

Emil Schuback (1820–1902)

Zeichnungen und Gemälde eines Hamburger Deutschrömers

Von Michael Thimann

Eine Bleistiftzeichnung im 1832 begonnenen Portritalbum der deutschen Künstler in Rom, das heute in der Casa di Goethe verwahrt wird,¹ zeigt das Bildnis eines jungen Mannes im Dreiviertelprofil, der sich dem Betrachter mit aufmerksamem Blick zuwendet (Abb. 1).² Er trägt die Haare fast schulterlang, was an die Nazarener denken lässt, sowie einen unfrisierten Backen- und Kinnbart, wie er in jener Zeit in Mode kam. Die Aufschrift verrät einerseits, dass die Zeichnung den Maler Emil Schuback aus Hamburg zeigt, andererseits, dass sie in Rom im Dezember des Jahres 1844 von Günther Gensler angefertigt wurde. Im Künstleralbum findet sich ein weiteres Blatt, das dem Portrait Schubacks eng verbunden ist. Es handelt sich um das Portrait von Günther Gensler, das wiederum von Schubacks Hand stammt und ebenfalls im Dezember 1844 in Rom entstanden ist (Abb. 2).³ Schuback wählte für das Bildnis Genslers die Frontalansicht und zeigt den Malerkollegen etwas spannungslos gebeugt und mit müdem Blick. Zahlreiche deutschrömische Künstler haben Selbstbildnisse zum Künstleralbum beigesteuert, sich zu diesem Zweck portraituren lassen oder gegenseitig Modell gesessen. Das Portritalbum war ein Freundschafts- und Erinnerungsbuch, zugleich markiert es den Beginn der Selbsthistorisierung der Deutschen in Rom, die sich ab 1845 in dem aus der Ponte-Molle-Gesellschaft hervorgegangenen „Deutschen Künstlerverein“ organisierten und in letzter Perspektive immer darauf hofften, ein Ausstellungslokal, ein Akademiegebäude und angemessene finanzielle Unterstützung von Deutschland aus zu erhalten. Genslers und Schubacks gegenseitige Bildnisse können durchaus, das legt die identische Datierung nahe, auf eine gemeinsame Portraitsitzung zurückgehen, zu der sich die beiden Hamburger Maler getroffen hatten. Damit kann man das Bildnispaar in die Reihe romantischer Freundschaftsbilder stellen, unter denen das 1813 von Friedrich Overbeck und Peter Cornelius zum Abschied des Arztes Christian Friedrich Schlosser in Rom gegenseitig gezeichnete Doppelbildnis in künstlerischer Hinsicht hervorragt. In Hamburg hatte sich das Freundschaftsbild als Bildgattung unter den Künstlerkollegen ebenfalls etabliert; Günther Gensler war an der Anlage eines Portritalbums aller Mitglieder des Hamburger Künstlervereins von 1832 aktiv beteiligt.⁴ Anzumerken bleibt, dass Gensler und Schuback sich 1854 nochmals gegenseitig gemalt haben; das entsprechende Ölgemälde von Schuback ist in der Hamburger Kunsthalle nachweisbar.⁵ Gensler portraitierte Schuback zusammen mit Friedrich Adolph Hornemann, Martin Gensler und Hermann Kauffmann 1854 auf dem Gemälde „Feierabend in der Künstlerwerkstätte“, das zu den Kriegsverlusten des Leipziger Museums der bildenden Künste zählt.⁶

Günther Gensler, der Mitbegründer des Künstlervereins, war in seiner Heimat als Porträtist, dem sich das große „Gruppenbildnis der Mitglieder des Hamburger Künstlervereins“ (1840) verdankt, bereits zu einigem Ansehen gelangt, als er sich 1844 entschloss, im vorgerückten Alter von über vierzig Jahren aus Studiengründen nach Rom zu reisen, wo er jedoch kaum länger als ein Jahr blieb.⁷ Dort traf er den jüngeren Schuback bereits an, der



Abb. 1. Günther Gensler: Bildnis Emil Schuback, Bleistift, 1844. Rom, Casa di Goethe

sich seit Ende 1843 von München kommend in Rom aufhielt. Doch wer war nun Emil Schuback?

1. Werküberlieferung

Dieser Aufsatz ist der Versuch einer ersten kunsthistorischen Bestandsaufnahme des disparat überlieferten Werkes.⁸ Dabei steht allein das frühe Werk bis etwa 1855 im Vordergrund, das unter dem Einfluss von Peter Cornelius, Bonaventura Genelli und Heinrich Dreber entstand und als idealistisch bzw. ‚deutschrömisch‘ klassifiziert werden kann. Viele Gemälde sind verloren, die Zeichnungen Schubacks sind zumeist auf dem Kunstmarkt aufgetaucht und nur wenige von ihnen befinden sich in öffentlichem Besitz.⁹ Ein größeres Nachlasskonvolut hat sich nicht geschlossen erhalten. Der Nachlass scheint schon im frühen 20.



Abb. 2. Emil Schuback: Bildnis Günther Gensler, Bleistift, mit Tinte gehöht, 1844. Rom, Casa di Goethe

Jahrhundert aufgelöst und in den Handel gegeben worden zu sein, nachdem er 1902 nach dem Tod des Malers in der Düsseldorfer Kunsthalle ausgestellt worden war.¹⁰ Eine Gruppe von 1920 von der Hamburger Kunsthalle erworbenen Blättern trägt den Stempel „Nachlass Prof. Emil Schuback Düsseldorf“: Zu dieser Zeit waren die Blätter also auf dem Kunstmarkt verfügbar. Die Nachrichten bei Boetticher, der insgesamt 35 Bilder verzeichnet, beziehen sich auf Gemälde.¹¹ Dort sind vor allem die auf Ausstellungen gezeigten Gemälde der Düsseldorfer Zeit seit 1855 aufgelistet, in der Schuback noch einmal Unterricht bei dem Genremaler Rudolf Jordan nahm und seine malerische Produktion vollkommen auf den herrschenden Zeitgeschmack des Naturalismus und der Genremalerei umstellte. Diese Nachrichten lassen sich um eine Reihe von in Öl ausgeführten Portraits ergänzen, die nachweisbar und teilweise auch erhalten sind. Insgesamt ist die gesicherte Überlieferung aber außerordentlich dürftig.

2. Herkunft

Gottlieb Emil Schuback wurde am 28. Juni 1820 in Hamburg geboren. Sein Vater war der Kaufmann und Privatgelehrte Franz Jakob Schuback (1774–1830), der sich nach seiner 1807 an der Universität Wittenberg erfolgten philosophischen Promotion langsam aus der Handelstätigkeit in das Privatleben zurückzog, um schriftstellerisch tätig zu werden und sich der Erziehung seiner Kinder zu widmen.¹² Als Privatgelehrter hat Schuback, ein Bekannter Klopstocks, vor allem religiöse Schriften verfasst und darin nach der historischen Begründung der biblischen Offenbarung geforscht und den Nachweis der Überlegenheit des Protestantismus vor dem Katholizismus zu erbringen versucht. Praktisch wurde er tätig, indem er jahrelang die Geschäfte der Hamburg-Altonaischen Bibelgesellschaft führte.¹³ Von den insgesamt elf Kindern, die Schuback mit zwei Ehefrauen gezeugt hat und von denen die meisten jung starben, wurden die Söhne in ihrem jeweiligen Berufsfeld auch alle schriftstellerisch tätig.¹⁴ In seinem Elternhaus in der Hamburger Vorstadt dürfte Emil Schuback die Grundlagen eines aufgeklärten Protestantismus und seiner humanistischen Bildung empfangen haben, der er auch als Künstler lange verpflichtet war, was sich an seinem Hang zur Antike und zu literarischen Stoffen ablesen lässt. In den späten 1830er Jahren, als sich das Paradigma vom akademischen Klassizismus zum Realismus, zur Geschichtsmalerei und zur bedingungslosen Naturnachahmung verschob, blieb Schuback der idealistischen Linie treu und wollte sich zum Maler antiker Historien ausbilden lassen.

Mit einiger Sicherheit können wir Emil Schuback mit einem Schüler desselben Namens identifizieren, der bis 1833 die Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg besuchte, sie aber wegen gesundheitlicher Probleme mit dreizehn Jahren verlassen musste.¹⁵ Offensichtlich war Emil Schuback als Kind von seinem Vater, der ebenfalls ein Schüler des Johanneums gewesen war, zu einem wissenschaftlichen Studium auserwählt worden, konnte dieses aber nicht antreten. Bemerkenswert ist, dass er bis zur Quarta auf dem Johanneum blieb und dort die Grundlagen der neuhumanistischen Bildung erhalten hatte. Zu den Schulfächern gehörten Latein, Griechisch, Deutsch, Französisch, Religion, Mathematik, Geschichte, Zeichnen, Schönschreiben und Gesang.

3. Künstlerische Ausbildung in Hamburg und München

Seine erste künstlerische Ausbildung in Hamburg erhielt er bei dem Akademiker Gerdt Hardorff d. Ä., der schon der Lehrer einer Reihe von Hamburger Künstlern der romantischen Generation gewesen war, unter ihnen Philipp Otto Runge, Louis Asher, Julius Oldach, Victor Emil Janssen, Johann Heinrich Carl Koopmann, Erwin Speckter sowie Günther und Jacob Gensler.¹⁶ Zwischen 1802 und 1849 war Hardorff als Zeichenlehrer am Gymnasium, seit 1834 auch an der Realschule des Hamburger Johanneums tätig. Dort dürfte Schuback noch als Schüler seinen ersten Zeichenunterricht erhalten haben. Unklar ist, was er bei Hardorff wirklich gelernt hat, vermutlich aber akademisches Zeichnen nach Gipsabgüssen, Kupferstichen, Zeichenvorlageblättern und vielleicht auch nach dem lebenden Modell. Offenbar erhielt Schuback zudem noch Malunterricht von dem Landschafts- und Genremaler Hermann Kauffmann, den er 1836 auch in einer Bleistiftzeichnung (Abb. 3) portraitiert hat, die – wenn die Datierung stimmt – sein bisher frühestes bekanntes Blatt ist.¹⁷ Kauffmann, auch er ein Hardorff-Schüler, war 1833 von seinem Studium an der Münchner Akademie zurückgekehrt und hatte sich in Hamburg niedergelassen.¹⁸ Auch nachdem Schuback zum Studium nach München gegangen war, hat er den Kontakt zu Kauffmann aufrecht erhalten und diesen während seiner Hamburg-Aufenthalte wiederholt besucht.¹⁹

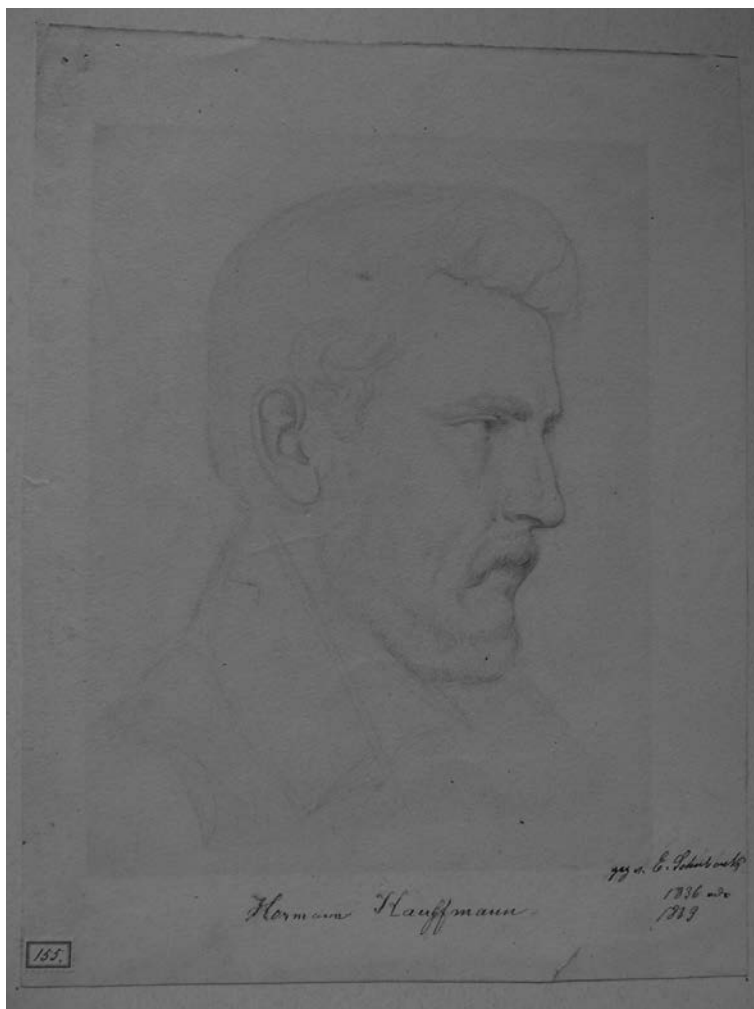


Abb. 3. Emil Schuback: Bildnis Hermann Kauffmann, Bleistift, 1836 (?). Hamburg, Hamburg Museum

1836 vollzog Schuback den für viele Hamburger Künstler wie Julius Oldach, Carl Julius Milde, Erwin Speckter, Friedrich Wasmann und Victor Emil Janssen nachweisbaren Schritt und ging zum akademischen Studium zu Peter Cornelius nach München. Cornelius übte mit der von ihm neuorganisierten Münchner Akademie eine große Anziehungskraft auf die jüngere Künstlergeneration aus, zumal sich mit dem Studium bei ihm die Erwartung verband, als Gehilfe an einem seiner großen Freskenprojekte beteiligt zu werden.²⁰ Die Vertreter der Hamburger Nazarener-Generation sind fast alle Cornelius-Schüler gewesen, so dass sich an den Werken dieser Künstler ein deutlicher Stiltransfer von Süden nach Norden, von München nach Hamburg, beschreiben lässt.²¹ Schuback schrieb sich knapp sechzehnjährig am 20. Juni 1836 als Schüler des Faches Malerei in München ein.²² Zu seinen Lehrern an der Akademie zählte zudem Heinrich Maria von Hess, ein weiterer Vertreter der strengen nazarenischen Linienkunst, der nach Overbecks Absage nach München beru-

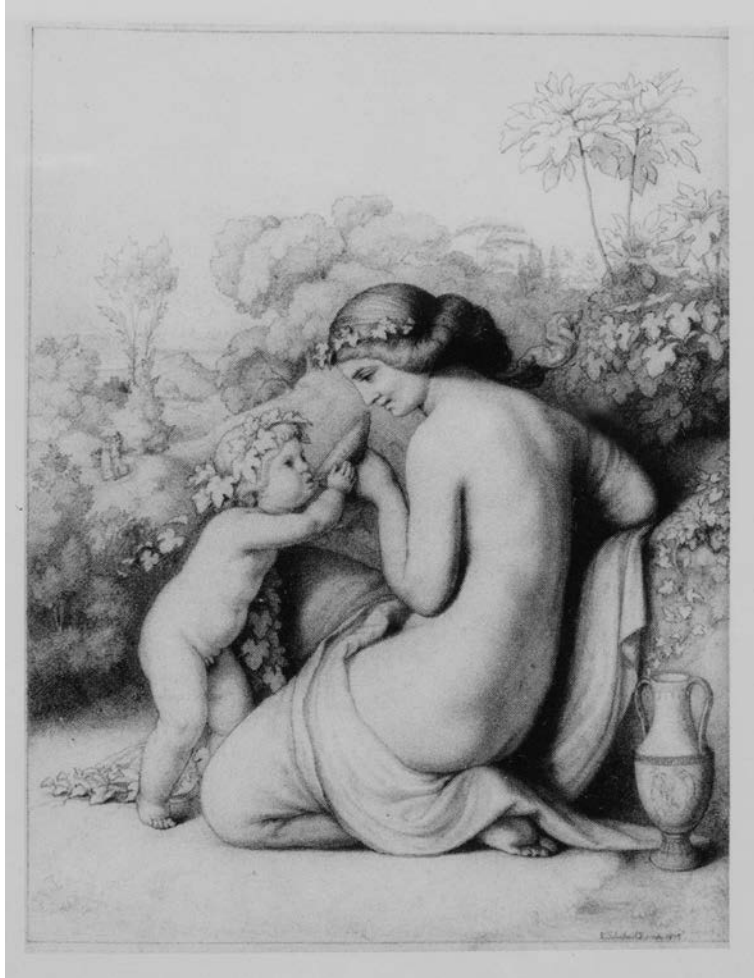


Abb. 4. Emil Schuback: *Die Jugend des Bacchus*, Bleistift, 1845. Verbleib unbekannt

fen worden und dort ebenfalls in Großprojekten der Kirchengemälde tätig war. Ohne Zweifel dürfte sich auch Schuback von seinem Studium in München erhofft haben, für die monumentale Figurenmalerei ausgebildet zu werden, wie sie Cornelius und Hess praktizierten. Seine zeichnerischen Entwürfe aus der Zeit in München und in Rom weisen auf das Ideal der Historienmalerei mit einem Schwerpunkt auf der Gestaltung von Themen der antiken Mythologie hin, wie sie schon Cornelius mit seinen Mitarbeitern für die Glyptothek ausgeführt hatte. 1841 scheint Schuback schon eine Komposition von der „Jugend des Bacchus“ als Gemälde ausgeführt zu haben, das bisher nicht auffindbar ist.²³ Eine in Rom entstandene Zeichnung aus dem Jahr 1845 könnte eine Wiederholung dieses Bildkonzepts sein, das ganz klassizistisch gedacht ist und in bildparalleler Anlage und Konturteil bereits altertümlich wirken musste (Abb. 4).²⁴ Das Blatt zeigt die Nympe Nysa, die Amme des Bacchus, im Profil und den Gott selbst als Kind vor einer idealen Landschaft. Bacchus, ein Sohn des Jupiter, war dem Mythos zufolge von der Nympe Nysa, der Tochter des Aristäus, auf der Insel Nysus aufgezogen worden und hatte in seiner Kindheit auch eine musi-

sche und philosophische Unterweisung erhalten. Die Komposition erinnert stark an ein altes Bildkonzept von Asmus Jakob Carstens, der 1796 das Gemälde „Bacchus und Amor“ gemalt hatte. Aus der Münchner Akademie-Zeit lassen sich nur wenige Zeichnungen sicher ermitteln. Neben einigen anatomischen Studien, die sicher aus dem akademischen Unterricht stammen, gibt es zwei 1838 entstandene Portraits. Sie zeigen zwei junge Männer, nämlich Franz Stiehler aus Reuß-Ebersdorf im Thüringischen (Abb. 5),²⁵ möglicherweise einen heute nicht mehr nachweisbaren Kunstschüler, sowie den Hamburger Maler Carl Christoph Papendieck (Abb. 6), der sich 1836 ebenfalls an der Münchner Akademie einschrieb und somit zu Schubacks Mitschülern und Landsmännern gehörte.²⁶ Über Papendiecks spätere künstlerische Tätigkeit ist kaum etwas bekannt. Diese Portraits sind mit durchdachtem Einsatz der Mittel gezeichnet. Präzis mit spitzem Stift sind die Züge des Gesichts ausgeführt, wogegen der Duktus am Kragen und an den Haaren etwas freier wird. Kunsthistorisch lassen sich diese Bildnisse problemlos der Hamburger Bildniszeichnung der 1830er Jahre zuordnen.

4. Erste Projekte: Zeichnungen zu Goethes „Faust“

Um 1840 beschäftigte sich Schuback intensiv mit Goethes „Faust“, was für einen Cornelius-Schüler kaum verwunderlich ist, hatte doch sein Lehrer 1816 erstmals die Kupferstiche zu „Faust. Eine Tragödie“ (1808) publiziert, die zu einem der erfolgreichsten druckgraphischen Werke der Romantik wurden und zahlreiche Nachfolgeprojekte nach sich zogen.²⁷ „Faust“ war als Bildgegenstand attraktiv, da er mit seinem spätmittelalterlichen Sujet die Möglichkeit zur ‚charakteristischen‘ Gestaltung eines patriotischen Stoffes bot. Cornelius selbst hatte den „Faust“ in großer Feinheit mit der Feder in dürezeitlicher ‚Stechermanier‘ gezeichnet und durch Ferdinand Ruscheweyh seit 1816 in einem äußerst präzisen und harten Linienstil kongenial reproduzieren lassen, so dass hier ein modernes Werk der Dichtung in einem patriotisch-altertümlichen Stil gestaltet worden war.²⁸ Für zahlreiche Cornelius-Epigonen wurde der „Faust“ zum Prüfstein der eigenen Leistungsfähigkeit. Athanasius Graf Raczyński hat 1840 den Erfolg der „Faust“-Illustrationen dahingehend treffend beschrieben:

„Cornelius ist es, der die Urbilder der Hauptgestalten in Goethe’s Gedicht und in den Nibelungen geschaffen und festgestellt hat. Alle Welt stellt sich Faust, Mephistopheles, Gretchen so vor, wie Cornelius sie hervorgerufen hat und die Künstler, welche nach ihm denselben Gegenstand behandelt, haben es nicht gewagt oder nicht vermocht, sich von seinem Vorbilde zu entfernen.“²⁹

So auch nicht der Akademieschüler Schuback: Auch er ist hinsichtlich der Bilderzählung und des pointierten Einsatzes des Umrißstils dem Vorbild seines Lehrers verpflichtet geblieben. Als bisher verloren muss ein nicht sicher datierbares Gemälde gelten, das mit „Gretchen im Kerker“ die letzte Szene aus dem ersten Teil des „Faust“ zeigte, die schon das Schlussblatt von Cornelius’ „Faust“-Serie bildete.³⁰ 1840 fertigte er zumindest zwei Zeichnungen zu der Dichtung an, vermutlich plante auch er eine komplette Illustrationsserie, wie sie schon nach Cornelius in der Folge von Moritz Retsch (1816) und in der von dem Fürsten Radziwill angeregten Serie verschiedener Künstler (u. a. Wilhelm Hensel, Jakob Götzenberger) von 1835/36 vorgelegt worden war. Die Beschäftigung mit dem „Faust“ scheint sich auch direkt auf Schubacks Biographie ausgewirkt zu haben: Nachweislich ist der Maler am 15. Juni 1840 auf einer Harzwanderung selbst auf dem Brocken gewesen, was möglicherweise mit seinen Vorarbeiten für das Projekt in Zusammenhang steht.³¹ Doch ist eine Walpurgisnacht-Szene von seiner Hand bisher nicht auffindbar. Die Nachricht von der Brockenbesteigung korrespondiert übrigens mit dem Eintrag in Hermann Kauffmanns



Abb. 5. Emil Schuback: Bildnis Franz Stiehler, Bleistift, 1838. Privatbesitz

Tagebuch vom Juni 1840, demzufolge Schuback im selben Monat auch in Hamburg war und dort von Kauffmann portraitiert wurde.³²

Ein großes Blatt, das komplett durchgezeichnet ist, zeigt eine vielfigurige Szenerie, die in den bekannten „Faust“-Serien selten dargestellt wurde (Abb. 7).³³ Es ist die Szene „Vor dem Tor“, in der Faust und Wagner während des Osterspaziergangs in das Dorf gelangen. Der Frühling hat die Bewohner aus ihren beengten Hütten ins Freie gelockt und sie feiern unter dem Lindenbaum auf dem Dorfplatz die Auferstehung des Herrn. Der alte Bauer ist zu Faust getreten und bedankt sich bei ihm, dass er sich so sehr um seinesgleichen und die einfachen Leute gekümmert habe:

„ALTER BAUER. Fürwahr, es ist sehr wohlgetan,
Daß Ihr am frohen Tag erscheint;
Habt Ihr es vormals doch mit uns



Abb. 6. Emil Schuback: Bildnis Carl Christoph Papendieck, Bleistift, 1838. Privatbesitz

An bösen Tagen gut gemeint!
Gar mancher steht lebendig hier,
Den Euer Vater noch zuletzt
Der heißen Fieberwut entriß,
Als er der Seuche Ziel gesetzt.
Auch damals Ihr, ein junger Mann,
Ihr geht in jedes Krankenhaus,
Gar manche Leiche trug man fort,
Ihr aber kamt gesund heraus,
Bestandet manch harte Proben;
Dem Helfer half der Helfer droben.
ALLE. Gesundheit dem bewährten Mann,
Daß er noch lange helfen kann!
FAUST. Vor jenem droben steht gebückt,
Der helfen lehrt und Hülfe schickt.³⁴



Abb. 7. Emil Schuback: *Faust und Wagner auf dem Dorfplatz*, Bleistift, 1840. Privatbesitz

Mit dem Fingerzeig zum Himmel hat Schuback die Ermahnung zur Gottesfurcht zum Bildthema gemacht, mit der Faust das starke Lob seiner Person auf die Lenkung durch eine höhere Instanz verweist. Wagner steht mit einem Folianten unter dem Arm hinter ihm. Sein Blick drückt die Genugtuung aus, die ihm Fausts Verehrung durch das Volk, das er verachtet, bereitet. Goethes Regieanweisung: „Das Volk sammelt sich im Kreis umher“ hat Schuback bildlich aufgefasst. Schuback nutzt die literarische Vorlage, um eine große Anzahl unterschiedlicher Figurentypen im Bild zu inserieren, unter die er auch durerzeitliche Charaktertypen wie das ältere Paar am rechten Bildrand mischt. Dem Gebot der Mannigfaltigkeit im Historienbild kommt Schuback mit der Darstellung unterschiedlicher Alter und Geschlechter nach.

Die Szene „Faust und Mephisto in Auerbachs Keller“ (Abb. 8), von der sich zahlreiche künstlerische Bearbeitungen aus dem 19. Jahrhundert erhalten haben, nutzt Schuback, um Kontraste durch die Gegenüberstellung von drastischer Bewegung der Zecher und reflexiver Ruhe des überlegenen Gelehrten mit seinem teuflischen Begleiter zu erzeugen.³⁵ Die Zecher sind als Charaktertypen gezeigt, wogegen Faust im Profil edle Würde ausdrücken soll. Schuback wählte bezeichnenderweise nicht den Moment, in dem Mephisto mit seinen Zauberkunststückchen die Zecher verwirrt, sondern einen Augenblick zuvor, in dem Faust über die Niederträchtigkeit der dem Vergnügen hingeebenen Zeitgenossen meditiert, während ihm Mephisto die Wort zuzuraunen scheint: „Den Teufel spürt das Völkchen nie, und wenn er sie beim Kragen hätte.“³⁶

Auf dem Feld der Illustration von Goethes Werken hat sich Schuback auch mit einem Gemälde „Klärchen erscheint Egmont im Kerker“ aus dem Jahre 1843 versucht, das wohl noch in München entstand (Abb. 9).³⁷ 1841 soll ein Gemälde desselben Themas in München ausgestellt gewesen sein, 1844 war eines auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen.³⁸



Abb. 8. Emil Schuback: *Faust und Mephisto in Auerbachs Keller*, Bleistift, 1840.
Privatbesitz

Möglicherweise ist die erhaltene Version von 1843 also eine Zweitfassung des Themas. Sie zeigt die immer wieder als opernhaft kritisierte Schlusszene von Goethes Drama „Egmont“ (1788), in der dem zum Tode verurteilten Grafen Egmont die engelhafte Gestalt Klärchens als eine Verkörperung der Freiheit im Kerker erscheint.³⁹ Schuback, der sich außerordentlich eng an Goethes Regieanweisung hielt, wählte für die Darstellung des Traums den Modus einer Verklärungsszene. Der flandrische Graf Egmont, der sich gegen den Despotismus der Spanier in den Vereinigten Provinzen der Niederlande aufgelehnt hatte und durch den Herzog von Alba 1568 hingerichtet wurde, ist der Held von Goethes historisch-politischem Drama. Von einer Lichtaureole umgeben und mit den Attributen der Freiheit in der Hand schwebt Klärchen zum Lager des Grafen herab und bekrönt den schlafenden Protagonisten mit einem Lorbeerkranz. Ohne Frage hat sich Schuback hier an den „Faust“-Illustrationen von Peter Cornelius orientiert, man denke etwa an das Schlussblatt mit Faust und Gretchen im Kerker. Mit dem Rundbogen-Abschluss greift er ein beliebtes Motiv der Düsseldorfer Schule auf und zitiert gewissermaßen ein sakrales Bildformat für ein profanes Thema heran, das aber durch die bildliche Inszenierung eine sakrale Aura erhält. Das Thema wurde nicht häufig, aber immer wieder gestaltet, für Schubacks Bildidee wohl maßgeblich von Johann Heinrich Ramberg für die Ausgabe letzter Hand von Goethes Werken.⁴⁰ Auch von Wilhelm Schadow liegt eine Zeichnung von Egmonts Traumvision vor, die in ihrer Symmetrie und ihrem pseudosakralen Charakter große Ähnlichkeit mit Schubacks Version besitzt.⁴¹ An diesen Vorlagen könnte sich Schuback orientiert haben. Bezeichnend ist, und dies folgt dem Zeitgeschmack, dass er sich für sein wohl ohne Auftrag für die Kunstaussstellung gemaltes Gemälde einen historischen Stoff, wenn auch in der poetischen Darstellung Goethes mit einer visionären Schlusszene, wählte, da er vermutlich den Publikumsvorteil für die Geschichtsmalerei erkannt hatte.



Abb. 9. Emil Schuback: *Klärchen erscheint Egmont im Kerker*, Öl auf Leinwand, 1843. Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer

5. Italien 1843–1848

1843 verließ Schuback München, um nach Italien zu gehen, wo er bis 1848 blieb. Dokumentarisch ist über die Italienreise wenig in Erfahrung zu bringen. Die zuverlässigsten Informationen stammen aus dem Archiv des Deutschen Künstlervereins: Von 1843 bis 1847 war Schuback Mitglied der Bibliothek der Deutschen und nahm von 1844 bis 1846 als „Hofmaler“, „Küchenrat“ und „Gendarm“ an den Cervaro-Festen der deutschen Künstler teil.⁴² Freundschaftlich dürfte er verschiedenen Künstlern verbunden gewesen sein, einerseits natürlich dem Hamburger Gensler, den er zeichnete, aber auch dem Architektur- und Landschaftsmaler Alexander Herrmann, den er am 1. Januar 1845 für das Künstler-



Abb. 10. Emil Schuback: Bildnis Alexander Herrmann, Bleistift, mit Tusche gehöht, 1845.
Rom, Casa di Goethe

album portraitierte (Abb. 10).⁴³ Auch diese Zeichnung hat sich erhalten. Sie ist ein wichtiges biographisches Dokument, da der aus Glauchau stammende Maler, der in Dresden und München studiert hatte und seine Bilder von Rom aus auf akademische Ausstellungen in Deutschland schickte, schon am 29. Oktober 1845 in Rom verstarb. Schuback hat dem Bildnis des Malers Herrmann, der beim Cervaro-Fest von 1842 als „Volkstribun“ aufgetreten war, wohl nicht ohne Absicht die Züge eines römischen Imperatorenportraits unterlegt. Darauf deuten die römische Frisur und der wie eine Toga schwungvoll über die Brust geführte Mantel.

Die für sein Leben wichtigste Künstlerfreundschaft schloss Schuback aber mit dem Landschaftsmaler Heinrich Dreber, einem Dresdener Schüler Ludwig Richters, der schon in jungen Jahren mit seinen durerzeitlich wirkenden Landschaftszeichnungen als künstlerische Ausnahmefigur galt und ab 1843 mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Tod



Abb. 11. Emil Schuback: Ansicht von Cervara, Bleistift, um 1844. Hamburg, Kunsthalle

1875 in Rom ansässig blieb.⁴⁴ Dort vertrat er die idealistische Position der Landschaftsmalerei, schuf arkadische Welten mit mythologischer und biblischer Staffage, führte Arnold Böcklin in das Naturstudium ein und war in Künstlerkreisen hochgeachtet. Er blieb allerdings finanziell erfolglos und betrachtete sein Lebensprojekt als gescheitert. Auf dem Weg nach Rom 1843 machte Schuback am Gardasee Station und lernte in einem Gasthaus den ebenfalls von München kommenden Dreber persönlich kennen. Mit ihm schloss er schon zu diesem Zeitpunkt ein „Freundschaftsbündnis“ und reiste mit ihm über Venedig und Florenz nach Rom. In seiner Lebenserinnerung an Dreber von 1876 hat Schuback diese Begegnung und die sich daraus ergebenden Konsequenzen eindringlich beschrieben.⁴⁵ Beide Künstler fühlten sich dem idealistischen Stil in der Historien- und Landschaftsmalerei verpflichtet und haben in diesem Sinn in Rom zusammen gearbeitet. Diese Arbeit bestand im Wesentlichen im gemeinsamen Zeichnen. Schuback dürfte während seiner römischen Zeit Drebers engster Freund und Vertrauter gewesen sein. 1861 erinnert er sich melanco-



Abb. 12. Emil Schuback: Ansicht von Subiaco, Bleistift, 1844. Hamburg, Kunsthalle

lich an ihr erstes Treffen: „Was waren wir damals für ein Paar jugendlich frische hoffnungsreiche Burschen –“.⁴⁶ Die beiden Maler unternahmen regelmäßig Ausflüge in die Campagna, in die Sabiner, Albaner und Volsker Berge, um Studien zu machen. Von Schuback sind aus dieser Zeit einige Landschaftsblätter erhalten, die von sehr hoher zeichnerischer Qualität sind. Die Bergstadt Cervara wird auf einem als Hochformat verwendeten Skizzenbuchblatt in betont steiler Untersicht gezeigt, wie sie sich den Künstlern bei ihrem beschwerlichen Aufstieg darbot (Abb. 11).⁴⁷ Der Zeichner zu Füßen der Darstellung ist Zeuge der Wanderung und Signatur des Künstlers zugleich. Für einen Blick auf Subiaco wählte Schuback dagegen das ruhigere Querformat (Abb. 12).⁴⁸ Im Zentrum der Darstellung ist die Kathedrale Sant'Andrea mit ihren barocken Anbauten und Türmchen zu sehen, links ist in Untersicht die kleine Chiesa di San Lorenzo zu erkennen, die malerisch oberhalb des Flusses Aniene auf einem Felsen liegt. Mit ländlichen Staffagefiguren belebt Schuback die Vedute, die Subiaco als ein Zentrum der antik-mittelalterlichen Kulturlandschaft unweit von Rom erfahrbar werden lässt. Eine verwandte Technik der Belebung zeigt ein Blick auf die Ausläufer des Städtchens aus einem anderen Winkel des Aniene-Tales (Abb. 13).⁴⁹ Bauern treiben ihre Tiere auf einem Weg, der sich durch das Tal schlängelt. Hinter einer Biegung des Weges staffeln sich die Dächer von Subiaco in konstruktiver Klarheit vor der Kulisse der Sabiner Berge empor. Links wird die Darstellung von einem halb verfallenen Tordurchgang begrenzt, der die Durchdringung von Natur und Kultur anzeigen mag. Ganz auf das Genre, das einfache Leben der Landbewohner, ist eine 1846 in Subiaco entstandene Zeichnung ausgerichtet, die eine Mutter mit ihrem weinenden Kind und einem Esel vor einem Bauernhaus zeigt (Abb. 14).⁵⁰ Die dürftige Behausung scheint kaum grundlos direkt in die Naturform der bewachsenen Grotte überzugehen. Die Nähe zu Dreber wird an allen diesen Blättern deutlich durch die präzise Umrisszeichnung mit dem Bleistift



Abb. 13. Emil Schuback: Ansicht von Subiaco, Bleistift, 1844. Privatbesitz

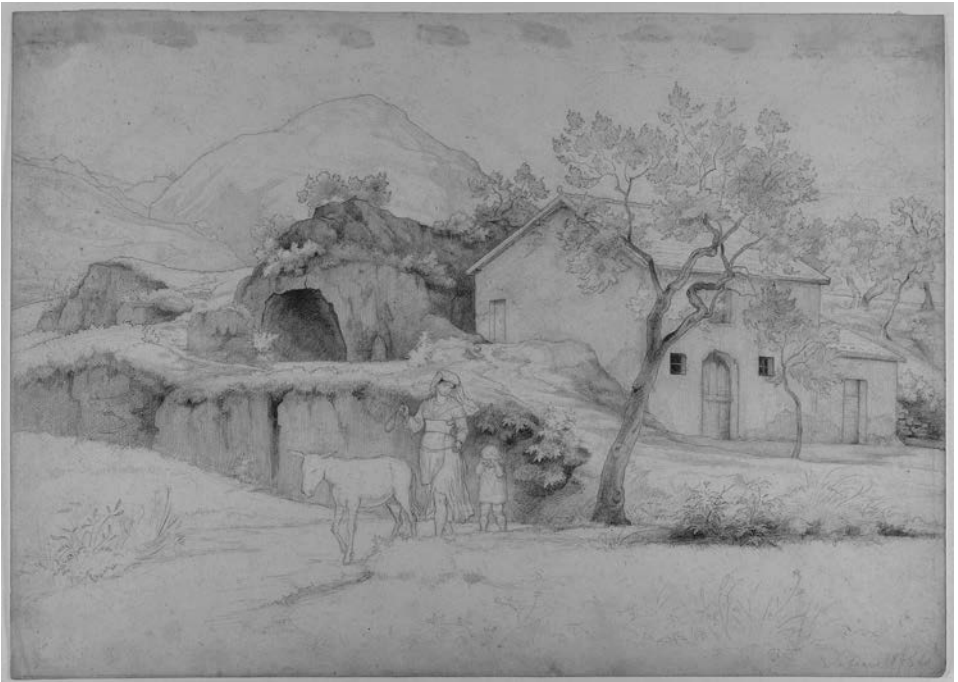


Abb. 14. Emil Schuback: Bauernhaus bei Subiaco, Bleistift, 1846. Privatbesitz



Abb. 15. Emil Schuback: *Mercur geleitet eine Familie in die Unterwelt, Bleistift, 1847.*
Privatbesitz

und den ausgeprägten Sinn für die Details, namentlich in der detaillierten Beschreibung der Bäume. Doch hat Schuback diese Studien nur als vorgängige Arbeiten für ambitionierte Gemäldekonzepte verstanden, darin Dreber nicht unähnlich, der seine der Naturwahrheit verpflichteten Skizzen im Gemälde immer in stilisierte Ideallandschaften verwandelt hat. Die 1844 in Subiaco und Cervara entstandenen Blätter Schubacks sind zwar durchgearbeitete Landschaftsskizzen, doch dürften sie auch nur als Vorstudien für Ideallandschaften entstanden sein. Eine sehr flüchtige Skizze aus einem Skizzenbuch zeigt die Perspektive, in die Schuback seine Naturstudien stellte.⁵¹ Dort ist, wie bei Joseph Anton Koch, aber auch wie bei Drebers Gemälden, eine nach klassischen Prinzipien durchkomponierte Landschaft zu erkennen, in der sich die Gebäude wohlplatziert im Mittelgrund befinden, während im Vordergrund eine antikisierende Staffage – wohl badende Nymphen – zu sehen ist. Wenn wir in der flüchtigen Skizze nicht eine Nachzeichnung, sondern den Entwurf für ein Gemälde erkennen dürfen, so blieb Schuback hier dem Prinzip der heroischen Landschaft verpflichtet, wie er sie von Koch oder Johann Christian Reinhart kannte, dessen Bekanntheit Dreber und Schuback noch in der römischen Kneipe „Sapienza“ an der Piazza Barberini machten.⁵² In der forcierten Staffelung der Bildgründe und der Durchdringung des Landschaftsraumes mit heroischen Motiven lässt Schubacks Entwurf besonders an Joseph Anton Kochs Gemälde „Wasserfälle bei Subiaco“ von 1813 (Berlin, Nationalgalerie) denken.⁵³ Auch Schuback ist der Ausgleich seiner hohen zeichnerischen Sensibilität, welche seine Naturstudien offenbaren, mit der Ambition, daraus eine klassische Ideallandschaft als ‚heroische‘ oder ‚historische‘ Landschaft, d. h. als eine durch antike oder biblische Staffage um den Aspekt der Bedeutsamkeit angereicherte Landschaft zu formen,⁵⁴ nicht wirklich geglückt. Es ist dieser Aspekt des Idealismus, den Schuback in seinen späteren Briefen immer wieder hervorkehrt und dem er sich in seiner römischen Zeit verpflichtet gefühlt hat. Nach künstlerischen Misserfolgen und der Wandlung zum Düsseldorfer Genremaler unter der Anleitung von Rudolf Jordan war ihm diese Stillage jedoch in eine weite gedankliche Ferne gerückt.



Abb. 16. Emil Schuback: *Das verlorene Paradies*, Bleistift, 1846. Privatbesitz

Auch im Figürlichen ist Schuback während seiner römischen Zeit einem monumentalen Klassizismus verpflichtet, der sich formal aus dem bei Cornelius erlernten Umrißstil und einem heroischen Idealismus speist, der wohl deutlich auf den Einfluss Bonaventura Genellis zurückzuführen ist. Der an der Berliner Akademie ausgebildete Genelli war ein dem strengen Klassizismus verpflichteter Zeichner, der zwischen 1822 und 1832 in Rom war und sich ab 1836 in der trügerischen Hoffnung, vom bayerischen Könige große Aufträge zu erhalten, in München aufhielt.⁵⁵ Er muss zu den wichtigsten Anregern Schubacks gezählt werden, auch wenn er nicht sein Lehrer war. Genellis monumentaler Umrißstil mit heroisch-michelangesken und stark linear stilisierten Figuren vor zumeist undefiniertem Hintergrund, der sich letztlich noch auf Asmus Jakob Carstens zurückführen lässt, als dessen geistiger Nachlassverwalter sich der Künstler verstand, hat Schuback in jedem Fall geprägt. Eine großformatige Zeichnung von 1847 ist ein Musterbeispiel für diese antikisierenden Kompositionen, von denen Schuback in Rom zahlreiche angefertigt haben muss (Abb. 15).⁵⁶ Sie ist offensichtlich keine Illustration eines antiken Mythos, sondern eher eine Allegorie auf die Vergänglichkeit, in der der Tod eines Heroen und seiner Familie als Allegorie der Lebensalter formuliert ist. Charon – eine formale Adaption des „Torso vom Belvedere“ – sitzt in seinem Nachen, der die Seelen über den Styx bringen soll. Merkur geleitet die Toten und weist ihnen ihren Platz auf dem Nachen zu. Es gibt von Genelli eine ganze



Abb. 17. Emil Schuback: *Das verlorene Paradies*, Tuschfeder, Tuschpinsel und Deckweißhöhnung auf braunem Papier, 1856. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett

Reihe vergleichbarer Kompositionen, die in friesartiger Reihung mit zumeist nackten und heroischen Figuren ausgeführt sind. Schuback dürfte sich hieran inspiriert haben. Auch ist daran zu erinnern, dass der Stil der Bildhauerzeichnung an der Münchner Akademie, wie sich an Beispielen von Ludwig Schwanthaler und Friedrich Brugger aufzeigen ließe, sehr ähnlich ist. Den Einfluss Genellis zeigt vor allem die 1846 entstandene Zeichnung „Das verlorene Paradies“ (Abb. 16), die ein bekanntes Sujet aus der Genesis zum Thema hat, allerdings keine Bibelillustration, sondern eher eine religiöse Allegorie ist.⁵⁷ Möglich, dass sich Schuback dabei wie nach ihm auch Gustave Doré (1866) an John Miltons Epos „Paradise Lost“ orientiert hat. Er zeigt die Stammeltern im Zustand der Sünde nach der Vertreibung aus dem Garten Eden. Adam, auch er wohl eine Variation des „Torso vom Belvedere“, blickt sehnsuchtsvoll auf den Eingang zum Paradies, wo der Herr den mit einem Flammenschwert bewaffneten Cherub als Wächter platziert hat, der den Menschen endgültig den Zutritt verwehrt. Vor Adam, dessen muskulöser Körper mit seinen überlängten Gliedmaßen deutlich an Genelli erinnert, sitzt Eva, in sich zusammen gesunken und das Antlitz, das sie vor Trauer verbirgt, vom Betrachter abgewendet. Beide bedecken eingedenk der Erkenntnis ihrer Nacktheit schamvoll mit den ihnen von Gott verliehenen Fellröcken ihre Blöße.⁵⁸ Die listige Schlange verbirgt sich am rechten Bildrand. Der Herr hat sie verflucht,



Abb. 18. Emil Schuback: Nachzeichnung des Grabdenkmals für Alma von Goethe von Jens Adolph Jerichau, Graphit auf Tonpapier, 1847. Weimar, Klassik-Stiftung, Kunstsammlungen

zu einem Leben auf dem Erdboden verdammt und auch sie des Paradieses verwiesen.⁵⁹ Adam und Eva befinden sich in einem kritischen Zustand der Reflexion über die unumkehrbare Vertreibung. Der großzügig angelegten Landschaft hat Schuback auch hinsichtlich ihrer zukünftigen Kultivierung durch den Ackerbau, dem sich Adam und seine Nachkommen im Schweiß ihres Angesichts werden widmen müssen, eine höhere Aufmerksamkeit zukommen lassen. Offensichtlich ging es Schuback bei der Wahl des seltenen Themas, das nicht die Vertreibung, sondern die Lethargie der Stammeltern danach zeigt, um die Veranschaulichung des auf sich geworfenen Menschen, der die von ihm selbst verantwortete Erbsünde nun schmerzhaft gewahrt, sich aber seinem Schicksal, aus dem Paradies verstoßen zu sein, fügen muss. 1856 hat Schuback die Komposition in Düsseldorf noch einmal wiederholt und ihr auch den Titel gegeben (Abb. 17).⁶⁰ Hierbei hat er die Reduktion der Handlung noch weiter geführt und die Wächterfigur des Engels fortfallen lassen.

Schuback hatte in Rom auch Kontakt zu Bildhauern. Mit Heinrich Gerhardt und dem Schwanthaler-Schüler Gustav Kaupert, die mit Heinrich Dreber und Friedrich Gunkel eine Wohngemeinschaft bildeten, befreundete er sich. Eine direkte künstlerische Zusammenarbeit mit einem Bildhauer könnte eine Zeichnung im Besitz der Weimarer Kunstsammlungen dokumentieren (Abb. 18).⁶¹ Das auf das Jahr 1847 datierte Blatt ist eine präzise Nachzeichnung des in Rom von dem Thorvaldsen-Schüler Jens Adolph Jerichau gefertigten Grabdenkmals für die 1844 knapp siebzehnjährig in Wien an Typhus verstorbene Alma von Goethe, die Enkelin des Dichters.⁶² Ottilie von Goethe, die Mutter der Verstorbenen, bestellte das Monument während ihrer Italienreise 1845/46 bei Jerichau in Rom. Die Marmorausführung vollendete dieser um 1854/55, doch gelangte das Monument erst 1872 nach Weimar und bildet dort heute das Zentrum des Goetheschen Familiengrabes. Jerichau wählte als Motiv die Liegefigur eines verstorbenen Mädchens, das er zunächst

idealisiert und ohne Portraitzüge ausgestattet hatte; erst nach der Kritik der Auftraggeberin am Modell und der nachfolgenden Zusendung der Totenmaske und eines Bildnisses der Verstorbenen glied er die Züge portraithaft an. Jerichau hat den bildlichen Bestandteil des Monuments zunächst also allgemein aufgefasst und in der liegenden Toten vermutlich ein elegisches Sinnbild für die Macht des Todes gesehen, der auch eine blühende und hoffnungsvolle Schönheit plötzlich aus dem Leben zu reißen vermag. Schubacks Zeichnung gibt offensichtlich diesen Zustand des Monuments vor seiner ‚Individualisierung‘ wieder, denn die Totenmaske traf erst 1848 in Rom ein.⁶³ Jerichau hat die Verstorbene als eine Liegefigur aufgefasst, wie sie auch in der deutschrömischen Historienmalerei der 1840er Jahre beliebt wurde, man denke nur an Friedrich Overbecks „Beweinung Christi“ für die Lübecker Marienkirche (1845 in Rom vollendet) oder an Gustav Ferdinand Metz’ „Tod der Rahel“ (1847 in Rom gemalt).⁶⁴ Möglich, dass Schuback die Zeichnung nach dem Modell als Präsentationsblatt für den Bildhauer anfertigte oder aber damit das attraktive Motiv einer liegenden Toten für sich selbst fixieren wollte.

Schuback hat wie die meisten seiner deutschen Zeitgenossen auch dem italienischen Volksleben große Aufmerksamkeit geschenkt. Neben den Landschaftsstudien finden sich auch Blätter, die offensichtlich ‚nach dem Leben‘ gezeichnet sind. Eine Weiterverwendung dieser Studien für zukünftige Gemälde dürfte beabsichtigt gewesen sein. Von monumentaler Auffassung ist die Zeichnung einer sitzenden Italienerin, die sich mit dem rechten Arm auf einen mächtigen Tonkrug stützt, der wiederum auf einem undifferenziert skizzierten Quader steht (Abb. 19).⁶⁵ Die Dargestellte trägt die Festtagstracht der Frauen aus den Sabiner Bergen mit Trägerkleid, Bluse, Schürze und Kopftuch und könnte daher auf einer von Schubacks Wanderungen in dieser Region, beispielsweise in Civitella, gezeichnet worden sein. Die Körperauffassung ist in ihrer blockhaften Schwere geradezu michelangelesk und lässt an die Sibyllen der Cappella Sistina denken. Durch das strenge Profil, die auffallend markante Konturlinie und die weitgehend fehlende Binnendifferenzierung wirkt die Darstellung statisch und wenig lebendig, verfehlt also gewissermaßen ihre Absicht, das italienische Volksleben in seiner prallen Vitalität zu zeigen. Ein anderes Blatt von anspruchsvoller Dimension ist Portrait und Charakterstudie zugleich (Abb. 20): Es zeigt eine junge Italienerin mit zusammengebundenem Haar und zu jeder Seite herabfallenden Locken, die anmutig aus dem Bild herausblickt.⁶⁶ Schuback hat das Blatt eigenhändig bezeichnet und durch den mittig gesetzten Namen „Nanna“ dem dargestellten Modell auch eine Individualität verliehen, die heute freilich nicht mehr zu rekonstruieren ist. Es muss eine ganze Reihe vergleichbarer Charakterköpfe aus der italienischen Zeit gegeben haben. Einen Teil von ihnen hat Schuback 1864 als „Sammlung von Charakter-Köpfen“ herausgebracht, die als Vorlagen für Zeichenschüler dienen sollten.⁶⁷ Unter ihnen hat Schuback übrigens auch ein Jugendbildnis von Heinrich Dreber als Charakterkopf eines jungen Mannes eingeführt, wie er diesem nach Abschluss der Serie schreibt und ihn zugleich um Vermittlung derselben in Rom bittet:

„Damit unser jüngst wieder aufgenommenen Verkehr nicht zu lange unterbrochen bleibt, sende ich Dir hier eine Arbeit, die Dich vielleicht deshalb mit interessieren wird, weil sie ihren Ursprung zum Theil schon aus Rom datiert, u ich mir sogar die Freiheit genom[m]en habe, Deinen jugendlichen Kopf mit als Vorzeichnung zu verwenden. Du lebst in mir noch in dieser Gestalt ungefähr fort, obgleich es jetzt bald zwanzig Jahre her sind, daß ich Dich zeichnete, und die Zeit an uns beiden gewiß indeß manche Malereien vorgenommen hat. Ich habe diese Köpfe zunächst für meine Schülerinnen gezeichnet, u habe namentlich deshalb Freude daran gehabt, weil sich an die meisten derselben Erinnerungen aus meinem Leben knüpften. Nun wünsche ich allerdings, ihnen eine weitere Verbreitung zu geben, da ich sie mit meinem Verleger, Herrn Meissner, gemeinschaftlich herausgebe. Wenn Du vielleicht Gelegenheit hast, sie bei Dilettanten, deren es ja im[m]er in Rom so viele giebt, zu empfehlen, würde es mich freuen. Am liebsten hätte ich sie zwar für den Holzschnitt gezeichnet,



Abb. 19. Emil Schuback: Sitzende Italienerin mit Tonkrug, Bleistift auf Velin, auf Karton aufgezogen, um 1846. Mannheim, Kunsthalle

da die Lithographie so leicht einen zu weichen Charakter bekommt. Aber einestheils wäre es zu theuer geworden, und dann wird auch leicht beim Nachschneiden manches verdorben.“⁶⁸

Schuback kehrte 1848 angesichts der schwer einschätzbaren Entwicklung der politischen Situation in Rom und Italien nach Deutschland zurück: „1848 ging ich, durch die unruhigen Zeiten vertrieben, nach Hamburg zurück“, schreibt er in seiner autobiographischen Skizze.⁶⁹ Im Zuge der revolutionären Ereignisses des Jahres in Europa wurde auch in Rom die Stimmung zunehmend angespannt. Am 16. November 1848 brach der Volksaufstand gegen den Kirchenstaat aus, in dessen Folge Papst Pius IX. zur Flucht aus Rom genötigt und die römische Republik ausgerufen wurde. Diese politische Umwälzung, die nicht von



Abb. 20. Emil Schuback: Bildnis „Nanna“, Bleistift, um 1845. Privatbesitz

Dauer war, wurde von heftigen Kampfhandlungen und sichtbaren Zerstörungen in Rom begleitet.

6. Scheitern und Neuorientierung nach der Rückkehr

Nach der Rückkehr aus Italien blieb Schuback von den römischen Freunden, soweit es sich rekonstruieren lässt, allein Dreber enger verbunden. Schubacks Briefe an Heinrich Dreber sind über die biographischen Detailinformationen hinaus von paradigmatischem Gehalt. Die Folge der in großen zeitlichen Abständen gewechselten Briefe verdeutlicht den Ablösungsprozess vom klassischen Ideal, dem sich Schuback nach seiner Rückkehr aus Italien unterzog. Heinrich Dreber, Schubacks langjähriger Freund und engster Vertrauter in Rom, mit dem er einen Freundschaftsbund geschlossen hatte, blieb dem idealistischen Kunstideal treu und arbeitete auf dem einmal eingeschlagenen Weg mit wechselndem finanziellen Erfolg weiter. Für Schuback gestaltete sich nach der Rückkehr nach Hamburg das Künstlerdasein als außerordentlich schwierig, da er für Historienbilder und antikisierende Kom-

positionen keine Aufträge bekam und sich künstlerisch gänzlich umorientieren musste. Schon der Maler Johann Heinrich Carl Koopmann, der 1828 aus Rom nach Hamburg zurückkehrte, hat die Situation eindrücklich beschrieben, die sich dem mit idealistischen Projekten aus Italien in die Hansestadt zurückkehrenden Künstler stellte:

„Hier waren die Kunstzustände noch genau dieselben, obgleich sich seitdem ein Kunstverein gebildet hatte. Denn die Privatsammlungen waren sehr unbedeutend, öffentliche gab es keine und ebensowenig monumentale oder Geschichtsmalerei. Die jüngeren Maler waren zwar teilweise talentvoll, aber unausgebildet, da keiner bis dahin Italien gesehen hatte. Die Älteren, entweder Zeichenlehrer oder Porträtmaler, gehörten noch der alten Richtung an, und endlich war der Sinn für Geschichtsmalerei, sowohl weltliche, als biblische, gleich Null. So gab es geradezu nichts, woran man sich erheben, erwärmen oder gar begeistern konnte, [...]“⁷⁰

Auch für Schuback war die Rückkehr nach Hamburg eine vergleichbare Enttäuschung und forderte eine künstlerische Reaktion. Dazu gehörte auch der Wechsel von der idealistischen Zeichenkunst zur kommerziellen Lithographie, mit der für das Publikum gefällige Kompositionen verbreitet werden konnten:

„Die Lithographie wird so selten ächt künstlerisch behandelt, aber sie bietet eigentlich dieselben Vortheile wie ein schwarzer Bleistift, Schärfe und Breite und Reinheit läßt sich prächtig damit geben, und ich glaube daß du es darin zu außerordentlichem bringen würdest. Ich bin jetzt schon bei der zweiten Composition auf Stein. Wen[n] mal Gelegenheit nach Rom ist werde ich Dir einige Abdrücke senden. Das erste was ich gemacht habe war nach dem Körnerschen Gedicht: ‚Dreimal darf der Mensch so süß erwarman‘, die drei Hauptmomente des menschlichen Lebens in architektonischer Verbindung mit unterschriebenen Text dargestellt. Ich habe ziemlich viel davon verkauft, und Auslagen sind nur wenig dabei. Jetzt mache ich die Anbetung der Hirten als Weihnachtsgeschenk passend, mit Weihnachtsbaumes-Arabesken ausgestattet. Mir machen diese Arbeiten viel Freude, und ich werde ein großer Spekulant, da ich im Frühling zu heirathen gedanke.“⁷¹

In der Tat heiratete Schuback im Jahr 1851 Emma Crüger, die Tochter des Direktors der Hamburger Handelsakademie, die sich später in Düsseldorf, wohin das Paar 1855 zog, gemeinsam mit ihrem Ehemann in der Frauenbildung engagierte und eine Mädchenschule leitete. In dieser erteilte auch Emil Schuback Zeichenunterricht. Die Tatsache der Heirat ist bedeutend, da der Künstler offenbar eine Frau aus guten gesellschaftlichen Verhältnissen ehelichen konnte, da ihm qua Herkunft aus der alten Hamburger Familie Schuback der Zugang zu besseren Kreisen nicht versagt war. Auch wenn Schuback in dem Brief den finanziellen Gewinn durch Verkauf von Lithographien betont, von denen im Übrigen aus dieser Zeit kaum welche nachweisbar sind: Die wesentlich bedeutendere Erwerbsquelle waren für Schuback in der Hamburger Zeit die Portraitmalerei und die Bildniszeichnung, und damit die einzige Bildgattung, die sich kontinuierlicher Popularität erfreuen konnte und für viele Maler der Generation das zentrale Feld künstlerischer Tätigkeit wurde. Im Rückblick reflektiert der zum Düsseldorfer Genremaler gewandelte Schuback 1861 über die unproduktiven Hamburger Jahre: „Freilich habe ich erst Manches durchkämpfen müssen bis ich zu diesem Standpunkt kam, u. den Übergang vom antiken Historienmaler zum modernen Genremaler bildete eine sechsjährige Hamburger Portraitzeit, wo ich außer vielen Sorgen, mit denen ich oft zu kämpfen hatte, noch die gänzliche Entbehrung künstlerischer Productivität oft tief u. schmerzlich empfand.“⁷²

Von den in Hamburg zwischen 1848 und 1855 entstandenen Bildnissen haben sich bisher nur wenige identifizieren lassen. Sie sind ganz der bürgerlichen Portraitkonvention der Jahrhundertmitte verhaftet und künstlerisch zweifellos nicht sonderlich bedeutend.⁷³ Als autobiographisches Dokument ist hier lediglich sein in Kreide und Rötel ausgeführtes Selbstbildnis von 1850 (Abb. 21) zu erwähnen, das den Maler nobel distanziert in einen dunklen Umhang gehüllt zeigt.⁷⁴ Schuback selbst reflektiert in einem Brief von 1851 über sein Schicksal, vom idealistischen Künstler zum Porträtmaler ‚abgestiegen‘ zu sein und setzt dabei seine künstlerische Entwicklung in Gegensatz zu Dreber:



Abb. 21. Emil Schuback: Selbstbildnis, Kreide und Rötel, 1850. Hamburg, Hamburg Museum

„Ich habe den vorigen Monat in Travemünde an der Ostsee verlebt, freilich nicht so schön wie früher in Subiaco, aber das Meer ist doch auch im[m]er großartig und täglich neu interessant. Ich habe dort fast täglich ein Kreideportrait gezeichnet, und somit meinen Aufenthalt ganz gut bezahlt erhalten. Überhaupt habe ich diesen Som[m]er noch nichts als Portraits gemacht. Sie gut zu machen ist auch nicht leicht, und erfordert wirklich fortgesetztes Studium u. Übung. Die Antike freilich, mein einstiges Ideal, schwebt mir jetzt vor wie ein Jugendtraum. Es war ein schöner Traum, doch auch nur ein Traum, denn im wahren Leben hätte ich außer einigen Künstlern und Archäologen wohl niemand gefunden, der meine Richtung verstanden hätte, und wozu arbeitet man dann? Mensch sein heißt auch etwas, und vielleicht noch mehr wie mein Beruf, als Künstler sein, so sehr ich die Kunst liebe und verehere. – Mit Dir ist es anders, lieber Franz, Du opferst für die Kunst lieber das Leben, und Du hast Recht, denn Dir ist von der Natur viel gegeben, und Du würdest sündigen, wenn Du das Dir anvertraute Zehnt nicht auf den höchsten Gipfel der Vollendung zu bringen suchtest.“⁷⁵

Dieser Brief dokumentiert den Ablösungsprozess vom klassischen Ideal, dem sich Schuback mit seiner klassischen Bildung, dem Hang zu literarischen Themen, der Ausbildung in der idealistischen Cornelius-Schule und seiner Italienfahrt lange verpflichtet gefühlt hatte. Die Antike und das Ideal werden zunehmend von der Wiedergabe der Wirklichkeit verdrängt, der schrittweise erworbene Abstand zum klassischen Ideal ist aber hochreflektiert und wird zu einer melancholischen Selbsterkenntnis, auf dem eigentlich zum Ziel gesetzten Gebiet der Kunst nicht zu Erfolg und Vollendung gelangt zu sein. Der Konflikt Schubacks, von der idealen Richtung über die kommerzielle Portraitmalerei zur Wirklich-

keitsdarstellung der Düsseldorfer Schule gekommen zu sein, ist evident. Er bedarf der Rechtfertigung vor Dreber:

„Ich glaube Du hast einen solchen Schrecken bekommen durch die Nachricht, daß dein alter Freund, der strenge Stylist u. aus Versehen in diesem Jahrhundert geborene Grieche, der als eine Skizze zu einem Faun oder einem Socrates hätte gelten können, daß der endlich Düsseldorfer Genremaler wird, u. der früheren Richtung ganz untreu geworden ist. – Nur keine Angst, meine jetzige Richtung ist von der früheren gar nicht so verschieden, nur daß ich mit mehr Natur u. Wahrheit jetzt darzustellen suche was früher in bloßen Umrissen in der Mappe verweilen mußte. Die alte Düsseldorfer theatralische Romantik ist mir noch ebenso verhaßt, wie früher, nur die lebensfrische junge Naturalistik studire ich, u. die ist der naiven Auffassung der Antike durchaus nicht fremd. Ich bin durch viele Umwege auf meinen jetzigen Weg gekommen, nach endlosem Portraitzeichnen, u. manchem ganz schlechten Zeug, was ich machte in Hamburg um Geld zu verdienen, fand ich mich endlich auf diesem Wege als Künstler wieder u. es reut mich nicht. Wir leben u. arbeiten einmal nicht für uns allein, obwohl man wohl zunächst zur eignen Befriedigung arbeitet, aber man muß auch einigermaßen mit seinen Zeitgenossen leben u. von ihnen verstanden werden; u. solange man in Rom lebt in der Umgebung der Antike u. Kunst, so glaubt man wohl, andere Leute verständen auch diese Sprache; auf deutschem Boden aber, namentlich in Norddeutschland fühlt man, daß man als Deutscher anders reden muß. Es hat mir Kampf und trübe Jahre genug gemacht, jetzt aber bin ich froh ins Klare gekommen zu sein. Ludwig Richter redet auch Deutsch, u. wenn zu seinen schönen Zeichnungen noch eine wahre u. lebendige Farbe käme, so würde er noch besser verstanden werden, u. seine Kunst würde gewiß nicht dadurch verlieren.“⁷⁶

Schubacks Brief ist ein idealtypisches Dokument für den von vielen Malern um die Jahrhundertmitte vollzogenen Wandel von der idealisierend-antikisierenden Werkpraxis zur realitätsgesättigten Praxis der Düsseldorfer Schule. Für Schuback war wie für viele Zeitgenossen mit dem Stilproblem auch ein Gattungsproblem verbunden, denn die eigentliche akademische Ausbildung galt vorzüglich der biblischen und mythologischen Historienmalerei, in der Praxis ließen sich figürliche Bilder aber fast nur noch als Genrebilder anfertigen, da die Aufträge für große Historienbilder ausblieben. Namentlich in Norddeutschland war wohl kaum mit großen Aufträgen zu rechnen, was Schubacks Entscheidung, nach Düsseldorf zu gehen, beeinflusst haben wird. Erst 1857 gelang es ihm, den Auftrag für ein Historienbild zu erlangen. Für die Kirche in Nortorf in der holsteinischen Provinz sollte ein großes Altarbild gemalt werden, wozu eine öffentliche Ausschreibung erfolgte, die Schuback mit seinem Entwurf gewann:

„Wie gerne möchte ich mal was von Deinen Arbeiten sehen, wie Du jetzt malst, wäre ich sehr begierig zu sehen. Daß Du auch nicht bei der nur zeichnerischen Richtung unserer damaligen römischen Zeit geblieben bist, kann ich mir vorstellen. Wohl uns aber, daß wir in solcher Richtung begonnen haben, denn ich merk es jetzt, da ich endlich das Farbelement mehr in der Gewalt habe wie mir das damalige Formstudium zu statten kommt. Ich habe mich eigentlich auf großen Umwegen erst selbst wiedergefunden, und mußte erst in Hamburg beinahe zu Grunde gehen um hier durch frisches Studium wieder aufzukommen. Außer vielen Genrebildern die ich in der letzten Zeit gemalt u. größtenteils gut verkauft male ich jetzt ein großes Altarbild: Christus am Ölberge darstellend für eine Kirche in Holstein. Es war eine Concurrrenz ausgeschrieben an der dreizehn Maler sich beteiligten. Du kannst Dir meine Freude denken wie die Nachricht ankam, ich habe sie gewonnen; um so mehr, da die Skizzen anonym ausgestellt u. gewählt waren. Endlich also mit grauen Jahren komme ich zur Erfüllung eines meiner lebhaftesten Jugendwünsche, ein großes historisches Bild zu malen. Wenn ich es nun herausbringe, wie ich hoffe & wie ich es mir denke, so kann es leicht mehr Aufträge nach sich ziehen und ich wäre seelig, nur historische Bilder malen zu dürfen. Doch kann ich auch nicht sagen, daß ich die Genrebilder ungern male, denn die Natur kann man in jeder Weise schön wiedergeben, u. wenn man mit etwas Freiheit das Farbenstudium betreibt, so hat es doch einen unendlichen Reiz. Kürzlich waren hier einige Bilder von den bedeutendsten Franzosen ausgestellt: Couture, Willems u. Messonier [eigentlich Meissonier], wo man wahrhaftig Respekt kriegt vor der männlichen Technik u. Meisterschaft mit der den Freiheiten der Natur gefolgt ist. So etwas können wir Deutschen Alle noch nicht; die Franzosen freilich haben dafür keinen L. Richter u. Cornelius u. können solche Männer auch nicht haben. Wie man Maler mit Musikern vergleichen kann, so möchte ich sagen Richter u. Messonier stehen in einem Verhältniß zu einander wie Mozart u. Liszt, dort die



*Abb. 22. Emil Schuback: Christus am Ölberg, Öl auf Leinwand, 1857.
Nortorf, Kirche St. Martin*

reichste Erfindung u. Gemühtiefe, hier die größte Vollendung in der Darstellung. Wann wird der Mann geboren der beides vereinigt?!"⁷⁷

Das Gemälde „Christus am Ölberg“ (Abb. 22) in der Nortorfer Kirche ist ein großformatiges Historienbild in steilem Format, das in einen neugotischen Rahmen gefasst ist.⁷⁸ Schuback zeigt hier, dass er mit der Bildtradition vertraut ist, die namentlich in Hamburg durch das große Altarbild gleichen Themas von Friedrich Overbeck für die Kapelle des Allgemeinen Krankenhauses in St. Georg einen neuen Schub bekommen hatte.⁷⁹ 1827–1833 in Rom ausgeführt, wurde Overbecks Gemälde, ein kunstvolles Nachtstück, im Jahre 1834 in der Kapelle installiert und fand als modernes Kirchenbild in Hamburg große Beachtung und viel Beifall. Die Ikonographie des Bildes folgt bei Overbeck dem Bericht des Evangelisten Lukas 22, 39–46, da nur dort von der Erscheinung des Engels, der Christus Trost spendet, berichtet wird. Im Garten Gethsemane fleht Christus Gottvater an, die bevorstehende Passion von ihm abzuwenden: „Vater, willst Du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe.“ Daraufhin erscheint der Engel, der den Gottessohn in seiner Verzweiflung stärkt, während die Apostel zu Füßen des Hügels schlafen und vom Leiden ihres Herrn keine Notiz nehmen. Davon setzte sich Schuback in jeder Hinsicht ab und reduzierte die Handlung auf den ergreifenden Dialog des Engels mit Jesus. Vermutlich Dürers bekannter Bildidee aus der „Kleinen Holzschnittpassion“ folgend, zeigt auch Schuback Christus in Rückenansicht dem Engel links oben zugewendet. In der Reduktion auf Christus als den ganz allein auf sich selbst zurückgeworfenen Menschen und Gottessohn, der um Gnade bittet, mag man ein spezifisch protestantisches Verständnis der Ölbergszene erkennen. Von den nazarenischen Gestaltungen des Themas setzte sich Schuback in jedem Fall ab. Auch formal ist die Palette keineswegs nazarenisch, sondern es mischen sich realistische ‚Düsseldorfer‘ Züge in das Bild, wobei die dominierenden Braun-, Rot- und Blautöne auch an die französische und belgische Geschichtsmalerei, die Schuback in seinem Brief ja explizit erwähnt, als Anregungen denken lassen. Christus wird von Schuback zwar noch nicht gänzlich in die Gegenwart versetzt – hier bleibt er der überlieferten Bibelikonographie treu –, aber die Stilisierung ist deutlich gemindert und Christus als ein leidendes Individuum gezeigt.

7. Schluss

Der künstlerische Werdegang von Emil Schuback spiegelt den Paradigmenwechsel, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzog. Ausgebildet als idealistischer Zeichner und Historienmaler aus der Münchner Cornelius-Schule, der sich insbesondere antiken Themen und Stoffen aus der klassisch-romantischen Literatur widmete, wurden für ihn die Jahre in Italien zwischen 1843 und 1848 zum entscheidenden Bildungserlebnis. Auch sein Zeichenstil wandelte sich dort unter dem Eindruck der südlichen Natur und durch den Umgang mit dem Landschaftsmaler Heinrich Dreber sichtlich. Schuback hat ein bemerkenswertes Oeuvre als Zeichner hinterlassen, das im vorliegenden Aufsatz nur unzulänglich aufgrund der zufällig bekannt gewordenen Arbeiten erfasst werden konnte. Er gehört aber ohne Frage in die Reihe der bedeutenden Zeichner der Mitte des 19. Jahrhunderts, der sowohl im Portrait wie auch in der Landschaft und in seinen eigenständigen poetischen Kompositionen berühmteren Zeitgenossen wie Cornelius, Genelli und Dreber nicht wesentlich nachstand. Lediglich die Zeitumstände, sein radikaler Bruch mit der idealistischen Tradition und sein Wechsel zum Realismus der Düsseldorfer Genremalerei haben den klassisch-romantischen Beginn seiner Tätigkeit dem Vergessen anheim fallen lassen.

Anmerkungen

- 1 Zu dem Album, das zunächst in der „Bibliothek der deutschen Künstler“ in der Villa Malta, dann lange Zeit in der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte verwahrt worden war, bevor es 2012 mit dem gesamten Archivmaterial des Deutschen Künstlervereins in die Casa di Goethe am Corso transferiert wurde, siehe vor allem: Elke Schulze: Das vergessene Memento. Ein Porträt-Album deutscher Künstler in Rom 1832–1836, in: Jahrbuch der Berliner Museen 41 (1999), S. 213–244; „... denn lebensgroß gezeichnet und vermessen stehst Du im Künstlerbuch.“ Porträts deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik, bearbeitet von Beate Schroedter, hg. von Max Kunze, Ausst. Kat. Stendal, Winckelmann-Museum, 17. März – 25. Mai 2008, Ruhpolding 2008.
- 2 Rom, Casa di Goethe, Nachlass des Deutschen Künstlervereins, Sammlung von Bildnissen Deutscher Künstler in Rom, Inv. Nr. 80119; Bleistift, 36,9 × 27,2 cm, bezeichnet oben rechts: „No 117“; signiert und datiert unten rechts: „Günther Gensler. / del Roma. Dec. / Ao. 1844.“; eigenhändig bezeichnet von Schuback in der Mitte: „Emil Schuback / Maler aus Hamburg / geb. 1820 – 28ten Juni“; spätere Hinzufügung unten Mitte: „† 1902“. Vgl. Ausst. Kat. Stendal 2008 (wie Anm. 1), S. 113–114, Kat. Nr. V.8.
- 3 Rom, Casa di Goethe, Nachlass des Deutschen Künstlervereins, Sammlung von Bildnissen Deutscher Künstler in Rom, Inv. Nr. 80121; Bleistift, mit Tinte gehöht, 40,8 × 28,9 cm, bezeichnet oben rechts: „No 119“; signiert und datiert unten rechts: „E Schuback 1844 December“; eigenhändig bezeichnet von Gensler in der Mitte: „Günther Gensler / geb. zu Hamburg / d. 28. Febr. / Ao. 1803“. Vgl. Ausst. Kat. Stendal 2008 (wie Anm. 1), S. 112–113, Kat. Nr. V.7.
- 4 Vgl. Dörte Zbikowski: Das Bildnis als Zeugnis der Freundschaft, in: Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier, hg. von Hartmut R. Leppien und Dörte Zbikowski, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 25. Oktober – 29. Dezember 1996, Hamburg 1996, S. 26–35, hier: S. 33.
- 5 Emil Schuback: Bildnis des Malers Günther Gensler, 1854, Hamburg, Kunsthalle, Öl auf Leinwand, 98,5 × 74,5 cm; bez. oben links: „Emil Schuback pinx. Hamb. Ao. 1854“; Geschenk des Kunstvereins in Hamburg 1854, vgl. Jenns Eric Howoldt/Andreas Baur: Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1993, S. 192.
- 6 Ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste, Öl auf Leinwand, 174 x 204 cm, bezeichnet: „Günther Gensler pinx. Hamburg A. 1854“. Vgl. Museum der Bildenden Künste Leipzig. Verzeichnis der Kunstwerke, 26. Aufl., Leipzig 1924, S. 88, Kat. Nr. 91. Als Kriegsverlust (1945 verbrannt) in: Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde 1995, hg. von Herwig Guratzsch, bearbeitet von Dietulf Sander, Stuttgart 1995, S. 231, Kat. Nr. 91.
- 7 Zu Günther Genslers Biographie und Werk siehe Fritz Bürger: Die Genslers. Drei Hamburger Malerbrüder des 19. Jahrhunderts, Straßburg 1916; Silke Reuther: Gensler. Drei Hamburger Maler, hg. von Uwe M. Schneede, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 6. August – 14. November 1999, Hamburg 1999; Silke Reuther: Die Liebe zu Rembrandt und zu der holländischen Malerei. Der Maler Günther Gensler erlebt Amsterdam 1837, in: The Golden Age Reloaded. Die Faszination niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, hg. von Martina Sitt, Ausst. Kat. Villa Vauban, Musée d’Art de la Ville de Luxembourg, 2. Mai– 31. Oktober 2010, Köln 2010, S. 60–64.
- 8 Wichtigste biographische Literatur zu Schuback: Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog, hg. von Anton Bettelheim, Bd. 7: 1. Januar bis 31. Dezember 1902, Berlin 1905, S. 232 (Joh. Sass); Thieme/Becker, Bd. 30, 1936, S. 303; Siegfried Weiß: Artikel: „Schuback, Gottlieb Emil“, in: Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918, hg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und der Galerie Paffrath, Düsseldorf, Bd. 3, München 1998, S. 245–247; Anne-Catherine Krüger: Artikel: „Schuback, Gottlieb Emil“, in: Der Neue Rump. Lexikon der bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung. Überarbeitete Neuauflage des Lexikons von Ernst Rump (1912), hg. von Kay Rump, bearbeitet von Maike Bruhns, Neumünster 2005, S. 400.
- 9 Die Recherche ergab, dass sich in den Graphischen Sammlungen und Kupferstichkabinetten in Berlin, Bremen, Coburg, Düsseldorf, Flensburg, Frankfurt am Main, Hamburg (Altonaer Museum), Mainz und München keine Arbeiten von Schuback befinden. Für die Unterstützung bei dieser flächendeckenden Recherche danke ich Christine Hübner, Göttingen.
- 10 Vgl. die Todesanzeigen in: Die Kunst für Alle 17 (1902), Heft 14, S. 334; Jahrbuch der bildenden Kunst, hg. von Max Martersteig 2 (1903), S. 109.
- 11 Friedrich von Boetticher: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Dresden 1891–1898, Bd. 2, S. 665.

- 12 Ausführliche biographische Informationen zu Franz Jakob Schuback in dem von seinem Sohn Franz Arnold Schuback verfassten Nachruf, in: Neuer Nekrolog der Deutschen 8.1, 1830, Ilmenau 1832, S. 221–223, Nr. 101.
- 13 Vgl. In Gott gefälligem Frieden und Bruderliebe. Festschrift zum 175jährigen Bestehen der Hamburg-Altonaischen Bibelgesellschaft (1814–1989), hg. von Herwarth von Schade, Hamburg 1989.
- 14 Vgl. Lexikon der hamburgischen Schriftsteller bis zur Gegenwart, Bd. 7, Hamburg 1879, Nr. 3596–3599: Ernst Wilhelm (1798–1850) war im Ingenieurwesen geschult und auf den Wasserbau spezialisiert; Franz Arnold (1806–1837) war Jurist, als Advokat tätig und publizierte zu juristischen Fragen; Friedrich Eugen (1810–1871) war ebenfalls Ingenieur und Mathematiker, publizierte auf diesem Gebiet, zeichnete für den astronomischen Teil im „Hamburgischen Staats-Kalender“ verantwortlich und gab den „Gemeinnützigen Almanach“ heraus; Daniel August (1824–1908), der jüngere Bruder von Gottlieb Emil, war als Ingenieur erfolgreich im Eisenbahnbau und als Deichinspektor im Schiffahrtswesen tätig.
- 15 Vgl. die Nachricht in dem Schulprogramm von Friedrich Karl Kraft: *Ad publicam explorationem progressum quos discipuli priorum quinque classium Ioannei Hamburgensis in humanitatis studiis fecerunt*, Hamburg: Meissner, 1833, S. 56: „d) Aus Quarta [...] Emil Schuback, aus Hamburg, musste wegen Kränklichkeit den Plan zu studiren aufgeben.“
- 16 Vgl. Jörg Traeger: Gerdt Hardorff, ein früherer Lehrer Runges, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 18 (1973), S. 125–154, hier vor allem S. 146–149; Gerd Hardorff d. Ä. Ein Hamburger Künstler um 1800. Zeichnungen, Graphiken und Gemälde, Ausst. Kat., Hamburg, Patriotische Gesellschaft, 9. Januar – 15. Februar 1985, Hamburg 1985.
- 17 Hamburg, Hamburg Museum, Inv. Nr. EB 1912/1237; Bleistift auf Papier, 27,6 × 21 cm, bezeichnet unten Mitte: „Hermann Kauffmann“; unten rechts (wohl eigenhändige spätere Beschriftung) „gez. v. E. Schuback / 1836 oder /1839“. Zu dem Blatt siehe Gisela Jaacks: *Gesichter und Persönlichkeiten. Bestandskatalog der Porträtsammlung im Museum für Hamburgische Geschichte I: Ölgemälde, Pastelle, Miniaturen, Aquarelle und Zeichnungen*, Hamburg 1992, S. 180.
- 18 Vgl. zu Kauffmann vor allem Alfred Lichtwark: *Herrmann Kauffmann und die Kunst in Hamburg von 1800–1850*, München 1893; *Herrmann Kauffmann. Bilder aus Norddeutschland*, hg. von Bärbel Hedinger, Ausst. Kat. Hamburg, Altonaer Museum, 15. November 1989 – 4. Februar 1990, Hamburg 1989.
- 19 Siehe die Tagebucheinträge Kauffmanns vom 2. Oktober 1839 und 12. November 1839, im Juni 1840 hat Kauffmann zudem Schuback portraitiert, vgl. Axel Feuß: „Meine Beschäftigung, Thun und Treiben“ – Hermann Kauffmanns Tagebuch 1838–1841, in: *Ausst. Kat. Hamburg 1989* (wie Anm. 18), S. 34–61, hier: S. 52–55.
- 20 Zur Ära Cornelius an der 1808 gegründeten Münchner Akademie siehe Frank Büttner: „Das wirksamste Mittel für die Erhaltung und allgemeinere Ausbreitung der Künste“. Die Akademie unter Max I. Joseph und Ludwig I. 1808–1848, in: „...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, hg. von Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp und Florian Matzner, München 2008, S. 30–43.
- 21 Vgl. die Werke in: *Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier*, hg. von Hartmut R. Leppien und Dörte Zbikowski, Ausst. Kat. Hamburg, Kunsthalle, 25. Oktober – 29. Dezember 1996, Hamburg 1996.
- 22 Vgl. Matrikel der Akademie der bildenden Künste, München, Matr. Nr. 2450.
- 23 Düsseldorf, Kunstakademie, Archiv, eigenhändiges Dokument von 1859: „Zeit der Ausstellung des ersten Kunstwerkes und Bezeichnung desselben: ‚1841. Die Erziehung des Bacchus, angekauft vom Kunst-Verein zu München.“ Diese Notiz findet sich in der ersten, von Schuback selbst zusammengestellten Werkliste, die als Beantwortung des Fragebogens für ein Künstlerlexikon entstand; die veränderte Druckfassung in: *Die Künstler aller Zeiten und Völker oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart*. Nach den besten Quellen bearbeitet, begonnen von Friedrich Müller, fortgesetzt und beendet von Karl Klunzinger und Adolf Seubert, 3 Bde., Stuttgart 1857–1864, Bd. 3, S. 492–493.
- 24 Verbleib unbekannt; Bleistift, 33 × 25 cm, bez. unten rechts: „E. Schuback 1845“; vgl. *Auktionshaus Granier, Bielefeld, Katalog der Auktion vom 22. März 1997*, S. 411, Los 2475.
- 25 Privatbesitz, Bleistift, 16,6 × 10,5 cm; bezeichnet unten links: „1838 29 April“; unten Mitte: „Franz Stiehler aus Reuss- / Ebersdorf.“; Nachlassstempel.
- 26 Privatbesitz, Bleistift, 16 × 9,8 cm; bezeichnet unten links: „1838, d 6 April“; unten rechts: „C. C. Papendieck v Hamburg.“; Nachlassstempel. Vgl. Matrikel der Akademie der bildenden

- Künste, München, Matr. Nr. 2528. Papendieck schrieb sich am 12. Dezember 1836 für das Fach Malerei ein. Über seine künstlerische Tätigkeit ist nichts bekannt, er war aber als Maler in Hamburg tätig, vgl. Der Neue Rump (wie Anm. 8), S. 331: „Carl Christoph Papendieck, geb. 14.4.1816 in Hamburg, Maler. Papendieck wurde 1839 in den Hamburger Künstler-Verein von 1832 aufgenommen.“ Laut „Hamburger Adressbuch“ von 1847 lebte der Maler Carl Papendieck am Gertrudenkirchhof Nr. 8.
- 27 Zu Cornelius' Faust-Illustrationen, ihrer Vorgeschichte und patriotischen Problematik siehe Frank Büttner: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, 2 Bde., Wiesbaden 1980–1999, Bd. 1, S. 26–36; Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust, hg. von Martin Sonnabend, Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, Graphische Sammlung, 14. März – 20. Mai 1991, Frankfurt am Main 1991; Sigrun Brunseck: Auf dem Weg der alten Kunst. Der „altdeutsche Stil“ in der Buchillustration des 19. Jahrhunderts, Marburg 1994, S. 45, S. 189–193; Sebastian Giesen: „Den Faust, dächt' ich, gäben wir ohne Holzschnitte und Bildwerk“. Goethes „Faust“ in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts, Phil. Diss., Aachen, Technische Hochschule, Aachen 1998, S. 40–60; Markus Bertsch: Wirkung und Rezeption Goethes in der zeitgenössischen Kunst, in: Goethe-Handbuch. Supplemente, Bd. 3: Kunst, hg. von Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart 2011, S. 219–264, hier: S. 233–248.
- 28 Zu den Zeichnungen und ihrer graphischen Umsetzung siehe Stephan Seeliger: Zur Editions-geschichte der Faust-Bilder von Peter Cornelius, in: Aus dem Antiquariat, 1988, S. 277–283; Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz, hg. von Stephan Seeliger und Norbert Suhr, Ausst. Kat. Mainz, Landesmuseum, 9. Mai – 20. Juni 1993, Mainz 1993, S. 136–139, Kat. Nr. 55–56.
- 29 Athanasius Graf Raczyński: Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen, 3 Bde., Berlin 1836–1841, Bd. 2, S. 164–165.
- 30 Ehemals Sammlung Max Stern, Düsseldorf; Öl auf Leinwand, 58,5 × 70 cm, bez.: „E. Schuback“. Vgl. Köln, Kunsthaus Lempertz, Katalog 392: Die Bestände der Galerie Stern, Düsseldorf. Gemälde alter und neuzeitlicher Meister, 13. November 1937, Köln 1937, S. 25, Kat. Nr. 148.
- 31 Vgl. Viktor Goldschmidt: Goethe und der Brocken, Wernigerode 1928 (= Sonderdruck aus der Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde, 1928; 1), hier der Katalog von Günther Deneke: „Maler auf dem Brocken“, S. 70–97, hier S. 89: „15. 6. 1840: G. E. Schuback, Maler aus Hamburg“. Das „Wernigeröder Intelligenzblatt“ berichtete bis 1848 wöchentlich über die Besucher des Brockens und veröffentlichte die offiziellen Namenslisten, worunter zahlreiche Künstler waren. Offenbar war Schuback allein durch den Harz gewandert, da in seinem Fall keine Begleitperson aufgelistet ist.
- 32 Vgl. Feuß 1989 (wie Anm. 19), S. 55.
- 33 Privatbesitz, Bleistift, 28,5 × 35,5 cm (Blattgröße), 25 × 32,5 cm (Darstellung); bezeichnet unten links: „1840 April ES“. Die „Faust“-Illustration wurde nicht erkannt, sondern das Blatt war mehrfach unter dem Titel „Schulmeister auf der Dorfkirmes“ im Kunsthandel, vgl. zuletzt Köln, Kunsthaus Lempertz, Auktion 957 vom 15. Mai 2010, Los 1843.
- 34 Johann Wolfgang Goethe: Faust I, in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Richter und Herbert G. Göpfert, 20 Bde., München 1985–1998, Bd. 6.1, S. 535–673, hier: S. 562.
- 35 Privatbesitz, Bleistift, 26 × 32 cm (Blattgröße), 16,4 × 23,5 cm (Darstellung); bezeichnet unten rechts: „1840 Februar / ES“. Vgl. Pforzheim, Buch- und Kunstauktionen Peter Kiefer, Auktion 71 vom 20. Juni 2010, Los 5321.
- 36 Goethe, Faust (wie Anm. 34), S. 594.
- 37 Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer, Öl auf Leinwand, 90 × 82 cm, signiert und datiert unten links. Vorher Hamburg, Auktionshaus Stahl, Auktion vom 9. Dezember 2006, Lot 193.
- 38 Boetticher 1891–1898 (wie Anm. 11), Bd. 2.1, S. 935, Nr. 1.
- 39 Johann Wolfgang Goethe: Egmont. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, in: Sämtliche Werke (wie Anm. 34), Bd. 3.1, S. 246–329, hier: S. 328. Zum Trauerspiel siehe zuletzt Konrad Schaum: Sinn und Gestalt von Goethes Egmont, Heidelberg 2012 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; 313).
- 40 Johann Wolfgang Goethe: Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 7, Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1828, hier Kupferstich von C. A. Schwerdgeburth nach Johann Heinrich Ramberg zu „Egmont V.r. Aufzug letzte Scene.“
- 41 Zur Bildgeschichte des „Egmont“ siehe Graf Egmont. Historische Persönlichkeit und literarische Gestalt, hg. von Jörn Göres, Ausst. Kat. Düsseldorf, Goethe-Museum, Anton-und-Anna-Kippenberg-Stiftung, 29. Mai – 15. Juli 1979, Düsseldorf 1979, S. 101, Kat. Nr. 28: Düsseldorf,

- Goethe-Museum, Wilhelm von Schadow: Schlusszene des Egmont, Aquarell über Bleistift, 28,4 × 25,3 cm.
- 42 Vgl. Ausst. Kat. Stendal 2008 (wie Anm. 1), S. 113–114, Kat. Nr. V.8.
- 43 Rom, Casa di Goethe, Nachlass des Deutschen Künstlervereins, Sammlung von Bildnissen Deutscher Künstler in Rom, Inv. Nr. 80120; Bleistift, mit Tusche gehöht, 38,3 × 29,1 cm, bezeichnet oben rechts: „No 118“; signiert und datiert unten rechts: „E Schuback fec / 1ten Januar 1845“; wohl eigenhändig bezeichnet von Herrmann in der Mitte: „Alexander Herrmann / geb. zu Glauchau / d. 12. Mai 1814“; darunter später hinzugefügt: „† den 29ten Oktober 1845“. Vgl. Ausst. Kat. Stendal 2008 (wie Anm. 1), S. 212–113, Kat. Nr. 20.
- 44 Zu Drebers Biographie siehe vor allem Richard Schöne: Heinrich Dreber, hg. von Friedrich Schöne, Berlin 1940 (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte; 34); Michael Thimann: Antike ohne Götter. Heinrich Drebers Landschaftskunst, in: Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus, hg. von Ernst Osterkamp und Thorsten Valk, Akten der Tagung in der Villa Vigoni, September 2009, Berlin/Boston 2011 (= Klassik und Moderne; 3), S. 58–80.
- 45 Vgl. Schöne 1940 (wie Anm. 44), S. 107–108. Schuback hatte den Text 1875/76 auf Bitten Levin Schückings niedergeschrieben. In Schückings Gedächtnisaufsatz über Dreber in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Nr. 56, 25. Februar 1876, S. 833–834, wurde er ohne Nennung des Autors erstmals publiziert.
- 46 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, 15. Februar 1861.
- 47 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1920/121, bez. unten rechts „Cervara“, Nachlaßstempel auf dem verso; Bleistift, 29,5 × 21,8 cm. Ein wohl anlässlich desselben Ausfluges nach Cervara entstandenes Blatt, jedoch nur in Umrissen ausgeführt, im Kunsthandel H. W. Fichter, Frankfurt am Main; Bleistift, 21,7 × 29,6 cm, bez. unten rechts: „Cervara“, Nachlaßstempel auf dem verso. Das Blatt stammt aus der Sammlung Richard Jung (Lugt 3791).
- 48 Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1920/123, bez. unten rechts „Subiaco / Monastero delle [!] / missione / 1844 Luglio“, Nachlaßstempel auf dem verso; Bleistift, 21,9 × 29,7 cm.
- 49 Privatbesitz, Bleistift, 30,5 × 46,3 cm, bez. unten links: „Subiaco 1844 ES“. Erworben 2013 aus dem Kunsthandel H. W. Fichter, Frankfurt am Main, vgl. H. W. Fichter Kunsthandel, Gezeichnete Kunst - Katalog XVII: Ersehnte Welten, Frankfurt am Main 2010, S. 89–90.
- 50 Privatbesitz, Bleistift, 31,8 × 44,6 cm, bez. unten rechts: „Subiaco 1846 ES“.
- 51 Privatbesitz, Bleistift, 22 × 24 cm; Nachlaßstempel.
- 52 Vgl. Schöne 1940 (wie Anm. 44), S. 108.
- 53 Vgl. Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800 bei Jacob Philipp Hackert, Joseph Anton Koch und Johann Christian Reinhart, hg. von Ekkehard Mai und Götz Czymbek, Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 18. Mai – 15. Juli 1984, Köln 1984, S. 134, Kat. Nr. 73.
- 54 Zur Debatte um Landschaft und Staffage im 19. Jahrhundert siehe zuletzt mit der gesamten älteren Literatur: Michael Thimann: Historische Landschaften. Ferdinand Oliviers „Trauernde Juden an den Wassern Babylons“, in: „An den Wassern Babylons saßen wir“. Figurationen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann, hg. von Alexander Bastek und Michael Thimann, Ausst. Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 11. Oktober 2009 – 10. Januar 2010, Petersberg 2009, S. 23–39.
- 55 Zu Genelli siehe zuletzt Eva Nielsen: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Phil. Diss., München, Ludwig-Maximilians-Universität, München 2005. Von der älteren Literatur grundlegend: Hans Ebert: Bonaventura Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971; Hans Marshall: Bonaventura Genelli, Leipzig 1912 (= Der Künstler und sein Werk; 2).
- 56 Privatbesitz, Bleistift, 21, 4 × 38 cm; bezeichnet unten rechts: „E. Schuback inv. et fec. 1847 Roma.“; vorher Frankfurt am Main, Kunsthandel H. W. Fichter.
- 57 Privatbesitz, Bleistift, 22 × 25,4 cm (Blattgröße); 17 × 20 cm (Darstellung), bezeichnet unten rechts: „ES 46“; vorher Berlin, Kunsthandel Ralph Haugwitz, dort 2009 erworben.
- 58 Genesis 3, 21.
- 59 Genesis 3, 14.
- 60 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. P. K. I 675–3–146; Tuschfeder, Tuschpinsel und Deckweißhöhung auf braunem Papier, 17,6 × 20,6 cm, bezeichnet unten rechts: „E Schuback Dsldf 1856“. Die Zeichnung war mit ihrer Montierung das Blatt 146 des Friedrich-Luisen-Albums von 1856 und wurde aus Großherzoglichem Privatbesitz von der Staatlichen

- Kunsthalle übernommen. Vgl. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Rudolf Theilmann und Edith Ammann, Karlsruhe 1978, Bd. 1, S. 563, Nr. 3733.
- 61 Weimar, Klassik Stiftung, Kunstsammlungen, Graphische Sammlung, Inv. Nr. KHZ/02498; Graphit auf Tonpapier, 26,3 × 43 cm, eigenhändig bezeichnet links: „J. A. Jerichau inv. et sculpsit. / E. Schuback del. / Roma. 1847“; unten rechts von unbekannter Hand: „Alma v. Goethe“. Zu dem Blatt siehe auch Nachsommer in Weimar. Walther von Goethe, Ausst. Kat. Weimar, Goethe- und Schiller Archiv, Weimar 1997, Kat. Nr. 7.
- 62 Vgl. Louis Bobé: Alma von Goethe und ihr Grabmal, in: Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft 9 (1944), S. 198–210. Jüngst widmete sich eine Ausstellung der Goethe-Enkelin: Ein schönes Mädchen. Alma von Goethe, Ausstellung, Weimar, Goethe-Nationalmuseum, 1. Dezember 2012 – 13. Januar 2013 (kein Katalog).
- 63 Bobé 1944 (wie Anm. 62), S. 208.
- 64 Vgl. dazu Michael Thimann: Hieroglyphen der Trauer. Johann Friedrich Overbecks „Bewei-nung Christi“, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 28 (2001), S. 191–234; Michael Thimann: Die Zeit der Patriarchen. Gustav Ferdinand Metz’ „Tod der Rahel“ (1847) und die biblische Historienmalerei im 19. Jahrhundert“, in: Das Münster 68 (2015), S. 46–59.
- 65 Mannheim, Kunsthalle, Inv. Nr. G 1631; Bleistift auf Velin, auf Karton aufgezogen, 21,4 × 14,4 cm, Nachlassstempel auf dem verso. Ersteigert 1921 im Kunsthaus Bangel, Frankfurt am Main. Zu dem Blatt siehe Ideal und Idyll. Zeichnungen und Aquarelle 1850–1890, bearbeitet von Walter Stephan Laux, Weinheim 1988 (= Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim; 5), S. 107–108, Kat. Nr. 153; Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880, hg. von Monika Schulte-Arndt und Dietmar Siegert, Ausst. Kat. Bremen, Kunsthalle, 24. Mai – 5. Juli 1998, Mannheim, Städtische Kunsthalle, 18. Juli – 6. September 1998, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, 19. September – 1. November 1998, Bremen 1998, S. 74 und S. 199, Kat. Nr. 37.
- 66 Privatbesitz, Bleistift, 28,5 × 21,7 cm, eigenhändig in Feder bezeichnet unten links: „E. Schuback“; in Bleistift in der Mitte: „Nanna“; unten rechts in Feder: „Rom“. Vgl. Berlin, Leo Spik, Auktion vom 11. Oktober 2001, Lot 470; danach Berlin, Kunsthandel Ralph Haugwitz.
- 67 Sammlung von Charakter-Köpfen auf Stein gezeichnet von E. Schuback, [Hamburg] 1864. Die Lithographien messen jeweils 30,5 × 45,7 cm.
- 68 Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, Juni 1864.
- 69 Düsseldorf, Kunstakademie, Archiv, eigenhändiges Dokument von 1859.
- 70 [Johann Heinrich Carl Koopmann:] Ein holsteinischer Maler erlebt Italien – Aus den Erinnerungen von Carl Koopmann, in: Kunst in Schleswig-Holstein. Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schleswig 1954, S. 125–137, hier: S. 136.
- 71 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Hamburg, 4. Oktober 1850.
- 72 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, 15. Februar 1861.
- 73 Vgl. etwa die Bildnisse der Familie Armbrust und des Musikers Christian Gotthelf Schöne im Hamburg Museum, in: Jaacks 1992 (wie Anm. 17), S. 180–181.
- 74 Hamburg, Hamburg Museum, Inv. Nr. EB 1956/188; Kreide und Rötel, 26,3 × 24,1 cm, bezeichnet rechts Mitte: „18 ES 50“; vgl. Jaacks 1992 (wie Anm. 17), S. 181.
- 75 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Hamburg, 18. September 1851.
- 76 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, 2. Dezember 1857.
- 77 Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, 21. Mai 1857.
- 78 Nortorf (Kreis Rendsburg-Eckernförde), Kirche St. Martin; Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, bezeichnet unten links: „E. Schuback 1857“. Eine zweite, stark verkleinerte Fassung konnte bisher nicht identifiziert werden, vgl. Berlin, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, Nachlass 251: Heinrich Dreber, Kasten 2, Emil Schuback an Heinrich Dreber, Düsseldorf, 2. Dezember 1857: „Von dem Altarbild, welches ich im Frühjahr für Holstein gemalt habe, schrieb ich Dir wohl; zu meiner Freude hat es am Ort seiner Bestimmung vielen Beifall errungen, u. hat mir der Amtmann zu Rendsburg eine Wiederholung in ganz kleinem Format bestellt.“
- 79 Vgl. dazu Carl-Wolfgang Schümann: Overbecks Altar für den Betsaal des Allgemeinen Krankenhauses. Über das Zustandekommen eines öffentlichen Auftrags in Hamburg, in: Jahrbuch

der Hamburger Kunstsammlungen 16 (1971), S. 147–156; Michael Thimann: Friedrich Overbeck und die Bildkonzepte des 19. Jahrhunderts, Regensburg 2014 (= Studien zur christlichen Kunst; 8), S. 308–311.

Nachtrag

Die Einschätzung Schubacks als eines ausgesprochen belesenen pictor doctus wird durch die Ausleihbücher der Bibliothek der Deutschen in Rom bestätigt, die erst nach Abschluss des Manuskriptes eingesehen werden konnten (Rom, Casa di Goethe, Archiv des deutschen Künstlervereins, Empfangs- und Ablieferungsbuch für die Bibliothek der Deutschen zu Rom, Nr. 53 (1838-1846), Nr. 54 (1847-1870)). Zwischen dem 15. September 1844 und dem 5. März 1848 entlieh Schuback die Werke Goethes (verschiedene Bände), die Schriften Heinrich von Kleists, die Werke Wielands, Abraham à Sancta Clara, E. T. A. Hoffmanns „Phantasiestücke“, „Kaiser Octavianus“ von Tieck, den „Wandsbecker Boten“ von Matthias Claudius, den „Hesperus“ von Jean Paul, Brentanos Bearbeitung von Wickrams „Goldfaden“, die „Poesien“ von Lord Byron, „Yoricks empfindsame Reise“ von Sterne, „Gil Blas“ von Le Sage, „De l’Allemagne“ von Madame de Staël, Manzonis „I promessi sposi“, Tassos „Befreites Jerusalem“, die „Vite“ Vasaris, die Schriften Machiavellis, „Tom Jones“ von Fielding, Holbergs „Lustspiele“ und die Romane Voltaires. Unter den antiken Autoren finden sich Aischylos, Apuleius, Euripides, Herodot, Polybios, Pausanias, Strabo und Vergils Werke in der Übersetzung von Voß, deren 2. Band mit der Schilderung von Aeneas’ Abstieg in den Hades („Aeneis“, 6. Gesang) er am 2. Mai 1847 entlieh, was ihn möglicherweise zu der Zeichnung der Unterweltszene (Abb. 15) aus demselben Jahr inspirierte; unter den Sachbüchern lassen sich Menzels „Geschichte der Deutschen bis auf die neuesten Tage“, die „Beschreibung der Stadt Rom“ von Bunsen/Platner, Joseph Görres’ „Mythengeschichte der asiatischen Welt“, Johann Gottlieb Rhodes’ „Ueber religiöse Bildung, Mythologie und Philosophie der Hindus“ und André-Corneille Lens’ „Le costume des peuples de l’antiquité“ nachweisen.

*Prof. Dr. Michael Thimann, Georg-August-Universität Göttingen,
Kunstgeschichtliches Seminar, Nikolausberger Weg 15, 37073 Göttingen*