LUDWIG VON HOFMANN UND DAS WANDBILD

– Textteil –

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Annette Wagner-Wilke

aus Gießen

WS 2010/2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans H. Hofstätter

Zweitgutachter: Dr. Peter Stephan

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hans-Helmuth Gander

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach: 21. Juli 2011

Trotz größter Sorgfalt und intensiven Recherchen konnten nicht alle Rechtsnachfolger ermittelt werden. Um Mitteilung und Kontaktaufnahme in diesen Fällen wird gebeten.

Die Urheberrechte für Werke folgender Künstler werden verwaltet von der VG-Bildkunst: Maurice Denis, Ludwig von Hofmann, Richard Riemerschmid, Henry van de Velde: © VG-Bildkunst, Bonn 2012 (www.bildkunst.de)

Für ausgewählte Aufnahmen und Werke:
© Bildarchiv Foto Marburg (www.fotomarburg.de)
© Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin

DANKSAGUNG

Die Abfassung dieses Danks beendet ein mehrjähriges Projekt, für dessen Entstehung und Realisierung ich von vielen Seiten Anregungen und Unterstützung erfahren habe. Zu danken ist an erster Stelle ausdrücklich Professor Dr. Hans H. Hofstätter, Kunsthistorisches Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, der sich bereit erklärt hat, mein Dissertationsvorhaben als Doktorvater überaus interessiert und engagiert zu begleiten. Für seine aufmerksame Betreuung, Unterstützung und wertvollen Hinweise danke ich ihm herzlich, ebenso Dr. Peter Stephan, Privatdozent am Kunsthistorischen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Die Beschäftigung mit Ludwig von Hofmann geht auf meine wissenschaftliche Tätigkeit am Institut Mathildenhöhe Darmstadt von 2001 bis 2006 zurück, anlässlich dessen ich in der Lebensreform-Ausstellung in Berührung mit Werken Ludwig von Hofmanns kam. Für die Möglichkeit zur Realisierung der großen Ludwig von Hofmann-Ausstellung 2005 sowie für die hier vielfältige Unterstützung, Anregungen und Hinweise danke ich ausdrücklich dem ehem. Direktor des Instituts Mathildenhöhe Dr. Klaus Wolbert und seiner Vertreterin Dr. Renate Ulmer.

Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Peter H. R. Hüssy (†, ehem. Inhaber des Ludwig-von-Hofmann-Archivs Zürich) und seiner Schwester Sylvia Hüssy (Luzern) sowie Ragnhild Kober-Carrière, Nachlassverwalterin des Ludwig-von-Hofmann-Nachlasses Potsdam, für ihre Aufnahme in ihren Archiven bzw. Nachlässen, für ihren Austausch über Hofmann und ihre Hinweise und dafür, dass sie mir in alle Dokumente, Archivalien und Werke bereitwillig Einsicht gewährt haben. Ragnhild Kober-Carrière danke ich ausdrücklich für ihre Genehmigung der Abdruckrechte der Werke Ludwig von Hofmanns, Ephraim Rosenstein, Vorsitzender der Ludwig-von-Hofmann-Gesellschaft e.V., besonders für seine Bereitstellung von Fotomaterial.

Mein Dank geht an alle öffentlichen Institutionen, in deren Besitz noch heute Wandarbeiten Hofmanns verwahrt werden, für ihre Unterstützung und Kooperation: Standesamt Pankow von Berlin; Klassik Stiftung Weimar; Deutsches Nationaltheater Weimar; Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Gasthaus Auerbachs Keller Leipzig; Deutsche Nationalbibliothek Leipzig; sowie für die im Privatauftrag geschaffenen Wandarbeiten, die sich heute im Besitz von Museen oder Privatsammlungen befinden: Lindenau-Museum Altenburg; Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Sammlung Sander; Stiftung Friedrich-Pappermann, Freital.

Des Weiteren danke ich ausdrücklich allen Archiven, Sammlungen, Museen und Bibliotheken, die meine Recherchen und Nachforschungen unterstützt, mir mit großem Interesse die Erschließung der Archivalien und Sammlungen ermöglicht, Bildmaterial zu den Wandmalereien und deren Vorarbeiten sowie Grundrisse und Gebäudepläne überlassen haben. Mein Dank geht an dieser Stelle besonders an Pater Thomas Schneider und Klaus Jüttner, Aloisiuskolleg in Bad Godesberg; Jürgen Horn, Amtsleiter am Standesamt Pankow, Berlin; Volker Viergutz, ehem. Landesarchiv Berlin; Dr. Hans-

Ulrich Lehmann und Andreas Pischel, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett; Anka Zinserling, ehem. Friedrich-Schiller-Universität Jena, Kustodie; Rita Seifert, Universitätsarchiv Jena; Steffi Richter, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, Archiv; Hildegard Dieke, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Handschriftenabteilung; Klaus Altenbuchner, Architekturmuseum der Technischen Universität München, Archiv; Dr. Hermann Mildenberger und Dr. Thomas Föhl, Klassik Stiftung Weimar; Prof. Dr. Volker Wahl, ehem. Archivdirektor am Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar sowie Doris Wagner und Stefan Schmidt vom Benutzerdienst am Beethovenplatz; Dr. Jens Riederer, Stadtarchiv Weimar; darüber hinaus allen im Bild- und Katalogteil genannten Museen sowie allen Privatsammlern, in deren Besitz sich weitere Arbeiten oder Studien für die Wandmalereien befinden und die ungenannt bleiben wollen.

Des Weiteren bin ich zu Dank verpflichtet: Dr. Contessa Roberts (Frankfurt am Main) und Mirjam Flender (Netphen) für die Bereitstellung wertvoller Unterlagen; Rolf Günther (Dresden) und Frank Kempe, Galerie Saxonia München, für Hinweise und Bildmaterial; Rüdiger Beck, Museum der bildenden Künste Leipzig, Konrad Katzer, Klassik Stiftung Weimar, und Detlef Kautz (Erfurt) sowie Bärbel Wölfel, Hochbauamt Weimar, für Informationen und Überlassung von Zustandsprotokollen und Restaurierungsberichten; Dr. Sabine Meister (Berlin), Dr. Dörte Döhl (Berlin), Dr. Moritz von Bredow (Hamburg), Prof. Dr. Wolfgang Rathert (München), Dr. Gerald Kreft, Edinger-Archiv Frankfurt am Main, sowie Dr. Matthias Lienert und Dr. Michael Wischnath von den Universitätsarchiven der Technischen Universität Dresden und Eberhard Karls Universität Tübingen für Hinweise über die *Vereinigung der Elf*, den Architekten Ludwig Hoffmann und die Familien Adolf Sultan, Ludwig Edinger und Wilhelm Kaufmann; Dr. Cordia Schlegelmilch (Berlin) und Peter Franke, PUNCTUM, Leipzig, für hervorragende fotografische Tätigkeiten.

Mein besonderer Dank gilt schließlich Dr. Verena Senti-Schmidlin (Zürich), zudem Dr. Thomas Richter (Oberursel) und Bettina Gehbauer-Schumacher (Griesheim) für ihre wertvollen Anregungen, Kooperationen, Diskussionen und für ihre Durchsicht des Manuskripts; mein Dank gilt auch Dr. Rüdiger Schumacher (Griesheim) für seine hilfreiche Unterstützung in Belangen der Bildbearbeitung.

In Zeiten knapper öffentlicher Kassen danke ich der Klassik Stiftung Weimar und der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig für ihre großzügige Erlaubnis zur Verwendung eigener Aufnahmen oder für den Verzicht auf Reproduktionsgebühren; für letzteres oder für kostenfrei zur Verfügung gestellte Aufnahmen danke ich zudem auch: Städtische Galerie Albstadt; Staatliche Museen zu Berlin (Nationalgalerie und Kupferstichkabinett); Staatliche Kunstsammlungen Chemnitz; Hessisches Landesmuseum Darmstadt; Institut Mathildenhöhe Darmstadt; Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Kupferstichkabinett); Stiftung Pappermann Freital; Galerie Belvedere Wien; Kunsthaus Zürich sowie allen Privatsammlern.

Zu guter Letzt danke ich meinem Ehemann Olaf für seine Geduld sowie besonders meinen Eltern Almuth und Wolfgang, die mich in vielerlei Hinsicht unterstützt und mir die Entstehung dieser Arbeit ermöglicht haben, aus tiefstem Herzen.

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung **10**

1 Ludwig von Hofmanns Weg zum Wandbild: Künstlerische Entwicklung und erste dekorative Wandbildaufträge (bis 1903) **20**

1.1 Lehrjahre an deutschen Kunsthochschulen (1883-88) • Atelieraufenthalt in München (1888/89) • Studienjahr in Paris (1889/90) 20

1.1.1 Akademiejahre: Dresden (1883-86) • Karlsruhe (1886-88) 20

1.1.2 Atelier in München (1888/89) 24

1.1.3 Pariser Jahre (1889/90): Akademie- und Studienzeit 25

1.1.3.1 Französische monumentale Vorbilder 28

1.2 Die 1890er Jahre: Hofmanns künstlerische Suche nach Stil und monumentaler Form 31

1.2.1 Die frühen Berliner Jahre (1890-94) 31

1.2.2 Die Jahre in Rom (1894-1901): Streben zum Stil des Wandbilds 34

1.2.2.1 Anregungen 35

1.2.2.2 Monumentales Schaffen und implizierte Sehnsucht nach dem Wandbild 40

1.3 Der Auftakt: Erste dekorative Wandmalereiprojekte (1896-1902) 48

1.3.1 Der erste Privatauftrag: die heydtschen Supraporten (1896-99) 48

1.3.1.1 Genese und Ausführung des Auftrags 48

1.3.1.2 Die Supraporten – eine Betrachtung 52

1.3.2 Der erste öffentliche Auftrag: der *Puttenfries* für Berlin (1900/01) 56

1.3.2.1 Umstände der Beauftragung · Das Trauzimmer als Aufstellungsort 56

1.3.2.2 Der *Puttenfries* 58

1.3.2.3 Ausführung des Auftrags · Ausstellungspräsentation 64

1.3.3 Das *Dekorative Gemälde* (1902) für Gustav Zinnow 69

1.3.3.1 Der Auftraggeber und die Genese des Auftrags · Bilddisposition 69

1.3.3.2 Das *Dekorative Gemälde* – eine Betrachtung 70

1.3.3.3 Exkurs: Literarische Rezeption 74

1.4 Hofmanns Berufung nach Weimar 1903 75

2 Der *Museumshalle*-Wandbildzyklus (1905/06) für die III. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906 ..... **79**

2.1 Die *Museumshalle* und die Genese von Hofmanns Wandbildauftrag 79

2.1.1 Der Ausstellungsbeitrag Weimars 79

2.1.1.1 Ein Theaterraum als Ausstellungsbeitrag? 81

2.1.1.2 Die *Museumshalle* als Raumkunstexponat 84

2.1.2 Auftragsgenese von Hofmanns Wandbildern ... 86
2.2 Entwurf und Ausführung ... 87
2.3 Kontroverse Beurteilung der *Museumshalle* ... 97
2.4 Anbringung des Wandbildzyklus und technische Angaben ... 99
2.5 Beschreibung und Analyse ... 101
2.6 Deutung und Funktion ... 115
2.7 Nachleben ... 127

3 Ein Monumentalfries (1907/08) für das Hoftheater Weimar ... 129
3.1 Das neue Hoftheater und Auftragsgenese von Hofmanns Wandfries ... 129
3.2 Entwurf und Ausführung ... 137
3.3 Disposition des Wandfrieses und technische Details ... 146
3.4 Beschreibung und Analyse ... 149
3.5 Deutung und Funktion ... 167
3.6 Der Wandfries und seine Umgebung ... 182
3.7 Nachleben ... 183

***4 Die Neun Musen* (1908/09) für die Universität Jena ... 185**
4.1 Das neue Universitätshauptgebäude und die Stiftung von Hofmanns Wandgemälde ... 185
4.2 Entwurf und Ausführung ... 195
4.3 Disposition und technische Angaben ... 208
4.4 Beschreibung und Analyse ... 209
4.5 Wandbild und Umgebung ... 225
4.6 Eine mögliche Identifizierung der Musen? ... 226
4.7 Deutung und Funktion ... 229
4.8 Nachleben ... 236

5 Kunst im Privathaus: Im Dienste einer großbürgerlichen Klientel (1906/07 bis 1909) ... 239
5.1 Wandfries für die Familie Ludwig Edinger (1907) ... 240
5.1.1 Auftraggeber • Beauftragung und Ausführung • Disposition ... 240
5.1.2 Der *Edinger-Fries* – beschreibende Beobachtungen ... 248
5.1.3 Nachleben ... 254
5.2 Wandarbeiten für die Familie Adolf Sultan (1908) ... 256
5.2.1 Auftraggeber • Auftrag und Ausführung • Disposition ... 256
5.2.2 Die Wandarbeiten – eine Betrachtung ... 265
5.2.3 Nachleben ... 269

5.3 Wandarbeit für die Familie Hermann Wallich (1908/09) ... 270
5.3.1 Auftrag und Auftraggeber ... 270
5.3.2 Das Treppenhausbild und seine Disposition ... 273
5.3.3 Nachleben ... 277

6 Das wandmalerische Spätwerk: Hofmanns Ausstattungsprojekte der Jahre 1912 bis 1924/25 ... 279
6.1 Das *Euphorion-Wandbild* (1912/13) für *Auerbachs Keller* in Leipzig ... 280
6.1.1 Umstände der Beauftragung ... 280
6.1.2 Das Wandbild – Beschreibung und Analyse ... 281
6.1.3 Genese und Ausführung des Auftrags ... 288
6.2 Kartons für Wandbilder für das Kölner Werkbundtheater 1914 ... 291
6.2.1 Die Entstehung des Wandschmucks ... 291
6.2.2 Der Wandschmuck und seine Funktion ... 293
6.3 Monumentalbilder für die Deutsche Bücherei Leipzig 1917-1919/20 ... 300
6.3.1 Genese und Ausführung des Auftrags ... 300
6.3.2 Die Bibliotheksbilder – Beschreibung und Analyse ... 309
6.3.3 Deutung und Funktion ... 317
6.4 Späte Privataufträge (1918-1925): das Beispiel Wilhelm Kaufmann ... 326

7 Ludwig von Hofmann und die zeitgenössische Wandmalerei ... 332
7.1 Künstlerische Leitbilder: Puvis de Chavannes · Hans von Marées ... 333
7.2 Ähnliche Motive: Hans Thoma ... 336
7.3 Verwandte Themen: Max Klinger · Otto Greiner ... 338
7.4 Rhythmus als Bildmittel: Ferdinand Hodler · Adolf Bühler ... 341
7.5 Unterschiede: Hans Brühlmann · Gustav Klimt ... 345
7.6 Monumentale Konzepte: Karl Schmoll von Eisenwerth · Fritz Erler · Fritz Boehle · Albin Egger-Lienz ... 347
7.7 Inhaltliche Parallelen: Maurice Denis ... 350

8 Resümee ... 352

Anhang: Archive und Siglen – Literaturverzeichnis ... 360
Archive und Siglen ... 360
Literaturverzeichnis ... 362

„Ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand ist eben dadurch 'bedeutend', daß er über sich hinausweist, daß er Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren ist, einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt (...)."

Thomas Mann, DER ZAUBERBERG

EINFÜHRUNG

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erhielt die Wandmalerei in der bildenden Kunst eine neue Bedeutung. Bereits im 19. Jahrhundert hatte sie durch die Nazarener und später durch die Monumentalmaler des Historismus sowie besonders durch Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) in Frankreich, durch die Präraffaeliten wie Edward Burne-Jones (1833-1898) in England oder durch Hans von Marées (1837-1887) in Deutschland ihre Erneuerung erfahren.[1] Gefördert wurde diese Entwicklung durch die intensive kommunale wie staatliche Bautätigkeit im 19. Jahrhundert und fand ihren Niederschlag an Wänden öffentlicher Räume in Rathäusern, Ministerien, Theatern, Opernhäusern und Museen, Gerichts- und Universitätsgebäuden oder Bahnhöfen. Die Wandmalerei trat nahezu ausnahmslos als monumentale Historienmalerei mit Motiven und Sujets in Erscheinung, die unter anderem in realistischen oder überhöht sakralisierten Historien-, Schlachten- oder Ereignisdarstellungen narrativ antike oder reale Geschichte oder historische und politische Ereignisse thematisierten sowie Stoffe aus Mythen und Sagen, literarische oder religiöse Sujets, Panoramen oder Allegorien darstellten.[2] Besonders nach der Deutschen Reichsgründung 1871 wurde die historisierende Monumental- und Wandmalerei, die nationale Sujets verherrlichte und der identitätsstiftende Funktion zukam, rege in öffentlichen Repräsentationsbauten praktiziert.

Am ausgehenden 19. Jahrhundert trat die historisierende Monumentalmalerei mit ihren als lebensfremd erachteten Sujets in den Hintergrund. Die Kritik galt den historischtreuen und detailrealistischen Darstellungen und Bildmotiven, deren Realismus, akribische Präzision und Authentizität in Motiv und Inhalt, Ausstattung, Kostümstaffagen und Illusionismus in der Mal- und Gestaltungsweise kritisiert wurden. Die historisierenden Künste wurden von tiefgreifenden wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen, Wandlungen und Neuerungen überflügelt. Vor dem Hintergrund eines Schwankens zwischen Dekadenz und Zukunftseuphorie, einer schnelllebigen, zumeist als unbefriedigend sowie als stil- und seelenlos perzipierten Zeit und einer damit verbundenen neuen Sinnsuche wurden in einer großen Aufbruchs- und Erneuerungseuphorie das gesamte menschliche Leben, die

---

1 Ein allgemeiner Überblick über die Entwicklung der Wandmalerei u. a. bei HILDEBRANDT 1954/55; BRIESENICK 1965; zur Wandmalerei in Romantik und im Historismus vgl. u.a. FASTERT 2005; GROSS 2001; zur Wandmalerei von 1800 bis 1918 vgl. FELDTKELLER 2008, S. 29-40, 89-91. Zu den Nazarenern vgl. AUSST.-KAT. FRANKFURT 1977; AUSST.-KAT. ROM 1981; LOSSOW 1990. Zur Beuroner Kunstschule vg. SIEBENMORGEN 1983. Zum Wandbild des 19. Jahrhunderts vgl. DROSTE 1980; WAGNER 1989; zur Ausstattungen deutscher Kunstmuseen vgl. MARR 1999; zur Ausstattung deutscher Rathäuser vgl. WAPPENSCHMIDT 1981. Zum Wandbild im Frankreich des 19. Jahrhunderts vgl. GERMER 1988.

2 Ein Überblick über die Historienmalerei im 19. Jahrhundert und deren Themen und Motiven bei SCHNEIDER 2010 (einen raschen Überblick bietet das Inhaltsverzeichnis); ferner GAEHTGENS/FLECKNER 2003, S. 15ff.; HARDTWIG 1978; WAPPENSCHMIDT 1984; HAGER 1989; WAPPENSCHMIDT 1990; AUSST.-KAT. KÖLN/ZÜRICH/LYON 1990; MAI 1990; MAI/REPP-ECKERT 1990; WITTKAU-HORGBY 1994, S. 42ff.; AUSST.-KAT. MÜNCHEN 2003; HARDTWIG 2005, S. 205-240. Siehe zudem auch Einzeldarstellungen zu Künstlern.

Lebensgestaltung und alle künstlerischen Ausdrucksformen einer Überprüfung und Neukonzeption unterzogen.
Anstelle von Historismus, Realismus und Naturalismus wurden die Ästhetisierung des menschlichen Lebensalltags und dessen stil- wie geschmackvolle Erneuerung in Schönheit, die ästhetische und geistige Verfeinerung des Menschen und eine generelle Reform von Kunst und Kultur gefordert – Ideen und Anliegen, die in Architektur, Innenausstattung und bildender Kunst in Erscheinung traten.[3] In Abkehr zum Historismus traten mit Impressionismus, Symbolismus, Neuidealismus und Jugendstil neue stilistische Strömungen in den Vordergrund; zeitgleich resultierte mit der Kunstgewerbebewegung und besonders mit der Aufwertung des Kunstgewerbes im Jugendstil auch eine neue Sichtweise auf die dekorativen, architekturverbundenen und angewandten Künste, die dekorative und ganzheitliche, raumkünstlerische Aspekte thematisierten.[4] Was die architekturbezogene Malerei betraf, so suchte man nach neuen Themen und Inhalten sowie nach neuen Ausdrucksformen für den Wandschmuck, ausgedrückt durch innovative Wege monumentaler figuraler Darstellungen.[5] Künstler wie Ferdinand Hodler (1853-1918), Gustav Klimt (1862-1918), Max Klinger (1857-1920), Fritz Erler (1868-1940) oder Hans Brühlmann (1878-1911) erhielten namhafte Aufträge zur Ausgestaltung von öffentlichen wie privaten Räumen und konnten damit ihrer „*Sehnsucht nach der Wand*"[6] bildkünstlerischen Ausdruck verleihen.

Ludwig von Hofmann (1861-1945, **Abb. 1.1**) zählte auf dem Gebiet der Wandmalerei zu den bekannten und zugleich farbenfrohen Malern. Sein Name stand in vielen zeitgenössischen Publikationen und Fachzeitschriften gleichberechtigt neben Ferdinand Hodler.[7] Der befreundete Archäologieprofessor und Direktor des Jenaer Archäologischen Museums Botho Graef (1857-1917) nannte Hofmann einen „*große*[n] *deutsche*[n] *Künstler der monumentalen Malerei*"[8]. Inspiriert von den italienischen Fresken und Wandmalereien der Antike und Renaissance sowie den dekorativ-monumentalen Arbeiten der Franzosen Puvis de Chavannes und Paul-Albert Besnard (1849-1934) sowie besonders des Deutschrömers Hans von Marées setzte sich Hofmann in seiner Kunst mit monumentalen Formen auseinander. Entscheidende Impulse erhielt er während eines Studienaufenthaltes in Paris (1889/90), einer Marées-Ausstellung in

---

3 Zur Erneuerungs- und Aufbruchsbewegung um 1900 und zum Ideenkosmos der Lebensreform vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, 2 Bde.; CENTENARIUM 2003; HAUPT/WÜRFFEL 2008; BUCHHOLZ 2007.

4 Vgl. DIETRICH 2007, S. 128f.; vgl. auch HILDEBRANDT 1920.

5 Vgl. DIETRICH 2007, S. 129; vgl. POPP 1921. Eine allgemeine Untersuchung zur Wandmalerei der vorletzten Jahrhundertwende steht bislang aus; im Kontext mit der Marées-Rezeption Ansätze zum neuidealistischen Wandbild der vorletzten Jahrhundertwende bei DOMM 1989. Ferner HAMANN/HERMAND 1973; HILDEBRANDT 1920; HILDEBRANDT 1954/55. Siehe auch Einzeldarstellungen zu Künstlern sowie in der vorliegenden Studie Kapitel 7.

6 NOHL 1908/1920, S. 48.

7 Vgl. SCHMITZ 1909, S. 219; SCHEFFLER, Karl: Chronik, in: KUNST UND KÜNSTLER. 6 (1908), H. 2, S. 88; vgl. auch HAMANN 1914.

8 Bericht über einen Lichtbildvortrag von Botho Graef, in: JENAISCHE ZEITUNG, Nr. 107/1906, 9.5.1906, S. 2, vgl. BÁLINT 1999, S. 49, 206 (Dokument 8).

München (1892) und besonders während seiner römischen Zeit (1894-1901). In den 1890er Jahre entstanden erste großformatige Gemälde, Arbeiten in der Art eines Triptychons oder Entwürfe für Wandbilder, die über das Tafelbild hinaus zu dekorativen und monumentalen Formen drängten. Seine Tendenz zur Dekorativität und Monumentalität respektive zum Monumentalisieren der Figur und Formen, seine Vereinfachung der Formen, seine Stilisierung der Darstellung und seine kräftige Farbgebung waren für eine neue, architekturgebundene Wandmalerei geeignet, wie schon in Rezensionen zeitgenössischer Zeitschriften wiederholt positiv hervorgehoben wurde. Kritiker wie Maximilian Rapsilber wiesen schon früh auf Hofmann hin und forderten, dem Künstler öffentliche Aufträge zu erteilen.[9] Hofmann entwickelte im Laufe der 1890er Jahre eine dekorativ-monumentale Malerei, die sich zur malerischen Ausgestaltung von Innenräumen mit großen Leinwand- bzw. Wandbildformaten prädestinierte. Gegenüber dem Kunsthistoriker Ernst Sigismund äußerte Hofmann, dass seine „*Wandmalereien (…) eine ganz andere persönliche Sprache führen*" und er sich in dieser Gattung „*nach der schöpferischen Seite mehr ausgeben konnte, als in kleinen Formaten oder irgendwelchen Naturstudien*".[10]
Über drei Jahrzehnte hinweg führte Hofmann eine große Anzahl öffentlicher und privater Aufträge aus, darunter Arbeiten für das Trauzimmer im Berliner Standesamt *An der Fischerbrücke* (1900/01, heute Rathaus Pankow), das großherzogliche Hoftheater Weimar (1907/08, heute Deutsches Nationaltheater), die Universität Jena (1908/09), das bekannte Leipziger Gasthaus *Auerbachs Keller* (1912/13) oder die Deutsche Bücherei Leipzig (1917-1919/20, heute Deutsche Nationalbibliothek) sowie zwei Kooperationen mit dem Architekten Henry van de Velde (1863-1957) für Ausstellungen in Dresden 1906 und in Köln 1914.

Ludwig von Hofmann, der in den Augen der Zeitgenossen „*geniale Maler, der so viel Revolution angerichtet hat*"[11], und sich nach eigenem Ermessen zu den Vertretern der klassisch orientierten Neuidealisten[12] zählte, galt um 1900 als bekannter, moderner und kontrovers diskutierter Maler im Wilhelminischen Kaiserreich. Als Mitbegründer, Mitherausgeber und aktiver Mitgestalter der zwischen 1895 und 1900 erschienenen bibliophilen und eine Kulturreform intendierenden Kunst- und Literaturzeitschrift PAN, die zur überregionalen Verbreitung der modernen Kunst in Deutschland und zur

---

9 Vgl. RAPSILBER 1895, S. 1.

10 Brief von Ludwig von Hofmann an Ernst Sigismund, Warmbad-Wolkenstein 14.8.1936, SLUB, Mscr.Dresd.App.1191, Nr. 306(1); zu Behmers ähnlicher Beobachtung vgl. Brief von Marcus Behmer an Ludwig von Hofmann, Weimar 6.2.1924, GSA, Inv.-Nr. 96/134.

11 Tagebucheintrag Arthur Lewin-Funcke, Rom 16.1.1896, Nachlaßverwaltung Lewin-Funcke, Detmold. Vgl. auch die retrospektiven Äußerungen über Hofmanns Kunstwirken bei PAECH 1931, S. 364.

12 Über seine künstlerische Selbsteinschätzung notierte Hofmann in einem Schreiben an William Rothenstein: „*Ludwig von Hofmann, german painter, short time of glory 1892-1906, died many years later. New-idealisme*". Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Fichtelberg, Oberwiesenthal 9.8.1931, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 136). Zu dem von Richard Muther geprägten Begriff Neuidealismus vgl. MUTHER, Richard: *Was die Malerei heute will*, in: MUTHER 1925, S. 354-359; ferner GROSS 1989, S. 392-423.

ästhetischen, kulturellen Erziehung der Gesellschaft beitragen sollte, als Gründungsmitglied der von progressiver Gesinnung getragenen sezessionistischen Künstlervereinigungen *Vereinigung der XI* (1892-98), Berliner *Secession* (1898) sowie später des *Deutschen Künstlerbundes* (1903) setzte er sich für die sezessionistische Moderne ein und gegen einen institutionell erstarrten, preußischen Kulturbetrieb und die offizielle, konservative Kunstpolitik. In diesem Sinne ist auch seine Funktion im sinnstiftenden Kulturreformprojekt *Neues Weimar* zu sehen, die ihn unter anderem mit Elisabeth Förster-Nietzsche (1846-1935), Harry Graf Kessler (1868-1937) und Henry van de Velde in Weimar seit 1903 in Verbindung brachte. Hier ging es ganz im Sinne Nietzsches um eine ästhetische Neugestaltung des Menschen und die Veränderung seiner Lebensgestaltung und Lebensweise, verbunden mit einer ästhetischen, geistigen und kulturellen Erneuerung der Gesellschaft.

In dieser Zeit entstanden Hofmanns wichtigsten öffentlichen Wandmalereien wie der *Museumshalle*-Zyklus anlässlich der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906, der Weimarer Hoftheaterfries, das Jenaer Universitätsbild oder die Werkbund-Schablonen für van de Veldes Werkbundtheater. Hofmanns Renommee als gefragter und anerkannter Künstler zeigt sich nicht nur in seinem vielfältigen Beziehungsgeflecht, sondern auch in seinen Berufungen als Dozent an verschiedene Kunsthochschulen: 1903 an die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar; 1905 an die Kunsthochschule Stuttgart, diesem Ruf ist Hofmann nicht gefolgt; 1916 (bis 1931) an die Kunstakademie Dresden in der Nachfolge des renommierten Monumentalmalers Hermann Prell (1854-1922) als Professor für Monumentalmalerei. Letzterer Ruf ist nicht nur mit Hofmanns umfassender Bildung und Reputation als Lehrer und Künstler, sondern auch mit seinen Leistungen auf dem Gebiet der dekorativ-monumentalen Wandmalerei verbunden. Ein über Hofmanns Berufung nach Dresden berichtender Zeitungsartikel erwähnt die starke Wirkung der Wandbilder in Henry van de Veldes Werkbundtheater und führt diese als möglichen Grund für seine Dresdner Berufung an.[13]

Gegenstand, Aufbau und Methodik sowie Zielsetzung der Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung des gegenwärtigen Forschungsstandes

Ziel dieser vorliegenden Studie ist es, diese Wandmalereiaufträge Hofmanns einer vertieften Betrachtung zu unterziehen.[14] Die Schwerpunkte liegen auf der

---

[13] *„Besonders stark wirkten vor zwei Jahren seine Wandbilder in Van de Veldes Theater auf der Werkbundausstellung in Köln. Vielleicht sind es gerade diese, die ihm den Ruf nach Dresden eingetragen haben.*" Ludwig v. Hofmann an der Dresdner Akademie, in: DRESDNER NACHRICHTEN, o. D. [1916], Zeitungsbericht im LvHAZ.

[14] Die Forschungsliteratur beschäftigte sich mit Hofmanns Werk in großen zeitlichen Unterbrüchen. In den frühen Jahren fand Hofmann Erwähnung in zahlreichen Ausstellungskatalogen, in der feuilletonistischen Tagespresse, in Kunstbuchreihen sowie Kunstzeitschriften wie PAN, JUGEND, DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION, DIE KUNST FÜR ALLE, DEKORATIVE KUNST, DIE KUNST, KUNST UND KÜNSTLER, KUNSTCHRONIK, DER KUNSTWART, DIE SCHÖNHEIT, GAZETTE DES BEAUX-ARTS, HOHE WARTE, LICHT UND SCHATTEN oder MEISTER DER FARBE. – Schon zu Lebzeiten des Malers erschienen drei Monografien von Karl Scheffler 1902, Oskar Fischel 1903 und Edwin Redslob 1918, die Hofmanns Entwicklung sowie malerisches und grafisches Œuvre untersuchten, vgl. SCHEFFLER 1902; FISCHEL 1903; REDSLOB 1918. Julius Meier-Graefe widmete Hofmann in seiner

quellenkundlichen Entstehungsgeschichte, Auftrags- und Werkgenese sowie der Analyse oder den Einzelheiten dieser Ausstattungsaufträge. Vor diesem Hintergrund werden die einzelnen Werke neu interpretiert und in den künstlerischen Kontext gestellt.

In der Literatur fanden Hofmanns Wandmalereien zwar immer wieder Erwähnungen, jedoch nicht als Gesamtbetrachtung mit eingehender Analyse. So befasste sich Kuno Graf Hardenberg 1906 mit Hofmanns Malereien in der von van de Velde geplanten *Museumshalle* in Weimar[15], Botho Graef äußerte sich 1910 in einer Studie über das Wandbild der Universität von Jena.[16] Zur Entstehung des Werks in der Leipziger Deutschen Bücherei schrieb Georg Minde-Pouet 1922 einen Essay, der eine erste,

---

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER MODERNEN KUNST von 1904 ein ganzes Kapitel, vgl. MEIER-GRAEFE 1904, S. 473ff. – In späteren Jahren kam es zu thematischen Abhandlungen, wie beispielsweise die Ausführungen zum grafischen Werk Hofmanns von Sieglinde Kolbe, vgl. KOLBE 1958. Hofmanns Tätigkeit im PAN wurde von Gisela Henze und Jutta Thamer gewürdigt, vgl. HENZE 1974; THAMER 1980; ferner auch THAMER 1997. – Contessa Roberts untersuchte 1994 in ihrer Magisterarbeit Hofmanns Buchillustrationen (vgl. auch ROBERTS 2005), in ihrer Dissertation 2001 konzentrierte sie sich auf Hofmanns Zeichnungen und Druckgrafiken unter besonderer Betrachtung seiner Biografie, vgl. ROBERTS 1994; ROBERTS 2001. – Hofmanns Zeichnungen der Tänzerin Ruth St. Denis widmete sich Karl Scheffler in einem frühen Aufsatz, vgl. SCHEFFLER 1907b; dasselbe Thema griff Susanne Wintsch in ihrem Essay über die Tänzerin auf, vgl. WINTSCH 1998; vgl. WINTSCH 1997. Verena Senti-Schmidlin untersuchte das Thema des Tanzes im Werk Hofmanns in ihrer Lizentiatsarbeit und stellte es in ihrer Dissertation in Vergleich zum Schaffen Hodlers, vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999; SENTI-SCHMIDLIN 2007. – Sabine Meister thematisierte in ihrer Dissertation die Verbindung Hofmanns zur Berliner *Vereinigung der XI*, vgl. MEISTER 2006 (vgl. auch MEISTER 2005). – Einen breiten Raum nehmen Untersuchungen über die Beziehung Hofmanns zu den zeitgenössischen Dichtern und Literaten ein: Kathrin Bedenig-Stein erforschte die Rezeption Thomas Manns, während Rita Rios 2003 den Bezug Rainer Maria Rilkes zu Hofmann untersuchte, vgl. BEDENIG-STEIN 2001; RIOS 2003. – In diesem Kontext sind die Aufsätze von Thomas Sprecher sowie die Dissertation von Thomas Schneider zu erwähnen, vgl. SPRECHER 1996a; SPRECHER 1996b; SCHNEIDER 2005. Weitere Aufsätze über die Dichter legten Bernhard Böschenstein, Ursula Renner und besonders Ingo Starz vor, der als Mitarbeiter im LvHAZ entscheidend die Hofmann-Forschung vorangetrieben hat: vgl. BÖSCHENSTEIN 1986; BÖSCHENSTEIN 2002; BÖSCHENSTEIN 2005; RENNER 2000; RENNER 2002; STARZ 1998; STARZ 1999b; STARZ 2002b; STARZ 2005a. Diese Arbeiten galten dem Bezug von Hofmanns künstlerischen Werken auf die zeitgenössische Literatur von Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Thomas Mann. – Weitere Beiträge von Ingo Starz thematisieren die Antikenrezeption (vgl. STARZ 2000), Hofmanns Rolle im *Neuen Weimar* (vgl. STARZ 1999a; STARZ 2001b) oder zu ausgewählten Werken Hofmanns (vgl. STARZ 2001a; STARZ 2002a). – Dank des Engagements von Peter H. R. Hüssy, der dem Künstler 1995 ein Archiv als Forschungsstätte mit angegliederter Sammlung in Zürich (LvHAZ, seit 2006 geschlossen) eingerichtet hat, begann eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Maler, eine breitere Präsenz in Ausstellungen und damit eine größere Kenntnis seiner Werke. In den letzten Jahren waren ausgewählte Arbeiten Hofmanns in diversen Ausstellungen zu sehen, u. a. in München 1987 (vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1987a), in Freital 1991 und 2011 (vgl. AUSST.-KAT. FREITAL 2011), in Weimar 1999 (vgl. AUSST.-KAT. WEIMAR 1999), in Darmstadt 1997 und 2001 (vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT/HEIDELBERG 1976; AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001; zu frühen Hofmann-Ausstellungen in Darmstadt siehe AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917; AUSST.-KAT. DARMSTADT 1941), in Frankfurt 2000 (vgl. AUSST.-KAT. FRANKFURT ET AL. 2000) oder in Venedig 2002 (vgl. AUSST.-KAT. VENEDIG 2002). Zu erwähnen sind unter den monografischen Ausstellungskatalogen der Albstädter Katalog zu den grafischen Arbeiten Hofmanns, vgl. AUST.-KAT. ALBSTADT 1995. 2005 entstand anlässlich der großen Personalausstellung ein umfassender Katalog mit diversen Überblicksbeiträgen über Leben, Schaffen und Wirken Hofmanns, vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005. Hier hervorgehoben sollen neben Essays von Verf. (vgl. WAGNER/WOLBERT 2005; WAGNER 2005a-2005d) die Beiträge zum Tanz sowie zu Körper und Idylle (vgl. SENTI-SCHMIDLIN 2005a; SENTI-SCHMIDLIN 2005b), zu Jugendstil und Symbolismus (vgl. HOFSTÄTTER 2005), zu Hofmanns Weimarer Zeit (vgl. FÖHL 2005a) oder zur Antikenrezeption (vgl. RICHTER 2005); Christina Hablik lieferte Erläuterungen von Hofmanns Erfahrungen in Italien (vgl. HABLIK 2005), eine Dissertation zu Hofmanns italienischer Zeit ist in Vorbereitung.

15 Vgl. HARDENBERG 1906.

16 Vgl. GRAEF 1910. Aufgrund Graefs umfassenden Ausführungen über die Wandmalerei wurden Hofmanns und Hodlers Universitätsbilder nur knapp behandelt und zudem nicht abgebildet. Erste Aufnahmen von Hofmanns Universitätsbild erschienen 1910 in in- und ausländischen Zeitschriften wie DIE KUNST oder GAZETTE DES BEAUX-ARTS bzw. 1911 ein reproduzierter Kartonentwurf für das Universitätsbild (**Kat. 6.5**) bei Gustav Keyssner, vgl. N.N. 1910; RITTER 1910; KEYSSNER 1911.

ausführlichere Würdigung eines Ausstattungsauftrags von Hofmann darstellte.[17] Bereits 1936 konstatierte Hofmann gegenüber Ernst Sigismund mit großem Bedauern, dass in der Publizistik *„von den so wichtigen und großen Arbeiten, wie meinen Wandmalereien kein Wort gesagt wird"*[18]. Erst 1976 untersuchte Gisela Bergsträßer Hofmanns Supraporten für die Villa Wacholderhöhe von Karl von der Heydt in Godesberg.[19] In neuerer Zeit erschienen weitere Aufsätze und Publikationen: Ingo Starz besprach zumeist ausgewählte Wandmalereien in verschiedenen Aufsätzen, dabei galt sein besonderes Interesse Hofmanns Rolle im *Neuen Weimar*.[20] Contessa Roberts führte in ihrer Dissertation jene Arbeiten an, die in Verbindung zu den von ihr untersuchten Zeichnungen standen.[21] Verena Senti-Schmidlin untersuchte die Wandbilder für die Weimarer *Museumshalle* und für die Universität Jena im Hinblick auf die Gestaltung des Tanzmotivs.[22] Astrid Lindinger und Mirjam Flender widmeten sich in ihren Magisterarbeiten Hofmanns Wandbilder für Jena und Leipzig.[23] In anderen Beiträgen finden sich Abhandlungen über die Gebäude, für die Hofmanns Wandbilder bestimmt waren, in denen diese dekorativen Ausstattungen zumeist nur kurz angesprochen werden, wie etwa für Henry van de Veldes *Museumshalle*, zum Weimarer Hoftheater, zur Universität Jena, zum Kölner Werkbundtheater oder zur Deutschen Bücherei Leipzig.[24]

Die vorliegende Arbeit besteht aus insgesamt drei separaten Hauptteilen: einem Textteil, einem Bildteil und einem Katalog mit der Zusammenstellung der Vorarbeiten, Kompositionsentwürfe und Studien zu den im öffentlichen wie im privaten Auftrag realisierten Wandarbeiten aus Hofmanns frühen bis späten Jahren.[25] Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die im Œuvre Hofmanns bisher nur wenig beachteten dekorativ-monumentalen Wandmalereien, die zwischen 1896/97 und Mitte 1920er Jahre entstanden sind und die gemäß ihrer chronologischen Entstehung detailliert vorgestellt und untersucht werden. Die Untersuchung unterteilt sich mithin in acht Abschnitte, die in chronologischer Abfolge beschrieben sind.

---

17 Vgl. MINDE-POUET 1922.

18 Brief von Ludwig von Hofmann an Ernst Sigismund, Warmbad Wolkenstein 14.8.1936, SLUB, Mscr.Dresd.App.1191, Nr. 306(1).

19 Vgl. BERGSTRÄßER 1977.

20 Vgl. STARZ 1999a; STARZ 2001a; STARZ 2001b; STARZ 2002a.

21 Vgl. ROBERTS 2001.

22 Vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999; SENTI-SCHMIDLIN 2007.

23 Vgl. LINDINGER 1996; FLENDER 2003. Zu Hofmanns öffentlichen und privaten Wandmalereiprojekten vgl. auch WAGNER 2005c; WAGNER-WILKE 2008. Einige meiner Ausführungen über Hofmanns künstlerische Entwicklung (vgl. WAGNER 2005a; WAGNER 2005b) und die Hintergründe zur Auftrags-/Werkgenese verschiedener Wandmalereiprojekte (wie u.a. Kapitel 1.3.1) oder deren Analyse beruhen mitunter auf diesen frühen Aufsätzen.

24 Zur *Museumshalle* vgl. HARDENBERG 1906; FÖHL 2005a bzw. zum Kontext des *Neuen Weimar* vgl. FÖHL 1996; FÖHL 1999; Föhl 2005a. – Zum Hoftheater vgl. LITTMANN 1908; HECHT 2005. – Zur Universität Jena vgl. u.a. KEYSSNER 1911; KEYSSNER 1922; ZINSERLING 1984; ZINSERLING 1985; ZINSERLING 1990; ZINSERLING 1995. – Zum Werkbundtheater vgl. TEUBER 1984. – Zur Deutschen Bücherei vgl. LANGER 1986; SCHOTTKE 1995; LANGER 1998.

25 Im Text- und Bildteil sowie im Katalog sind die Verweise auf Abbildungs- und Katalognummern farbig abgesetzt und wie folgt unterschieden: Die blaue Nummerierung verweist auf den Bildteil, die grüne Nummerierung auf den Katalog, diese sind entsprechend mit Abb. (Bildteil) oder Kat. (Katalog) angegeben.

Einleitend werden Hofmanns künstlerischer Ausbildungs- und Entwicklungsgang und sein Weg zum Wandbild aufgezeigt, eng verknüpft mit den biografischen Stationen des Malers (vgl. KAPITEL 1). Im Zentrum steht die Frage, wie der Maler Anregungen und Impulse von außen aufgenommen und zu seinem persönlichen Malstil geführt hat. Als Beispiele seien die ersten Wandmalereiprojekte Hofmanns – die Supraporten für Karl von der Heydts Villa *Wacholderhöhe* (1896/97, **Abb. 1.25-1.28**), der *Puttenfries* für das Berliner Standesamt *An der Fischerbrücke* (1900/01, **Abb. 1.38-1.43**) sowie das *Dekorative Gemälde* für den Hamburger Architekten Gustav Zinnow (1901/02, **Abb. 1.50**) – näher erörtert, die hier in der Studie dem wandmalerischen Frühwerk zugerechnet werden. Da häufig eine nachweisliche Datierung von Hofmanns Arbeiten schwierig ist, zudem aus seinen Studienjahren und seinem frühen, freischaffenden Künstlertum nur wenige nachweislich datierte Werke bekannt sind, wird vielfach – und auch in vorliegendem Kapitel 1 – auf bereits bekannte und in der Literatur wiederholt herangezogene und reproduzierte Arbeiten zurückgegriffen.

Die drei anschließenden Kapitel (vgl. KAPITEL 2-4) gelten der Untersuchung jener Projekte, die im geografischen Umfeld von Weimar nach 1903, also nach Hofmanns Umzug von Berlin nach Weimar, für den öffentlichen Raum entstanden sind. Dazu gehören der sechsteilige Wandbildzyklus für van de Veldes *Museumshalle* von 1905/06 (heute Klassik Stiftung Weimar, **Abb. 2.1-2.7**, vgl. KAPITEL 2), die auf der III. DEUTSCHEN KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG DRESDEN 1906 als Weimarer Landesbeitrag gezeigt wurde, der monumentale Wandfries für das Weimarer großherzogliche Hoftheater 1907/08 (**Abb. 3.3-3.4**, heute Deutsches Nationaltheater, vgl. KAPITEL 3) und Hofmanns Wandschmuck von 1908/09 für die Jenaer Universität (**Abb. 4.1-4.6**, vgl. KAPITEL 4).

Die nachfolgenden Ausführungen (vgl. KAPITEL 5) widmen sich den Wandmalereiprojekten, die Hofmann in dieser frühen Weimarer Zeit (1906-09) von privater Seite entgegennahm wie die Aufträge für den Frankfurter Neurologen Ludwig Edinger (**Abb. 5.5 -5.11**), für den im Grunewald ansässigen Unternehmer Adolf Sultan (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) und für den vermögenden Bankier Hermann Wallich (**Abb. 5.41**) aus Charlottenburg. Diese Aufträge konnten erfreulicherweise erstmals dank einer guten Materialien- und Quellenlage untersucht werden.

Im sechsten Kapitel erfolgt ein Ausblick auf weitere Wandarbeiten Hofmanns, die in den späten Weimarer sowie in den Dresdner Jahren ab 1916 angesiedelt sind (vgl. KAPITEL 6): so das *Euphorion-Wandbild* (**Abb. 6.2**) im berühmten Leipziger Restaurant *Auerbachs Keller*; die Kartons bzw. Schablonen für van de Veldes Kölner Werkbundtheater (**Abb. 6.12-6.13**) und Hofmanns letztes, öffentliches Auftragswerk für den Lesesaal der Deutschen Bücherei Leipzig (**Abb. 6.18-6.19**, heute Deutsche Nationalbibliothek) aus den Jahren 1917-19 bzw. 1920; hinzu kommen Privataufträge aus derselben Periode, wie jener für den Dresdner Wilhelm Kaufmann (**Abb. 6.34-6.37**).

In Ergänzung der Untersuchung von Hofmanns Wandmalereiprojekten folgt im siebenten Kapitel ein Vergleich von Hofmanns Wandmalerei-Schaffen im Kontext mit der modernen zeitgenössischen Wandmalereibewegung der Jahrhundertwende (vgl.

KAPITEL 7). Die Studie beschließt ein die Ergebnisse zusammenfassendes Resümee nebst würdigenden Äußerungen von Hofmanns Leistungen auf dem Gebiet der architekturgebundenen Monumental- bzw. Wandmalerei (vgl. KAPITEL 8).

Die Untersuchung der einzelnen, chronologisch aufeinanderfolgenden Wandmalereiprojekte erfolgt nach einer einheitlich gegliederten Struktur: Rekonstruktion der Auftrags- und Werkgenese, Beschreibung und Werkanalyse, Deutung und Funktion sowie Nachleben der Wandbilder. Rückschlüsse über die Genese des jeweiligen Bildprogramms geben die als Vorarbeiten für die Wandbilder identifizierten Entwürfe, die für die bedeutenden Wandmalereiprojekte des Malers – *Museumshalle-Zyklus*, Hoftheaterfries, Universitätsbild, Privataufträge der Weimarer Jahre und Bibliotheksbilder – im Katalog (vgl. KAPITEL 2-5, 6.3) zusammengefasst sind.
Wichtige Fragen dabei sind: Wie kam es zur Beauftragung Hofmanns und in welchem Kontext entstanden seine Arbeiten? Sind Einflüsse seitens der Auftraggeber im Bildprogramm seiner Werke fassbar? Wie konzipierte der Maler seine Kompositionen, welche formalen Mittel wandte er an? Welche Unterschiede kennzeichnen die Wandarbeiten? Welche Inhalte transportierte Hofmann in seinen Wandmalereien und welche Funktion erfüllen diese, wurden sie ja im Auftragsverhältnis als Raumdekoration für einen konkreten Aufstellungsort und für eine bestimmte Bauaufgabe bzw. einen bestimmten Raumkontext konzipiert? Dies streift auch die Frage nach deren Bedeutung für die innenarchitektonische Raumwirkung. Bedauerlicherweise hat sich Hofmann mit Ausnahme weniger Briefstellen weder über sein künstlerisches Schaffen noch schriftlich über die Monumental- und Wandmalerei – entgegen seinen Zeitgenossen Hermann Prell oder Max Klinger – geäußert oder gar theoretische Abhandlungen verfasst.
Im Unterschied zu den für den öffentlichen Raum geschaffenen Wandarbeiten gestaltete sich die Untersuchung der Privataufträge zunächst schwieriger. Die Recherchen in Archiven, Nachlässen und zeitgenössischen Dokumenten ergaben jedoch wichtige Hinweise, neue Erkenntnisse und ein breites Bildmaterial, die nicht nur Aufschluss über die Auftrags- und Werkgenese geben, sondern die Auftraggeber selbst in ein neues Licht rücken ließen.

Für die Bearbeitung der Thematik erwies sich eine chronologische Vorgehensweise als sinnvoll. Neben der bereits vorgestellten Sekundärliteratur lag zunächst die Hauptarbeit des für die Studie relevanten Quellenstudiums auf der Sichtung verschiedener Archivbestände und Originaldokumente. Hierbei zu nennen sind zuerst die Archivalien, Schriftquellen und Bilddokumente zu den jeweiligen Aufträgen, die in den verschiedenen kommunalen, staatlichen oder universitären sowie hausinternen Archiven verwahrt werden, wie unter anderem: in Berlin (Landesarchiv), Bonn (Stadtarchiv), Dresden (Sächsisches Hauptstaatsarchiv; Stadtarchiv; Archiv der Technischen Universität), Frankfurt (Institut für Stadtgeschichte), Jena (Universitätsarchiv), Leipzig (Archiv der Deutschen Nationalbibliothek; Sächsisches

Staatsarchiv), Marbach (Deutsches Literaturarchiv, Handschriftenabteilung), München (Bayerische Staatsbibliothek, Nachlässe und Autographen) oder Weimar (Thüringisches Hauptstaatsarchiv, Stadtarchiv). Diese zum Teil sehr umfangreichen Bestände wurden im Rahmen der Auftragsgenesen und der Entstehung und Genese der Wandarbeiten ausgewertet. Leider sind durch die Folgen des Zweiten Weltkrieges und durch die deutsche Teilung sowie Wiedervereinigung manche Unterlagen abhanden gekommen, zerstört oder vernichtet worden; dies betrifft unter anderem die Quellen und Materialien zu Hofmanns Leipziger Auftrag für *Auerbachs Keller,* die zu Beginn der 1990er Jahre vernichtet wurden.

Als ergiebig erwiesen sich die Teilnachlässe im Ludwig-von-Hofmann-Archiv Zürich (LvHAZ), im Ludwig-von-Hofmann-Nachlass Potsdam (LvHNP), im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) und in der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB). Diese umfassen private und geschäftliche Korrespondenzen, handschriftliche Notizen zu Ausstellungen, Reisen, handschriftlich verfasste Kontoauszüge, Zeitungsberichte oder Ausstellungsrezensionen sowie historische Foto- und Bilddokumente. Besonders aufschlussreich sind die im LvHAZ verwahrten Archivalien-Konvolute, die umfangreiche Briefwechsel Hofmanns wie mit seiner Familie, mit Edwin Redslob, mit Otto Illies – hier ergänzt um ausführliche Anmerkungen Illies' zu Hofmanns Briefen – oder mit Charlotte Schmitt (1879-1963) umfassen. Im LvHNP werden unter anderem zudem weitere Korrespondenzen Hofmanns mit seinen Eltern Karl und Cornelie von Hofmann sowie mit seinen Schwiegereltern Reinhard und Anna Kékule von Stradonitz verwahrt, zu denen sich auszugsweise maschinenschriftliche Transkripte in der BSB befinden. Die privaten und geschäftlichen, unpublizierten oder in Auszügen publizierten Korrespondenzen, die in diversen Archiven, Bibliotheken, Museen und Privatsammlungen verwahrt werden, geben Aufschluss über Kontakte, die Hofmann mit befreundeten Personen, Bekannten oder Institutionen pflegte, zudem erwähnen sie Reisen oder Wandbildaufträge des Malers und liefern damit weiterführende Rückschlüsse über die Auftrags- und Werkgenese seiner Wandmalereien. Hinzu kommen publizierte Briefwechsel unter anderem zwischen Ludwig von Hofmann und Gerhart Hauptmann oder Harry Graf Kessler und Hugo von Hofmannsthal sowie publizierte Tagebuchaufzeichnungen von Gerhart Hauptmann und Harry Graf Kessler.
Im Hinblick auf die Entstehung von Wandarbeiten oder der im Zuge der Wandbildaufträge durchgeführten Reisen sind Hofmanns Reisenotizen von besonderem Interesse, die über seine Reisetätigkeit der Jahre 1892 bis 1899 sowie 1907 bis November 1911 Auskünfte erteilen.[26] Diese sind nur unvollständig erhalten, so fehlen Angaben zu Hofmanns Reisetätigkeit von 1899 bis März 1907 sowie nach 1911 und

[26] Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu seinen Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2, fol. 1-4. Ein Teilabdruck der Reisen von 1892 bis 1899 bei HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 2f., Anm. 1 (Brief Nr. 2).

damit auch Hinweise zu den in dieser Zeit realisierten Wandbildaufträgen für die *Museumshalle* (1905/06) oder den späteren Wandbildaufträgen seit 1912ff.

Parallel zur Auswertung dieser Archivalien und Quellen galt es, einen Überblick über das Gesamtœuvre Hofmanns und besonders die Wandarbeiten nebst Vorarbeiten und deren Verbleib zu schaffen. Das Ergebnis des zusammengetragenen Entwurfs- und Studienmaterials ist dem Katalog zu entnehmen; die Entwürfe sind besonders hinsichtlich Sujet und Bildkonzeption der Wandarbeiten äußerst spannend und werden mitunter im Text sowie im Katalog erörtert. Der überwiegende Teil dieses Studienmaterials wird in den grafischen Abteilungen Dresdner, Leipziger und Weimarer Museen aufbewahrt. Weitere Vorarbeiten befinden sich im Zürcher Kunsthaus, in Privatsammlungen sowie im LvHAZ und LvHNP bzw. wurden als Abbildungen in Literatur, Ausstellungs- und Auktionskatalogen oder Zeitschriften identifiziert.
Einige dieser Vorarbeiten für die Wandbilder katalogisierte Hofmann in seiner Werkkartei bzw. Werkverzeichnis *Dekorative Entwürfe* (LvHAZ). Hier fanden all jene Arbeiten Erwähnung, die sich bei Erstellung dieses Verzeichnisses um 1935 noch in Künstlerbesitz befanden. Das Besondere hierbei ist, dass Hofmann zum einen die Entwürfe mit Bleistift („*Dek.* [Nr.]“) beschriftet, zum anderen dazu parallel diese in einem Verzeichnis nebst einer kurzen Beschreibung zum Sujet erfasst hat, die wiederum Rückschlüsse über die Genese des Bildprogramms der Wandarbeiten liefern. Da diese Werkkartei mitunter 20 bis 30 Jahre nach der Entstehung der Wandarbeiten angelegt wurde, blieben irrtümliche Fehler zur Datierung mancher Entwürfe nicht aus.[27]
Da die Wandbilder für konkrete Gebäude oder vorhandene Raumbestimmungen konzipiert wurden, wurde auch nach Bauplänen und Grund- und Aufrissen der öffentlichen Gebäude sowie privaten Wohnhäuser der Auftraggeber sowie historischen Innenaufnahmen recherchiert, die die Bildverteilungen in den räumlichen Bezügen darstellen. Besonders für die Weimarer Privataufträge für Ludwig Edinger, Adolf Sultan und Hermann Wallich konnten interessante Resultate zutage gefördert werden.

---

[27] Vgl. die nicht übereinstimmenden Datierungsangaben der Entwürfe zum Berliner Trauzimmerauftrag *Puttenfries* in Hofmanns Werkkartei, deren Entstehung hier mit „*um 1896*“ und „*um 1897*“ angegeben ist und die nachweislich 1900 entstanden sind. Dazu vgl. Hofmanns Briefe an Ludwig Hoffmann im LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92, 26, 66. Vgl. auch Kapitel 1.3.2.

1 LUDWIG VON HOFMANNS WEG ZUM WANDBILD: KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG UND ERSTE DEKORATIVE WANDBILDAUFTRÄGE (BIS 1903)

Der aus humanistischem Elternhaus stammende Ludwig von Hofmann (**Abb. 1.1**) entschied sich im Alter von 22 Jahren, Maler zu werden.[28] Schon früh hatten seine Eltern, der preußische Staatsbeamte und spätere Ministerpräsident des Großherzogtums Hessen-Darmstadt Karl Hofmann (1827-1910, Verleihung des Adelstitels 1882) und seine Ehefrau Cornelie (1835-1897, geb. Kekulé von Stradonitz), die musisch-künstlerischen Fähigkeiten ihres Sohnes, besonders das Klavierspiel und das Malen und Zeichnen, gefördert. Hofmanns Interesse für Kunst und für antik-klassische Werke dürfte wesentlich von seinen beiden Onkeln unterstützt worden sein, die ihn früh mit der Kunst und der Antike in unmittelbare Berührung brachten: Väterlicherseits von Heinrich Hofmann (1824-1911), dem bekannten Historienmaler, der aufgrund seiner Beschäftigung mit der nazarenischen, religiösen Malerei als letzter Nazarener bezeichnet wurde und als Professor an der Dresdner Königlichen Akademie der bildenden Künste wirkte; mütterlicherseits von Reinhard Kekulé von Stradonitz (1839-1911), einem der renommiertesten Klassischen Archäologen, zunächst Professor für Klassische Archäologie an der Universität Bonn, später in Berlin, dann Leiter der antiken Skulpturensammlung und des Antiquariums an den Königlichen Museen in Berlin sowie späterhin Schwiegervater Ludwigs, der ihm früh ein besonders lebendiges Verhältnis zur antiken Kunst vermittelt hat.

1.1 LEHRJAHRE AN DEUTSCHEN KUNSTHOCHSCHULEN (1883-88) • ATELIERAUFENTHALT IN MÜNCHEN (1888/89) • STUDIENJAHR IN PARIS (1889/90)

1.1.1 AKADEMIEJAHRE: DRESDEN (1883-86) • KARLSRUHE (1886-88)

Dank der Fürsprache seines Onkels Heinrich Hofmann, der anlässlich eines Aufenthalts seines Neffen in Dresden einige seiner Zeichnungen beurteilte[29], durfte Hofmann 1883 das 1881 auf väterlichen Wunsch zunächst in Bonn[30] begonnene und in Leipzig

---

28 Zur Biografie Hofmanns vgl. LIEBNER-HARENBERG 1996; STARZ 2005b; ferner die ausführliche Biografie auf der Homepage des LvHAZ: www.lvh.ch, 2006 (seit 2011: lvh-archiv.ch); zu Hofmanns biografischem wie künstlerischem Werdegang vgl. ausführlich ROBERTS 2001. Ansätze zur Genese von Hofmanns Weg zum Wandbild bei STARZ 2002b, S. 144ff., für Hofmanns italienische Zeit vgl. auch HABLIK 2005.

29 Seinem Vater berichtete Hofmann: „*Gestern abend hat Onkel Hein einige Zeichnungen von mir (...) angesehen und gesagt: ‚Wenn du mein Sohn wärest, müsstest Du sofort Maler werden.' Er hält das Talent für ausreichend, dass etwas tüchtiges dabei herauskommt, in bin also in meinem Recht, wenn ich Maler werde.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Dresden 24.6.1883, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/114.

30 Während seiner Bonner Jura-Studienzeit (1881-83) besuchte Hofmann Vorlesungen seines Onkels Kekulé von Stradonitz zur klassischen Archäologie und antiken Kunst- und Kulturgeschichte, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Hofmann, Bonn 10.7.1881 und Bonn 6.5.1882, LvHAZ. Im September/Oktober 1895 begleitete Hofmann seinen Onkel zu Ausgrabungsstätten in Kleinasien, vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Priene 18.9.1895 und Magnesia 7.10.1895, LvHNP; Brief von Ludwig von Hofmann an

fortgesetztes Jurastudium zugunsten eines Studiums der Malerei aufgeben.[31] Hofmann wollte den Ruf eines gut gebildeten Malers erwerben und entschied sich daher zum Besuch einer renommierten Kunstschule. Die Wahl fiel wohl nicht zuletzt aufgrund der Lehrtätigkeit seines Onkels auf die Kunstakademie in Dresden. Aus Briefen an seine Familie ist zu entnehmen, dass Hofmann im Oktober 1883 sein Studium an der Kunstakademie direkt in der Mittelklasse beginnen konnte, seit 1884 besuchte er bis zu seiner Exmatrikulation 1886 die Oberklasse. Hofmann erhielt gemäß des traditionellen akademischen Lehr- und Ausbildungsplans eine intensive, insbesondere zeichnerische Ausbildung bei spätnazarenischen Kunstschulprofessoren.[32]

Hofmann wurde, wie es Studienordnung und Lehrplan der Kunstakademie überliefern, in den Pflichtklassen der Zeichen- und Malsäle ausgebildet. In der Mittelklasse zeichnete er zunächst nach Gipsabgüssen und Gipsmodellen antiker Statuen, hinzu kamen erste Studien nach dem Akt-/Modell (**Abb. 1.2**) und von Kompositionen.[33] Das landschaftliche Zeichnen nach Vorlageblättern und nach der Natur wurde in der Landschaftsklasse unterrichtet.[34] In der Oberklasse wurde nach Antiken gezeichnet, zudem wurden Gewandstudien und Kompositionsübungen (**Abb. 1.3**) durchgeführt sowie im Aktsaal auch nach lebenden Akt-/Modellen, die häufig antik-klassische Figuren in ponderierenden Haltungen nachstellten, gezeichnet und gemalt. In den Nachlässen und grafischen Beständen verschiedener Museen (LvHNP, LvHAZ, Kupferstich-Kabinette in Berlin und Dresden) existieren Aktstudien, die maskuline Aktmodelle in gestellten, zumeist statuarisch erstarrten Körperhaltungen in Rücken-, en face- oder Profilansicht, auf Maltischen sitzend, stehend, liegend oder sich an Steinblöcken anlehnend (**Abb. 1.2/a-b**) oder darauf sitzend zeigen. Diese Studien überliefern auch Hofmanns intensive Übungen zum Körperschema und sein systematisches Erlernen und Einstudieren des Kanons des klassisch-ästhetischen Körperideals sowie des menschlichen Körpers, seiner Anatomie, Proportionen oder auch statuarischen Posen.[35] Gesonderte Veranstaltungen wie Perspektive, Anatomie bzw. anatomisches Zeichnen von Menschen und Pferden

---

William Rothenstein, Smyrna 9.10.1895, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 25).

31 Zu Hofmanns Überlegungen zur Aufgabe des Jurastudiums zugusten dem der Malerei vgl. Hofmanns Korrespondenz mit seinen Eltern und seiner Schwester Sophie 1883 im LvHAZ und LvHNP. Zu Hofmanns Lehrjahren an deutschen Kunsthochschulen vgl. die Ausführungen bei ROBERTS 2001, S. 17-24.

32 ALTNER/PROKSCH 1990, S. 178 (hier Ausführungen über den Akademieunterricht); zu der für Hofmann maßgeblichen Studienordnung und zum Lehrplan der Kunstakademie vgl. u.a. *Prospect der Königlichen Akademie der bildenden Künste 1881,* abgedruckt in KATALOG DRESDEN 1990, S. 633f. Vgl. Dokumente im HfbKD.

33 Zu Hofmanns Akademiezeit vgl. Hofmanns Korrespondenz an den Vater (Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Dresden 2.11.1883, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/112) sowie Hofmanns Ausführungen über den ehemaligen Lehrer Leonhard Gey in seiner zu Robert Sterls (1867-1932, ehemals Kommilitone von Hofmann, später sein Kollege an der Kunstakademie Dresden) 60. Geburtstag gehaltenen Rede am 24.7.1927 (Privatbesitz; Kopie auch im DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 86.178), alle zitiert bei WAGNER 2005a, S. 15.

34 Vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 108.

35 Vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Abb. 1 und Kat. 110. Diese Studien zeigen stets ideal geformte Aktmodelle, und es stellt sich die Frage, ob diese tatsächlich der Realität entsprachen oder ob nicht die Studenten, wie es an Kunstakademien durchaus praktiziert wurde, die Körperformen der Modelle durch die Kenntnisse antik-klassischer Statuen idealisierend korrigierten. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Klaus Wolbert, der in seinem Essay den reformerischen Körpertyp in der Kunst um 1900 sowie die zeittypische Praxis eines realistisch abbildlichen und auch idealisierenden Modellstudiums an den Kunstakademien erläutert, hierzu vgl. WOLBERT 2001a.

ergänzten den praktischen Unterricht. Theoretischen Unterricht erhielt Hofmann in klassischer Dichtkunst und Literatur, Kultur-, Kunst- und Architekturgeschichte.

Zu Hofmanns Dresdner Lehrern zählten neben seinem Onkel Heinrich Hofmann auch Leonhard Gey (1838-1894) als Dozent für anatomisches Zeichnen, der Historienmaler Julius Scholtz (1825-93) als Zeichenlehrer im Gipssaal, ferner der Belgier Ferdinand Pauwels (1830-1904) als Professor für Historienmalerei sowie im Landschaftsatelier Friedrich Preller d. J. (1838-1901). Der Maler Theodor Grosse (1829-91) sowie die Bildhauer Ernst Julius Hähnel (1811-1891) und Johannes Schilling (1828-1910) unterrichteten in den Kompositionsklassen das Fach klassische Komposition sowohl frei imaginierter Kompositionen als auch nach Vorlagen (**Abb. 1.3/a-b**).[36] Für den Malsaal ist der Bildnis- und Historienmaler Léon Pohle (1841-1908) nachweislich als Lehrer Hofmanns belegt. Über den eigentlichen Unterricht im Malsaal ist zwar wenig bekannt, doch wird verschiedentlich berichtet, dass der modern gesinnte Pohle einen neuen, modernen, überaus frischen und lebendigeren Akzent dem spätnazarenisch geprägten Unterricht gegenüberstellte.[37] Unter Pohles Einfluss schuf Hofmann vor allem Porträtstudien (Privatsammlungen) und kleinformatige Ölskizzen wie *Weiblicher Akt an felsigem Ufer* (Städtische Kunstsammlung Darmstadt).

Die Dresdner Akademiezeit prägte Hofmanns künstlerische Entwicklung und seine zeichnerischen Fähigkeiten und legte damit wichtige Grundlagen für sein weiteres künstlerisches Schaffen. Im Hinblick auf sein späteres monumentales Schaffen und die Vorbereitung seiner monumentalen Wandarbeiten im Entwurf oder in der Fähigkeit, eine monumentale Figur bzw. einen menschlichen Körper in anatomischer Richtigkeit und proportionaler Perfektion zu gestalten, waren die Kompositionsklassen mit ihren Kompositionsstudien, die Zeichenklassen und das Modellstudium eine wichtige Schule. Vermutlich konnte Hofmann zudem auf von seinen Lehrern geschaffene Wandarbeiten zurückgreifen, über die die Schüler vermutlich auch mit ihren Lehrern an der Akademie diskutierten.[38]

In den 1880er Jahren stagnierten die progressiven Kunstentwicklungen und innovativen Tendenzen an der Dresdner Akademie; zudem berichten Schüler wie Robert Sterl, dass die Hochschuldozenten mit ihren spätnazarenischen Übungen junge, angehende Maler

---

36 Zu Hofmanns Kompositionsstudien vgl. u.a. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Abb. 2, 3 und Kat. 109. Besonders Schilling, Hähnel und Grosse setzten nach eigenen Hofmanns Äußerungen *„durch Aufgaben aus der griechischen Mythologie und ähnlichen Stoffkreisen meine Erfindungsgabe stark in Bewegung*", vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Ernst Sigismund, Warmbad Wolkenstein 14.8.1936, SLUB, Mscr.Dresd.App.1191, Nr. 306(1). Das LvHNP verwahrt Kompositionsübungen mit mythologischen Motiven zur ILIAS.

37 Robert Sterl und Ludolf Verworner waren Kommilitonen Hofmanns im Malsaal Pohles, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Robert Sterl, Dresden 15.6.1927, RSHSt. Robert Sterl äußerte über Pohles Schule: *„Es lässt sich nicht vorstellen, mit welchem Jubel Léon Pohle, der jung und frisch den Malsaal übernahm, von der Jugend begrüßt wurde.*" ALTNER/PROKSCH 1990, S. 176. Vgl. auch AUSST.-KAT. ROSTOCK 1976, S. 7.

38 Dazu gehörten: Heinrich Hofmann; Leonhard Gey (historische Wandgemälde für die Aula des königlichen Gymnasiums Dresden); Julius Scholtz (Wandgemäldezyklus für die Albrechtsburg in Meißen); Ferdinand Pauwels (Wandgemälde für die Aula der Fürstenschule in Meißen oder die Brautkapelle der Stadtkirche in Pirna); Theodor Grosse (Wandarbeiten im Museum Leipzig); Friedrich Preller d. J. (Wandmalereien in der Albrechtsburg Meißen, im Opernhaus und im Albertinum Dresden sowie für das Treppenhaus im Wurzener Schloss Nischwitz).

mit ihrer „*unerbittlichen Forderung einer peinlich sauberen, mit wesenloser dürrer Farbe gefüllten Konturzeichnung und einer altmeisterlichen Kartonkomposition quälte*[n]“ und einengten.[39] Das Malen mit Farbe spielte in Dresden eine eher sekundäre Rolle, und selbst im Malsaal war, so Altner/Proksch, die „*Farbe der Beachtung der Kontur in der von der Zeichnung bestimmten Komposition untergeordnet*“.[40] Für den später als farbenfrohen Maler bekannten Hofmann, dessen Kolorit gerade in den 1890er Jahren kritisiert und kontrovers diskutiert wurde, traf diese Einengung zu. Die aus seinen Briefen dieser Jahre resultierende Enttäuschung und Unzufriedenheit in Dresden über die nicht oder nur ungenügend gewonnenen Erfahrungen im Umgang mit der Farbe, sein Drang zur Farbe sowie seine Sehnsucht nach einem schwungvolleren, zügigen Malstil dürften vermutlich Anlass für Hofmanns Wechsel der Lehrstätte gewesen sein.[41] Seiner Mutter schrieb er über den bevorstehenden Wechsel, er freue sich „*lebhaft auf die Veränderung*“[42] in Karlsruhe.

Von 1886 bis 1888 setzte Hofmann sein Studium an der Großherzoglichen Kunstschule in Karlsruhe als Meisterschüler bei dem Historien-, Porträt- und Landschaftsmaler Ferdinand Keller (1842-1922) fort.[43] Verschiedene Werke dürften Hofmann auf den schon zu Lebzeiten allgemein als ‚Badischen Markart' bezeichneten Keller aufmerksam gemacht haben, wie dessen farbenprächtigen Entwurf für den Bühnenvorhang für das Dresdner Hoftheater (1874-75), den Hofmann von seinen regelmäßigen Besuchen kannte.[44] Keller war für seine temperamentvollen, historistischen Darstellungen und dichten, vielfigurigen und mitunter barock anmutenden Kompositionen, sein an die Makartsche Farbpalette erinnerndes brillantes, dekoratives Kolorit und seine Malweise als Kapazität auf dem Gebiet der dekorativen Leinwand- und von ihm neubelebten Freskomalerei bekannt.[45]
Über Hofmanns koloristischen Anfänge unter Keller ist nur wenig bekannt. In Hofmanns Karlsruher Zeit entstanden vermutlich die Studie *Frau mit Torso* (**Abb. 1.4**) sowie das in mehreren Ölstudien vorbereitete Gemälde *Gretchen im Kerker* (**Abb. 1.5/a-c**): *Frau mit Torso* bezeugt Hofmanns Beschäftigung mit Lichteffekten, eine entblößte hellhäutige Schulter nebst Nackenpartie eines weiblichen Rückenakts hebt sich kontrastreich vom undifferenzierten, dunkeltonigen Grund ab; *Gretchen im Kerker* zeigt neben der

---

39 STERL, Robert: Vorwort zum Katalog der Akademieausstellung, Dresden 1927, zitiert nach POSSE 1929, S. 10. Vgl. auch AUSST.-KAT. ROSTOCK 1976, S. 7; ALTNER/PROKSCH 1990, S. 172.

40 Dazu vgl. ALTNER/PROKSCH 1990, S. 180.

41 Vgl. FISCHEL 1903, S. 9; REDSLOB 1918, S. 14: „*Daß Hofmann von Dresden nach Karlsruhe ging (1886-1888) war eigene Wahl. Es zog ihn zur Farbe, und niemand besser als Keller schien ihm hierfür Anregung geben zu können. Da war die schwungvoll malerische Art der Markartschen Palette, da galt Freiheit und künstlerischer Wurf*".

42 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Dresden Ende Mai 1886, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/56.

43 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Carriere, 24.10.1886, LvHAZ; ferner OECHELHAEUSER 1904, S. 162.

44 Vgl. SIGISMUND 1936, S. 214. Zum Dresdner Bühnenvorhang vgl. KOCH 1978, S. 23, 71f., Kat. 75-78.

45 Hierzu siehe beispielhaft Kellers bekannten Gemälden wie *Apotheose Kaiser Wilhelms* (1871), *Türkenlouis* (1879) oder *Küstenlandschaft bei Rio de Janeiro* (1864), alle Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Zu Ferdinand Keller vgl. KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1927, Bd. 20, S. 97-100; LDK 1994, Bd. 6, S. 333; MÜLFARTH 1987, S. 70-72; KOCH 1978; FROITZHEIM 1992; HAGER 1989, S. 254-256.

verbildlichten Dramatik nach der Vorlage Goethes sensitiv empfundene Lichtreflexe und wurde Hofmanns erster, künstlerischer Erfolg wurde.[46] Im *Gretchen*-Bild ist ein auf einem kleinen Strohhaufen auf dem Boden kauerndes Mädchen dargestellt, dessen Antlitz vom Mondschein beleuchtet wird. In der flüchtigen Ölskizze (**Abb. 1.5/b**) sticht das vom Mondlicht beschienene Mädchen effektvoll aus der Dunkelheit des Hintergrunds hervor. Hofmanns Interesse galt dem Lichtspiel auf ihrem Antlitz und ihren Gliedern sowie dem Fassen ihrer Hände nach dem Stroh. In der Endausführung (**Abb. 1.5/c**) ist Gretchens Umfeld detaillierter gestaltet; das eine deutlich anmutiger erscheinende Gretchen kauert vor einer Mauer in der vom Mond beschienenen Natur. Hofmann beschäftigte hier die dekorativ-ästhetische Bildgestaltung durch brillante Farben und Tonwerte sowie koloristische Licht- und ästhetische Textureffekte, wie sie auch für Keller typisch war.

1.1.2 ATELIER IN MÜNCHEN (1888/89)

Der Wunsch, die in Karlsruhe gewonnenen Erfahrungen weiter anzuwenden, führte Hofmann im Winter 1888/89 nach München, wo er dem ehemaligen Karlsruher Kommilitonen Wilhelm Volz (1855-1901) begegnete.[47] Das für kurze Zeit gemietete Atelier nutzte Hofmann zu Studienzwecken und zur Fertigstellung der in Karlsruhe begonnenen Arbeiten: „*München ist in Deutschland der anregendste Platz; nur aus der Karlsruher Ödigkeit wegzukommen, bin ich nach München; besser wäre ich gleich nach P.. Aber da waren die angefangenen Bilder, die wollte ich irgendwo fertig machen, nur nicht in Karlsruhe, wo ich es nicht mehr aushielt.*“[48] Für die Karlsruher als auch für die Münchner Phase sind nur wenige Arbeiten bekannt, die Hofmann nachweislich in dieser Zeit geschaffen hat. Die vermutlich in dieser Münchner Phase entstandene kleinformatige Ölstudie *Abendstimmung* (**Abb. 1.6**) zeigt eine kniende Frau an einem Seeufer, in dem sich der rot gefärbte Abendhimmel spiegelt. In dieser Studie sind der starke Farbkontrast von Natur und Figur sowie die großflächig aufgefassten, formvereinfachten und konturierten Motive auffallend, die bereits Hofmanns Hang zu

---

46 *Gretchen im Kerker* entstand um 1887/88, vgl. FISCHEL 1903, S. 10; ferner Briefe von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, München 19.1.1889, München 2.2.1889 und München 7.3.1889, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/122, IIIa/123, IIIa/125. Boehn lobte den überreizt visionären, mimischen Ausdruck der Gretchen-Figur (**Abb. 1.5/c**), die veristische Kraft und verbildlichte Goethesche Dramatik, vgl. BOEHN 1938, S. 135f. Dem Gemälde sind neben der Ölskizze (**Abb. 1.5/b**) mindestens zwei weitere Studien vorausgegangen: eine Studie (**Abb. 1.5/a**) widmet sich dem ganzfigurigen Gretchen, das hier in einem dunklen Verließ lagert und dessen Anlitz von dem durch das Fenster einfallende Mondlicht beleuchtet wird, eine weitere Detailstudie (LvHNP) den Mondlichteffekten auf den Händen des Mädchens. Der Verbleib des *Gretchen*-Gemäldes (**Abb. 1.5/c**), das 1929 im Besitz von „*Karl Albert Kindele, Berlin*" (AUSST.-KAT. BRAUNSCHWEIG 1929, S. 183) nachweisbar ist, ist unbekannt. – Zu Hofmanns Karlsruher Zeit siehe auch das Skizzenbuch *Karlsruhe 1887* (LvHNP, Inv.-Nr. 1376) mit Porträts und Studien junger Frauen.

47 Vgl. HOBERG/BENZ-BECKER 1987, S. 388; hier ist Hofmanns Besuch der Volz-Schule erwähnt. Volz wies Hofmann auf Paris hin (vgl. FISCHEL 1903, S. 11) und vermittelte ihm 1894 sein erstes Atelier in Rom (Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 7.5.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/64).

48 Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, München 19.1.1889, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/122.

monumentalen Formen veranschaulichen.[49] 1888, wohl ebenfalls in dieser Münchner Phase entstand vermutlich auch die kleinformatige Studie *Mädchen mit Strohhut* (**Abb. 1.7**), die Hofmanns Auseinandersetzung mit der Freilichtmalerei belegt sowie eine hellere Farbgebung und seine formreduzierenden, monumentalen Tendenzen zu erkennen geben.[50] Nach dieser kurzen Zeit in München entschied sich Hofmann zu einem längeren Aufenthalt in Paris und zum Studium an der Académie Julian. Paris zog wie keine andere Stadt ausländische Künstler wegen ihres pulsierenden Lebens und Treibens, ihres Montmartres, ihrer regen Kunstszene um Museen, Galerien und Kunsthandlungen sowie weithin bekannten privaten Kunstschulen an.[51]

1.1.3 Pariser Jahre (1889/90): Akademie- und Studienzeit

Im Frühjahr 1889 übersiedelte Hofmann nach Paris. Mit seinem Auslands- und Studienaufenthalt erhoffte sich Hofmann die Verbesserung seiner künstlerischen Fertigkeiten. Dazu sollte vor allem auch die Begegnung mit der französischen, avantgardistischen Kunst beitragen, durch deren Auseinandersetzung er für sich Inspiration und Neuorientierung erwartete.[52] Schon vor seinem Paris-Aufenthalt berichtete Hofmann seinem Vater voller Begeisterung von den künstlerisch-ästhetischen Entwicklungen und der „*Superiorität der heutigen französischen Malerei*“: „*Innerlich bin ich immer bei den Franzosen, so hässlich das klingt, aber das ist der Fluch für deutsche Maler dieser Zeit, dass sie von den Franzosen das meiste lernen können. Worin das nun eigentlich besteht lieber Vater, ist sehr schwer auseinander zu setzen. Mir ist es im Lauf der letzten zwei Jahre langsam klar geworden, und ich habe mich doch beständig damit beschäftigt, das Wesen künstlerischen Schaffens praktisch zu ergründen. Ich habe mir immer wieder Reproduktionen nach französischen Bildern angesehen und auch hier wieder solche Hefte des ‚Figaro-Salon' angeschafft; die guten Sachen haben etwas so überzeugendes wie die Natur selbst, bei dem grössten malerischen Reiz. Es ist der Mangel an Konventionellen, Akademischen, die unerbittliche Strenge in der Wiedergabe der Natur, es ist das künstlerische Gewissen, was da schärfer ausgebildet ist, als bei uns (…) Ein echter Künstler darf nicht über sich selbst in Rührung geraten, und das ist so etwas, was ich mir in P. abgewöhnen müsste. ‚Das Sentimentale und Unreife was mir anhaftet.' Erfindung und*

---

49 In Rekurs auf ein ähnliches Motiv, das eine am Seeufer schreitende Frau in ähnlich gestalteter Natur zeigt (vgl. Abb. in Fischel 1903, S. 6, Abb. 3), vgl. auch Roberts 2001, S. 22.

50 Über die Freilichtmalerei und seine Auseinandersetzung mit dem Problem der Lichtdarstellung schrieb er seinem Vater: „*Schade, dass ich nicht mehr zuhause bin, um mit Dir Deinen Satz zu discutieren, dass Licht nicht gemalt werden könne. Aber beleuchtete Dinge! Also die Wirkung des Lichts? Die Sonne freilich bringt es oft zu Wirkungen, die der Farbe versagt sind; aber es gibt auch sonnige Wirkungen, die gemalt werden können; jedenfalls lässt sich der Eindruck wiedergeben. Doch ich will nicht schriftstellern.*“ Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Possenhofen 14.8.1888, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/129.

51 Zum Paris der vorletzten Jahrhundertwende vgl. Kropmanns/Schäfer 2004, S. 26ff.

52 Seinem Vater schrieb Hofmann über den bevorstehenden Aufenthalt, ihn treibe „*die Hoffnung, auf diese Weise am raschesten gewisse Mängel loszuwerden, die meinen Arbeiten anhaften*“, und „*auf dem Weg künstlerischer Ausbildung einen guten Schritt vorwärts zu kommen*“, Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, München 2.2.1889, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/123; vgl. Hofmanns Brief an Karl von Hofmann, München 7.3.1889, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/125.

Auffassung würden vielleicht ausreichen, aber eben darin liegt die Gefahr wo diese Seite des Talents, die phantastische Seite überwiegt, da muß mit der größten Nüchternheit studiert werden, damit die andere Seite die Darstellung gewinnt. Und die Darstellung ist bei den Franzosen auf einer Höhe, die von keiner anderen Nation erreicht wird."[53] Neue künstlerische Arbeiten aus Frankreich waren Hofmann von Reproduktionen und aus FIGARO-Heften bekannt. Einige dieser FIGARO-Hefte, die Hofmann aufmerksam studiert und mit handschriftlichen Kommentaren versehen hat, verwahrt das LvHNP.

Im pulsierenden Paris wurde Hofmann mit den Diskussionen um eine neue, avantgardistische Kunst konfrontiert. Seine Studien setzte Hofmann an der renommierten, privaten Académie Julian bei Jules Lefèbvre (1836-1912) und Lucien Doucet (1856-1895) fort, jener führenden unter den vielen freien, konkurrierend zur offiziellen Ecole des Beaux-Arts institutionalisierten Kunstschulen in Paris. Für Ludwig Hevesi gab es „*bekanntlich nur heute einen einzigen Punkt auf dem Erdball, wo man lernen kann. Bei Julian in Paris.*"[54] Der französische Unterricht war trotz ähnlicher Studienateliers verschieden zu demjenigen in Deutschland. Neben dem theoretischen Unterricht in Anatomie und Geschichte oder dem Zeichnen nach Gipsabgüssen und lebendem Modell gab es Kompositions-, Mal- und Aktklassen, in denen unter anderem Kunstwerke in Museen kopiert oder nach lebenden Modellen gemalt wurden; die Studierenden konnten ihren Unterricht in den Studienateliers bei den monatlich wechselnden Professoren, zugleich bekannte Maler oder Bildhauer, frei wählen; ein besonderes Charakteristikum an der Pariser Akademie waren die auf eigenen und freien Wunsch der Studierenden mehrfach wöchentlichen Korrekturen und Bewertungen der Arbeiten durch die wechselnden Lehrer und unentgeltlich tätigen bekannten Künstler.[55] Einer der Künstler, der womöglich öfters an der Akademie vorbeischaute, war der monumental arbeitende Albert Besnard, dessen Arbeiten Hofmann eingehend studierte.[56] Die große Popularität von Julian ist auf die traditionelle Ausbildung in Verbindung mit den an ihr vermittelten innovativen Ideen und den Einblick in neue, innovative Kunstkonzepte sowie den ungezwungenen, frei organisierten Studienbetrieb zurückzuführen, der den Studierenden persönliche Freiheiten und individuelle

---

53 Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, München 19.1.1889, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/122. – 1901 riet Hofmann, Hauptmann möge seinen Sohn Ivo nach Paris schicken: „*Er kommt in eine Atmosphäre, die stärker wie die Luft irgendeiner deutschen ‚Kunstmetropole' mit wahrhaft künstlerischen Momenten gesättigt ist. Er gewinnt von vornherein einen viel höhren und ernsteren Maßstab für seine eigenen Leistungen, als ihm Deutschland irgend bietet und kann dort gründlicher studieren. (...) Ich weiss, dass Du meine Wertschätzung der französischen Malerei für übertrieben oder fachmässig einseitig hältst.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 24.9.1901, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 32f. (Brief Nr. 57).

54 HEVESI 1907/1909, S. 579.

55 Zu der bei französischen wie ausländischen Künstlern beliebten Académie Julian, die über zahlreiche Ateliers in der Stadt verfügte, in denen neue, avantgardistische Ideen und innovative Inhalte vermittelt wurden und an der im Gegensatz zur offiziellen Ecole des Beaux-Arts Frauen studieren konnten, vgl. KROPMANNS/SCHÄFER 2004, bes. S. 29-31, 35; FEHRER 1989, bes. S. 2-5; FEHRER 1984; HÉROLD 1968. Zu Hofmanns Paris-Aufenthalt vgl. ROBERTS 2001, S. 25-40; siehe auch seinen Rückblick auf die Pariser Akademiezeit in seinen Briefen an Gerhart Hauptmann, 6.4.1903 und 30.8.1903, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 44f. und 47f. (Briefe Nr. 74 und Nr. 79).

56 Vgl. ROTHENSTEIN 1978, S. 42.

Entwicklungsmöglichkeiten einräumte, die William Rothenstein in seinen Memoiren beschreibt.[57] Interessanterweise erfolgten Hofmanns Studien an der Académie Julian gerade zu jener Zeit, als sich kurz zuvor Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Sérusier und Paul Ranson bei Julian zum Künstlerkreis der *Nabis* zusammengefunden haben. Inwieweit Hofmann diesen künstlerischen Zusammenschluss aus unmittelbarer Nähe verfolgen konnte, ist nicht bekannt; eine persönliche Begegnung mit Denis und dessen Werken ist nachweislich erst für 1903 belegt.[58]

Hofmann nutzte den Paris-Aufenthalt auch zum Studium außerhalb der Akademie. Mit Kommilitonen wie dem britischen Maler William Rothenstein (1872-1945), den er bereits in seinen ersten Akademietagen kennenlernte und mit dem er ein Leben lang freundschaftlich verbunden blieb[59], fuhr Hofmann zum Studium in die Bretagne, nach Giverny und Montigny-sur-Loing[60] (**Abb. 1.8**) zum Malen und Zeichnen. Zudem besuchte er Ausstellungen, Galerien und Museen wie den Louvre[61] oder Palais des Beaux-Arts[62], in denen Werke der französischen Avantgarde, der Impressionisten, Neoimpressionisten, Symbolisten oder gerade sich exponierenden Vertretern des neuen Stils ausgestellt wurden, darunter unter anderem Werke von Puvis de Chavannes, Degas, Renoir, Monet, Besnard, Gauguin oder Bernard. Es ist davon auszugehen, dass Hofmann im Frühjahr 1889 unmittelbar nach seiner Ankunft in Paris die berühmte Symbolisten-Ausstellung im Café Volpini, die im Rahmen der Weltausstellung installiert worden war, besucht hat und hier Werke des neuen Stils von Gauguin oder Bernard und wie dessen *Bretoninnen auf der Wiese* (1888) gesehen haben dürfte.[63] Auch der Impressionismus und Neoimpressionismus, beides in Deutschland noch nahezu unbekannte, neue ästhetische Stilkonzepte, gingen an Hofmann nicht spurlos vorbei und fanden Eingang in seine noch

---

57 Vgl. KROPMANNS/SCHÄFER 2004, S. 35; ROTHENSTEIN 1978, S. 40f.

58 In der Auflistung der Schülerschaft an der Académie Julian erwähnte Fehrer die Besuche der Mitglieder der *Nabis* für 1889 und Denis' Studien bei Jules Lefèbvre, bei dem unter dem auch Hofmann studiert hat, vgl. FEHRER 1989, o. S. Zu Hofmanns erstem Treffen mit Denis 1903 vgl. IVO HAUPTMANN 1976, S. 26f., siehe auch Kapitel 2.2.

59 Dazu vgl. die Korrespondenz Hofmanns an William Rothenstein von 1890 bis 1939 im DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714)). Die erhaltenen Hofmann-Briefe an den Briten stellen eine wichtige Informationsquelle über Hofmanns Leben, Denken und künstlerischen Aktivitäten dar; leider ist der Verbleib der Gegenbriefe (Briefe von Rothenstein an Hofmann) nicht bekannt.

60 Vgl. auch die Gemälde *Häuser in Montigny* (um 1890, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), *Sur loing bei Montigny (Dame in Rot)* (1889, Privatsammlung) oder die Landschaftsskizze *Montigny* (vor 1890, LvHAZ), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 6, Abb. 60 und Kat. 114 B.

61 Erwähnt im Brief von Ludwig von Hofmann an Justus Carrière, Paris 19.4.1890, LvHAZ.

62 „*Für mich war natürlich das Palais des Beaux-Arts der Hauptmagnet, u. ich muss sagen, dass ich nie in meinem Leben eine solche Sammlung von ganz hervorragenden Gemälden gesehen habe: Die Säle der neueren Franzosen machen einen ganz verblüffenden Eindruck. Es scheint mir unzweifelhaft, dass sie die Führung auf diesem Gebiet noch eine Zeitlang behalten werden. Die Freiheit und Kühnheit der Erfindung, die fabelhafte Sicherheit des Könnens, die grosse Anzahl eigenartig begabter Künstler, die Kraft, die aus dem ganzen Schaffen spricht, alles das sind Momente, die gegenwärtig bei keiner anderen Nation so vereinigt zu finden sind*." Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Carrière, Paris 13.5.1889, LvHAZ.

63 Der Kunstkritiker Albert Aurier besprach diese Volpini-Ausstellung EXPOSITION DES PEINTRES IMPRESSIONISTES ET SYNTHÉTISTES im März 1891 im MERCURE DE FRANCE und definierte in seinem Essay über den Symbolismus in der Malerei ein symbolistisches Kunstwerk, vgl. AURIER 1891, bes. S. 162f.; eine Übersetzung des Originaltextes bei LACAMBRE 1999, S. 27.

in Paris entstandenen Arbeiten.[64] Das naturalistisch-pleinairistisch aufgefasste Gemälde *Kopf einer jungen Französin* (1890) verdeutlicht diese Anregungen exemplarisch.[65]

1.1.3.1 Französische monumentale Vorbilder

Bedeutende Impulse erhielt Hofmann von den zwei angesehensten und einflussreichsten Monumentalmalern, nämlich von Paul-Albert Besnard (1849-1934) und Puvis de Chavannes, die sein Interesse für die Monumentalmalerei weckten. Beide Künstler, mit denen eine persönliche Begegnung Hofmanns in Paris überliefert ist[66], haben *„auf seine Stilgestaltung eingewirkt, denn vor ihren Bildern wurde dem jungen Künstler wohl zum erstenmal der Eindruck, dass aus dem Impressionismus heraus Kompositionen von stark dekorativem Wert erwachsen können"*[67]. Oskar Fischel zufolge sah Hofmann in ihren Werken seine eigenen Wünsche und Ziele realisiert, er sah *„hier erreicht, was ihm selbst als Höchstes erschien"*[68].

Puvis de Chavannes' auf Leinwand ausgeführten klassisch-idealistischen Gemälde wie *Jeunes filles au bord de mer* oder *Doux Pays* und Wandbilder im Panthéon (*Genoveva*-Fresken, 1875-98, **Abb. 1.9**) oder im Amphithéâtre in der Sorbonne (1889) beeindruckten Hofmann zutiefst.[69] Sujets seiner dekorativ-allegorischen Kompositionen sind arkadische Landschaften mit ruhigen, von der Antike inspirierten, stilisierten Figuren in einfachen Haltungen und Stellungen. Noch vor Beginn des neuen Stils in Frankreich hatte Puvis de Chavannes durch die Vereinfachung seiner künstlerischen

---

64 Impressionistische Einflüsse sind auch in Hofmanns zeichnerischen Arbeiten nachweisbar. Den für den französischen Impressionismus typisch intimen Szenen stehen jene seiner Zeichnungen aus seiner Paris-Zeit nahe, die eine sich an einem Ofen aufstützende oder vor diesem sitzende Frau, ihre Hände am Ofen wärmend oder mit ihrer Toilette beschäftigt, zeigen. Zum genannten Motiv vgl. die Arbeiten von 1889 wie *Am Kamin* im LvHAZ, im LvHNP (Inv.-Nr. 38) oder in der Städtischen Galerie Albstadt (Inv.-Nr. SWG 89/252).

65 Zu *Kopf einer jungen Französin* (1890, Grassi Museum Leipzig), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 12. 1943 bemerkte Hofmann, dass ihn künstlerisch seine *„Erfahrungen mit impressionistischer Malerei, die ich mit Augen gesehen hatte, sehr viel mehr zu verdanken als den Erörterungen der Farbenlehre"* Goethes, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Pillnitz 9.12.1943, LvHAZ.

66 Diese Begegnung erwähnt Rothenstein: *„Besnard, out of the kindness of his heart, inviting von Hofmann and myself to dinner to meet Puvis de Chavannes, whom he knew we both worshipped from afar. The great day arrived; but could this rubicund, large-nosed old gentleman, encased so correctly in a close-fitting frock-coat, looking more like a senator than an artist, be the Olympian Puvis? (…) Puvis talked little and gave his attention to the food and wine; we heard later that it was his habit to work all day with no break for luncheon. After dinner we adjourned to the studio, where Besnard´s latest canvases stood about on easels. We waited eagerly for Puvis`s comments, (…). Puvis was discreetly genial, and said little that was remarkable."* ROTHENSTEIN 1978, S. 43.

67 ZOEGE VON MANTEUFFEL 1919-20, S. 298f.

68 FISCHEL 1903, S. 12.

69 Zu Puvis de Chavannes' Gemälden *Jeunes filles au bord de mer* (um 1879, Musée d´Orsay Paris) oder *Doux Pays* (1882, Öl, New Heaven, Yale University Art Gallery), Abb. in AUSST. KAT. VENEDIG 2002, S. 43 und 304. Zu Puvis de Chavannes' Wandbildern im Panthéon, in der Sorbonne und im Hôtel de Ville (1887-92) vgl. AUSST.-KAT. VENEDIG 2002, S. 134/135 (Panthéon), 149 und 254/255 (Sorbonne), 245 (Hôtel de Ville); HEVESI 1898/1909. Während Hofmanns Paris-Aufenthalt präsentierten diverse Ausstellungen Puvis de Chavannes' Wandgemälde wie dessen Dekorationen für das Musée d´Amiens (*Pro patria Ludus*), das Treppenhaus des Palais des Arts in Lyon oder die Sorbonne in der EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889; dessen Rouener Dekoration (*Inter artes et naturam*) in der Ausstellung SALON DE 1890 im Champ-de-Mars, Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts 1890. Zu Puvis de Chavannes' Ausstellungsbeteiligungen 1889/90 vgl. AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1994, S. 267; AUSST.-KAT. VENEDIG 2002, S. 541f. Zu Puvis de Chavannes vgl. KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1933, Bd. 27, S. 473-474; GERMER 1988, S. 400ff.

Mittel eine ins Großflächige weisende dekorative Malerei entwickelt (vgl. KAPITEL 7.1): Die Motive sind auf große, vereinfachte Formen reduziert, durch eine dunkle Kontur betont und als farbige Flächenornamente in einem harmonisch austarierten Verhältnis in unmodellierte Farbflächen eingewoben; ein horizontal und vertikal strukturierter Bildaufbau, fehlende Raumtiefe und hellmatte Farben sind Charakteristika seiner Kunst. Puvis de Chavannes' Werke erscheinen wie eine gemalte Antizipation von Denis' Forderung, dass ein Bild zuerst eine Fläche darstelle, die in einer bestimmten Ordnung von Farben bedeckt werde.[70] Hofmann war tief bewegt von Puvis de Chavannes' „*stille*[r] *Grösse der Wandmalerei*"[71], seiner idealisierten, zeitlos arkadischen Bildwelt, seiner Vereinfachung der Form und dekorativen Farbe sowie der auf Farben, Linien und Flächen beruhenden Bildharmonie. Es verwundert so auch nicht, dass Hofmann von Puvis de Chavannes' Werken wie *La Vision Antique* Reproduktionen (heute im LvHNP) besaß. Mit seinem Interesse für Puvis de Chavannes und dessen Streben nach arkadischer Harmonie befand sich Hofmann um 1900 im modernen zeitgenössischen Umfeld, auch Bernard, Gauguin oder die *Nabis* waren von ihm beeinflusst.[72] Durch diesen Maler wurde Hofmanns Blick auf neue Ausdrucksmöglichkeiten und dekorative Sujets wie das der arkadischen Idylle gerichtet.

Im Unterschied zu Puvis de Chavannes war der auf dekorativ-monumentalem Gebiet tätige Paul-Albert Besnard einer aus Impressionismus und Pleinairmalerei hervorgehenden hellen Lichtmalerei zugetan. Besnard war womöglich häufiger Gast an der Académie Julian, wo er als großes Vorbild angesehen wurde und zu den viel kopierten Malern zählte.[73] Zeitgenossen bezeichneten Besnard als „*heiteren Virtuosen, der mit blendender Gewandtheit die Erscheinungen des Lebens*" und „*in schönen Gesten allgemeine Empfindungen sinnlich darstellt*".[74] Besnard setzte sich malerisch mit stimmungsvollen Beleuchtungseffekten des natürlichen wie künstlichen Lichts und mit flirrenden, schimmernden Licht- und Farbreflexen und deren Effekten im freien, landschaftlichen Raum oder auf Figuren, ihren Körpern, Haaren oder Gewändern auseinander. In seinen Freilichtstudien, später auch bei künstlichem Licht, versuchte Besnard, durch ein helles Kolorit die pleinairistische Helligkeit des Freilichts nebst

---

70 « *Se rappeler qu´un tableau – avant d´être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* » DENIS, Maurice: Définition du Néo-Traditionnisme, in: ART ET CRITIQUE, 23./30.8.1890; Denis' Zusammenfassung der künstlerischen Ziele der *Nabis* sind abgedruckt in DENIS 1920, S. 1-13, hier S. 1.

71 HOFMANN 1963/2005, S. 385.

72 Zu Puvis de Chavannes' weitreichendem künstlerischen Einfluss vgl. AUSST.-KAT. VENEDIG 2002; CHRISTEN 2008, S.141/142, vgl. auch Hodlers Schrift MISSION DE L´ARTISTE (1897), in der er Puvis de Chavannes' Sinn für Harmonie in der Kunst lobend herausstellte: « *La course folle vers la diversité est générale, sauf chez quelques-uns qui, comme Puvis de Chavannes, introduisent cette note d´harmonie.* », LOOSLI 1924, Bd. 4, S. 306.

73 Vgl. ROTHENSTEIN 1978, S. 42. Zu Besnard vgl. HELFERICH 1895; KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1999, Bd. 3/4, S. 529f.; DOMM 1989, S. 94; WEISBERG 2000.

74 GRAUTTOFF 1912, S. 342.

leichten Schatteneffekten im Hellgrau- oder Silberton sowie durch das Licht resultierende Konturverwischungen und Verschwommenheiten darzustellen.
Hofmann dürfte verschiedene Gemälde Besnards in Pariser Ausstellungen und dekorativ-monumentale Wandarbeiten im öffentlichen Raum gesehen haben, vermutlich dessen Fresken in der juristischen Fakultät (heute Musée d´Orsay Paris), Wandbilder in der Mairie sowie nachweislich Besnards mehrteilige Wanddekoration in der Ecole de Pharmacie (1884-86), die Hofmann eingehend studierte. Mit Besnards Einwilligung[75] kopierte Hofmann mindestens sechs von Besnards Fresken in der Ecole de Pharmacie (**Abb. 1.10**)[76], um dessen impressionistischen Erfahrungen nachzuvollziehen und „*den Uebergang zur modernen Hellmalerei*"[77] zu finden. Gegenüber Puvis de Chavannes realisierte Besnard malerisch eine andere monumentale Bildgestaltung, wie es auch Hofmanns Freskenkopien zu erkennen geben: Die im sonnigen Grund angeordneten Figuren, deren Schatten sie verlängern, sind kaum von der Rasenfläche in der vom Licht atmosphärisch aufgelösten Natur zu differenzieren und verschwimmen mit dieser malerisch zu einer dekorativen Flächenform, die durch verschiedene koloristische Teilflächen akzentuiert ist. An Besnards Arbeiten beeindruckten Hofmann die formale und inhaltliche Reduktion, das helle, farbkühne Kolorit, die Licht- und Farbeffekte, die lockere Pinselführung und die dekorativen Sujets.[78] Besnard vereinte in seiner Kunst die akademische Malerei mit dem skizzenhaften Impressionismus.[79]

Im Mai 1890 verließ Hofmann Paris[80], bereichert mit künstlerischen Erfahrungen und Anregungen, um neue Sujets, Ausdrucksmöglichkeiten und ein deutlich aufgehelltes Kolorit. Zudem entwickelte er die entscheidende Bildidee, die sich als neue Erkenntnis

---

75 Die Bedeutung Besnards für die jungen Künstler sowie Hofmanns Begegnung mit dem Franzosen überliefert Rothenstein: „*Besnard was our latest discovery. He stood between the more skilful of the Salon painters and independent artists like Degas, Monet an Renoir. He was not popular among the Impressionists, who regarded him as a Salon painter who had adopted the colour, but was incapable of the heat, of their fire. (…) Besnards effects of light and lamp-light on nudes were a fascinating novelty, much imitated at Julian's. My fellow student, von Hofmann, had discovered Besnard's wall paintings at the Ecole de Pharmacie, and took me to see them. So much did he admire these decorations that, with Besnard's permission, he made careful copies of them. This devotion naturally gained him Besnard's acquaintance (...).*" ROTHENSTEIN 1978, S. 42f.

76 Insgesamt sind sechs Kopien Hofmanns nach Besnards Fresken bekannt. Die Kopie von *L´homme préhistorique* befindet sich im LvHNP; fünf weitere Kopien befinden sich im Stadtmuseum Bautzen (**Abb. 1.10**), darunter die Kopien von Besnards *L´homme moderne* und *La convalescence*; zu Hofmanns kopierten Fresken *La maladie* und *Le traitement des simples* vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 8 und Kat. 9. Zu Besnards Fresken vgl. MOUREY 1906, S. 71f.; MAUCLAIR 1901; MAUCLAIR 1914, S. 32-37; AUSST.-KAT. NANCY 1999, S. 110, Nr. 109.

77 HOFMANN 1963/2005, S. 385.

78 Vgl. beispielhaft Besnards Arbeiten wie *Matinée d´été* (1886, Öl, Musée des Beaux-Arts Reims), Abb. in AUSST.-KAT. NANCY 1999, S. 110, Nr. 108. Hofmanns Bewunderung für Besnard zeigt sich in seiner Skizze nach einem Familienporträt Besnards (*Nach Albert Besnard, Portrait der eigenen Familie*, Paris 1889, LvHAZ, Inv.-Nr. Q 12), das er Fischel zufolge ganz aus dem Gedächtnis zeichnen konnte, vgl. FISCHEL 1903, S. 13f.; Besnards Gemälde *La famille de l'artiste à Talloires* befindet sich im Musée d´Orsay Paris.

79 Vgl. BECKER 2004, S. 126.

80 Kurz vor seiner Abreise schrieb Hofmann seinem Schwager: „*und beinahe am liebsten bliebe ich jetzt überhaupt in Paris, wo es mir nie so gut gefallen hat, als in dem Moment der bevorstehenden Trennung*." Brief von Ludwig von Hofmann an Justus Carrière, Paris 23.5.1890, LvHAZ. In späteren Jahren (1892, 1900-1903, 1905) reiste Hofmann wiederholt nach Paris zum Besuch von Ausstellungen, um sich über neue Tendenzen zu informieren, so im September 1900 anlässlich der Weltausstellung, vgl. HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 20 (Brief Nr. 36).

in seiner Kunstauffassung allmählich zu festigen begann: Form, Linien und Flächen, Farben und Licht sind unabhängig von Motiv und Sujet die einzigen bildnerischen Gestaltungselemente und Ausdrucksmittel, die gesamtstrukturell ein Bild ergeben und dessen Stimmung und Wirkung tragen.[81]

1.2 DIE 1890ER JAHRE: HOFMANNS KÜNSTLERISCHE SUCHE NACH STIL UND MONUMENTALER FORM

1.2.1 DIE FRÜHEN BERLINER JAHRE (1890-94)

Anfang Juni 1890 ließ sich Hofmann in Berlin als freischaffender Künstler nieder. In der Folge nahm er an Ausstellungen teil[82] und setzte sich seit 1892 in der *Vereinigung der XI* (und seit 1898 in der Berliner *Secession*) für eine moderne Kultur- und freie Ausstellungspolitik ein.[83] Mit diesem Engagement gehörte Hofmann neben Max Liebermann oder Walter Leistikow zu den wichtigsten Gestaltern und Neuerern der modernen Kunstszene Berlins. Nach seinem Paris-Aufenthalt stand Hofmann vollkommen unter dem Eindruck der französischen Kunst, und auch französische Künstler beschäftigten ihn weiterhin[84], so bat er Rothenstein um die Zusendung von Bildmaterial von Besnards Dekorationen in der Mairie (1887-89).[85] Aus Briefen der frühen 1890er Jahre an Rothenstein sind Hofmanns als Zwang empfundene Last des Geldverdienens, sein künstlerisches Unverstandensein in Berlin und die hier fehlende Inspiration sowie seine Sehnsucht nach der inspirierenden Kunstmetropole Paris zu entnehmen.[86] Der Korrespondenz mit Rothenstein resultiert zudem, dass Hofmann mit diesem die neue französische Kunst und die Thematik Begriff der *„décoration",* d. h. *„einer Komposition, die vollständig den Gesetzen der Fläche gerecht wird*", erörterte.[87]

---

81 Kessler reflektierte wenige Jahre später in seinem Tagebuch ein Gespräch mit Hofmann über dessen *„künstlerischen Entwicklungsgang"* und betonte, dass für den Maler *„Paris das eigentlich Entscheidende gewesen sei (...); Alles vorher sei verlorene Zeit gewesen*". Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, Berlin 25.11.1898, in: KESSLER 2004b, S. 218.

82 Im Juni 1890 trat Hofmann dem *Verein Berliner Künstler* bei und nahm seit 1891 an dessen Ausstellungen teil, vgl. VEREIN BERLINER KÜNSTLER 1991, S. 200; Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, [Berlin] 9.4.1891, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 5). 1891 zeigte er die Arbeiten *Frühlingsabend* und *Frühlingssonne*, vgl. AUST.-KAT. BERLIN 1891, S. 75, Nr. 1365a-b.

83 Zur preußischen Kunstpolitik und Institutionsgeschichte der Berliner Moderne vgl. u.a. BARTMANN 1997; BARTMANN 1984; URSPRUNG 1997; TEEUWISSE 1986. Zu Hofmanns Rolle als Gründungsmitglied der *Vereinigung der XI,* später der Berliner *Sezession,* und seiner Ausstellungstätigkeit vgl. MEISTER 2006. Zu Leben und Kunst im Berlin der vorletzten Jahrhundertwende vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1984; AUSST.-KAT. BERLIN 1997.

84 Mit Interesse verfolgte Hofmann Ausstellungen französischer Künstler. Anlässlich einer Münchner Besnard-Schau erwähnte Hofmann gegenüber Rothenstein eine allmähliche Anerkennung des Franzosen in Deutschland, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Berlin September 1890, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 1).

85 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 29.12.1890, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 3).

86 An Rothenstein schrieb Hofmann 1890: *„Freuen Sie sich, dass Sie in Paris sein können, ganz von Kunst umgeben.*" Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 29.12.1890, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 3).

87 HOFSTÄTTER 1955, S. 287f. Dieser Begriff impliziert die Beschäftigung mit der französischen dekorativen Kunst und weist auf Puvis de Chavannes, Besnard, Bernard, Gauguin und die *Nabis* hin. Gemeinsames gestalterisches

Nach seinem Frankreich-Aufenthalt versuchte Hofmann, seinen eigenen Stil und seine persönliche, künstlerische Ausdrucksform zu finden. Es entstanden naturalistische Landschaftsstudien, dekorative Skizzen und Pastelle (**Abb. 1.11**, **1.20/b**) und im reinen, hellen Kolorit gehaltene Gemälde wie *Der schwarze Geiger* (um 1890), *Badende Mädchen* (1890), *Drei Mädchen am Strand* (um 1890/92), *Frühling* (1892) oder *Idolino* (**Abb. 1.12**), deren stilistische Vielfalt Berührungspunkte zu Naturalismus, Impressionismus, Stimmungslyrismus, Symbolismus, Jugendstil und Neuidealismus erkennen lässt.[88]
Der unter dem Eindruck von Puvis de Chavannes' symbolistischer Malerei (vgl. dessen *Jeunes filles au bord de mer*, um 1879) in zwei Fassungen entstandene *Idolino* (**Abb. 1.12**)[89] gibt eine Abstraktion der Formensprache, konturierte, verfestigte Formen und eine flächenbetonte Farbigkeit zu erkennen. *Idolino* zeigt eine ansteigende arkadische Natur, in der im linken Vordergrund ein nach klassischem Vorbild formulierter monumentaler Jünglingsakt angeordnet ist, der seinen Stab in seinem Rücken auf den Boden aufsetzt und träumerisch aus dem Bild blickt.[90] In seinem Rücken sind weitere ruhige Figuren verschiedenen Alters als Flächenornamente in der flächig stilisierten Landschaft situiert. *Idolino* zeigt erste Ansätze Hofmanns um allegorische Bedeutsamkeit und seinen Wunsch nach seelisch-geistiger Vertiefung eines idealen, harmonischen und schönen Lebens sowie seine Suche nach einem Tradition und Moderne vereinenden neuen Stil. Die ornamentale und lineare Stilisierung, die Farbflächigkeit und lyrische Stimmung des Gemäldes verweisen auf den Jugendstil, während sein Sujet symbolistisch ist. *Idolino* ist ein erstes Werk Hofmanns, in dem dieser die stilistische Permutation, eine für seine späteren Wandmalereien typische Stilform, angewandt hat und dessen Streben nach synthetischer Wirkung von Form bzw. formaler Einheit und Farbigkeit sichtbar wird.

Kriterium dieser Künstler war die Komposition eines Bildes als „*décoration*", d.h. „*einer Komposition, die vollständig den Gesetzen der Fläche gerecht wird, ja, die diese Gesetze als das Primäre des Bildes anerkennt.*" HOFSTÄTTER 1955, S. 287f. Zur Erwähnung des *décoration*-Begriffs in Hofmanns Briefen vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein vom 29.12.1890, 16.4.1891, 13.11.1891 und 12.3.1892, DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 3-4, 12, 15); ferner ROTHENSTEIN 1978, S. 43.

88 Zu *Der schwarze Geiger* (um 1890, Privatbesitz) und *Drei Mädchen am Strand* (um 1890/92, Von der Heydt-Museum Wuppertal), vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 13 und 14, zu *Badende Mädchen* (1890, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt) vgl. Abb. in FISCHEL 1903, Abb. 72, zu *Frühling* (1892, Verbleib unbekannt) vgl. Abb. in MUTHER 1912, S. 574; zu weiteren dekorativen Skizzen und Pastellen vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 123-125, 151.

89 Eine Abb. der monumentalen *Idolino*-Fassung in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 16. Die Entstehung des *Idolino* erwähnt Hofmann gegenüber Rothenstein: „*Ein anderes bild, von dem ich Dir auch eine zeichnung geschickt habe, ist besser geworden, es scheitert noch an dem Kopf von dem jungen, der vorn steht (lebensgross).*" Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 12.3.1892, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 15). Bereits in der ersten Ausstellung der *Vereinigung der XI* Anfang April 1892 präsentierte Hofmann den *Idolino*, vgl. MEISTER 2006, S. 138.

90 Wie es der Bildtitel impliziert und von Ingo Starz wiederholt betont wurde, bezog sich Hofmann mit seinem Knaben direkt auf die gleichnamigen antike Bronzefigur *Idolino* im Archäologischen Museum in Florenz, über die sein Onkel eine Studie (vgl. KEKULÉ VON STRADONITZ 1889; eine Abb. des Florentiner *Idolino* bei DERI 1920, Abb. 17) verfasst hatte, die wohl für Hofmanns Wahl des Antikezitats im *Idolino* ausschlaggebend war. Zu Hofmanns Antikenrezeption im *Idolino* vgl. STARZ 2002b, S. 149ff. Zwei Studien zum *Idolino* (Kupfstichkabinett Dresden, Inv.-Nr. 1963-510; LvHNP, Inv.-Nr. 1100) zeigen gegenüber der Ausführung einen älteren, schlanken Jüngling von kräftigerem Körperbau und Proportionen.

Die Entstehung des *Idolino* korrespondiert mit Hofmanns bereits für 1891 erwähnter Absicht, seine Malerei zu verfeinern: „*Ich versuche (…), meine Zeichnungen weniger banal zu machen*", schrieb er an Rothenstein, „[und] *habe eine Menge zu thun, weil ich versuche, etwas freier zu werden in der Malerei, damit das verdammt Kleinliche herauskommt; und ich bemühe mich jetzt mehr, eine gute Silhouette zu geben*."[91]
Im *Idolino* tritt Hofmanns Streben nach einem neuen Idealismus, nach Stilisierung, monumentalen Formen sowie einem von klassischen Werken entlehnten lebendigen Figurenstil in Erscheinung, und dies nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern eindrücklich in der monumentalen Einzelfigur, die zugleich auf Hans von Marées (**Abb. 1.13**) hinweist – und dies zu einer Zeit, als Hofmann Marées' Arbeiten wohl noch nicht aus eigener Betrachtung kannte. Erstmals war Hofmann 1892 Arbeiten des zu dieser Zeit noch kaum bekannten Deutschrömers, die Konrad Fiedler 1891 dem bayerischen Staat geschenkt hatte, die im Schloss Schleißheim bei München aufbewahrt und seit 1892 öffentlich präsentiert wurden, in einer Ausstellung begegnet.[92] Marées' Arbeiten sollten auf Hofmann „*inhaltlich und formell (…) richtungsweisend*"[93] einen nachhaltigen Eindruck ausüben, sah er seine gefühlsmäßige Suche nach monumentaler Form, arkadisch-klassischer Bildwelt und zeitloser Figur in arkadischer Natur idealiter umgesetzt. Marées setzte sich mit seinen subjektiven Ausdrucksformen und der von ihm repräsentierten ahistorischen Malerei von der offiziellen, historisierenden Kunst ab.[94]
Der Jünglingsakt im *Idolino*, seine monumentale, klassisch-idealisierte Erscheinung und seine exponierte, frontale Kontrapost-Stellung erinnern vage an Marées' Knaben in dessen *Goldenes Zeitalter* (**Abb. 1.13**); auch die beiden stehenden Jünglingsakte in Hofmanns Pastell *Frühling* (**Abb. 1.11**), der eine einen Stab haltend, der andere mit beiden Händen einen Ast umfassend, erinnern an Marées' Figuren (vgl. *Fünf Männer in einer Landschaft*, um 1875), ebenso wie Hofmanns *Zwei Jünglinge* (1894) – hier ist der Knabe mit Stab aus *Frühling* nahezu identisch dargestellt – des Malers vertieftes Interesse an Marées belegen.[95] Inspiriert durch Marées' Arbeiten (**Abb. 1.13**), beschäftigte sich Hofmann mit der klassischen Idealformung der monumentalen Figur in arkadischer Natur – einen Aspekt, den er in seinen römischen Jahren weiterbilden sollte.

Die zwischen 1890 und 1894 entstandenen Arbeiten geben die stilpluralistischen Ansätze im Werk Hofmanns zu erkennen, die von impressionistischen oder jugendstilesken Ansätzen bis hin zu symbolistisch-idealistischen Tendenzen, von der

---

91 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 13.11.1891, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 12).

92 Zu Hofmanns Besuch in Schleißheim und dessen Kopieren von Marées' Arbeiten vgl. AUSST.-KAT. ESSEN 1907, S. 17: „*Kat. 12 Jünglinge; Kat. 13 Raub der Helena, Studien nach Marées' Wandgemälden in Schleißheim*".

93 Vgl. SIGISMUND 1936, S. 214.

94 Vgl. SCHMIDT 2003, S. 13f.

95 Zu *Zwei Jünglinge* (1894, Kunsthalle Kiel) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 17. Zu Hofmanns Marées-Rezeption vgl. DOMM 1998, S. 95-106; IMDAHL 1963, bes. S. 42-52; STARZ 2002b, S. 144ff. Vgl. auch Kapitel 7.1. Zu Marées' *Fünf Männer in einer Landschaft* (um 1875, Privatbesitz) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. BIEELFELD/WINTERTHUR 1987, Kat. 12.

Darstellung des Atmosphärischen bis hin zum zeitlosen Ideenbild reichen.[96] Hofmann hatte im kunstkonservativen Berlin eine farbenfrohe, heitere und von symbolistischen Gedanken durchdrungene Malerei vorgestellt, die hier große Aufmerksamkeit erregte. Seine Arbeiten waren Ausdruck seines Lebensgefühls, sie stellten Empfindungen und Sehnsüchte dar und forderten vom Betrachter ein Einfühlen.[97] Seine arkadischen Landschaften mit ihren (nackten) Figuren und sein helles Kolorit schockierten und teilten die Kunstwelt, Hohn und Unverständnis paarten sich mit positivem Staunen und großem Lob: Kritiker diskreditierten ihn als *„überspannten und halbverrückten Pinselhelden*", verzückte Bewunderer umjubelten ihn als modernes, *„farbkühnes Genie*".[98] Und doch gab es auch schon jene Stimmen: Hofmann repräsentiere eine *„gehaltvolle dekorative Malerei*" und müsse vor Aufgaben größeren Stils gestellt werden.[99]

1.2.2 Die Jahre in Rom (1894-1901): Streben zum Stil des Wandbilds

1894 entschied sich Hofmann, für längere Zeit nach Rom überzusiedeln, um weit weg von Berlin und der diffamierenden Berliner Kunstkritik zu arbeiten, sein malerisches Schaffen zu verbessern und seine künstlerische Position zu präzisieren.[100] Das Leben im klassischen Rom war ein konsequenter Schritt, der sich aus Hofmanns humanistischer Bildung, seiner intensiven Beziehung zu Antike und Renaissance, seinen kunstakademischen Studien und familiären Verbindungen ergab, kannte er die Schilderungen seiner einst in Rom lebenden Onkel Heinrich Hofmann oder Reinhard Kekulé von Stradonitz ebenso wie literarische Reiseberichte bedeutender, einst Italien bereister Dichter.[101] Der Wunsch nach künstlerischer Inspiration, seine Sehnsucht nach

---

96 Hierzu siehe beispielhaft die zwischen 1890 und 1894 entstandenen Gemälde *Der schwarze Geiger* (um 1890, Privatsammlung), *Drei Mädchen am Strand* (um 1890/92, Von der Heydt-Museum Wuppertal), *Idolino* (1892, Kunsthalle Bielefeld), *Zwei Jünglinge* (1894, Kunsthalle Kiel), *Weiblicher Akt* (1894, Privatsammlung), *Das verlorene Paradies* (um 1893, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) und *Tal des Schreckens* (1894, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie), Abb. in Ausst.-Kat. Darmstadt 2005, Kat. 13, 14, 16, 17, 19, 20 und 21.

97 Zum Aspekt der Einfühlung in Hofmanns Werken vgl. Pratesi 1989. – Bereits 1893 äußerte Franz Servaes, dass sich Hofmann von den übrigen Mitgliedern der *XI* durch die Darstellung seiner *„Innenwelt*" unterscheide: *„Von Hofmann ist es schwer, eine Brücke zu den anderen zu schlagen. Denn sie alle wohnen in der Welt der Wirklichkeit, der jener so herzhaft den Rücken gekehrt hat. Sie alle sind rüstige Nachschöpfer der Außenwelt, während jener ganz in seine Innenwelt versponnen ist.*" Servaes, Franz: Der zweite Aufmarsch der „XI." (24.3.1893), in: Servaes 1893, S. 9-20, hier S. 12.

98 Ebd., S. 10. Vgl. Osborn 1909, S. 4, 9; Bode 1893; Rosenberg 1892, S. 359f. Zur kontroversen Kunstkritik vgl. Meister 2005, S. 23f.; Meister 2006, S. 146-148; Wagner 2005c, S. 186f.

99 Dresdner 1894, S. 184, die betreffende Passage ist ausführlich zitiert in Kapitel 1.2.2.2.

100 Über die Kunstkritik und sein künstlerisches Unverstandensein in Berlin schrieb Hofmann: *„Im Winter habe ich wieder furchtbar viel gemalt, und die Leute sind über die Sachen auch wieder ziemlich aufgeregt.*" Weiter berichtete er, dass er *„im Augenblick (...) sehr im Gedränge*" wäre, *„da ich im Begriff stehe, nach Italien zu reisen*", Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 11.3.1894, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 23). Anfang März 1895 berichtete Hofmann von Rom, die Abwesenheit aus Berlin und der dortigen Kunstkritik mit den für ihn seelischen Spannungen habe ihm gutgetan, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Rom 9.3.1895, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 24).

101 Hofmann kannte Goethes Italienische Reise und Römische Elegien, Ovids Rückkehr nach Rom seines Lieblingsdichters Hölderlin oder Gregorovius' Aufsatz *Aus der Campagna von Rom 1856 und 1858* in dessen Wanderjahre in Italien 1856-1877. Zu diesen Kenntnissen vgl. Notizen auf Inventarkarten zu Hofmanns Arbeiten in einer umfangreichen Privatsammlung, Icking (ehem. Sammlung Karl Max Dittmann (1903-1982)).

dem klassischen Ideal und Künstler wie Hans von Marées, dessen Fresken Hofmann in Neapel studieren wollte, bestärkten ihn in seinem Entschluss. Seinen Bezug zu Deutschland gab Hofmann nicht auf, bestückte er von Italien aus dank der organisatorischen und geschäftlichen Hilfe seines Vaters regelmäßig deutsche wie internationale Ausstellungen. Hofmanns künstlerisches Schaffen wurde von vielseitigen Eindrücken auf italienischem Boden bestimmt. Als wichtigste Entwicklung überliefert der Architekt Fritz Schumacher (1869-1947) Hofmanns Streben *„zum Stil des Wandbildes"*[102]. Dafür ausschlaggebende Faktoren waren monumentale Vorbilder wie Marées oder die Fresken in Italien, *„dem Land der Wandmalereien und Wandbilder aller Art"*[103], die Hofmann mit zu den wichtigsten Vorbildern zählte, die seinen Weg zum Wandbild nachhaltig beeinflusst haben.[104]

1.2.2.1 Anregungen

Nach einer mehrmonatigen Reise durch weite Teile Nord- und Mittelitaliens wurde Hofmann im Herbst 1894 in seinem römischen Atelier ansässig.[105] Wie viele andere Künstler war auch Hofmann von der Schönheit der weitläufigen, italienischen Landschaft, ihrer Größe, Einfachheit respektive Ursprünglichkeit sowie ihres idyllischen, dekorativen Charakters sowie dem mediterranen, *„wundervolle*[n]"[106] Licht tief beeindruckt.[107] Besonders Roms arkadisches Hinterland, die noch ganz agrarisch geprägte Campagna, faszinierte den Maler, erschien ihm hier das Leben der Bevölkerung in einfachen, ursprünglichen und idealen Verhältnissen noch gegenwärtig.[108] Neben der Weite der Landschaft skizzierte Hofmann Motive wie Viehtränken[109], das Meer, die

---

102 SCHUMACHER 1935, S. 184. Zu Hofmann in Rom vgl. auch STARZ 2002b, S. 145ff.; HABLIK 2005.

103 BUSSE 1931, S. 54.

104 Vgl. Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1.

105 Vgl. Hofmanns handschriftlichen Reisenotizen, BSB, Ana 356.III.2; Teilabdruck der Reisen von 1892-99 bei HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 2f. (Brief Nr. 2); Korrespondenz Hofmann mit Familie im LvHAZ und LvHNP.

106 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelia von Hofmann, Magnesia 7.10.1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/99.

107 Bezeichnend reflektierte Johannes Guthmann den Eindruck der italienischen Landschaft auf deutsche Künstler: *„Nicht klein ist die Zahl der deutschen Meister – es sei nur an Goethe und Böcklin erinnert –, die im Süden klassisch im edlen Sinne wurden. Die Sehnsucht des Deutschen nach Form, nach einer seiner Gedanken und ringenden Gefühlen entsprechenden Form findet ihren reineren Ausdruck dort im Anblick der Natur, die überall in grossen Linien redet, und im Verkehr mit dem Volk, das mimisch talentirt ist wie kein anderes, das zu jedem Wort – und es macht viele Worte! – eine prägnante Bewegung findet, und überhaupt in jener ganzen südländischen Existenz, die an sich so unendlich formenreich und ‚dekorativ' ist."* GUTHMANN 1903, S. 23. – Zum Einfluss der idealen Landschaft Italiens auf das Dekorative in Hofmanns Kunst vgl. N.N./ARCHITEKTURWELT 1901, S. 55/56.

108 Hierzu Hofmanns vielfach in der Literatur zitierte Schilderung seines *„Prachtspaziergang*[s]" in der Campagna, in der ihn beeindruckenden, *„weite*[n] *wunderbare*[n] *Landschaft"*, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 25.1.1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/82; zur Schönheit der italienischen Landschaft vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Rom 9.3.1895, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 24). Ein einfaches Leben und eine *„großartige stark farbige sonnige"* Landschaft *„mit überraschend echten und grossen Zügen"* sah Hofmann in der Türkei, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelia von Hofmann, Magnesia 7.10.1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/99.

109 Vgl. u.a. das Gemälde *Tränke in der römischen Campagna* (vor 1900, Sammlung Sander, Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 49) oder das Pastell *Viehtränke bei Anzio* (um 1900, Privatbesitz Icking). Unter den vielen *„ernste*[n] *und einfache*[n] *Motiven"* in der Campagna waren für Hofmann die *„Wasserleitungen (...) fast*

Küste, nur selten Städte, und dafür die einheimische Bevölkerung, einfache Mädchen und Frauen auf dem Lande, *„feingegliederte, schönköpfige und schön gehende Menschenkinder*“[110], die ihm eine Vorstellung eines ursprünglich arkadischen Lebens und ‚antikischer' Lebensart suggerierten. Seiner Mutter schrieb er, er turne gerne *„zwischendurch in Museen, Kirchen und Trümmern herum, wenn einmal ein modellfreier Tag es erlaubt. Denn als Hauptsache betrachte ich hier das Studieren solcher Dinge im Freien, die ich bisher fast gänzlich aus dem Kopf gemalt habe.*“[111]

Neben der Arbeit in der Natur oder im Atelier bereiste Hofmann Italien und besichtigte bedeutende Kunststädte wie Florenz, Siena, Neapel, Rom, Venedig oder Assisi. Zudem besuchte er archäologische Stätten wie Pompeji oder Herculaneum und besichtigte in verschiedenen Städten Paläste, Kirchen und Museen wie die Musei Vaticani in Rom oder das Museo Nazionale in Neapel.[112] Hier sah er kulturhistorische Bildwerke der Antike und Renaissance, von Sarkophagen, Kratern, Reliefs über Wandfresken, Plastiken und Skulpturen bis hin zu Gemälden, die er eingehend studierte und ihm einen großen künstlerischen Anschauungs- und Erfahrungsschatz darstellten. Für seine Gemälde und Wandmalereien wie den Weimarer Hoftheaterfries oder das Jenaer Universitätsbild dienten Hofmann diese Werke motivisch als inspirative Anleihen.
Im Gegenüber mit diesen Kunstwerken griff Hofmann zum Zeichenstift: Er zeichnete antik-römische Plastiken und Reliefs im Museo Nazionale in Neapel (**Abb. 1.14**)[113], wo er auch römische und pompejanische Wandmalereien gesehen haben dürfte, und antike Reliefs auf Kratern oder Vasen in Pisa (**Abb. 3.30/a-b**[114]). Er studierte die italienische Renaissance, darunter unter anderem Werke von Donatello (1386-1466), Benozzo Gozzoli (1420-97)[115], Piero della Francesca (um 1420-1492)[116], Sandro Botticelli (1445-

---

das Schönste“, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 20.9.1909, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 98).

110 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Capri 3.7.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/68.

111 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom [nach] 8.6.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/65.

112 Zu Hofmanns Besuchen der Musei Vaticani in Rom vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Reinhard Kekulé von Stradonitz, Rom 16.11.1896 und von Louis Tuaillon an Ludwig von Hofmann, Rom 5.9.1901, DAIB/Archiv, NL R. Kekulé, Kasten 15 B 104 Nr.2 und Kasten 11 B 132 Nr.1. Hofmanns Besuche im Museo Nazionale in Neapel sind durch seine Kopien antiker Skulpturen bezeugt (vgl. **Abb 1.14**).

113 Neben dieser Skizze sind zwei weitere Kopien nach antik-römischen Plastiken (LvHAZ) bekannt, vgl. Abb. in AUSST.-KAT. ALBSTADT 1995, Kat. 178; AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 130.

114 Zu einer weiteren Skizze Hofmanns nach einem Relief auf einem antiken Krater im Camposanto in Pisa (1897, Privatbesitz Chur) vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, Abb. 16 und 17. Die im Bildteil wiedergegebene Aufnahme des Kraters (**Abb. 3.30/b**) gibt zu erkennen, dass Hofmanns Studien offenbar verschiedene Ansichten ein und desselben Studienobjekts eines Kraters in Pisa zeigen. Siehe auch die AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 128 und 129, hier sind die beiden erwähnten Studien nach dem Krater irrtümlich falsch beschriftet.

115 Über Gozzoli und Donatello schrieb Hofmann seiner Mutter: *„Ich kann Dir (…) nicht auseinander setzen, in wiefern mich Benozzo Gozzoli und Donatello glücklich machen oder was für wunderbare Dinge der gestrige Ausflug mit sich brachte.*“ Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Florenz 12.4./14.4.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/63. Vermutlich faszinierte Hofmann Donatellos realistischer, lebendiger und empfindsamer Ausdruck seiner Figuren. Anregungen von Donatellos und Botticellis Werken sind in Hofmanns Wandbildern – dem *Puttenfries* (**Abb. 1.38-1.43**) für das Berliner Trauzimmer oder im *Aphrodite-Fries* im Weimarer Hoftheater (**Abb. 3.16**) – erkennbar. Vgl. Kapitel 1.3.2 und Kapitel 3.

116 « *Ce n'est pas Rome qu'il vaut la peine d'y venir c'est Florence et Naples avec les bronzes p. e. de Donatello (...) Arrête-toi à Arezzo pour voir les Piero della Francesca*. » Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein,

1510) oder Michelangelo (1475-1564)[117]. Gozzolis Fresken in Pisa (**Abb. 1.15/a-c**)[118] kopierte Hofmann ebenso wie Piero della Francescas zehnteiligen Freskenzyklus der *Legenda Aurea* in der Aretiner Kirche San Francesco (**Abb. 1.16/a-b**).[119] Die Skizze nach Piero della Francescas Fresken zeigt einen größeren Ausschnitt einer Szene um mehrere Figuren und Pferde in der Natur. In der Studie nach Gozzolis Fresken vereinte Hofmann Bildmotive aus verschiedenen Fresken: die linke Szene zeigt Frauen und Kindern aus Gozzolis *Verfluchung Hams* (**Abb. 1.15/b**), die rechte Szene zeigt Arbeiter aus Gozzolis *Turmbau zu Babel* (**Abb. 1.15/c**); die vertikalen Linien als Trennung dieser beiden Szenen sind eine stilisierte Wiedergabe einer Palme aus Gozzolis *Verfluchung Hams.*

An diesen überaus qualitätsvollen, form- und farbschönen Renaissancefresken beeindruckten Hofmann vermutlich einerseits die Formen und Stilisierung der Darstellung, die kompositorische Szenerie, die einfachen, flächenhaften Kompositionen, der reduzierende Stil und die reliefartige Gestaltung, andererseits die Darstellung der ruhigen Gestalten in der Natur nebst ihren Umrissen und Schattenprojektionen, deren Statuarik und Gruppierung in der Anordnung.[120] Spuren dieser Auseinandersetzung mit den „*Klassikern, Gruppengestalter ihrer Wandmalerei*"[121], wie es Theodor Däubler (1876-1934) in seinem Prolog zu Hofmanns *Rhythmen-Mappe* formulierte, sind in einigen Wandbildern Hofmanns sichtbar: Im *Euphorin-Wandbild* für *Auerbachs Keller* (**Abb. 6.2**) oder im *Erinnyen-Fries* für das Weimarer Hoftheater (**Abb. 3.19**) konzipierte Hofmann eine vielfigurige Gruppenkomposition neben- und hintereinander gestaffelter Figuren.

Antike Fresken wie diejenigen aus Boscoreale (**Abb. 4.18**) inspirierten offenbar Hofmann zu einer Pose einer Musenfigur in seinem *Musenreigen* (**Abb. 4.6**) für die Jenaer Universität. Explizit hatte Hofmann betont, dass „*die italien*[ischen] *Fresken*" ihm „*hinweisende entscheidende Eindrücke von großen Maassstäben*" geliefert haben.[122] Auch die antiken Skulpturen mit ihren ausdrucksstarken gestisch-mimischen Gebärden regten Hofmann zu großen Formulierungen an. Durch das rezipierende Nachformen antiker und renaissancezeitlicher Kunst verbildlichte Hofmann den klassischen Schönheitskanon eines ideal geformten Körpers, dessen Ästhetik, Harmonie und

---

Smyrna 9.10.1895, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148(714), Nr. 25).

117 Zu Michelangelo vgl. Hauptmanns Tagebuchnotiz Ende Februar 1897 in dessen italienischem Reisetagebuch (1897, vgl. HAUPTMANN 1976, S. 60), zitiert bei STARZ 2005a, S. 375.

118 Gozzolis Fresken wurden 1944 bei einem Bombenangriff auf Pisa fast vollständig zerstört. Vgl. OPITZ 1998, S. 111.

119 Hinweise auf Hofmanns in Italien gesehene und kopierte Kunstwerke sind einer Aufzählung der 1931 in einer Mannheimer Ausstellung präsentierten Hofmann-Arbeiten zu entnehmen. Hier sind u. a. vier Zeichnungen nach antiken Bronzen im Museo Nazionale Neapel, zwei Zeichnungen vom Pisaner Camposanto und drei Skizzen zu Piero della Francescas Aretiner Freskenzyklus (**Abb. 1.16/a**) erwähnt, vgl. BESTANDSKAT.-KAT. MANNHEIM 1989, Kat. 58, S. 74-75; vgl. auch AUSST.-KAT. ALBSTADT 1995, S. 19. Zu den nachweislich in Venedig gesehenen Werken gehörten zudem Arbeiten von Tizian oder Raffael sowie Carpaccios Ursula-Zyklus (1495, Galleria dell'Accademia Venedig), vgl. BODE 1930, Bd. 1, S. 42; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Heinrich Wölfflin, Dresden 31.5.1930, UAB (Kopie im LvHAZ).

120 Vgl. BESTANDSKAT.-KAT. MANNHEIM 1989, Kat. 58, S. 74f.; ferner allgemein HAMANN 1916/17; BENESCH 1962.

121 DÄUBLER 1919.

122 Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1.

Proportionen.[123] Ratgeber bei seinen Begegnungen mit den italienischen Kunstwerken in seinem *„ziemlich gewissenhaft*[en]" Studium war Hofmann Burckhardts CICERONE (1855), in dem dieser ein ästhetisches Verarbeiten durch sinnlich-lebendiges Nachspüren der Vorbilder respektive deren Formen formuliert hatte.[124]

Anknüpfend an die Begegnung mit Marées' klassischen Werken (1873-1887, vgl. **Abb. 1.13**) in München 1892 besuchte Hofmann die von dem Zoologen Anton Dohrn (1840-1909) gegründete und 1872/73 errichtete Zoologische Station in Neapel (Stazione Zoologica, **Abb. 1.17**), um hier Marées' farbintensive Raumdekoration *„eingehend zu betrachten"*[125]. Für den Ruhe- und Erholungsraum, seit 1876 als Bibliothek genutzt, hatte Marées 1873 einen fünfteiligen Freskenzyklus mit arkadischen Szenen geschaffen, der in eine illusionistische Architekturmalerei eingepasst wurde.[126] Dieser zeigt mediterrane, vom Leben im Neapler Gebiet inspirierte Motive und realistische Alltagsszenen wie das Meer, Fischer oder einen für die Neapler Region typischen Orangenhain: einen Aufbruch der Fischer an der West- und im Boot rudernde Männer an der Nordwand, an der Südwand zwei Szenen mit Figurengruppen in einem Orangenhain, u.a. eine Szene mit vier männlichen Gestalten verschiedenen Alters, darunter einen stehenden und eine Orange pflückenden Jünglingsakt, der eine vom Antikenstudium inspirierte klassische Körperauffassung zeigt – Motive, die Hofmann später in seinem Gemälde *Nackte Schiffer und Knaben am grünen Gestade* (1900/09)[127] oder in seinem Wandbild *Orangenernte* (**Abb. 2.2**) für die Weimarer *Museumshalle* aufgreifen sollte.
Marées gestaltete ein ‚goldenes Zeitalter' mit Figuren im Einklang mit der Natur. Er stellte in den ruhenden oder tätigen Gestalten typische Daseinsformen der Menschen dar, die aufgrund ihrer einfachen Posen, Tätigkeiten und natürlichen Nacktheit zeitlos und klassisch erscheinen. Die Neapler Raumdekoration beinhaltet zudem motivische Bezüge zur Neapler Forschungsanstalt u. a. mit der Präsenz des die Zoologische Station begründenden Wissenschaftlers Anton Dohrn im *Pergola*-Fresko (Ostwand). Christian

---

123 Zur Körperidealisierung in der Kunst um 1900 vgl. WOLBERT 2001A; MÖHRING 2004; SCHNEIDER 2009.

124 Zu Burckhardts CICERONE als Ratgeber für Hofmanns Studien vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Dresden 3.1.1938, LvHAZ. Zu Burckhardts Ästhetik und Kunstauffassung, der die Antikenrezeption in der Renaissance als Suche nach Ausdrucks- und Pathosformeln charakterisierte, vgl. SCHLINK 1982.

125 HOFMANN 1963/2005, S. 386; hier sind Hofmanns wiederholten Besuche der Zoologischen Station in Neapel erwähnt. Diese sind für Juni 1894, August/September 1894, 1895, Frühjahr 1897 sowie für den 22.5.1907 unmittelbar nach seiner Ankunft in Neapel auf seiner Rückreise von Griechenland über Italien mit kurzem Zwischenstopp nach Deutschland belegt, vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns, BSB, Ana 356.III.2; zu Hofmanns nachweislichem Besuch der Neapler Station am 22.5.1907 untermittelbar nach seiner Ankunft in Neapel nach seiner Griechenland-Reise mit Hauptmanns vgl. dessen Visitenkarte im Neapler Fremdenbuch mit handschriftlichem Vermerk: *„Visita Biblioteca, 22-5-907"*, ASZN, Fremdenbuch 5 (Januar 1905 – April 1911) mit Visitenkarten und Notizen zu Besuchern der Zoologischen Station und des Freskensaals, S. 16, Abb. in AUSST.-KAT. BERLIN 2008, S. 41. Ein weiterer Besuch erfolgte 1910.

126 Zu Marées' Neapler Fresken vgl. u. a. LENZ 1987; DE ROSA 2000; GROEBEN 2008; WESENBERG 2008b. Zu den einzelnen Fresken in der Zoologischen Station in Neapel siehe DE ROSA 2000/Farbtafeln; weitere Innenaufnahmen der Bibliothek bei LENZ 1987, S. 44.

127 Zu *Nackte Schiffer und Knaben am grünen Gestade* (1900/09, Museum der bildenden Künste Leipzig), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 50. Zur Rezeption von Marées' *Aufbruch der Fischer* in Hofmanns genanntem Werk vgl. ROBERTS 2001, S. 88f. und Abb. 5.63-5.66.

Lenz bemerkte in seiner ausführlichen Betrachtung der Neapler Fresken, Marées übertrage in ihnen reale, lebensnahe Motive und Figuren in einen überzeitlichen Kontext, durch die erhöhte Disposition der Fresken im Raum werden „*diese Bilder ‚aus dem Leben' zu Bildern anderer, höherer Art*"[128]. In seinen Neapler Fresken und klassischen Werken (1873-1887, **Abb. 1.23**) verband Marées eine inhaltliche Konzentration auf arkadische Sujets mit einer Stilisierung und Reduktion der formalen Mittel.[129] Hofmann beeindruckte vermutlich an den Neapler Fresken Marées' Synthese von Realismus und Symbolismus, von Monumental- und heller Freilichtmalerei in Verbindung mit der Architektur als Raumkunst und Gesamtkunstwerk.

Die Bedeutung Marées' für Hofmanns künstlerische Entwicklung erwähnt Fritz Schumacher (1869-1947) in seinen Erinnerungen: „*Noch begriff man in Deutschland die Bedeutung dieses Vermächtnisses nicht, nur ein kleiner Kreis unmittelbarer Freunde wahrte treulich das heilige Feuer, das von ihm* [Marées] *ausgegangen war, und betrachtete ihn nicht etwa nur als einen großen Maler, sondern vor allem als einen großen wegweisenden Menschen: als den Verkörperer monumentaler Gesinnung, inmitten der zerfahrenen Experimente der Zeit. Es ist auffallend, daß es vor allem Bildhauer waren, die die geistige Jüngerschaft pflegten. (…) Es zeigt, daß Marées´ Wesen bis zu den letzten künstlerischen Fragen des Bildens vordringt, bei denen die Mittel der Verwirklichung zurücktreten neben den Gesichtspunkten der Auffassung und der Gesinnung. Volkmann und Tuaillon waren damals die Reste des einstigen Maréesschen Kreises in Rom; aber er hatte sich in losen Anknüpfungen lebendig weiterentwickelt. (...) Die meisten Mitglieder dieses Kreises waren nicht zum Genießen, sondern zum Arbeiten in Rom; von Hofmann war in seinem Atelier umgeben von zahllosen träumerischen Bildern einer idealen Welt, aus der er zum Stil des Wandbildes vorzudringen suchte.*"[130]
Schumachers Äußerung über Hofmanns künstlerische Entwicklung impliziert dessen Sehnsucht nach dem Wandbild und dessen „*Streben nach Befreiung vom Tafelbilde, das für sein späteres Wirken an den Kunstakademien in Weimar und Dresden charakteristisch wurde*".[131] Diese Entwicklung vollzog sich laut Fritz Schumacher im künstlerischen Umfeld um die „*verbummelten Römern-Deutschen*"[132] Artur Volkmann (1851-1941) und Louis Tuaillon (1862-1919) – beide einst dem auserwählten Marées-Schülerkreis angehörend –, die mit Hofmann die Kunst- und Formauffassung in Marées' Werken erörterten.[133] Ihnen gemeinsam war „*das unbestechliche und unermüdliche Streben nach*

---

128 LENZ 1987, S. 51, 60/61; ferner SCHMIDT 2003, S. 201-203; WASIELEWSKI 1909; HOFMANN 1998, S. 184ff.

129 Zum „klassischen" Marées vgl. DOMM 1989, bes. S. 15ff. Zu Marées' Inhalts- und Formreduktion sowie Kunst- und Formauffassung vgl. NECKENIG 1982, bes. S. 110-117 (in Rekurs auf VOLKMANN 1912 und PIDOLL 1930); in Rekurs auf Neckenig zudem ULFERTS 1993, S. 52-56; IMDAHL 1963. Vgl. auch Kapitel 7.1.

130 SCHUMACHER 1935, S. 183f.

131 Ebd., S. 410, Anm. 84.

132 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 26.10.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/79; zu Hofmanns römischem Bekannten- und Künstlerkreis vgl. HALLER 1960, S. 147f.; SCHUMACHER 1935, S. 183f. und S. 410, Anm. 84; zu Hofmanns römischem Künstlerkreis zuletzt HABLIK 2005, S. 35.

133 SCHUMACHER 1935, S. 183f.; vgl. auch HALLER 1960, S. 147.

dem Höchsten, den wahren künstlerischen Idealismus"[134]. Marées' Gedankenwelt bestimmte Hofmanns weitere künstlerische Entwicklung, wies dieser ja selbst auf Marées als Vorbild für sein monumentales Schaffen hin.[135] Hofmann erkannte, wie auch Volkmann oder Tuaillon, in Marées den ‚Lehrmeister' bzw. die ‚Leitfigur' des Monumentalen, des Dekorativen und des Klassischen im formalen wie im geistig-idealistischen Sinne[136], die er, bestärkt durch den Diskurs mit Volkmann oder Tuaillon über die maréesschen Auffassungen oder durch Adolf von Hildebrands Reliefttheorie, am ausgehenden 19. Jahrhundert zur Grundlage einer *„neuen, zukunftssicheren Kunstentwicklung"*[137] und Kunstauffassung machte.

1.2.2.2 Monumentales Schaffen und implizierte Sehnsucht nach dem Wandbild

In Fortführung seiner in Berlin bis 1894 entstandenen Arbeiten, die schon erste Ansätze seines Monumentalstils zeigten, begann Hofmann in Italien unter den soeben geschilderten Eindrücken, stärker seinen eigenen Stil zu prägen und eine monumentale Malerei von moderner Formen- und Farbsprache zu kreieren. Sein Interesse für das Monumentale führte zudem zu seiner Beschäftigung mit großformatigen Leinwänden. Über sein monumentales Schaffen berichtete er auch in seinen Briefen seinen Eltern. Es sei für ihn von Bedeutung, so schrieb er seinem Vater, die täglich neuen, großen Eindrücke vor dem wirklichen Modell zu verarbeiten und sein künstlerisches Ziel *„die eigene Produktion an den grandiosen Maßstäben"*[138] in Rom, das ihm künstlerisch mehr biete als Berlin, zu heben. Auch seiner Mutter berichtete Hofmann von seiner intensiven Beschäftigung mit dem Monumentalen, explizit betonend, dass diese *„ordentlichen Arbeit*[en]" ihm halfen, sich *„wieder über Alles hinweg zu setzen*".[139]
In der Folge entstanden dekorative, großformatige Werke, die um die große Form und das monumentale Bildgeschehen mit monumentalen, klassisch-idealisierten Figuren in der Natur kreisen. Diese Beschäftigung manifestiert sich in Hofmanns Gemälden wie

---

134 HALLER 1960, S. 147.

135 Vgl. Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1.

136 KIRCHNER 1920, S. 260; vgl. HAMANN 1973, S. 367.

137 VOLKMANN 1912, S. 38. Zu den vorbildhaften Impulsen Marées für das Kunstschaffen siehe die schriftliche Darlegung der maréesschen Ideen und Prinzipien in Volkmanns Buch VOM SEHEN UND GESTALTEN (vgl. VOLKMANN 1912) oder Adolf von Hildebrands Reliefttheorie nebst Reflexion über Wahrnehmungstheorie und Gestaltungs- bzw. Formästhetik (vgl. HILDEBRAND 1893). Zu Hofmanns Kenntnis von Volkmanns Buch vgl. dessen Brief an Ernst Sigismund, Pillnitz 24.3.1940, SLUB, Mscr.Dresd.App.1191, Nr.326, zitiert bei HABLIK 2005, S. 34.

138 Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 11.11.1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/144.

139 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 21.2.1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/83. In diesem Schreiben erwähnt Hofmann die Anlieferung einer überdimensional großen Leinwand für das große *Idyll* (**Abb. 1.20**), was den Arbeitsbeginn am Gemälde für 1895 impliziert, das womöglich erst 1896 vollendet war. Zur Datierung des *Idyll* 1896 vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Staatliche Gemäldegalerie Dresden, Dresden 19.1.1942, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.152/1; ferner auch AUSST.-KAT. DRESDEN 1931, Kat. 148.

Frühlingssturm (**Abb. 1.18**), *Frühlingserwachen* (um 1895), *Frühling* (um 1895)[140], kleines *Idyll* (**Abb. 1.19**) sowie großes *Idyll* (**Abb. 1.20/a**). Ein Vergleich dieser in Italien entstandenen Gemälde gibt Hofmanns künstlerische Entwicklung hin zur Monumentalmalerei sowie die gegenüber den frühen Arbeiten (**Abb. 1.11-1.12**) veränderte Bildauffassung zu erkennen.

Bereits Hofmanns kleines *Idyll* (**Abb. 1.19**) ist in der vereinfachten Zusammenfassung der Natur, die sich als solches in Linien und Farbflächen rhythmisch auf der Bildfläche entfaltet, und in dem in Profilstellung und im Unterschied zu *Frühling* nahbildlich vom unteren bis zum oberen Bildrand monumental formulierten nackten Jüngling beim Orangenpflücken, dessen Silhouette und Gebärde sich vom dunklen Hintergrund deutlich abzeichnet und dessen Pose, Bewegung und Gebärde, wie Christina Hablik anschaulich darlegte, von Marées' Orangenpflücker entlehnt ist[141], ein Beispiel für Hofmanns dekorativ-monumentale Malerei. Hofmanns Drang nach Ausdruckskraft, nach gesteigertem Gehalt und nach Steigerung von Mensch und Natur wird sichtbar.

Eine eindrucksvolle Steigerung erfährt die monumentale Figur im großformatigen *Idyll* (**Abb. 1.20/a**), der hier eine die gesamte Bildhöhe dominierende überdimensionale Größe verliehen wird. Die Komposition des Gemäldes war bereits in dem 1893 entstandenen Pastellentwurf (**Abb. 1.20/b**) vorbereitet. *Idyll* zeigt eine grüne, idyllische Landschaft mit mächtigen Bäumen und einem See, an dessen Ufer ein sich keines Blickes würdigendes, sinnendes Figurenpaar situiert ist. Im linken Vordergrund steht, abgesetzt gegen weiße Wolken, eine junge Frau mit rotem Rock und entblößtem Oberkörper, die ihren Blick zu Boden senkt und introvertiert mit ihren Händen ihre Haare knotet; zu ihren Füßen lagert ein Jünglingsakt, seinen rechten Arm entspannt über sein rechtes, angewinkeltes Bein gelegt und seinen Blick dem Betrachter zukehrend.[142] Die Figuren im *Idyll* weisen, wie bereits der Orangenpflücker im kleinen *Idyll*, einfache, klassische Posen auf, so in der Frau ein introvertiertes Stehen mit erhobenen Armen oder im Jüngling ein ruhiges Lagern. In beiden *Idyll*-Gemälden sind Natur und Figur in großflächigen, monumentalen und stilisierenden Formen gestaltet. Durch Linien, Formen und Farben, einer Komposition von harmonischer, „*ausgeglichene*[r] *Ruhe*" und verhaltener Rhythmik kreierte Hofmann ein arkadisch-zeitloses Paradies, das durch seinen formalen, kompositorischen und inhaltlichen Gleichklang besticht.[143] Karl

---

140 Zu *Frühlingserwachen* (um 1895, LvHAZ) und *Frühling* (um 1895, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 28 und Kat. 27.

141 Zu Hofmanns Rezeption von Marées' Orangenpflücker (*Drei Jünglinge unter Orangenbäumen*, 1874-80, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) in *Frühling* und *Idyll* vgl. HABLIK 2005, S. 34.

142 Jaro Springer erkannte in Hofmanns Jüngling vorbildhaft Michelangelos *Adam* aus *Erschaffung Adams* in der Sixtinischen Kapelle, vgl. SPRINGER 1896, S. 276. In der Frau zitierte Hofmann Aphrodite-Darstellungen zum Anadyomene-Typus, die Aphrodite beim Auswringen ihrer Haare zeigen, vgl. die Bildbeispiele in: LIMC 1984, Bd. 2, Nr. 2 (Tafelteil), bes. Tafel 667-687.

143 REDSLOB 1918, S. 15. Zum *Idyll* vgl. u.a. SENTI-SCHMIDLIN 2005a, S. 57f. Der spätere Besitzer Karl von der Heydt äußerte über das Gemälde *Idyll*: „*Es war, als seien die Beziehung zwischen Mann und Weib hier* [im *Idyll*] *auf ein*

Scheffler lobte Hofmanns Kunst, „*die (…) den tiefen Gedankengängen eines Philosophen* [gleicht], *der in den Dingen nur das Wesentliche, allgemein Menschliche sucht. So leben auch die Gestalten (…) eigentlich zeitlos*.“ [144]

Eine besondere Ausdruckskraft weist der rhythmisch-jugendbewegte *Frühlingssturm* (**Abb. 1.18**) mit seinem hellen, kühn komponierten Farbspektrum auf, der eine Ambivalenz zwischen rückwärts gewandtem Streben nach idealisierter, verklärter Idylle und nach vorne orientierter Sicht nach moderner, reformierter Lebenswelt mit natürlich-vitalen, körperlich und geistig unverbildeten, neuen Menschen zeigt.[145] An einer felsigen Meeresküste schreitet mit großem Ausfallschritt dynamisch eine monumentale Dreiergruppe: Zwei junge Mädchen in bunten Gewändern und mit Blumenkränzen im Haar flankieren eng umschlungen einen Jünglingsakt, der, halb sich auf die jungen Frauen stützend, halb sie mit sich fortziehend, in die Ferne und das meint, in eine positiv gestimmte Zukunft blickt. Der Naturzustand spiegelt sich in der vom Wind aufgewühlten Landschaft, der Meeresbrandung sowie im aufgebauschten Gewand, im wirbelnden Tuch und in den wehenden Haaren der vorderen Frau wider. Die vorwärtsdrängenden Figuren, die auf dem Typus der dionysischen Gruppe basieren[146], sind im Einklang mit der Natur dargestellt – eine Vorstellung, die um 1900 durchaus noch nicht real war. Der *Frühlingssturm* lässt eine von Zwängen befreite Zukunft und ein neues Ideal eines ‚neuen Menschen' Wirklichkeit werden. Die Figuren veranschaulichen vielfältige neue und vitalistische Auffassungen dieser Epoche um 1900 wie befreites Natürlichkeitsverständnis, neues Geschlechterverhältnis, neue Körperästhetik und neues vitalistisches Lebensgefühl. Der in mehreren detailgenauen Studien (**Abb. 1.18/b-g**) vorbereitete *Frühlingssturm* wurde zum Sinnbild für Aufbruch und Neubeginn, für Bewegung und Jugend, neues Leben, Lebensbejahung und geistiges Wollen. Mit dem Bühnencharakter der Darstellung und der Monumentalität der bewegten Figuren sind im *Frühlingssturm* Charakteristika präsent, die Hofmanns Wandarbeiten aus seinen Weimarer Jahren auszeichnen sollen.

Das große *Idyll* (**Abb. 1.20/a**) ist gleichzeitig ein gutes Beispiel, Hofmanns Vorgehensweise bei der Umsetzung seiner Entwürfe und Figurenstudien (**Abb. 1.20/c-**

---

unendlich einfaches, jenseits von Gut und Böse tragendes unschuldig animalisches zurückgeführt. Der Gedanke an die Liebe entsteht vor diesem Bilde gar nicht, gewissenhaft verwickelt und dekadent würde es uns anmuten, wollten wir ihn hier hineintragen und doch fühlen wir, dass dieses Zusammensein wie im Keime dies alles enthält, dass das Thema Mann und Weib hier erschöpft wird bis zur Tragik hin, bis zum Transcendentalen, in einer so völlig kindlichen, so ganz im Vorgang eingeschlossen verbleibenden Welt.“ HEYDT, Karl von der: Die Entstehung meiner Kunstsammlung, 1904, Typoskript in Privatbesitz; auch vorhanden in BSB, Ana 356.IV.2.2. Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 1.3.1.

144 SCHEFFLER 1902, S. 19.

145 Zur Erneuerungs- und Aufbruchsbewegung um 1900 und zum Ideenkosmos der Lebensreform und deren Reflexen in Hofmanns Werken wie *Frühlingssturm*, der in der Lebensreform-Austellung 2001 in Darmstadt als beispielhaftes Programmbild der Epoche um 1900 präsentiert wurde, vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, 2 Bde.; WOLBERT 2001b, S. 9ff.; zum *Frühlingssturm* vgl. ferner AUSST.-KAT. DARMSTADT 1997, Kat. 17.

146 Vgl. u.a. die Zeichnung *Dionysische Gruppe* (um 1900, Galerie Albstadt, Sammlung Walther Groz), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 143.

f) in das große Bildformat darzulegen. Bereits im Pastellentwurf *Im Paradies* (**Abb. 1.20/b**) von 1893, der vage auf eine spiegelbildliche Komposition einer frühen Pariser Studie zurückgeht[147], waren Komposition und Charakteristika des Gemäldes wie die monumentalen, ruhig verharrenden Figuren, die großflächigen, reduzierenden Formen und das Kolorit angelegt. Der Wunsch nach Realisierung des Pastells im großen Bildformat führte schließlich 1895/96 zur Umsetzung im Monumentalbild *Idyll.* Aus einem Briefkonzept an Botho Graef sind Hofmanns Sehnsucht nach der monumentalen, lebensgroßen Figur als Movens für die wiederholte Anfertigung großformatiger Arbeiten und insbesondere monumentaler Figurengestaltungen zu entnehmen: „*Diese ganze technische und Formatangelegenheit ist darum für mich von der schwerwiegendsten Bedeutung, weil ich im kleinen Maasstab und mit Pastell mich nicht so aussprechen kann, wie es mein innerstes Bedürfnis fordert,*“ schrieb Hofmann: „*Die lebensgrosse Figur ist nun einmal eine andere Angelegenheit, (…) glaubt man, dass eine Skizze, ein Entwurf genug Grösse enthält, um den grossen Masstab auszufüllen, so ist es ganz unausbleiblich, dass der Wunsch, der Drang sich einstellt, die Probe wirklich zu machen. (…) Auf dem Weg zur Vereinfachung, den die Entwürfe zwangsläufig durchgemacht haben, liegt ausserdem immer ein neuer Hinweis, dass nun schon die Skizze die Bedingungen zum Gelingen im grossen Masstab enthält. (…) Es liegt aber offenbar in meinen Skizzen etwas, was den Wunsch nach dem grossen Format, nach der Wand lebendig macht. Hier liegt aber für mich eine Rechtfertigung für die immer wieder unternommenen Versuche. Wenn es dessen bedarf. Goethe: »Und ist es Drang, so ist es Pflicht.« – Sehnsucht nach der lebensgrossen Figur. »Ereignis«. Hinweissende entscheidende Eindrücke von grossen Maasstäben. Marées, Besnard, Puvis, die italien*[ischen] *Fresken.*“[148]

Der Vergleich der in Berlin (**Abb. 1.11-1.12**, **1.21**) und in Rom entstandenen Arbeiten (**Abb. 1.18-1.20**) gibt Hofmanns künstlerische Entwicklung hin zur Monumentalmalerei zu erkennen. Die „*monumentale*[n] *Bestrebungen und Tendenzen (…) klingen (…) in einer zu immer größerer Freiheit und Gelöstheit aufsteigenden Tafelmalerei aus, in der die Synthese und Rückführung auf das geistig Wesentliche jene Einfachheit und Unbedingtheit der künstlerischen Form gewährleistet, die die Künstler unter schweren Kämpfen (…) auf dem dornenvollen Weg der Monumentalmalerei zu erringen suchten*“, wie Otto Benesch die allgemeine und auch auf Hofmann zutreffende Entwicklung charakterisierte.[149] Das große *Idyll* (**Abb. 1.20**) verdeutlicht nachhaltig, dass mit dem Monumentalisieren der menschlichen Gestalt eine Sehnsucht nach Ausführung von großen Bildformaten einherging, eine Tendenz, die zunehmend zu einer vergeistigten Ausdrucksweise führte.

---

147 Vgl. die Sepiaskizze *Idyll* (vor 1890, LvHAZ, Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 114A) zum Gemälde *Paradies* (Verbleib unbekannt, Aufnahme im LvHAZ). Ihre Datierung in Hofmanns Paris-Zeit 1889/90 resultiert aus der Skizze „*Montigny s. Loing*“ verso auf dem Blatt.

148 Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1.

149 BENESCH 1963, S. 357f.

Dadurch dass Hofmann seine Figuren zunehmend monumentaler formulierte und ihnen eine idealisierte Präsenz und erhebende Gebärde verlieh, veränderten sich Ausdruck und Wirkung der Gemälde und damit ihr Gehalt: Die menschliche Gestalt wird zur ‚vergeistigten Figur', die *„ihr Menschsein (...) einer Idee opfer*[t]"[150]. Der Malerei vergleichbare monumentale Tendenzen finden sich am ausgehenden 19. Jahrhundert in Architektur und Skulptur. Beispielhaft erinnert sei an die stilisierten Monumentalfiguren *Mann* und *Frau* (1901, auch *Kraft* und *Schönheit*) von Ludwig Habich (1872-1949), die das Portal des Ernst-Ludwig-Hauses (Ateliergebäude) auf der Darmstädter Künstlerkolonie flankieren, die wie Imaginationen und Fantasien des ‚neuen Menschen' um 1900 erscheinen, vielfältige neue und vitalistische Ideen und ein neues geistiges Streben zum Ausdruck bringen und die, kultisch überhöht und sakralisiert, die Kunstreligion in der Anfangszeit der Künstlerkolonie veranschaulichen.

Hofmanns Entwicklung hin zum Monumentalmaler und sein Sehnen nach dem Wandbild sind vor dem Hintergrund der Suche nach der Erneuerung der Kunst um 1900 und den künstlerisch wie kunsttheoretisch geführten Diskussionen um Stil und Form zu sehen.[151] Man forderte eine in Inhalt, Stil und Form zeitgemäße Kunst monumentalen Stils, in der Mensch und das moderne Leben ihre Berücksichtigung finden sollten. Die Gehalt und Bildwirkung bestimmende Form sollte *„der neuen Bedeutung des ‚Menschen als Maß' angemessen*"[152] sein. Die monumentale Figur wurde zentrales Motiv, die große Figur respektive der *„formale Gehalt*"[153] der Bilder waren die ‚höchste' Kunst und sollten adäquat im monumentalen Figuren- respektive Wandbild zur Anschauung gebracht werden. Diese neue, ‚formbetonte' Kunst sollte in Abgrenzung zum narrativen, historistischen Bild auf die Menschen wirken, Emotionen und Stimmungen hervorrufen, den Menschen formen und von neuen Inhalten und geistigen Werten getragen sein. Neues künstlerisches Anliegen war, getragen von einem neuen Lebensgefühl in der Einheit von Kunst und Leben, die Synthese: Der neue Stil sollte als Synthese aller Künste erneuert werden; viele Maler sehnten sich nach dem monumentalen Wandbild.[154]

---

150 HOFSTÄTTER 1965, S. 109.

151 Im Kapitel *Monumentalität* in seinem REMBRANDT ALS ERZIEHER (1890) formulierte Langbehn die zentrale Frage *„Wie bekommen wir einen neuen Stil?"* und wies als Antwort auf den Menschen Rembrandt hin: *„Rembrandts Denkweise, nicht seine Malweise soll man Maler nachahmen; man soll sich treu bleiben, wie er es gewesen ist. Damit ist das heutige Stilproblem wieder auf den Kern des Menschlichen zurückgeführt.*" LANGBEHN 1922, S. 110. Zu genannten kunsttheoretischen Diskussionen um einen neuen Stil vgl. ALBRECHT 1895; HILDEBRAND 1893; WAETZOLD 1905; FUCHS 1907; RIEZLER 1916; WORRINGER 1918; HAMANN/HERMAND 1973; MARR 1994, S. 70-79. Vgl. zudem in Rekurs auf genannte Publikationen ausführlich die Diskussion bei DOMM 1989, S. 115ff.

152 Hierzu sowie nachfolgend vgl. die Ausführungen bei DOMM 1989, S. 105, 122ff.; ferner HAMANN 1973, S. 362ff.

153 Über Hofmanns neue, deutsche Form als Erben Marées' ist im Essener Ausstellungskatalog zu lesen: *„Worum von Dürer an die deutsche Kunst immer wieder gerungen, die große Form, Marées hat sie ihr auf langem und dornenvollem Wege gefunden. Nicht auf historische Treue oder philosophische Tiefe (...) kommt es im Bilde an, sondern die Hauptsache ist der formale Gehalt.*" AUSST.-KAT. ESSEN 1907, S. 7.

154 Vgl. DOMM 1989, S. 122ff.; vgl. NOHL 1908/1920, S. 48.

Ausdruck von Hofmanns Sehnsucht nach einer ganzheitlichen, raumbezogenen Kunst und damit nach der Wand sind seine zahlreichen, auch in seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe* rubrizierten Fries- und Wandbildentwürfe sowie Triptychen-Arbeiten aus den 1890er Jahren (**Abb. 1.21-1.22**). Angeregt von Marées' wandbildhaften Triptychen[155] und dessen monumentaler Neapler Raumdekoration (**Abb. 1.23, 1.17**) schuf Hofmann Mitte der 1890er Jahre mindestens zwei solcher Triptychen-Arbeiten: und zwar *An die Freude* (**Abb. 1.22**), einen noch näher zu betrachtenden Pastellentwurf für ein Wandgemälde, den Edwin Redslob als Hofmanns erstes, rein dekoratives Werk bezeichnete und dessen Anlehnung an Marées besonders auch in der Übernahme der Putten (**Abb. 1.23**) zu erkennen ist[156]; ferner das vermutlich auch in dieser Zeit entstandene *Landschaftstriptychon* (**Abb. 1.21**), das eine sich über drei gleichgroße Bildfelder fortsetzende Landschaft zeigt, ein Beispiel für Hofmanns Synästhesie und die als seelischer Resonanzraum aufgefassten Natur ist, der durch den neuen formalen Kontext eine neue geistige Bedeutung verliehen wird.

Im Pastellentwurf *An die Freude* (**Abb. 1.22**) suggerierte Hofmann die Vorstellung einer durch Pfeiler in unterschiedlich große Bogenfelder gegliederten Wandarchitektur.[157] Die Bogenrahmung setzt sich aus vier mit Widderköpfen bekrönten Pfeilern, vor denen links und rechts Kinder bzw. Putten angeordnet sind, und aus der großen, karyadenartig konzipierten, geflügelten Frauengestalt in der Mitte zusammen, die mit erhobenen Händen einen großen Früchtekorb auf ihrem Kopf trägt; auch an ihren Beine lehnen sich ein lagerndes Mädchen und ein schalmeiblasender Knabe an, die beide gleichfalls der Rahmung zugeordnet sind – zwei Kindermotive, die Hofmann nur kurze Zeit später in seinem ersten Wandbildauftrag (**Abb. 1.27**) variieren sollte. Die vier Bogenfelder gliedern sich inhaltlich und motivisch in ein größeres, durch die Karyatide zweigeteiltes Hauptfeld im Zentrum sowie zwei schmale, motivisch differierende Nebenfelder, die verschiedene Landschaftsmotive zu erkennen geben. Die Nebenszenen zeigen links einen im Meer stehenden weiblichen Rückenakt, dessen Silhouette Ähnlichkeit zum sitzenden Frauenakt im *Idyll* (**Abb. 1.19**) aufweist, der über das vom Mond beleuchtete, nächtliche Meer in die Ferne blickt, sie ist als Identifikationsfigur konzipiert und soll dem Betrachter das Dargestellte nachfühlen lassen; im rechten Nebenfeld steht eine Frau in einem langen Kleid mit einem Reh inmitten einer Frühlingswiese vor Bäumen im

---

155 In Rekurs auf Volkmann (VOLKMANN 1912, S. 37) und Pidoll (PIDOLL 1930, S. 41) sahen u. a. Max Imdahl oder Frank Schmidt in Marées' Triptychen verhinderte Wandmalereien als Ausdruck für seine Sehnsucht nach der Wand, vgl. Imdahl 1963, S. 46f.; SCHMIDT 2003, bes. S. 147ff. (Kapitel II).

156 REDSLOB 1918, S. 30.

157 Eine ausführliche farbige Beschreibung des Entwurfs bei FISCHEL 1903, S. 38-43. – Zur Entstehungszeit von *An die Freude* war Hofmann mit Max Klinger bekannt, der verschiedene Mehrfeldbilder geschaffen hat. Die Bekanntschaft mit Klinger dürfte um 1893 erfolgt sein, zählte dieser 1894 kurzzeitig zur *Vereinigung der XI*, zudem hatte er gemeinsam mit Hofmann Einsitz im Aufsichtsrat des PAN; für Klingers *Beethoven*-Thronsessel ist Hofmanns Sammlung „*farbige*[r] *antike*[r] *Glasscherben*" überliefert, vgl. HOFMANN 1963/2005, S. 386. Hofmann stand in Kontakt mit Klinger, nachdem dieser in seiner Schrift MALEREI UND ZEICHNUNG (1891) seine Ideen über eine ganzheitliche Raumkunst formuliert hatte, die Hofmann bekannt war. Vgl. KLINGER 1891/1984, Klingers Schrift ist in Hofmanns Bücherliste (LvHNP) erwähnt. Zu Klinger vgl. auch Kapitel 7.3.

Hintergrund, die an Hans Thomas (1839-1924) Frühlingslandschaften erinnert.[158] Im Hauptbild ist eine weitläufige Landschaft mit von Bergen umrahmtem See zu erkennen, auf dem Berghang im linken Hintergrund strömen Pilgerzüge zu einem Altar, von dem Rauch aufsteigt. Am rechten vorderen Seeufer sind mehrere tanzende Figuren situiert. Die Tanzekstasen zweier Tänzerinnen mit wirbelnden Seidenschleiern allusieren auf den aktuellen Schleiertanz der Protagonistinnen des neuen Tanzes der Jahrhundertwende, die des dionysischen Tänzers auf jene bacchantischen Gebärden, die in den Südmetopen des Parthenon in Athen (**Abb. 6.15**) dargestellt sind. Beide Motive, die linke Tänzerin und den Tänzer, griff Hofmann in späteren Jahren erneut in seinem wandmalerischen Schaffen auf (**Abb. 1.50**, **6.13**). Hofmann hat die Bogenarchitektur von *An die Freude* präzise gestaltet. Diese sowie die Bildfelder sind als zwei getrennte, dekorativ stilisierte Wirklichkeiten zu verstehen, die durch die Kindergestalten, wie dies auch bei Marées' Triptychen der Fall ist, verbunden werden.[159]

Dem Triptychon kam eine zweifache Bedeutung zu: Zum einen konnte Kunstwerken durch die religiös assoziierte und konnotierte Triptychon-Form eine ‚religiöse' Bedeutung verliehen und so Motive oder Sujets sakralisiert werden[160], wodurch das Inhaltliche wie Paradies, Idylle, Tanz, Lebensfreude oder idealisiertes Menschentum bedeutend wurden; zum anderen wurde die Triptychon-Form aus rein dekorativen, symbolischen oder allegorischen Gründen verwendet.[161] Mit seinen Triptychen-Arbeiten setzte Hofmann die lange Traditionsreihe des ausgehenden 19. Jahrhunderts unter anderem eines Böcklin, Marées, Puvis de Chavannes, Edward Burne-Jones, Max Klinger, Franz von Stuck oder Giovanni Segantini fort, auch im 20. Jahrhundert war die Triptychon-Form u.a. von Max Slevogt, Max Beckmann oder Otto Dix geschätzt. Im Symbolismus und besonders im Jugendstil mit dem hier postulierten Gesamtkunstwerk kam zyklischen Bildfolgen und Mehrbildsequenzen als Träger symbolistischer oder allegorischer Ideen große Relevanz zu.[162] Oskar Fischel betonte, dass es „*Mitte der neunziger Jahre in der Luft* [lag], *Triptychon zu malen. War es der Wunsch, wenigstens durch Aneinanderreihen anderer Bilder etwas zu erzählen, oder einen Ideenkreis zu versinnlichen in einer Zeit, wo die moderne Kunst Inhalt oder Gedanken verpönte, oder der Wunsch, in solch cyklischen Darstellungen den Ersatz zu suchen dafür, daß der modernen Malerei die monumentalen Aufgaben vorenthalten waren? (…) Hofmann hatte jedenfalls, wie vor ihm Marées, den Wunsch, womöglich einen Raum mit einem Gedanken in mehreren*

---

158 N.N. 1895, S. 204. Vgl. beispielhaft Thomas Gemälde *Auf der Waldwiese* (1876, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt), dazu WAGNER 2001, S. 165ff. und Kat. 3.24 (Abb.).

159 Zu Bedeutung und Funktion der Putten bei Marées vgl. SCHMIDT 2001, S. 161ff., 164, 169.

160 Richard Muther äußerte über die Funktion des Triptychons: „*Durch Triptychonform, durch ernste monumentale Linien wird biblisch feierliche Wirkung erstrebt.*" MUTHER 1925, S. 354.

161 Zu den verschiedenen Bedeutungsfacetten des Triptychons vgl. SCHMIDT 2001, S. 170ff.; BESTGEN 1991, bes. S. 61ff.; ferner relevant die Studie von Klaus Lankheit, der für dessen inhaltliche Bedeutungsaufladung den Begriff „*Pathosformel*" geprägt hat, vgl. LANKHEIT 1959.

162 Dazu vgl. HOFSTÄTTER 1978, S. 121-128.

Bildern heiter und festlich zu beherrschen, so wurde das Werk [hier *An die Freude*] *vor allem dekorativ und darum gegliedert, innerlich und äußerlich*."[163]

Hofmanns Triptychen-Arbeiten spiegeln seine Sehnsucht nach der Wand und sein Interesse an einer raumbezogenen Kunst, an einer formschönen, dekorativen Gestaltung des menschlichen Lebensbereichs, an einem ganzheitlichen Kunstverständnis und damit am Gesamtkunstwerk wider.[164] Die mit der Vollendung des *Idyll* verbundene Aussicht auf eine *„ganz anständige Dekoration*"[165] im Verbund mit vier weiteren, nicht näher bezeichneten Gemälden – die Aufnahme des in Rom geschaffenen *Frühlingssturm* in seiner originalen Rahmung (**Abb. 1.18/h**) veranschaulichen dessen dekorativen Charakter – in seinem Atelier verdeutlichen diese Sehnsucht des Malers.
Diese wurde interessanterweise von zeitgenössischen Kritikern schon früh erkannt. Bereits in Kunstzeitschriften, Ausstellungsrezensionen und feuilletonistischen Besprechungen in Tageszeitungen wurde Hofmanns Tendenz zu monumentalen Formen lobend erwähnt und hervorgehoben, der Maler müsse vor dekorative Aufgaben größeren Stils gestellt werden. So bemerkte Albert Dresdner bereits 1894, Hofmann repräsentiere eine *„schönheitsreiche, gehaltvolle dekorative Malerei im großem Stile, die, dessen bin ich mir sicher, bei öffentlichen und hoffentlich auch recht viel bei Privatgebäuden sehr bald in Erscheinung treten dürfte*[n]"[166]; und ein Jahr später würdigte Maximilian Rapsilber die Leistungen des *„größten dekorativen Genie*[s]" und forderte nachdrücklich für Hofmann *„von Staatswegen die* [monumentalen] *Aufgaben*, *zu denen er berufen"* sei.[167]

---

163 FISCHEL 1903, S. 38f.

164 Wie viele seiner Malerkollegen interessierte sich auch Hofmann schon früh für eine ganzheitliche Kunst und bezog bereits um 1893 den kunsthandwerklichen Bereich in sein Schaffen ein. Dieses Interesse wurde wohl im Sommer 1893 durch die an der GROSSEN BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG beteiligte Gruppe *Münchner XXIV* geweckt, die erstmals Kunsthandwerk in einer Kunstschau präsentierte, vgl. MEISTER 2006, S. 164f. Bereits in der 3. Ausstellung der *Vereinigung der XI* 1894 zeigte Hofmann erste Fächer. Die Idee des alle Gattungen umfassenden Gesamtkunstwerks findet sich in Hofmanns Werk wie folgt: geschnitzte Handspiegel; Vorlagen für diese, für Holzschnitzereien, für Stickereien, Teppiche und Glasmosaike; geschnitzte, bemalte Rahmen und Fächer; emaillierte Rückenverzierungen; Arbeiten für den PAN, Exlibris und Buchillustrationen; Fries- und Wandbildentwürfe sowie Bild-Rahmen-Zeichnungen (vgl. *Idylle,* 1897, Städtische Galerie Albstadt, Abb. in AUSST.-KAT. ALBSTADT 1995, Kat. 53). Hofmanns wiederholten Besuche der Leipziger Kunstgewerbe-Ausstellung 1879 bezeugen sein frühes Interesse für das Kunstgewerbe, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Hofmann, Berlin 5.9.1879, LvHAZ.

165 Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 21.2. 1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/83.

166 DRESDNER 1894, S. 184. Dresdner bedauerte, dass das *„ausgesprochen dekorative Talent*" Hofmanns *„unbenutzt gelassen wird und dafür die Hallen unserer öffentlichen Gebäude mit handwerksmäßigen Darstellungen höchst interesseloser Vorgänge ausstaffirt werden. Ich stelle Hofmann und seine Kunst gerade darum so hoch, weil er bereits in einem unverkennbaren und gesunden Zusammenhang mit unserem Leben selbst steht. Er vertritt ein im Werden begriffene schönheitsreiche, gehaltvolle dekorative Malerei im großem Stile.*" Dresdner berichtete in seinem Essay *Berliner Kunstbriefe* u. a. über die 3. Ausstellung der *Vereinigung der XI* (1894), in der Hofmann neben kunsthandwerklichen Arbeiten den Wandbildentwurf *Arkadien* (Verbleib unbekannt) sowie die Gemälde *Das verlorene Paradies* (um 1893, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) und *Frühling* (Verbleib unbekannt, Abb. in MUTHER 1912, S. 574) zeigte, vgl. Notizen Karl von Hofmanns über Ludwig von Hofmanns Ausstellungen 1892-99, BSB, Ana 356.IV.3, fol. 5/1; zur 3. *XI-Ausstellung* vgl. MEISTER 2006, S. 164.

167 RAPSILBER 1895, S. 1. In seiner Rezension der 4. Ausstellung der *Vereinigung der XI* (1895) erwähnte Rapsilber u. a. Hofmanns Entwurf *An die Freude* (**Abb. 1.22**). In der Ausstellung präsentierte Hofmann ferner das

1.3 DER AUFTAKT: ERSTE DEKORATIVE WANDMALEREIPROJEKTE (1896-1902)

Die Anregungen, die Hofmann seit den 1890er Jahren für sein monumentales Schaffen erhalten hat, konnte er noch auf römischen Boden in seinen ersten Auftragsarbeiten – den Supraporten für Karl von der Heydt und den Entwürfen für den *Puttenfries* für ein Berliner Standesamt – umsetzen. Schon im gleichen Jahr der Fertigstellung des *Idyll* (1896) präsentierte Hofmann das Monumentalbild in einer Berliner Ausstellung, wo es unmittelbar verkauft wurde und der Käufer ihn mit einem ersten dekorativen Ausstattungsauftrag bedachte. In der Folge kam hierüber Hofmanns erster öffentlicher Auftrag zustande: Die Stadt Berlin beauftragte ihn um 1899/1900 mit der Anfertigung des *Puttenfries* für ein kommunales Trauzimmer. Einen dritten Auftrag erhielt Hofmann wohl um 1900 oder 1901 von dem Hamburger Architekten Gustav Zinnow. Diese in Form und Stilistik differierenden Wandarbeiten veranschaulichen den durch die Aufbruchstimmung des Fin de Siècle beförderten Stilpluralismus, der Hofmanns Werk allgemein auszeichnet.

1.3.1 DER ERSTE PRIVATAUFTRAG: DIE HEYDTSCHEN SUPRAPORTEN (1896-99)

1.3.1.1 Genese und Ausführung des Auftrags

Nach Vollendung des großen *Idyll* (**Abb. 1.20/a**) präsentierte Hofmann das Monumentalbild im Mai 1896 mit großem Erfolg in der INTERNATIONALEN KUNST-AUSSTELLUNG in Berlin.[168] Hier sah es der in Berlin und in Godesberg lebende Bankier und Kunstmäzen Karl von der Heydt (1858-1922)[169], der von dem Gemälde fasziniert war: *„Je öfter ich das Bild ansehe, desto lebhafter wurde mir der Wunsch, es zu besitzen“,* ist seinem Skript DIE ENTSTEHUNG MEINER KUNSTSAMMLUNG (1904) zu entnehmen: *„Ich dachte an einen außerordentlich hohen Preis und das brachte mich vor einer Nachfrage im Verkaufsbüro ab. Aber eine Vorstandssitzung der Deutschen Kolonial-Gesellschaft in der Berliner Ausstellung 96 führte mich mit dem Vater des Künstlers, dem mir seit Jahren aus kolonialen Beziehungen bekannten Staatsministers a. D. und ehemaligen Chef des Reichskanzleramtes von Hofmann zusammen, und von diesem hörte ich dann zu meiner großen Verwunderung, dass der Künstler damals noch nicht leicht seine Werke verkaufte und dieses Bild für Mark 8000 hergeben wolle. Am folgenden Tage schon fragte ich den Minister schriftlich an, ob ich das Bild wirklich zu diesem Preis haben könne und erhielt es*

Gemälde *Frühling* (Staatliche Kunstsammlungen Dresden), vgl. Notizen Karl von Hofmanns über Ludwig von Hofmanns Ausstellungen 1892-99, BSB, Ana 356.IV.3, fol. 5/3. Zur 4. *XI-Ausstellung* vgl. MEISTER 2006, S. 170f.

168 Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1896, S. 55, Nr. 1012: *Idyll* (Abb. Taf. 48).

169 Zunächst kurzzeitig Philosophiestudium, dann Einstieg in das familiäre Bankgeschäft *Von der Heydt, Kersten & Söhne* in Elberfeld, nach dem Tod des Großvaters Carl von der Heydt (1806-1881) 1881 einer der beiden Teilhaber. 1883 Heirat mit Elisabeth Wülfing (1864-1961), aus der Ehe gingen zwei Kinder hervor. 1891 Umzug nach Berlin zur Etablierung einer Zweigniederlassung des Elberfelder Bankhauses. 1891/93 Neubau einer schlossartigen Sommervilla (Elisabethstraße 18) in Godesberg als Ersatz für die bis dato als Sommersitz genutzte großväterliche Villa (Kurfürstenallee 1). 1895 Gründung der Bank *v.d. Heydt & Co.* in Berlin, 1918 Ausstieg aus der Bank, 1919 Übersiedlung nach Godesberg. Zu Karl von der Heydt vgl. BAUM 1964; zudem die Aufsätze von Hermann J. Mahlberg, Peter von der Heydt und Renate Scharffenberg in FEHLEMANN/STAMM 2001.

zugesagt. Meine Freude über meinen Ankauf wurde nicht dadurch vermindert, dass kurz nachher ich als Ergebnis der Preisverteilung auf dem Bilde ein Schildchen wahrnahm, welches besagte, dass es die kleine goldene Medaille erhalten habe."[170]

Zu diesem Zeitpunkt kannte Heydt, der die Kunstaktivitäten in Berlin mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte, einige Arbeiten Hofmanns aus Berliner Ausstellungen der *Vereinigung der XI* sowie aus dem PAN, die ihm jedoch noch *„extravagant erschienen, wohl weil ich* [Heydt] *die zu Grunde liegenden künstlerischen Absichten noch nicht verstand. Diesmal aber empfing ich einen mächtigen Eindruck. Diesmal glaubte ich ihn* [Hofmann] *zu verstehen. Eine andre Welt hatte er geschaffen, so wie Böcklin, aber doch wieder mit andern Mitteln und ganz anderm Inhalt als dieser. Es glich dem ‚zephyrleichten Leben' der Seligen im Olymp. (…) Bei Ludwig von Hofmann war dies Leben auf die Erde herabgezogen und hatte die Erde gewandelt. Aller Kampf war zur Ruhe gekommen oder nie gewesen, als eine Symphonie von Schönheit, Friede und Freude standen hier die Menschen in der Welt die sich in Farben und Formen seltsam zu ihnen fügte und die Liebe war wie das Blühen der Blumen auf dem Felde zum stillnaiven Naturakt geworden."*[171]

Anfang Juni 1896 reiste Heydt nach Rom und besuchte Hofmann in dessen Atelier in der Via Babuino, um den Erwerb des Gemäldes persönlich mit dem Maler zu besiegeln und zugleich seine Bewunderung auszudrücken.[172] Heydt erwarb Hofmanns *Idyll*, ohne zunächst einen konkreten Aufstellungsort im Sinn gehabt zu haben, schließlich wurde es im Treppenhaus seiner 1891/93 von der Elberfelder Architektensozietät Heinrich Plange und Friedrich Hagenberg errichteten Sommervilla *Wacholderhöhe* (**Abb. 1.24**) im rheinischen Godesberg aufgehängt.[173]

Die Begeisterung für das Gemälde bewog Heydt, womöglich noch anlässlich seines Besuches in Rom bei dem Maler weitere Arbeiten zur dekorativen Ausgestaltung seiner Villa *Wacholderhöhe* zu bestellen: *„Bald hernach gab ich Hofmann einen noch bedeutenderen Auftrag. Ueber den vier Thüren die von den die Godesberger Halle umgebenden Zimmern in diese führten, hatten die bogenförmig verlaufenden Marmorumrahmungen den Platz für vier Supraporten gelassen, die ich ihn nun bat,*

---

170 HEYDT, Karl von der: Die Entstehung meiner Kunstsammlung, 1904, Typoskript in Privatbesitz; auch vorhanden in BSB, Ana 356.IV.2.2.

171 Ebd.

172 Seiner Mutter schrieb Hofmann aus Rom: *„Ja das große Bild hat also ein freundlicher Herr namens von der Heydt in Berlin; kennt ihr den Vortrefflichen? gekauft, das doch einmal eine vernünftige Idee. Mir gerade jetzt, wie du leicht denken kannst, sehr erwünscht.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 5.6.1896, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/96. In seinen Reisenotizen notierte Hofmann den Verkauf seines Bildes für den: *„5.6.*[1896]*: ‚Das große Idyll'"*, vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns, BSB, Ana 356.III.2, fol. 1.

173 Die heute erhaltene Innenarchitektur gibt Rückschlüsse über die Disposition des *Idylls* (vgl. **Abb. 1.31**) in dem in klassizistischen und barocken Formen gehaltenen Treppenhaus, das wohl zwischen zwei klassizistischen Pilastern oberhalb des oberen Treppenverlaufs der gegenläufigen U-Treppe aufgestellt war. – Zur Villa *Wacholderhöhe* vgl. HAENTJES 1978 (Hofmanns Arbeiten sind hier unerwähnt); KIRCHHOFF 2004, S. 144-169 (Kapitel 5.2.4; keine Erwahnung der Arbeiten Hofmanns). Die Bauakte Karl von der Heydt/Elisabethstraße 8 (hier diverse Innenaufnahmen) befindet sich im Bauordnungsamt Bonn; für diesbezügliche Hinweise danke ich Werner Hink, Bauordnungsamt Bonn. – Zu den Supraporten und deren ‚Bildtiteln' vgl. BERGSTRÄßER 1977.

dekorativ auszufüllen.“[174] Der Auftrag umfasste die Anfertigung von vier Supraporten (**Abb. 1.25-1.28**), die, wie es die historischen Innenaufnahmen der Villa (**Abb. 1.29**) und die heute noch in weiten Teilen im Originalzustand erhaltene Innenarchitektur überliefern, für die Bogenfelder über den Türen bestimmt waren, die von dem die oktogonale, zweigeschossige Wohn-/Kuppelhalle umschließenden Gang aus in die benachbarten vier Räume führten (**Abb. 1.31**[175]). Damit hatte Hofmann seinen ersten Wandbildauftrag erhalten und gleichzeitig die Gelegenheit, seine künstlerischen Ideen auf der Suche nach der neuen Form ohne inhaltliche Einschränkungen erstmals anzuwenden: *„Die Sopraporten für den dicken v.d. Heydt sind wirklich die erste derartige Aufgabe* [einer dekorativen Raumausgestaltung]. *Und nur der Platz ist gegeben! Kein Gegenstand u. kein Termin! Das ist doch sehr schön von dem Mann.“*[176]

Die Ausführung des Auftrags erfolgte in mehreren Phasen: Ende Oktober 1896 wurden Hofmann originalgroße Maßzeichnungen der Bogenfelder für die Größenangaben der Supraporten zugesandt, deren halbrunde Form Hofmann bereits in seinen Gesamtentwürfen für die Supraporten berücksichtigte[177]; in der Folge, spätestens im Frühjahr 1897 schuf Hofmann mehrere Gesamtentwürfe und Figurenstudien (**Kat. 1.1-1.11**, vgl. auch **Kat. 7.2**) für die Supraporten; im Mai/Anfang Juni 1897 arbeitete er an deren Umsetzung ins Leinwandformat und realisierte zunächst die drei gleichgroßen Supraporten *Drei Mädchen am Bach* (**Abb. 1.25**), *Frau am See* (**Abb. 1.26**) und *Junges Paar* (**Abb. 1.27**).[178] Die Aufnahme der Wohnhalle (**Abb. 1.29**, vgl. **Abb. 1.31**)

---

174 HEYDT, Karl von der: Die Entstehung meiner Kunstsammlung, 1904, Typoskript in Privatbesitz; auch vorhanden in BSB, Ana 356.IV.2.2.

175 Im Dispositionsschema von Hofmanns Arbeiten in der Godesberger Villa (**Abb. 1.31**) sind die Supraporten der Anschaulichkeit wegen größer dimensioniert als die realen Bogenfelder der Türrahmung. Der Grundriss zeigt den heutigen Zustand; ursprünglich gab es einen direkten Zugang vom Gang bzw. der Halle aus in das Esszimmer (**Abb. 1.31**-orange, **1.30**; vgl. HAENTJES 1978, Abb. 14). Die Türen zur Bibliothek, zum Ess-, Musik- und Billardzimmer wiesen im Gang eine gleiche Gestaltung auf, eine marmorne, rotbraune Türrahmung mit integriertem, undekoriertem Bogenfeld (**Abb. 1.32**). Diese Gestaltung hat sich mit Ausnahme zum Esszimmer, dessen Durchgang später zugemauert wurde (**Abb. 1.32/b**), bis heute erhalten. Den Erdgeschoss-Grundriss sowie weitere historische Aufnahmen der Villa *Wacholderhöhe* stellte 2007 freundlicherweise Pater Theo Schneider SJ, ehem. Leiter des Aloisiuskollegs Bad Godesberg, Verfasserin zur Verfügung.

176 Brief von Ludwig von Hofmann an Reinhard Kekulé von Stradonitz, Rom 16.11.1896, DAIB/Archiv, NL Kekulé, R. Kasten 15 B 104 Nr. 2.

177 *„Inzwischen ist die Rolle mit den Maßen für die Sopraporten gekommen; ‚Geschäftspapiere' finde ich wundervoll – hoffentlich ‚rentieren' sie sich ordentlich.“* Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 25.10.1896, LvHNP, Inv.-Nr. III a/94. Hofmann hielt sich von Ende Juli bis Ende Oktober 1896 u. a. in Berlin auf; Hofmanns Rückkehr spätestens zum 25.10.1896 nach Rom ist seinem Schreiben an seine Mutter als auch seinen Reisenotizen (*„25.10.*[1896]: *Rom*“) zu entnehmen.

178 Anfang Juni kündigte Hofmann die bevorstehende Vollendung und baldige Versendung der Supraporten an, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 6.6.1897, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/163; vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Vitznau 22.7.1897, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/165.Vor ihrer Ablieferung präsentierte Hofmann mit Genehmigung Heydts zwei Supraporten in der Galerie Gurlitt Berlin, die nach Ausstellungsende Anfang September in der heydtschen Villa montiert wurden, wie es die Reisenotizen angeben dürften: *„September* 1897*: Godesberg Wacholderhöhe v.d.Heydt Sopraporten.“* Das Honorar für *„von der Heydt*[3] *Sopraporten (netto) 7500“* wurde Hofmann im Sommer 1897 überwiesen, vgl. Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1915/16-1944 etc., LvHNP, Inv.-Nr. IV/1, fol. 8. Auch in späteren Jahren konnte Hofmann wiederholt Heydts Supraporten in Ausstellungen präsentieren, wie 1899 *Drei Mädchen am Bach* in der 2. Ausstellung der FREIEN VEREINIGUNG DARMSTÄDTER KÜNSTLER, vgl. N.N. 1899a.

überliefert, dass zwei Arbeiten, getrennt durch die Wohnhalle, im Gegenüber aufgestellt waren: *Drei Mädchen am Bach* war im Bogenfeld über der in die Bibliothek führenden Tür und *Junges Paar*, das sich im Türspiegel der Bibliothekstür spiegelt, im Bogenfeld über der Tür zum Musikzimmer auf der gegenüberliegenden Hallenseite angebracht; *Frau am See* war für das Bogenfeld über der Tür zum benachbarten Club-/Billardzimmer bestimmt.[179]

Nach Ablieferung dieser Arbeiten im September 1897 schuf Hofmann erst im Laufe des Jahres 1899 die vierte, größere Supraporte *Goldenes Zeitalter* (**Abb. 1.28**) als Schmuck für das Bogenfeld über der Esszimmertür (**Abb. 1.31**), an der der Maler nachweislich noch im Juni arbeitete.[180] Es ist nicht bekannt, wann Hofmann diese vierte Arbeit vollendet hat und diese an den Auftraggeber übergeben konnte. Noch vor Realisierung der vierten Supraporte hatte ihm Heydt 1898 eine weitere Auftragsofferte erteilt, die Hofmann jedoch abgelehnt hat.[181]

Während der Ausführung der Supraporten, wohl 1897, besuchte der zu Studienzwecken in Rom weilende Kunsthistoriker Werner Weisbach (1873-1953) Hofmann in dessen römischen Atelier. In seinen Memoiren reflektierte er diese Begegnung und Hofmanns Tätigkeit, der Maler habe mit diesem Auftrag erstmals die *„Gelegenheit* [erhalten]*, seine Vorstellung von dekorativer Malerei, bei der er die Farbe mit zur Trägerin des Stils zu machen trachtete, an einem markanten Beispiel zu verwirklichen. Was er von seinen Vorbildern Puvis de Chavannes und Hans von Marées gelernt hatte, wollte er nun als einer der modernen Stilsucher auf dem klassischen Boden Roms weiterbilden.“*[182] Die Verarbeitung der Anregungen aus Puvis de Chavannes' und Marées' Werken sind in den Supraporten deutlich spürbar.

---

179 Die historischen Innenaufnahmen der Godesberger Villa überliefern den Geschmack Heydts bezüglich Architektur und Ausstattung mit Mobiliar und Kunstwerken. Die Wohnhalle besaß zwei Brunnennischen mit Marmorskulpturen von Gustav Eberlein und Wilhelm Neumann-Torborg (**Abb. 1.29**) und ein großes Medusa-Fußbodenmosaik. Kunstwerke von Bernhard Hoetger, Renée Sintenis, Max Liebermann oder Lovis Corinth waren in weiteren Räumen aufgestellt, u.a. in dem mit zwölf Pilastern verzierten Esszimmer Auguste Rodins Skulptur *Frère et Sœur* (**Abb. 1.30**), die Heydt über Rilke erworben hat; für das Billardzimmer schuf Fritz Roeber eine Wanddekoration zur Edda-Sage, vgl. HAENTJES 1978, S. 59 und Abb. 8; zur künstlerischen Ausgestaltung der Villa sowie zur Beziehung Rilke-Heydt vgl. SCHNACK/SCHARFFENBERG 1986.

180 Ob Hofmann bereits 1896 mit der Ausführung dieser vierten Supraporte beauftragt worden war, gleichzeitig aber deren spätere Ablieferung vereinbart wurde, ist nicht bekannt. In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe* führte Hofmann die Entwürfe für *Goldenes Zeitalter „um 1897“* auf. Ende Juni 1899 war diese vierte Supraporte noch nicht vollendet, vgl. Brief von Karl von Hofmann an Ludwig von Hofmann, Berlin 30.6.1899, LvHNP, Inv.-Nr. III/b 93. Eine Antwort auf diesen Brief sowie die Nennung eines möglichen Abgabetermins der vierten Arbeit sind nicht bekannt. Zu Jahresbeginn 1901 wurde *Goldenes Zeitalter* in der BERLINER ARCHITEKTURWELT als Beleg für Hofmanns dekorativen Fähigkeiten publiziert, vgl. N.N./ARCHITEKTURWELT 1901, S. 61.

181 Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Gotthard 11.8.1898, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/176. Als Begründung für seine Ablehnung nannte Hofmann seinem Vater Heydts im PAN veröffentlichten Gedichten, mit denen er sich nicht identifizieren konnte. Aufgrund eines größeren Darlehens Heydts an die Genossenschaft PAN waren diese, nachdem sie zuvor abgelehnt worden waren, 1896 (H. 4, S. 285) und 1898 (H. 4, S. 227-228) publiziert worden. Vgl. SIMON 1983, S. 133. Hofmann wollte autark seine Arbeit ausführen und von keinem Mäzen abhängig sein.

182 WEISBACH 1937, S. 218f. Zu Werner Weisbach vgl. METZLER KUNSTHISTORIKER LEXIKON 1999, S. 458-461.

1.3.1.2 Die Supraporten – eine Betrachtung

Die vier halbrunden Supraporten[183], die durch ihre Motive und ihren Farben- und Linienrhythmus wirken, zeigen verschiedene Bilder arkadisch heiteren Lebens: Ruhende, tänzelnd schreitende, musizierende, badende oder an einem See verweilende Figuren befinden sich im Einklang mit der Natur.

In *Drei Mädchen am Bach* (**Abb. 1.25**) ist im mittleren Vordergrund eine vom unteren Bildrand überschnittene, bewegt schreitende Frau in einem fließenden, goldgrünen Gewand dargestellt. Ihr leicht zur Seite zurückgeneigter Kopf und ihre hinter ihrem Kopf verschränkten Armen drücken ihre Freude über ihren Aufenthalt in der Natur aus. In dieser überschnittenen Randfigur, die ihre Vorbilder in den Arbeiten Bernards oder Munchs hat, hielt Hofmann weniger, wie es im Impressionismus typisch war, einen flüchtigen Bewegungsmoment einer schreitenden Frau fest; vielmehr brachte Hofmann in dieser nun näher zum Betrachter gerückten, körperlich entmaterialisierten Figur und in ihrem Antlitz jene für die Supraporte relevante seelisch-geistige Gestimmtheit zum Ausdruck.[184] Vor ihrem inneren, geistigen Auge scheint sich die arkadisch-heitere Szenerie in ihrem Rücken abzuzeichnen. Hinter ihr steigt die Landschaft hügelig leicht an, links schlängelt sich ein Bachlauf durch die Wiese in den Hintergrund, in dem ein Frosch auf einem Stein sitzt, der von zwei mit wehenden Tüchern schreitenden Mädchen – eine Übernahme aus dem Albstädter Pastell *Frühling* (**Abb. 1.11**) – beobachtet wird. Auf der Anhöhe im linken Hintergrund ist die Silhouette von Bäumen, wohl Pinien oder Zypressen, zu erkennen. Rechts neben der Randfigur sind im linken Zwickel weiße und rote Rosenbüsche als Repoussoir gesetzt, hinter ihnen schließt sich ein durch parallelisierende Baumstämme akzentuierter kleiner Hain an.

Die landschaftliche Bildkonzeption, die bis zum oberen, halbrunden Bildrand hochgezogene Flächenmodellierung, ähnelt derjenigen in *Frühling* (**Abb. 1.11**) oder *Idolino* (**Abb. 1.20**) und stellte damit einen Rückgriff Hofmanns auf frühere, um 1892 entstandene Arbeiten dar, die ihrerseits von Puvis de Chavannes' Einfluss zeugen. Wie schon in den früheren Arbeiten arbeitete Hofmann auch in der Supraporte mit differierenden Figurengrößen und suggerierte so räumliche Tiefe: die im Hintergrund angeordneten, bewegt schreitenden Figuren sind gegenüber der nahsichtigen Randfigur

---

183 Der Verbleib von *Drei Mädchen am Bach* ist als einzige der Supraporten bekannt, die übrigen drei Arbeiten sind durch Schwarzweißaufnahmen überliefert. Daher sind die wenigen Äußerungen Bergsträßers zur Farbgebung der Supraporten aufschlussreich, vgl. BERGSTRÄßER 1977, S. 63ff. Bis Anfang der 1970er Jahre befanden sich alle Supraporten im heydtschen Familienbesitz, dann gingen sie in den Besitz der Kölner Wilko von Abercron über, vgl. AUSST.-KAT. KÖLN 1973, Kat. 17; AUSST.-KAT. KÖLN 1974, Kat. 138. Im Mai 1976 erwarb das Hessische Landesmuseum Darmstadt *Drei Mädchen am Bach*, vgl. BESTANDSKAT. DARMSTADT 2003, S. 160f. Der Verbleib der übrigen Arbeiten ist unbekannt; im Nachlass der Galerie Abercron existieren laut telefonischer Auskunft vom 30.7.2004 (Galerie Abercron, Nachfolge in München) keine Unterlagen mehr über den Verkauf der Supraporten.

184 Dazu vgl. HOFSTÄTTER 2003, S. 11; zur Funktion der Randfigur im Jugendstil vgl. HOFSTÄTTER 1959, S. 134. In Hofmanns Arbeiten Mitte/Ende der 1890er Jahre wie *Träumerei* (Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie), *Notturno* (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek) oder *Abendsonne* (Berlinische Galerie, Berlin) ist diese Randfigur häufiger anzutreffen, zu genannten Arbeiten vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 34, 42 und 43.

im Vordergrund nach oben im Bild verkleinert. Puvis de Chavannes' Arbeiten kennen eine solche Größendifferenzierung nicht, hierbei dürfte es sich wohl eher um eine Inspiration Emile Bernards handeln. Die Verfestigung der Formen, die flächenbetonte Farbigkeit oder der Kontur zeugen von französischen Einflüssen. Die Farbgebung ist verhalten und stimmungsvoll und unterstreicht den dekorativen, heiteren Charakter der Supraporte. Die dominierenden Farben sind Rot, Weiß, Violett, Blau und Grün, die sowohl in der Natur wie in den Figuren, in ihren Antlitzen und Gewändern aufgegriffen werden: Rosa, Gold bis Goldgelb und Blaugrün im Himmel, in dessen Reflexion im Bachlauf oder im Inkarnat der Mädchen, wodurch die Harmonie und der Einklang von Mensch und Natur veranschaulicht werden.
Koloristische Merkmale der Ausführung wie die grüne Wiese, Frauen mit rosavioletten oder blauen Gewändern sowie ein Rosenbusch mit hellen Blüten als Repoussoir waren bereits im Gesamtentwurf (**Kat. 1.1**) konzipiert. Der Verzicht auf vereinzelte Motive in der Supraporte zugunsten einer ausgewogeneren, rhythmisierten Komposition ist im Vergleich mit dem Entwurf (**Kat. 1.1**) erkennbar. In der Ausführung wurde auf die zwei Tänzerinnen verzichtet, dafür wurde der Verlauf des Hains verändert. Der Frosch auf dem Stein im Bachlauf ist eine erst in der Ausführung hinzugefügte Ergänzung. Hofmann hat dieses Frosch-Motiv von der von ihm Ende 1892 bzw. Anfang 1893 entworfenen Einladungskarte zur zweiten Ausstellung der *Vereinigung der XI* übernommen.[185] Mit diesem Motiv karikierte er womöglich das verständnislose Berliner Publikum und die Kritiker, die seine Arbeiten wiederholt kontrovers diskutierten und kritisierten.[186] Die Verwendung dieses Frosch-Motivs in einem Auftragswerk zu einer Zeit, als Hofmann noch keineswegs in der Kunstwelt etabliert war, leitet zu folgender Interpretation: Hofmann allusierte mit diesem Motiv auf die Berliner Kunstereignisse und verwendete es als Metapher für seine künstlerische Anerkennung und sein eigenes Mäzenatentum durch Heydt, die sich neben dem *Idyll*-Erwerb in den Auftragsarbeiten manifestierte.

In *Frau am See* (**Abb. 1.26**) ist die Hofmann tief beeindruckende, weitläufige italienische Landschaft zu erkennen, die er – seinem *Idyll* ähnlich (**Abb. 1.19**) – in groß aufgefassten

---

185 Vgl. auch BERGSTRÄßER 1977, S. 65. Mindestens drei Entwürfe sind der Einladungskarte vorausgegangen, in zwei Entwürfen stellte Hofmann einen Frosch auf einem Stein in einem Teich und einen flötenden Knaben dar. Ein letztes Entwurfsstadium (gesehen 2006 auf der Homepage der Galerie Saxonia München) entspricht weitgehend der gedruckten Einladungskarte; zu den Entwürfen vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 120 und 121; zur Einladungskarte vgl. MEISTER 2005, S. 24f., Abb. 8. – Das Frosch-Motiv tauchte auch unterhalb der karyadenartigen Frauengestalt im Tryiptychon *An die Freude* (**Abb. 1.22**) auf.

186 Vgl. JUNKER 1986, S. 25. In seiner Rezension der *XIer*-Ausstellung besprach Franz Servaes die von Hofmann gestaltete Einladungskarte: Sie zeigte einen an einem Teich sitzenden, flötenden Knabenakt, in dem Servaes den Künstler sah, der den Frosch „*mit den dummen Augen*" vor ihm völlig unbeachtet lässt. „*Er bläst ja nicht dem Frosch zu Liebe, er bläst, weil ihm das Lebensblut in den Adern hämmert und weil seine junge Seele von einer unfaßbaren lichten Freudigkeit voll ist. Er bläst, weil er blasen muß und es durchaus nicht lassen kann. Und vor seiner Phantasie gaukelt und schwärmt und schwelgt es. (…) Er ist so sicher, so warm, so ruhevoll und gläubig versunken. Der Frosch aber auf dem Stein versteht das nicht und starrt mißbilligend zu dem Wunderknirps empor.*" Servaes weiter: „*Bedarf es einer Deutung? Ich denke, wer kein Frosch ist, der hat sie*", vgl. SERVAES, Franz: Der zweite Aufmarsch der „XI.", in: SERVAES 1893, S. 9. Ähnlich ironischen Tenors sind Hofmanns grotesken Dichtungen und Grotesken-Zeichnungen (LvHAZ); vgl. auch AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 119.

Formen und dekorativ geschwungenen Linien festhielt. Der Blick des Betrachters wird in die Bildtiefe auf eine hügelige Landschaft und einen von Bergen umschlossenen, von kurvigen Jugendstillinien gekennzeichneten See mit einer kleinen Insel und zwei hohen Bäumen geführt – ein Motiv, das Hofmann aus seinem Gemälde *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft* (1893/97)[187] übernommen hat. Dieser Landschaft fügte Hofmann im linken Vordergrund das Motiv der weiblichen Rückenfigur, hier von der abfallenden Bodenlinie überschnitten, ein, das in Hofmanns Arbeiten der zweiten Hälfte der 1890er Jahre häufiger anzutreffen ist. Dieses geht auf romantische Bildtraditionen zurück und fungiert für den Betrachter als Identifikationsfigur, sich in diese Figur hineinzuversetzen und das verbildlichte Naturereignis nachzuempfinden. Diese Absicht verstärken Pose und Gebärde der mit entblößtem Rücken dargestellten Frau, besonders ihr zu Boden fallendes Tuch in ihrer linken ausgestreckten Hand oder ihr Richtung See gedrehter Kopf mit ihrem über die Landschaft schweifenden Blick. Folgt man diesem Blick, so wird dieser über eine Bilddiagonale von der Frau über die Insel zu einem am Seeufer angeordneten Baum geführt. Die Darstellung als Rückenfigur ermöglichte es Hofmann, die dekorative Nacken-Schulter-Linie der Frau bis hin zu ihrem herabhängenden linken Arm zu betonen, deren Linienverlauf derjenigen der Landschaft gleicht. Wie schon in *Drei Mädchen am Bach* ist auch in *Frau am See* der Bildraum rhythmisch gegliedert.

In *Junges Paar* und *Goldenes Zeitalter* kommen dagegen die aus Marées' Werk entlehnten Anregungen zum Ausdruck, lassen aber zugleich auch Unterschiede zum Vorbild erkennen. In *Junges Paar* (**Abb. 1.27**) lagert ein junges Kinderpaar unter einer ausladenden Baumkrone, angelehnt an den Stamm des niedrigen Laubbaums, auf einer die Bildbreite dominierenden Insel: Rechts spielt ein im Profil sitzender Knabenakt mit linkem, angewinkeltem Bein auf seiner Schalmei, links lagert langgestreckt auf seiner linken Körperseite ein Mädchen, das sein Gesicht dem Betrachter zuwendet und dem Schalmeispiel lauscht; im rechten Hintergrund hört ein im Wasser stehender Frauenakt ebenfalls introvertiert dem Schalmeispiel zu, die rechte Hand dabei ans Kinn gelegt. Das zentrale Motiv des an einen Baum gelehnten, jungen Paares übernahm Hofmann modifizierend aus seinem bereits besprochenen Entwurf *An die Freude* (**Abb. 1.22**), in dem das junge Paar, sich an die karyadenartige Frau anlehnend, als Teil der architektonischen Bogenrahmung erscheint.

Sujet der vierten Supraporte *Goldenes Zeitalter* (**Abb. 1.28**, vgl. **Kat. 1.3**-**1.4**) ist eine fruchtbare, ertragreiche Natur. Von dem zierlichen Orangenbäumchen in der Bildmitte erntet ein nackter Knabe Orangen, der motivisch von Marées' Orangenpflücker (u. a. aus dessen Neapler Fresken) inspiriert ist; dieser wird von dem rechts neben dem Baum

---

187 Zu *Adam und Eva in paradiesischer Landschaft* (1893/97, Museum der bildenden Künste Leipzig), vgl. Abb. in AUSST.-KAT- DARMSTADT 2001, Bd. 2, Kat. 0.12.

nach vorne gebeugt stehenden Mädchenakt beobachtet. Die Figuren auf der linken und rechten Bildhälfte sind leicht in den Mittelgrund versetzt: links eine stehende, einen Apfel aus ihrer Hand essende Frau in Begleitung eines Rehkitzes, deren Beine von der hügeligen Bodenlinie überschnitten werden; im rechten Mittelgrund eine ihr Kind stillende Mutter mit einer zu ihren Füßen lagernden Frau, die dem Betrachter den Rücken zuwendet. Im Hintergrund erhebt sich die hügelige Landschaft, die seitlichen Bildränder säumen hier ähnlich *Drei Mädchen am Bach* Wälder. Im linken Hintergrund ist ein Bauer mit seinem Ochsenpflug zu erkennen, der die ertragreiche Natur bewirtschaftet und so motivisch die verbildlichte Allegorie der Fruchtbarkeit betont.
Die beiden Supraporten *Junges Paar* und *Goldenes Zeitalter* weisen kompositorische und formale Anregungen aus Marées' Werk auf: die übersichtliche Komposition; der gegenüber *Drei Mädchen am Bach* und *Frau am See* niedrige Horizont und das näher zum Betrachter gerückte Bildgeschehen, wofür Hofmann den „*Raum vom unteren Rande bis zu den Figuren möglichst knapp*"[188] hielt; die bühnenartig auf zwei oder mehreren Bildebenen angeordneten Figuren in einfachen Posen. Gegenüber Marées gestaltete Hofmann landschaftliche Tiefe; dies führt dazu, dass er im *Goldenen Zeitalter* unter Einbezug des Bauern im linken Hintergrund eine ausgewogene Komposition durch in Kreissegmenten angeordnete Figuren schuf.

In den Bildmotiven der Supraporten nahm Hofmann Bezug auf ihre einstigen Aufstellungsorte in der Villa (**Abb. 1.19**, **1.31**): Die Anhöhe mit dem Bachlauf, das Motiv der Randfigur sowie das ausgelassene Treiben der Frauen in arkadisch-heiterer Natur in *Drei Mädchen am Bach* könnten auf das Betreten des Besuchers in die Villa verweisen, war diese Supraporte für die neben dem Eingang liegende Bibliothek bestimmt; das Flötenspiel des Knaben sowie die zwei lauschenden Mädchen in *Junges Paar* spielen motivisch auf das Musikzimmer mit dem hier einst aufgestellten Flügel als Ort der musikalischen Unterhaltung und der Geselligkeit an; *Frau am See* mit dem weit in die Landschaft geführten Blick war im Bogenfeld über der Tür zum Billardzimmer montiert, durch das man den weitläufigen Garten mit dem großen Gartenweiher erreichen konnte[189], während die Motive wie Orangenbaum, Ernte, Feldbewirtschaftung oder Kindstillung in *Goldenes Zeitalter* die Fruchtbarkeit und Reife der Natur und des Menschen symbolisieren und so eine Relation zur Funktion des Esszimmers herstellen.

Die heydtschen Supraporten stehen exemplarisch für die Jugendstilphase in Hofmanns Œuvre und sind gleichsam Ausdruck seiner Suche nach neuer Form und künstlerischer Erneuerung.[190] Dies ist beispielsweise in *Frau am See* oder *Drei Mädchen am Bach* im

---

188 VOLKMANN 1912, S. 50.

189 Eine Abbildung des Gartens der heydtschen Villa Wacholderhöhe bei HAENTJES 1978, S. 58. Der Gartenweiher ist heute nicht mehr erhalten.

190 Gemälde wie *Flora* (*Verlobungsbild*, 1898, LvHNP), *Träumerei* (um 1898, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie), *Idyllische Landschaft mit Badenden* (um 1900, Museum Georg Schäfer Schweinfurt),

dekorativen Kolorit, in Formensprache, in farbflächigen Malweise, Linienführung oder Repoussoir-Motiven sowie in der typischen Stilistik der die Bildfelder rahmenden Ornamente. Vegetabil oder floral geschwungene Rahmenornamente umschließen die Bildfelder und gehen in den Zwickeln in ausladender gestaltete Pflanzen- oder Linienornamente über. Je nach Sujet der Supraporten differieren diese Ornamente motivisch, verschmelzen aber mit dem Bildmotiv zu einer motivisch kongruierenden Einheit[191], zudem distanzieren sie das umrahmte Bildfeld aufgrund ihres *„Charakters eines Fensterausblicks"* gegenüber dem Bildbetrachter.[192] Diese Ornamente erzeugen Rhythmus und Stimmungen, wie es Farben, Flächen oder Linien, ein sich schlängelnder Bachlauf, eine gewundene Seeuferlinie oder wehende Tücher vermögen.
Der dekorativ-rhythmische *„weiblich zarte duftige Styl"* der Supraporten unterschied sich vom Monumentalen des *Idylls*, wie bereits Karl von der Heydt über die differierende Stilistik und den Gehalt der Arbeiten bemerkte.[193] In ihrer Funktion untermalten Hofmanns Supraporten motivisch, koloristisch und rhythmisch das von Berlin entrückte subjektiv gesuchte, privat arkadische Wohnflair der heydtschen Sommerresidenz. Retrospektiv betonte Hofmann in einem Brief an Elisabeth von der Heydt, dass seine Supraporten *„früher eine so harmonische Unterkunft in der Godesberger Villa Wacholderhöhe gefunden hatten"*.[194]

1.3.2 DER ERSTE ÖFFENTLICHE AUFTRAG: DER *PUTTENFRIES* FÜR BERLIN (1900/01)

1.3.2.1 Umstände der Beauftragung · Das Trauzimmer als Aufstellungsort

Wohl 1899 gerade nach Berlin zurückgekehrt[195], erhielt Hofmann seinen ersten öffentlichen Wandmalereiauftrag: Die Kommune Berlin beauftragte ihn mit der

---

Symbolische Landschaft (o. J., Collection particulierè, Suisse), Pastelle wie *Adam und Eva* (1892, LvHAZ) oder *Schwanenweiher* (1896, Galerie Albstadt) oder das Plakat für die Berliner SECESSION 1899 (1899, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) zeigen den Supraporten ähnliche florale oder lineare Rahmenornamente. Zu den genannten Arbeiten vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 32, 34, 37, 41, 151, 135 und 214/Abb. 74.

191 In *Drei Mädchen am Bach* winden sich Blütenranken entlang des Bildrands, sich in den Zwickeln verzweigend und mit dem Busch (Repoussoir) verbindend; in *Junges Paar* füllen Schilfhalme die Zwickel, ziehen sich entlang des Bildrands und verschlingen sich mit den Ästen des Baumes; in *Frau am See* korrespondieren die großflächigen Landschaftsformen mit den breiten Linienornamenten, im *Goldenen Zeitalter* gehen von den dünnen Baumstämmen in den Zwickeln belaubte Ranken aus, die das Bildfeld umziehen.

192 Vgl. HOFSTÄTTER 2005, S. 67.

193 *„Wie Träume aus fernen Paradiesen muten diese Bilder an. (…) Es ist ein seltsamer Zauber in diesen Schöpfungen, etwas, was so bis ins Innerste Schmuck, Glanz und Freude und Grazie ist. Das Monumentale seines ‚Idylls' darf man freilich in dieser Schöpfung nicht suchen."* HEYDT, Karl von der: Die Entstehung meiner Kunstsammlung, 1904, Typoskript in Privatbesitz; auch vorhanden in BSB, Ana 356.IV.2.2.

194 Brief von Ludwig von Hofmann an Elisabeth von der Heydt, Dresden 10.6.1928, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.895/3. Zu diesem Zeitpunkt bewohnte Elisabeth von der Heydt nicht mehr die Villa, nach dem Tod ihres Mannes hatte sie mit ihrer Familie das großväterliche Haus in der Kurfürstenallee 1 bezogen. Im März 1926 erwarb der Jesuitenorden die Villa Wacholderhöhe, der hier das bis heute noch bestehende Aloisiuskolleg etablierte, vgl. HAENTJES 1978, S. 73f. Hofmanns Suraporten wurden mit Villaverkauf abgenommen und verblieben bis zu ihrem Verkauf an den Kölner Wilko von Abercron in den 1970er Jahren (vgl. Kapitel 1.3.1.2) im heydtschen Familienbesitz, dazu vgl. BERGSTRÄßER 1977, S. 62.

195 Mitte September 1899 bezogen Hofmanns nach langem Italien-Aufenthalt ihre erste gemeinsame Berliner Wohnung, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 24.9.1899, in: HESSE-FRIELINGHAUS

Anfertigung des *Puttenfries,* einem aus sechs Einzelbildern bestehenden dekorativen Wandbildzyklus, für „*Berlins schönste*[n] *Trausaal*“[196] (**Abb. 1.35**) im neuen Standesamt *An der Fischerbrücke* (**Abb. 1.33**); die Vorarbeiten zu diesem Auftrag erfolgten jedoch, wie wir noch sehen werden, während eines Sommeraufenthaltes in Italien. Der kommunale Auftrag war Resultat des Engagements von Werner Weisbach, der Hofmann – wie bereits erwähnt – während der Entstehung der heydtschen Supraporten 1898 in Rom besuchte hatte, zustande. Da dieser Hofmann als „*Bringer einer neuen Stilkunst sah*“, setzte sich Werner Weisbach „*einige Jahre später*“ bei seinem Schwager Ludwig Hoffmann (1852-1932), der als neuer Berliner Stadtbaurat mit seinem Amtsantritt 1896 mit der umfassenden Aufgabe der Errichtung von rund 150 kommunalen Neubauten betraut worden war, für die Berücksichtigung Hofmanns bei der Ausschmückung des neuen Trauzimmers ein.[197] Zu diesem Zeitpunkt dürften Hoffmann Arbeiten des Malers aus der schwiegerväterlichen Kunstsammlung bekannt gewesen sein.[198]
Hofmann wurde interessanterweise zeitlich nach Paul Schultze-Naumburgs Rezension der Hofmann-Ausstellung (Dezember 1898) im Kunstsalon Keller & Reiner beauftragt, in dem dieser nachdrücklich für Hofmann öffentliche Wandmalereien gefordert hat: „*Als (…) Hofmann nach Berlin zurückgekehrt war, verstand man nicht, aus seinen überlebensgroßen Figuren vor landschaftlicher Kulisse das beste herauszulesen. Man sah nur das dekorativ behandelte Staffeleibild, das 10 Meter hoch über dem Boden der Wand eingefügt werden soll. (…) Wie wäre Hofmann gemacht zum Schöpfer von großen monumentalen Werken, welche dem frohen Schmuck, der Feststimmung gewidmet wären. Aber es kommt niemand darauf und der Staat gewiß zuletzt, diese Schätze, die in Hofmanns Phantasie schlummern, zur rechten Zeit zu bergen.*“[199]

Mit dem Neubau des Berliner Standesamts *An der Fischerbrücke*[200] folgte der Architekt Ludwig Hoffmann dem Wunsch der Stadtverordnetenversammlung nach einem

---

1983, S. 13 (Brief Nr. 21). Im Frühjahr/Sommer 1900 und 1901 hielten sich Hofmanns mehrere Wochen in Rom auf, vgl. Korrespondenzen von Ludwig und Eleonore von Hofmann mit ihrer Familie, LvHNP und LvHAZ.

196 N.N.: *Berlins schönster Trausaal*, in: BERLINER MORGENPOST, 9.7.1905, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep. 200-50, Nr. 9, S. 15.

197 WEISBACH 1937, S. 219. Zu Ludwig Hoffmann und seinen familiären Beziehungen vgl. SCHÄCHE 1983; AUSST.-KAT. BERLIN 1986; besonders die umfassende Studie von DÖHL 2004.

198 Zu Hofmanns Arbeiten in der Kunstsammlung Valentin Weisbach vgl. WEISBACH 1937, S. 298. Der Börsenmakler Valentin Weisbach (1843-1899) erwarb Hofmanns Arbeiten seit 1894, als der Maler weit verbreiteter Ansicht für „*verrückt*“ gehalten und seine Arbeiten für „*scheußlich*“ erklärt wurden. Über seinen Vater notierte Weisbach, dass dieser sich früh auf die neue Moderne einzustellen begann und Künstlerarbeiten „*in bewußtem Widerspruch zu seiner Umgebung*“ erwarb: „*Mein Vater (…) sah denn auch seinen Ankauf als eine Art Wagnis an und hatte mir mit einem gewissen Stolz über seine Fortgeschrittenheit von der Erwerbung der Bilder mit den Worten berichtet: ‚Ich finde sie malerisch hochinteressant. Zu Hause finden sie alle vorläufig noch scheußlich.‘ Die Wahl heller, kräftiger, saftiger, ohne ein verbindendes und abdämpfendes Medium nebeneinander gesetzter Farben war etwas den modernen Bemühungen Eigentümliches und Gemeinsames, das auf weitere Kreise noch abschreckend wirkte.*“ WEISBACH 1937, S. 218. Zu Valentin Weisbach vgl. VIERGUTZ 2004.

199 SCHULTZE-NAUMBURG 1899, S. 213, 215.

200 Für die Errichtung des Baukomplexes Feuerwache Fischerstraße/Standesamt *An der Fischerbrücke* stand dem Architekten nur ein kleines, von Fluss-, Brücke- und Straßenverläufen begrenztes, ungünstig geschnittenes Baugrundstück zur Verfügung, wodurch es zu einer räumlichen Verschachtelung der Neubauten kam. Das Standesamt, in dem auch Räume der Feuerwehr untergebracht waren, umfasste nur einen kleinen Teil des Gesamtgrundrisses. Die Entwürfe zum Baukomplex Feuerwache/Standesamt fertigte Hoffmann 1897/98, im

„Seitensprung ins Künstlerische"[201]. Dieser manifestierte sich am Außenbau in der Bauskulptur – Hoffmann legte bei den meisten seiner Bauten Wert auf die Ausstattung mit skulpturalen Elementen – sowie in den Innenräumen des Standesamts, für dessen Ausgestaltung *„die städtische Kunstdeputation einen größeren Betrag zur Verfügung gestellt"*[202] hatte. (**Abb. 1.33/a-c**, **1.35**) Der im Bildteil gezeigte Grundriss (**Abb. 1.34**) zeigt, dass das Standesamtsgebäude im Erdgeschoss zum Hof gelegene Büroräume für die kommunale Verwaltung und Richtung Fischerbrücke zwei Diensträume beherbergte: Das längliche, lichtdurchflutete Trauzimmer, das auf einer Wandseite zwei Fenster und einen Fenstererker aufnahm, und einen kleinen Vor- bzw. Warteraum zu diesem; Verbindungskorridore führten vom Haupteingang zu diesen Räumen.

Das Trauzimmer – respektive das Standesamt – konzipierte Hoffmann als Gesamtkunstwerk, dessen dezenter Schmuck die Funktion des Ortes unterstrich und gleichzeitig den Öffentlichkeitscharakter eines kommunalen Amtszimmers wahrte: Die Wandgestaltung mit ihrer graubraunen Eichenholzvertäfelung, die mit figürlichen und ornamentalen Schnitzereien mit Rosen, Rosenzweigen und Vögeln versehen war, und die Kassettendecke verliehen dem Raum eine ruhige Wirkung; ebenfalls aus Eichenholz war das Mobiliar; unterhalb der Decke und oberhalb der Holzvertäfelung lief ein mit Pflanzenranken und Vögeln ornamentierter, weißer Stuckfries, in den Hofmanns Wandbilder eingelassen waren, die den Raum farbig akzentuierten: *„Der weißgeputzte Wandfries, seine Ausschmückung (…) ist das lebhafteste und energischste Motiv im ganzen Raum. Ludwig von Hofmann hat ihn mit einer Reihe dekorativer Gemälde ausgefüllt, die seine gewohnten glänzenden und leuchtenden Farben zeigen und sich trotzdem gut in das Ganze eingliedern. (…) Gleichartig behandelte Gemälde in hellen ornamentierten Stuckrahmen fassen die Wände seitlich zusammen und unterstützen so die einheitliche Wirkung des Zimmers. In frischen, sonnigen Tönen gemalt, kommen diese Bilder bei der sonst vorsichtig zurückhaltenden Farbenstimmung zur vollen Wirkung."*[203]

1.3.2.2 Der *Puttenfries*

Bevor der *Puttenfries* im Nachfolgenden näher betrachtet wird, ist auf dessen Erhaltungszustand hinzuweisen. Hofmanns *Puttenfries* ist heute nicht mehr an seinem

---

Juni 1898 wurden diese durch die Stadtverordnetenversammlung genehmigt; 1899 bis 1902 erfolgte die Errichtung beider Bauten, die ursprünglich für Frühjahr 1901 projektierte Fertigstellung – Rapsilber erwähnte, dass *„in dem Baujahr vom 1. April 1900 bis 1. April 1901 (…)* [u.a.] *das Standesamt an der Fischerbrücke* [und] *die Feuerwache in der Fischerstrasse* [zur Uebergabe gelangen]" (RAPSILBER 1900, S. 433) sollten – konnte nicht eingehalten werden. Zum Neubau vgl. DÖHL 2004, S. 245f.; ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU 1903, S. 7; ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU 1906, S. 47f., und Tafel 45; FISCHERBRÜCKE ARCHITEKTUR XX. JH. 1902, S. 35f. Zu Feuerwache und Standesamt vgl. HOFFMANN 1902; zum Standesamt vgl. HOFFMANN 1905; hier auch zahlreiche Aufnahmen zu den beiden Neubauten.

201 REPRINT BAUAKADEMIE DDR 1987, S. 11.

202 HOFFMANN 1901, S. 35. Die Dotierung der *Deputation für Kunstzwecke* aus dem städtischen Haushaltsetat geht auf einen Gemeindebeschluss von 1893 zurück: Die Stadt Berlin sollte im öffentlichen Raum und in öffentlichen Gebäuden mit plastischen und malerischen Kunstwerken ausgestattet werden, vgl. Kunstdeputation, Magistratsbeschluss vom 8.6.1893, Protokoll Nr. 24, in: MAGISTRAT BERLIN 1914, S. 215.

203 WOLFF, Fritz: *Das neue Trauzimmer im Standesamt I*, in: VOSSISCHE ZEITUNG, 6.7.1905, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 9, fol. 14.

alten Bestimmungsort, sondern im Trausaal des Pankower Rathauses (**Abb. 1.48**) erhalten, in dem die gesamte Raumausstattung des Trauzimmers des Standesamts *An der Fischerbrücke* nach dessen nach Abriss in den 1970er Jahren rekonstruiert werden konnte (vgl. KAPITEL 1.3.2.3). Im Zuge dieser Rekonstruktion und vor seiner Installation im Pankower Trausaal wurde der *Puttenfries* mit an großer Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit restauriert.[204] Dass die durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen nicht in dem für Hofmann signifikanten Malstil und damit mehr unsachgemäß als sorgsam erfolgt sind, ist in verschiedenen Details des *Puttenfries* sichtbar und prägt dessen heutiges Erscheinungsbild. So vermutete bereits Simone Herrmann im Vergleich mit ihr bekannten Studien im LvHAZ eine inadäquat durchgeführte Restaurierung der Bilder, die sie in den falschen Proportionen der Kinderakte und verzeichneten Körperdetails beobachtete.[205]
Ein Vergleich einzelner Details, beispielhaft nachzuvollziehen im stehenden Knaben in *Wandbild 1* (**Abb. 1.36**) – rechte Schulterpartie, linke Bauchpartie und Hals des Knaben, auch einzelne Blätter des Baumes geben Unterschiede zu erkennen –, bestätigt ihre diesbezügliche Vermutung. Gravierende Fehler sind zudem in Farbgebung und Malweise besonders in den Kinderakten erkennbar, wie dies ein Vergleich von Farb- (**Abb. 1.38-1.43**) und Schwarzweißaufnahmen (**Abb. 1.44**) belegt. Beispielhaft sei an dieser Stelle *Wandbild 4* (**Abb. 1.37**) betrachtet – Beobachtungen, die auch auf alle anderen Wandbilder des *Puttenfries* übertragen werden können. Offenbar arbeitete Hofmann in der Gestaltung der Haut und des Inkarnats der Kinder mit nuancierten Farbtönen und Licht- und Schattenmodulationen. So waren Gesichtsdetails der Kinder wie Augen, Nase oder Mund, wie es besonders im Mädchen in *Wandbild 4* deutlich wird, differenzierend gestaltet. Diese Differenzierung von Gesichts- oder Körperdetails ist heute nicht mehr sichtbar. Das Kolorit des Gesichts des Mädchens – ebenso die Körper aller drei Kinder in *Wandbild 4* – wirkt (bunt)fleckig und streifig, die nahezu breitflächig über Wangen- und Nasenpartie gelegten Rötungen im Inkarnat des Mädchens verdecken jegliche ursprünglich detaillierte Gestaltung (vgl. den knienden Knaben in *Wandbild 1*). Diese grobe Gestaltung der Kinder kontrastiert der feinen, zarten Gestaltungsweise der Frauen im Hintergrund. Diese sowie die Fleckigkeit in der Farbgebung (vgl. das in hellen und dunklen Braun- und Ockertönen nuancierte, fleckig wirkende Inkarnat) infolge unfachmännisch erfolgter Übermalungen und vermeintlich guter Ausbesserungen hatte Hofmann, wie es auch die Schwarzaufnahmen überliefern, nicht realisiert.

Für den Wandschmuck im Trauzimmer (**Abb. 1.38-1.43**) standen Hofmann aufgrund zweier Fenster und eines Erkers an einer Längswand nur drei Raumwände zur

---

[204] Ein entsprechender Restaurierungsbericht, um Näheres über den Umfang der Restaurierung zu erfahren, konnte leider nicht ermittelt werden. Für diesbezügliche Auskünfte gegenüber Verf. danke ich Jürgen Horn, Leiter des Standesamts Pankow von Berlin (Email vom 7.5.2008) sowie Cornelia Gentzen, Stiftung Stadtmuseum Berlin (Archiv), Nachfolge des ehem. Märkischen Museums, wo Hofmanns Wandbilder vorübergehend nach ihrer Abnahme und bis zur erneuten Aufstellung in Pankow 1979 untergebracht waren.

[205] Vgl. HERRMANN 1997, S. 4; in Rekurs auf Herrmann auch erwähnt bei ROBERTS 2001, S. 97.

Verfügung. Diese Wände nahmen zudem an den Schmalseiten mittig die Holztür an der Eingangswand bzw. die silberne Reliefplatte an der gegenüberliegenden Stirnwand sowie an der für den Fries zur Verfügung stehenden zweiten Längswand einen Kamin aus graugrünem Marmor und links und rechts davon, als Pendants zu den gegenüberliegenden Fenstern, zwei mit Vorhängen verhängte niedrige Nischen auf. Aufgrund der Raum- und Wandsituation und der projektierten Disposition der Arbeiten weisen die sechs queroblongen Trauzimmerbilder mit ca. 70 x 130 cm bzw. ca. 70 x 170 cm zwei unterschiedliche Bildformate auf. Die vier kleinen Wandbilder (**Abb. 1.38-1.39**, **1.42-1.43**) waren für die Schmalwände, die zwei breiten (**Abb. 1.40-1.42**) für die Längswand bestimmt.

Der *Puttenfries* ist gegenüber dem Stilsuchenden und Stilbildenden in den heydtschen Supraporten (**Abb. 1.25-1.28**) realiter ein erstes Wandbildprojekt Hofmanns, das der Maler zielgerichtet auf seine dekorative Funktion und Disposition an drei Wänden im Raum hin konzipiert hat (**Abb. 1.45**). Dies zeigt sich in den Dimensionen der Einzelbilder sowie im Kompositorischen und Motivischen: eine in den sechs Einzelbildern konsequent umgesetzte Konzeption einer farbflächenparallel gestalteten Landschaft mit monumentalen Kinderakten im Vordergrund und bewegten Frauen im Hintergrund sowie einer vereinfachten Formensprache.
Motivisch gab Hofmann in seinem *Puttenfries* einen Ausblick auf eine weite Landschaft mit niedrigem Horizont, die sich flächenparallel in horizontalen Farbzonen entfaltet, wie es auch das 1900 entstandene Pastell *Der Lietzensee in Berlin* oder in Ansätzen auch *Zwei Jünglinge*[206] zeigen: „*Ihre Vorder-, Mittel- und Hintergründe* [sind] *durchlaufend gleich: weite Landschaften, vorn ein grüner Rasenstreifen, dahinter hell von der Sonne beschienene Felder, die rückwärts an den blauen Himmel grenzen*."[207] Durch diese vorherrschende dreifarbige Grundstimmung – für die Landschaft im Vordergrund Grün bis Dunkelgrün und im Hintergrund Gelb bis Hellgrün, für den Himmel Blau und Weiß – sowie dem Wechsel dunkler und heller Farbflächen, die die Leuchtkraft besonders der hellen Farbzone erhöht, schuf Hofmann mit seinen von kräftiger Farbgebung geprägten Wandbildern ein spannungsvolles Gegengewicht zur dunklen Holzvertäfelung.
Hofmann hat seine kräftigen und leuchtenden Farben – wie Rot, Blau und Grün in den Blumen oder Gewändern der Frauen, ein helles Gelb bis Gelbgrün in der Landschaft oder ein kräftiges Blau im Himmel – bewusst zur Rhythmisierung seiner Kompositionen eingesetzt. Sichtbar ist dies in den farbintensiven Gewändern der Frauen, den Schattenpartien auf der Landschaft oder Wolkenformationen, die farbrhythmische Kompositionselemente sind und zum dekorativen Charakter der Wandbilder beitragen. In diesem Kontext ist auch Hofmanns Äußerung gegenüber Rothenstein kurz nach

---

206 Zu *Der Lietzensee in Berlin* (1900, LvHAZ) und *Zwei Jünglinge* (1894, Kunsthalle Kiel) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 17 und Kat. 170.

207 WOLFF, Fritz: *Das neue Trauzimmer im Standesamt I*, in: VOSSISCHE ZEITUNG, 6.7.1905, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 9, fol. 14.

Vollendung der Trauzimmerbilder, er sei ganz den *„gelben, blauen, roten, grünen Farben verfallen"*[208], schlüssig.
Den zwei verschiedenfarbigen Raumebenen ordnete Hofmann zwei Figurentypen zu und vereinte dadurch in seinen Wandbildern zwei getrennte, dekorativ stilisierte Wirklichkeiten: In stilistischer Permutation kombinierte er monumentale, weitgehend ruhige Kinderakte im Vordergrund mit Frauengestalten in zeittypischen Gewändern im Hintergrund, die auf den sonnigen Feldern bewegt schreiten, im Reigen tanzen oder Blumen pflücken und sich mit ihren farbigen, wehenden Gewändern deutlich vom landschaftlichen Grund abheben. Diese Kontrastierung von unterschiedlich bewegten Figuren ist eine besondere Charakteristik in Hofmanns Wandarbeiten, dient ihm diese zum rhythmischen Komponieren. Die zumeist stehenden Kinderakte agieren im Vordergrund der kleinteilig gestalteten Natur. Sie differenzieren sich in ihren Stellungen, Bewegungen und Gebärden: einige mühen sich mit langen Blumengirlanden ab, andere pflücken Blüten von Baumästen[209], musizieren oder beobachten ihre Gefährten. Sie sind als singuläre Figur, paar- bzw. gruppenweise aufgrund ihres gemeinschaftlichen Abmühens mit einer Girlande angeordnet. Die Anzahl und Verteilung der Kinderakte im Vordergrund sowie die kompositorischen Prinzipien der Wandbilder resultieren aus den genannten zwei verschiedenen Leinwandbreiten, in der Betrachtung der Wandbilder im Verbund sowie in der Konzeption stets zweier Wandbilder als Pendant (**Abb. 1.45**). Mit den unterschiedlich breiten Bildformaten ist eine differente Anzahl von Kindern verbunden: je zwei Kinderakte in den vier schmalen, drei Kinderakte in den breiten Wandbildern.

Kompositorisch sind die Wandbilder jeweils als zwei gegenüberliegende bzw. nebeneinander situierte Pendants konzipiert: Die im Nebeneinander situierten breiten Arbeiten weisen eine achsensymmetrische Komposition auf; in den vier schmalen Wandbildern sind zwei verschiedene Kompositionsprinzipien sichtbar, sie sind im Raum so verteilt bzw. an den Wänden so montiert, dass die jeweils gegenüberliegenden Wandbilder unter bildkompositorischen Gesichtspunkten auf einander bezogene Pendants bilden. Gemeinsames kompositorisches Prinzip der sechs Trauzimmerbilder ist der Durchblick im Vordergrund auf die Szenen im Hintergrund. Betrachten wir zuerst die vier schmalen Wandbilder (**Abb. 1.45**): *Wandbild 1/2* sind an der Eingangs-, *Wandbild 5/6* an der gegenüberliegenden Stirnwand mit dem integrierten Relief situiert. In *Wandbild 1/6* (**Abb. 1.38**, **1.43**) sind zwei Kinderakte als Figurenpaar auf der fenster-/erkernahen Bildhälfte angeordnet, und zwar jeweils eine stehende/hockende Figur am linken (**Abb. 1.38**) bzw. rechten (**Abb. 1.43**) Bildrand, die äußere Figur wird zudem von einem an den Bildrand gerückten schmalen Baum flankiert; die andere (im Vordergrund

---

[208] Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Rom 24.5.1901, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 18).

[209] Die in *Wandbild 1* (**Abb. 1.38**) im Hintergrund nach einem Ast greifende Frau erinnert an Besnards Frauenmotiv in *La cueillette des simples,* welches Hofmann 1889/90 in Paris kopiert hat (vgl. **Abb. 1.10**).

freie) Bildhälfte gewährt einen Blick auf die Landschaft und damit auf die Szenerie im Hintergrund, auf die bewegt schreitenden oder Blüten vom Baum pflückenden Frauen, deren langen, bunten Gewänder im Wind flattern. Das Pendant *Wandbild 2/5* (**Abb. 1.39**, **1.42**) zeigt zwei distanziert zueinander stehende Kinderakte im linken und rechten Vordergrund und damit auf zwei Bildhälften, zwischen denen ein Durchblick auf die im Hintergrund bewegt schreitenden Frauen gewährt wird; auch dieses Pendant zeigt am äußeren, zum Kaminwand gerichteten – somit am rechten (**Abb. 1.39**) bzw. linken (**Abb. 1.42**) – Bildrand einen von einem Baum flankierten Kinderakt.
Die beiden breiten Wandbilder der Längswand (**Abb. 1.40**-**1.41**) sind dem Wandaufbau entsprechend beinahe spiegelbildlich komponiert: Den Vordergrund dominieren jeweils drei Kinderakte, die über eine lange Girlande verbunden sind, mit der sie sich gemeinschaftlich Abmühen; auf der kaminnahen Bildhälfte ist jeweils eine Girlande erhebende Figur am rechten (**Abb. 1.40**) bzw. linken (**Abb. 1.41**) Bildrand angeordnet, die andere Bildhälfte dominieren jeweils zwei näher beieinander stehende Kinderakte. Daraus ergibt sich für *Wandbild 3* (**Abb. 1.40**) folgende Komposition: zwei Figuren links und eine Figur rechts, bzw. für *Wandbild 4* (**Abb. 1.41**) eine Figur links und zwei Figuren rechts; die großen Abstände zwischen den Kinderakten im Vordergrund füllt die in einem Bogen herabfallende Girlande, zugleich wird hier der Durchblick auf die Hintergrundszenen mit den im Laufschritt bzw. im Reigen sich an den Händen fassenden Frauengestalten gewährt. Damit griff Hofmann das motivische Verbundensein durch eine Girlande im Vordergrund in den sich an den Händen erfassenden Frauen auf. Durch diese Kompositionsstruktur als Pendants resultiert im Gesamtverbund eine raumübergreifende Symmetrie im Trauzimmer, ausgerichtet an der Erker-Kamin-Achse als Spiegelachse. Damit treten die Wandbilder untereinander in Relation, zudem verwirklichte Hofmann auf diese Weise in seinen Malereien jene harmonische Wirkung, die das Trauzimmer auszeichnet.

Für die Gestaltung der Kinderakte arbeitete Hofmann nach lebenden Modellen[210], so schrieb er seinem Vater, er *„plage (...)* [sich] *hier* [in seinem römischen Atelier] *mit den Vorarbeiten, die hauptsächlich aus etwa 4jährigen Kinderstudien bestehn, das Fürchterlichste für alle Nerven*“[211] (**Kat. 2.4**). Zudem standen Hofmann auch acht- und neunjährige Mädchen und Jungen Modell, wie es seinen handschriftlichen Vermerken auf einigen seiner Figurenstudien (**Kat. 2.3**, **2.10**) zu entnehmen ist. Einige dieser

---

210 Hofmann zeichnete gerne nach dem Modell: *„Doch muss ich sehr viel nach dem Modell zeichnen, so intensiv wie möglich, bis in die Fingerspitzen und die Zehen und das Ohr lebendig individuell im Charakter gefühlt und doch einfach! (...) und frei und fein und nicht gequält, damit ich fantasieren lerne, und die Musik nicht durch das Modell totgemacht wird.*“ Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 13.11.1891, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 12).

211 Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.6.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/180. Verf. sind über 30 solcher Studienblätter zu den Kinderakten, darunter Entwürfe mit mehreren Figuren auf einem Blatt, für verschiedene Wandbilder des *Puttenfries* bekannt; einige dieser Studien, die u. a. im LvHNP verwahrt werden, sind im Katalog wiedergegeben.

„*Kinderstudien*[, die Hofmann als] *das heilloseste Stück Arbeit*"[212] charakterisierte, zeigen, dass der Maler das Figurenkonzept der Entwürfe für die Ausführung modifiziert hat: So variierte er ihre Haltungen (**Kat. 2.12**), verjüngte scheinbar das Lebensalter der Kinder (**Kat. 2.3**, **2.8**, **2.10**), modifizierte ihr Geschlecht (**Kat. 2.6**, **2.15**) oder verlieh ihnen mitunter Antlitze mit rundlichen Wangen oder Speckfältchen an Armen, Bauch und Beinen (**Kat. 2.8**, **2.10**, **2.15**). Letzteres dürfte auf vorbildhafte Werke Donatellos zurückzuführen sein, für den Hofmanns Verehrung bezeugt ist. Unzweifelhaft wirkten bei der Realisierung der Trauzimmerbilder in Hofmann künstlerische Eindrücke von seinen Aufenthalten in Florenz, Siena, Prato oder Rom nach, lassen sich inspirative Anleihen für einzelne Kinderakte ausmachen: u. a. für den linken Knaben in *Wandbild 1* (**Abb. 1.38**) bzw. für den rechten Knaben in *Wandbild 3* (**Abb. 1.40**), die hinsichtlich ihrer Gebärden, ihrer introvertierten Gemütsregungen wie dem versonnenen Blick, dem Anschmiegen der Girlande an den Körper, ihren pausbäckigen Gesichtern oder ihrer speckigen Körpergestaltung Ähnlichkeiten zu Donatellos stehenden Putten von dessen Cavalcanti-Tabernakel in der Florentiner Kirche Santa Croce (**Abb. 1.46**) oder zu dessen Putten vom Tabernakel des Taufbeckens im Sieneser Dom aufweisen.[213]

Auch das Halten, Tragen und Mühen mit Girlanden in *Wandbild 3/4* (**Abb. 1.40-1.41**) ist vermutlich antiken oder renaissancezeitlichen Bildwerken entlehnt. Stadtrömische Girlandensarkophage, in denen einzeln stehende oder unterschiedlich schreitende Putten durch bogenförmig drapierte Girlanden verbunden sind, die sie mitunter über ihre Köpfe heben oder über ihre Schulter legen, und von denen Hofmann einige in den Vatikanischen Museen in Rom gesehen haben dürfte, stehen hierfür beispielhaft.[214] Erinnert sei zudem an Puttenmotive bei Marées, Hildebrand, Böcklin oder Puvis de Chavannes sowie generell im Jugendstil oder in der Wiener Werkstätte.[215]

---

212 Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 29.4.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92.

213 Siehe beispielhaft Donatellos Puttenfiguren am Cavalcanti-Tabernakel in Santa Croce Florenz und am Tabernakel des Taufbeckens in Cattedrale di Santa Maria Assunta in Siena, Abb. in DEMPSEY 2001, Tafel 2, 32 und 16.

214 Zu römischen Kinder- und Girlandensarkophagen vgl. KOCH/SICHTERMANN 1982; HERDEJÜRGEN 1992; KRANZ 1999. Vgl. u. a. Jacopo della Quercias *Ilaria del Carretto*-Sarkophag (um 1406, Marmor) im Dom S. Martino zu Lucca, Abb. in DEMPSEY 2001, Tafel 7; vgl. BECK 1988. Zu Bildbeispielen girlandentragender Putti in Malerei und Bildhauerei der italienischen Renaissance wie u. a. Giuliano da Maianos *Putten*-Arbeit in der Florentiner Kathedrale Santa Maria del Fiore, Agostino di Duccios (1418-1481) Putten der Skulpturensäulenbasis im Tempio Malatestiano in Rimini (1449-57) oder Luca della Robbias (1400-1481) Putti wie den musizierenden Putto von dessen Florentiner Sängerkanzel (1432-1438, Museo dell´opera del Duomo, Florenz), Abb. in DEMPSEY 2001, Abb. 28 und 42 sowie TOMAN 1994, S. 192. Die sich mit langen Girlanden abmühenden Kinderakte Hofmanns erinnern an Kindergestalten von Peter Paul Rubens, wie u. a. im Gemälde *Früchtekranz* (1616/17, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München) dargestellt.

215 Vgl. Marées' Entwurf *Werbung* für einen Fries zum Sockel von *Die drei Reiter* (um 1887), Abb. in AUSST.-KAT. WUPPERTAL 1987, S. 118, Kat. 177. – Vgl. Hildebrands Puttendarstellungen in dessen Marées' *Orangenhain*-Fresken rahmenden Fries an der Südwand der Neapler Zoologischen Station, die Hofmann unter Addition eines dritten Putto zur Komposition in *Wandbild 4* angeregt haben könnten, Abb. in LENZ 1987, S. 58-59; DE ROSA 2000, Farbtafel. – Vgl. Böcklins *Puttenfries*-Entwürfe für die Kunsthalle Basel (1871, nicht ausgeführt), die Putten mit langen Girlanden zeigen, Abb. in HOLENWEG/ZELGER 1998, Kat. 343-345; zu Böcklins Kindergestalten vgl. MANSKOPF 1905. Zu Hofmanns Böcklin-Verehrung vgl. Hofmanns Brief an Cornelie von Hofmann aus Capri Ende Juli 1894, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/69.

Im *Puttenfries* griff Hofmann eine lange Tradition in der Kunst auf, wurden Putten bzw. nackte Kinder in Malerei und Bildhauerei aus dekorativen und allegorischen Gründen dargestellt. Putten erfreuen den Betrachter durch ihr heiteres, spielerisches Wesen; sie stehen im Einklang mit ihren Gefährten und der Natur; ihr paradiesisches Dasein, ihre Nacktheit und ihre kindlichen Gebärden symbolisieren Ursprünglichkeit und lösen positive Gefühle aus.[216] Nicht nur zu den Kinderakten sind Vorarbeiten erhalten; in mindestens einer Studie (**Kat. 2.11**) widmete sich Hofmann zudem der reigenden Frauengruppe in *Wandbild 3*, deren Bewegungsmotive und locker die Frauenkörper umspielenden Gewändern die Verarbeitung zeittypischer Neuerungen (vgl. Körper- und Kleiderreform) verdeutlichen.

Im Tenor waren die Wandbilder sowie die Bauplastik und die Ausstattungselemente am Standesamtsäußeren und -innern wie dem Dekor an Kamin, Holztüren oder Stuck auf die *„Symbole der bräutlichen Liebe und der Ehe: Ringe, Rosen, Herzen, vereinte Hände, Kinderköpfchen und dergleichen"* ausgerichtet, denen *„man in den verschiedensten Ornamenten* [begegnet]*, in Schnitzereien, in Stein gemeißelt, in Erz gegossen, als Lampenschmuck modelliert, in Bildern dargestellt."*[217] Diese Motive sind Symbole des Lebens, der Liebe, Ehe und Familie und stehen als solche in Bezug zur Funktion des Trauzimmers als Ort von Eheschließungen. Hofmanns Kinderakte in der Natur sind zugleich als Allegorien des Frühlings zu verstehen. Der Architekt Hoffmann betonte explizit, dass jedes einzelne Element auf seine Begleiter abgestimmt war.[218] Mit dem farbenfrohen *Puttenfries* hatte Hofmann seine Befähigung zu architekturverbundenen, dekorativen Aufgaben unter Beweis gestellt hat.

1.3.2.3 Ausführung des Auftrags · Ausstellungspräsentation

Es ist zu vermuten, dass Hofmann Ende 1899 bzw. Anfang 1900 mit der Ausführung des *Puttenfries* beauftragt worden sein dürfte, denn für Frühjahr 1900 resultieren erste Hinweise über den Berliner Auftrag.[219] Frühestens nach Rückkehr der Eheleute Hofmann aus Rom und dem Bezug ihrer Berliner Wohnung nebst Atelier im September 1899 dürften erste Gespräche zwischen dem Baurat Hoffmann und dem Maler Hofmann über den Berliner Ausstattungsauftrag und dessen Sujets stattgefunden haben. Die Vertragsverhandlungen sowie die Abwicklung der Vertragsmodalitäten zogen sich seit

---

216 Zu Bedeutung und Funktion von Putten in der Kunst vgl. ausführlich HANSMANN 2000.

217 N.N.: *Berlins neues Standesamt,* in: DIE POST, 8.7.1905, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 9, fol. 15.

218 *„Überall im Raum* [bleibt] *(…) die Gesamtwirkung (…) ruhig. Die vielen Einzelheiten mit ihren bezüglichen Motiven drängen sich nicht auf, sie müssen vielmehr erst gesucht werden und kommen deshalb nur dem, der dafür Sinn hat und daran Gefallen finden könnte, zu Gesicht."* HOFFMANN 1905, S. XVI.

219 Dazu vgl. die Briefe Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 29.4.1900 und Rom 14.6.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92 und 26; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.6.1900 [dieser Brief datiert nachweislich 1900 statt 1899, zu letzterem vgl. die maschinenschriftliche Abschrift ausgewählter Briefauszüge in BSB, Ana 356. II.1, fol. 29] und Brief von Karl von Hofmann an Ludwig von Hofmann, Wildungen 20.7.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/180 und IIIb/99.

Frühjahr 1900[220] über mehrere Monate bis in den Herbst hinein.[221] Seit Ende März bzw. Anfang April[222] verbrachten Hofmanns erneut einige Wochen in Rom, wo Hofmann die Entwürfe für die Trauzimmer-Bilder schuf. So berichtete Eleonore von Hofmann Anfang April 1900 ihrem Schwiegervater, dass „*Ludwig (...) wieder an der Arbeit*" sei, und bat ihn im Namen ihres Mannes, „*jetzt die Pläne von dem Trauzimmer zu schicken falls du es noch nicht gethan* [hast]".[223] Diese Pläne umfassten wohl Raumpläne mit Angaben zu Größe und Format der Einzelbilder sowie Skizzen nebst Maßangaben zur projektierten Stuckrahmung mit ihren konkaven Ecken, die Hofmann in seinen Wandbildern durch schwarze Umfassungslinien skizzierte und ihm zugleich als Bildbegrenzung diente (**Abb. 1.44/a-d**, vgl. **Abb. 1.36**-Mitte).

Die Entwürfe[224] (**Kat. 2.1**-**2.2**) und Figurenstudien (**Kat. 2.3**-**2.19**) für den *Puttenfries* entstanden im Zeitraum Ende März/Anfang April bis Juli 1900. Als wichtiger Gesamtentwurf gilt *Kinderakte mit Blumengirlanden und tanzende Frauen* (**Kat. 2.2**), vereint dieser interessanterweise Darstellungen zweier realisierter Wandbilder (*Wandbild 4/6*), deren Teilungsverhältnis 2:1 (**Kat. 2.2**-orange) den etwaigen Bildformaten entsprach. Mit Ausnahme des mit Rücken zum Betrachter sitzenden Knaben (2. Figur von links) wurde die Konzeption umgesetzt. Angelegt war auch bereits die Farbigkeit des Bildes mit den horizontalen Farbflächen, die entsprechend der Nah-

---

220 „*Vor allen Dingen würde ich auch gerne wissen, ob der Vertrag nun in unserer letzten Fassung von der städtischen Behörde angenommen worden ist. Ich schickte Ihnen ein von mir unterschriebenes Exemplar unmittelbar vor meiner Abreise, um den 18. od. 19. März.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 29.4.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92.

221 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.6.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/180. Anfang September stand der Vertrag noch aus, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Morgat 5.9.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/188.

222 Zu Hofmanns Aufbruch nach Rom Mitte März 1900, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 29.4.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92; zu Hofmanns Aufenthalt Anfang April in Rom vgl. Brief von Eleonore von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 9.4.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIc/150.

223 Brief von Eleonore von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 9.4.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIc/150. Die Zusendung der Raumpläne des Trauzimmers ist auf Eleonores Brief für den 13.4.1900 vermerkt.

224 Hofmann rubrizierte in seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Standesamt Fischerbrücke Berlin* sieben Entwürfe (vgl. auch **Kat. 2.1**-**2.2**) für den *Puttenfries*, die er „*um 1896*" und „*um 1897*" datiert und nachweislich 1900 entstanden sind:
Dek. 23: Puttenfries für das Standesamt an der Fischerbrücke Berlin, um 1896, Pastell, 15,5 x 52,3 cm (**Kat. 2.2**)
Dek. 81: Puttenfries. Standesamt Fischerbrücke Berlin. Kohle, um 1897, 10,5 x 20 cm. Frau a. Wiesenrand sitzend. 4 kleine Kinder teils Blumen pflückend (**Kat. 2.1**)
Dek. 89: Wandfries um 1896 Berlin Standesamt an der Fischerbrücke, um 1896, Kohle, kleinwenig Blaustift auf rötl. Papier, 13 x 20,9 cm. Mitte Liebespaar rechts u. links ein Kind
Dek. 101: Blumige Wiese, links 2 Kinder nebeneinander knieend m. Blumenkränzen, rechts sitz. Kind, weiter rückwärts Frau m. Kind gehend, Kohle, um 1897, 13 x 20,3cm
Dek. 102: Kinder u. Mädchen in langen Gewändern auf Wiese, links Kind m. Blumenhain, rechts Kind vom Bäumchen pflückend, dahinter Sitzende in rotem Rock, rückwärts drei schreitende Mädchen, Farbstift, Kohle, um 1897, 13 x 19,5cm
Dek. 103: Mädchen auf Wiese, vorn links 2 singende Mädchen Kranz bindend, rechts gehendes Mädchen; Hintergrund: 3 Schreitende m. Blumenguirlanden, Farbstifte, Kohle, um 1897, 13 x 19,7 cm
Dek. 104: Kinder u. Mädchen auf Wiese, 2 Kinder laufend, Blumen u. Blütenzweige tragend, dahinter ein Kind gebückt Blumen pflückend. Hintergrund: 4 Frauen, eine deren Korb m. Früchten auf dem Kopf tragend. Farbstifte, Kohle, um 1897, 13 x 18,7cm.
Zur nachweislichen Datierung der Entwürfe 1900 vgl. Hofmanns Briefe aus Rom an Ludwig Hoffmann vom 29.4.1900 und 14.6.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92 und 26; Briefe von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.6.1900 und 22.7.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/180 und IIIa/185.

bzw. Fernsichtigkeit differenziert behandelt wurden, was im Duktus (im Vordergrund gestrichelte Grün- und Blautöne, flächige Malweise im Hintergrund) sichtbar ist. Die Beschreibungen dieser Entwürfe in seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Standesamt Fischerbrücke Berlin* überliefern Hofmanns Überlegungen zum Bildprogramm: Mann und Frau als Liebespaar in Begleitung von Kindern; Wiesenlandschaften (**Kat. 2.1**) mit Kindern, die spielen, Blumen oder Blüten von Bäumen pflücken, Blumenkränze und Girlanden tragen und von schreitenden, tanzenden und Blumengirlanden oder Früchtekorbe tragenden Frauen begleitet werden.

Bereits Ende April hatte Hofmann seine Entwurfstätigkeit so weit vorangetrieben, dass er erste Entwürfe nach Berlin senden konnte, um des Architekten Meinung zum *„Charakter der Dekoration"* zu hören sowie das Einverständnis der Kunstdeputation zur Ausführung zu erhalten. Er wollte die in Rom noch bis Herbst verbleibende Zeit sinnvoll für weitere Studienzwecke für die Berliner Aufgabe nutzen. Hofmann betonte in seinem Schreiben explizit, er habe auf Hoffmanns Wunsch hin tiefere *„Beziehungen zu den Wechselfällen des menschlichen Lebens vermieden (…)* [und sich] *bemüht, dem Ganzen einen heiteren und festlichen Ton zu geben, der in der Ausführung durch allerhand lustige und bunte Dinge, wie Schmetterlingen, Blumen u.s.w. noch wesentlich lebendiger heraustreten würde"*[225]. Seine Skizzen sagten offensichtlich dem Baurat Hoffmann zu, wie seinen dankenden Ausführungen in seinem Schreiben von Juli 1900 zu entnehmen ist, in dem Hofmann zudem den Zeitpunkt der Übersendung weiterer Farbentwürfe zur Prüfung ihrer Farbwirkung vor Ort erfragte.[226] Inwieweit dies vor Hofmanns Rückkehr nach Berlin Ende September 1900 erfolgt ist, ist unbekannt.

Die Umsetzung seiner Entwürfe in das Leinwandformat erfolgte nach Oktober 1900 in Hofmanns Berliner Atelier. Seine Briefe an seinen Vater und an den befreundeten Hauptmann, in denen er ankündigte, Anfang Oktober 1900 an die Realisierung einer ihn in Berlin dringend erwartenden Arbeit gehen zu wollen, bestätigen dies.[227] Noch im März 1901 arbeitete Hofmann an den Wandbildern. Gegenüber Hauptmann äußerte er, er müsse *„diesen März (…) noch hier* [in Berlin] *aushalten, ich habe Bilder zu erledigen"*[228] – eine Notiz, die sich auf jene Berliner Auftragsarbeit beziehen dürfte, deren Vollendung

---

225 Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 29.4.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 92.

226 *„Es freute mich, dass die Skizzen Ihnen zusagten; bis wann soll ich Ihnen zwei Entwürfe schicken, die ich in der richtigen Größe angefertigt habe, damit Sie die farbige Wirkung etwa an Ort u. Stelle beurteilen können? Auf dem einen ist der Ton etwas gedämpfter, der andere ist kräftiger in der Farbe."* Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 14.6.1900, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 26.

227 Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.7.1900 und Morgat 5.9.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/185 und IIIa/188. Die Rückreise nach Deutschland seit Ende Juli 1900 führte Hofmanns ab Neapel mit dem Schiff (Lloyd Dampfer) über Genua nach Southampton; die Reiseroute nach Berlin wurde über Cherbourg und Frankreich, durch die Provinzen Bretagne und Touraine nach Paris, fortgesetzt, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.7.1900, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/185; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Morgat 1.9.1900, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S.19f. (Brief Nr. 36).

228 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 13.3.1901, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 26f. (Brief Nr. 49).

kurz bevorstand. Bereits für Mitte April 1901 plante er eine erneute Reise nach Italien[229], in Rom hielt er sich nachweislich bis Mitte/Ende Juli 1901 auf.[230]

Wirft man einen Blick auf zeitgenössische Zeitungsberichte, so findet Hofmanns Berliner Auftrag 1901 erst spät Erwähnung. In einem Beitrag über die Berliner Malerei, erschienen zu Jahresbeginn 1901 in der BERLINER ARCHITEKTURWELT, hob ein anonymer Verfasser noch hervor, Hofmann habe bisher nur selten Gelegenheit gehabt, seine dekorative *„Kunst an grösseren Aufträgen zu erproben (…), und doch würde seine Kunst, wenn sie sich innerhalb eines architektonischen Rahmens über ganze Wandfläche ausbreiten könnte, vielleicht ihr Höchstes bieten"*[231]. Als Beleg für Hofmanns dekoratives Können wurde dessen Supraporte *Goldenes Zeitalter* (**Abb. 1.28**) abgebildet. Der dekorative Ausstattungsauftrag für das Berliner Trauzimmer wird in diesem frühen Beitrag nicht erwähnt, obwohl Hofmann bereits zu diesem Zeitpunkt an dessen Realisierung arbeitete. Anfang/Mitte April 1901 konnte Hofmann seinen fertiggestellten *Puttenfries* dem Architekten Hoffmann übergeben. Ende Mai 1901 artikulierte der Maler seine Freude, dass seine Wanddekoration zur vollsten Zufriedenheit des Architekten ausgefallen sei.[232] Im Juni 1901 überwies die Kommune Berlin das Honorar über 12.000,- Mark an Hofmann für seine Tätigkeit.[233]

Vor Montierung der Wandarbeiten im Trauzimmer wurde Hofmanns *Puttenfries* seit Anfang Mai 1901 in der ARCHITEKTURAUSSTELLUNG DER STADT BERLIN anlässlich der GROSSEN BERLINER KUNST-AUSSTELLUNG in einer mit dem Moabiter Kunstausstellungsgebäude verbundenen Halle präsentiert.[234] In dieser Ausstellung stellte Baurat Hoffmann seine vollendeten Neubauprojekte in Architekturentwürfen,

---

229 Mitte April trafen Hofmanns auf dem Weg nach Rom mit Hauptmanns in Venedig zusammen, vgl. BEHL/VOIGT 1993, S. 58; HAUPTMANN 1987, S. 319.

230 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 13.7.1901, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/190. Den nächsten bekannten, datierten Brief sandte Hofmann am 23.7.1901 seiner Schwiegermutter Anna Kekulé aus Airolo, vgl. LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/202.

231 N.N./ARCHITEKTURWELT 1901, S. 54; der anonymer Verfasser folgte damit zwei Jahren nach Schultze-Naumburgs Ausstellungsbesprechung (vgl. SCHULTZE-NAUMBURG 1899) dessen Forderung nach öffentlichen Wandmalereien für Hofmann. Im fortgeschrittenen Jahr 1901 wird dieser Auftrag dafür in der Zeitschrift DIE KUNST FÜR ALLE genannt, vgl. PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1901, S. 102.

232 Brief von Ludwig von Hofmann an Ludwig Hoffmann, Rom 28.5.1901, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 6, fol. 66.

233 Der handschriftliche *„Conto-Auszug für Herrn Ludwig von Hofmann Hier"* des Berliner Kunstsalons Keller & Reiner verzeichnet für den 19.6.1901 den Zahlungseingang über 12.000,- Mark (brutto) und 10.200,- Mark (netto) als Honorar für die *„sechs Wandgemälde"*, vgl. Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1915/16-1944; dabei Seiten aus Rechnungsbüchern und handschriftliche Kontoauszüge der Jahre 1900/1901, LvHNP, Inv.-Nr. IV/1, fol. 24. Zur Honorarzahlung vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Piora-Airolo 30.7.1901, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/191. Damit lag das Honorar deutlich unter der noch 1901 in der Zeitschrift KUNST FÜR ALLE angegebenen Summe über 50.000 Mark als *„Aufwendungen für die Wandbilder des neuen Standesamtes an der Fischerbrücke, die L.v. Hofmann übertragen* sind", vgl. PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1901, S. 102. Die hier genannte Summe dürfte sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf die Finanzierung der gesamten Trauzimmerausstattung durch die städtische Kunstdeputation beziehen; zu dieser Verwendung vgl. ARCHITEKTUR-AUSST.-KAT. BERLIN 1901, S. 35.

234 Zur Berliner Ausstellung vgl. ARCHITEKTUR-AUSST.-KAT. BERLIN 1901, S. 35; OSBORN 1901; SCHLIEPMANN 1902.

Modellen und Plänen der Öffentlichkeit vor. Zwei Ausstellungsräume widmeten sich dem Bauprojekt *An der Fischerbrücke*: In dem einen Raum waren Entwürfe und Modelle zu Standesamt und Feuerwache ausgestellt, der zweite Raum war einzig Hofmanns *Puttenfries* für das Trauzimmer im neuen Standesamt vorbehalten. In der oberen Wandzone des tonnengewölbten Ausstellungsraumes (**Abb. 1.47**) wurden Hofmanns sechs eigens hierfür gerahmten Wandbilder präsentiert und antizipierten durch ihre erhöhte Disposition an den Wänden deren spätere Wirkung im Trausaal. Die Präsentation dieser Wandbilder ist auf die singuläre Projektierung einer malerischen Ausstattung in Hoffmanns Neubauten zurückzuführen.[235] Vermutlich wurden Hofmanns Wandbilder erst nach Ende der ARCHITEKTURAUSSTELLUNG am 29. September 1901 im Trauzimmer montiert. Im Katalog wurde die Fertigstellung der Standesamtsausstattung für Herbst 1901 angekündigt[236], doch bereits im Juli 1900 hatte Hofmann Bauverzögerungen erwähnt und betont, dass sich die Fertigstellung des Trauzimmers wohl bis Juli 1901 verzögern werde. Berliner Zeitungsberichte erwähnen für Juli 1901 die Vollendung der Trauzimmer-Ausstattung, wohl jedoch ohne Hofmanns Wandbilder. Eine Aufstellung von Hofmanns Wandbildern im Trauzimmer bereits im Juli hätte zudem deren vorzeitige Entfernung aus der Ausstellung bedeutet. Einer fremden Anmerkungen eines unbekannten Verfassers auf Hofmanns Schreiben vom 14. Juni 1900 ist zu entnehmen, dass erwogen wurde, vorübergehend seine sechs Friesentwürfe im Trauzimmer zu präsentieren. Ob dieses erfolgt ist, ist unbekannt. Erst am 10. Juli 1905 wurde das Trauzimmer seiner offiziellen Nutzung übergeben.[237] Die BERLINER MORGENPOST berichtete Juli 1905 über die „*in hellen Rahmen gesetzten sehr farbigen dekorativen Gemälde*", die „*das Beste* [sind], *was Ludwig von Hofmann, der Malerpoet (...) bis heute geschaffen* hat".[238]

Mit dem *Puttenfries* hatte Hofmann seinen ersten öffentlichen, dekorativen Wandbildauftrag realisiert. Hofmann konnte gerade in Berlin, in der Stadt, in der seine Werke unter anderem in den Ausstellungen der *Vereinigung der XI* kontrovers diskutiert worden waren und in der er zugleich seit etwa 1898 große Erfolge feiern konnte, ein dekoratives Wandbildensemble für ein öffentliches Gebäude schaffen, deren Motivik, Kolorit und Rhythmik der Darstellung mit dem im Trauzimmer

---

235 „*Die Malerei ist nur für einen Raum herangezogen, für den Trauungssaal im Standesamt an der Fischerbrücke.*" STAHL, Fritz: Berlin, wie es baut, in: BERLINER TAGEBLATT, 7.5.1901, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep. 200-50, Nr. 6, fol . 57.

236 Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1901, S. 35.

237 Vgl. die Zeitungsberichte in ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU, VOSSISCHE ZEITUNG, DIE POST oder BERLINER MORGENPOST vom Juli 1905, alle : LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 9; ferner HOFFMANN 1905.

238 N.N.: *Berlins schönstes Trauzimmer*, in: BERLINER MORGENPOST, 9.7.1905, LAB, NL Ludwig Hoffmann, E Rep 200-50, Nr. 9, fol. 15. An der Berliner *Secession*-Ausstellung 1903 beteiligte sich Hofmann mit sechs dekorativen Entwürfen für den *Puttenfries*. Den Schöpfer dieser Arbeiten stellte Jaro Springer als „*beste*[s] *dekorative*[s] *und malerische*[s] *Talent*" dar, dem „*die grossen Aufgaben fehlen*", vgl. SPRINGER 1903, S. 213. Hans Rosenhagen jedoch bemerkte in seinem Essay in KUNST FÜR ALLE, dass Hofmann seine „*Erfindungsgabe bei den Entwürfen ziemlich im Stich gelassen habe*", aber die Wandfriese mit ihrem „*Farbenglanz ihren Zweck schon erfüllen werden*", vgl. ROSENHAGEN 1903, S. 190.

vollzogenen heiteren Trauzeremoniell korrespondierte. Die Wandbilder, obgleich stark überarbeitet, existieren noch heute, wenn auch nicht an ihrem originären Ort, so doch in vergleichbarem, funktionalem Kontext seit 1979 im rekonstruierten Trauzimmer im Pankower Rathaus (**Abb. 1.48**).[239]

1.3.3 DAS *DEKORATIVE GEMÄLDE* (1902) FÜR GUSTAV ZINNOW

1.3.3.1 Der Auftraggeber und die Genese des Auftrags · Bilddisposition

Ein dritter, früher Wandbildauftrag Hofmanns stellte derjenige für den überwiegend regional bekannten und tätigen Hamburger Architekten Gustav Zinnow (1846–1934)[240] dar. In dessen Auftrag schuf Hofmann das 240 x 428 cm große *Dekorative Gemälde*, das für Zinnows Treppenhaus – hier wohl an der dem Treppenhaus gegenüberliegenden Hallenwand im Erdgeschoss situiert – seines 1895 errichteten Wohnhauses (**Abb. 1.49**) im Mittelweg 111 in Hamburg-Harvestehude bestimmt war und den Hausbewohnern als geistig-meditativer Ort dienen sollte.[241]

Die Genese des Auftrags dürfte in das Jahr 1900 bzw. 1901 datieren, worauf ein *Studienblatt mit zwei schlafenden Kindern* (**Kat. 3.5**) für das liegende Kind im rechten Vordergrund hindeutet, stand hierfür ein italienischer Junge namens Maria di Carlo Modell, den Hofmann seinen Notizen auf dem Entwurf nach im August 1901 oder bereits 1900 während seines Aufenthaltes in der italienischsprachigen Schweiz (1901) bzw. in Italien (1900) skizziert haben könnte.[242] Im Januar 1902 arbeitete Hofmann an der

---

239 1974 wurde das Standesamt *An der Fischerbrücke* im Zuge der Neubebauung der Fischerinsel abgebrochen. Das Trauzimmer wurde abgebaut, in seine Einzelteile zerlegt und im Märkischen Museum eingelagert. 1979 wurde die gesamte Ausstattung im Trauzimmer des 1901/03 von Wilhelm Johow (1874-1960) errichteten Pankower Rathauses eingebaut. Eine Anpassung an die größeren Raumverhältnisse erforderte die Nachbildung einiger Stuck- und Holzteile. In die Raumrekonstruktion wurden auch Hofmanns vor ihrer Installation restaurierten Wandbilder einbezogen. Vgl. STEINHAUSEN/GEISTHARDT/KLOCKMANN 1993, S. 30f.; DÖHL 2004, S. 245/246.

240 Zunächst Bauzeichner bei dem Hamburger Architekten Franz Georg Stammann (1799-1871). 1873 Gründung der Architektensozietät Stammann & Zinnow mit Hugo Stammann, bei der Zinnow für den künstlerischen Teil verantwortlich zeichnete. Realisierung diverser Neubauprojekte und Villen in Hamburg, u. a. beteiligt an der Errichtung der Speicherstadt (1887-1927) und im Kollektivbund der sieben Rathaus-Baumeister am neuen Hamburger Rathaus, wodurch Zinnow ein großes Renommee erlangen konnte. Zu Gustav Zinnow vgl. KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1999, Bd. 35/36, S. 526f.; ARCHITEKTEN- UND INGENIEURVEREIN HAMBURG 1914, Bd. 1, S. 353f.; SCHIEFLER 1985; N.N. 2004, S. 5. Für Auskünfte über Gustav Zinnow und Hinweise über das *Dekorative Gemälde*, zu dessen Disposition im Zinnowschen Wohnhaus und dessen Verbleib bis mindestens in die 1950er Jahre danke ich Eric Zinnow (1929-2007), einem Enkel Gustav Zinnows.

241 Vgl. Bauakte Mittelweg 111/111a, Harvestehude, Bauaktenarchiv Hamburg-Eimsbüttel/Bauprüfungsamt. Für die Erlaubnis zur Einsichtnahme danke ich Herrn Hunke, Mikado-Verlag/Mikado Gallery Hamburg. Die hier in der Bauakte verwahrten Grund- und Aufrisse sowie Querschnitte aus der Zeit des Hausbaus vermitteln einen Eindruck über die Raumsituation und den Dispositionsort des Gemäldes im Erdgeschoss der Diele gegenüber dem Eingang und repräsentativen Treppenaufgang. Laut Verzeichnis der Denkmäler der Hamburger Denkmalschutzbehörde wurde Zinnows *„große*[s] *Einfamilienhaus mit historischer Ausstattung und (...) Vorgarten*“ 1895 nach eigenen Plänen errichtet, vgl. Verzeichnis der erkannten Denkmäler, L-R, S. 117, (Stand: 27.6.2007); seit April 2010: http://www.hamburg.de/content-blob/199732/data/erk-denkmaeler-l-r.pdf.

242 Seit Ende Juli 1901 hielten sich Hofmanns für einige Zeit in der italienischen Schweiz auf, vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 13.7.1901, Piora-Airolo 30.7.1901 und Gotthard 21.8.1901, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/190-192; Brief von Ludwig von Hofmann an Anna Kekulé, Airolo 3.7.1901, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/202. Womöglich entstand die Studie (**Kat. 3.5**) bereits im August 1900 während seines Aufenthaltes in

Ausführung des Gemäldes[243], welches er im Frühjahr fertigstellen konnte. Seinen Konto-Aufzeichnungen ist für den 20. Juni 1902 unter dem Vermerk „*Gemälde Treppenhaus Zinnow 10.000,-, brutto 7.500,-*“[244] der Zahlungseingang seines Honorars zu entnehmen, was die kurz zuvor erfolgte Ablieferung des Gemäldes impliziert.
Der Verbleib des Gemäldes, das einzig als Reproduktion bei Oskar Fischel bekannt war, war bis 2005 jahrzehntelang unbekannt. Im Bildteil ist das Gemälde als Schwarzweiß- (**Abb. 1.50/b**) und als Farbaufnahme (**Abb. 1.50/a**) wiedergegeben. Die aus einem Vergleich dieser beiden Aufnahmen deutlich resultierenden Unterschiede in einigen Bilddetails dürften auf inadäquat und unfachmännisch durchgeführte Restaurierungen zurückzuführen sein.[245]

1.3.3.2 Das *Dekorative Gemälde* – eine Betrachtung

Das *Dekorative Gemälde*, das in der Literatur häufig herangezogen wurde, ist ein weiterer Ausdruck von Hofmanns Streben nach einer neuen, dekorativen Monumentalmalerei der Jahrhundertwende.[246]
Das „*in allen Motiven von Italien angeregte*“[247] *Dekorative Gemälde* zeigt junge Menschen im harmonischen Dasein auf einer südlichen, arkadischen Bucht. Tief ragt diese mediterrane Meeresbucht in den Küstenbereich der naturalistisch permutierten Landschaft hinein. Auf einer blühenden Wiesenlichtung auf dem Hang oberhalb der Meeresküste haben sich verschiedene Gestalten versammelt: Frauen, die sich alleine

---

Italien (vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 22.7.1900 und [nach 14.8.1900], LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/185 und IIIa/187), auf die er für den Zinnow-Auftrag zurückgriffen haben könnte. – Die Umstände der Beauftragung durch Zinnow sind nicht zu rekonstruieren. Einerseits kannte Zinnow Personen wie den Hamburger Kunsthistoriker Alfred Lichtwark (1852-1914), die auch mit Hofmann bekannt waren, andererseits war der Maler dem Hamburger Publikum durch seine Ausstellungsbeteiligungen im Hamburger Kunstverein 1894 bis 1897 bekannt. Zu Hofmanns Partizipationen vgl. u. a. die von Karl von Hofmann geführte Liste über Ludwig von Hofmanns Ausstellungen, BSB, Ana 356.IV.3, fol. 5/2, 5/4. Sabine Meister erwähnt die Teilnahme der *Vereinigung der XI* als geschlossene Künstlergruppe im März 1897 an der GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG des Kunstvereins in der Hamburger Kunsthalle, welche sie maßgeblich auf Lichtwarks Interventionen zurückführt; vgl. MEISTER 2006, S. 193f. Die Ausstellung erregte in Hamburg so großes Aufsehen, über die die Tagespresse berichtete und in deren Folge sich der *Hamburgische Künstlerclub* gründete, vgl. MEYER-TÖNNESMANN 1986b.

243 Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers, 27.1.1902, in: KESSLER 2004b, S. 455.

244 Handschriftliche Aufzeichnungen über Bildverkäufe 1902, Konto-Auszug des Jahres 1902(I), bei Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1915/16-1944; dabei Seiten aus Rechnungsbüchern und handschriftlich verfassten Kontoauszügen 1900-1902, LvHNP, Inv.-Nr. IV/1, fol. 32.

245 Ein Vergleich von Farb- und Schwarzweißaufnahme gibt mitunter gravierende Unterschiede in Motiven und Bilddetails zu erkennen. Dabei wurden nicht nur Details verzeichnet restauriert, sondern zudem diverse beriebene Bilddetails retuschiert und übermalt. Erkennbare Unterschiede betreffen: die Po-Rückenlinie zweier Figuren und zwar des sitzenden nackten Jünglings links sowie des mit dem Rücken zum Betrachter hockenden Kindes, die in **Abb. 1.50/a** deutliche proportionale Verzeichnungen erkennen lassen; die Differenz in den Landschaftsmotiven und den Blumen im unteren Bildbereich, der originär wesentlich differenzierter gestaltet war; in diesem Zuge wurde vermutlich die in **Abb. 1.50/b** noch erkennbare Signatur Hofmanns (unten rechts) übermalt und retuschiert und ist heute nicht mehr sichtbar. Für die Genehmigung zur Veröffentlichung der Farbaufnahme danke ich herzlich dem Auktionshaus Kaupp GmbH, Sulzburg, das das Bild im Frühjahr 2010 verkaufen konnte (vgl. Frühjahrsauktion 10.-12.6.2010, Lot 2148).

246 Zum *Dekorativen Gemälde* vgl. u. a. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 23-25; SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 173-175; ROBERTS 2001, S. 104, 130f.; BALEMI 1996, S. 9f.; zu Thomas Manns Rezeption vgl. MANN 1974, Bd. 3 (DER ZAUBERBERG), S. 679; BÖSCHENSTEIN 2002, bes. S. 124-133. Vgl. auch Kapitel 1.3.3.3.

247 FISCHEL 1903, S. 43.

oder paarweise tanzend zur Musik eines Doppelaulos einer jungen Frau bewegen; im linken Vordergrund des elysischen Gefildes hat sich eine Gruppe ruhig verweilender Figuren niedergelassen, der erhöht lagernde Jünglingsakt und die tiefer sitzende Flötistin sind als Dreiviertelrückenfigur gegeben und wenden ihre Blicke nach rechts dem Tanzgeschehen im Mittelgrund zu; ihre beiden Gefährtinnen sitzen auf großen Steinblöcken *en face* zum Betrachter, die rechte steckt ihrer Gefährtin einen Blumenkranz auf ihr Haar ihres zu Boden gesenkten Kopfes; inmitten der blumigen Natur ruhen im rechten Vordergrund zwei Kinderakte unter einem schattigen Baum, der linke ruhend, der rechte als Rückenfigur zum Betrachter sitzend; die lagernden Posen der Kinder sowie ihre niedrige Körpergröße gewähren Ausblicke auf die Landschaft und das Bildgeschehen im Mittel- und Hintergrund.

Das Bild prägen die Tänze auf der Lichtung oberhalb der Meeresküste: im Bildzentrum eine Tanzsolistin mit schleierartig hochwirbelnden Gewändern, die an die Aktualität der Schleiertänze in diesen Jahren erinnern[248], die Hofmann bereits ähnlich in *An die Freude* (**Abb. 1.22**) dargestellt hat, sowie auf der rechten Bildhälfte zwei walzertanzende Paare[249], auch dieses ein um 1900 beliebtes zeitgenössisches Tanzmotiv. Am Meeresufer zwischen schmalen, hohen Bäumen erklimmen weitere Figuren die ansteigende rosablühende Lichtung und pflücken unbeeindruckt vom Tanzgeschehen Blumen. Im Hintergrund am gegenüberliegenden Meeresufer ist eine Steilküste mit einem Wasserfall zu erkennen.

Die Bildfiguren sind ausgehend von der linken Vierergruppe über die Tanzsolistin bis zu den Walzertänzerinnen in harmonischen Abständen auf einer parallel zur Uferlinie geführten, leicht ansteigenden Diagonalen angeordnet. Diese Achse diente Hofmann zur Verkleinerung der Bildgegenstände: Beginnend bei der Vierergruppe verkleinern sich die Tanzmotive bzw. Tänzerinnen perspektivisch zum rechten Bildrand und damit in den rechten Mittelgrund und suggerieren so Tiefe. Gleichzeitig ist eine nach Goldenem Schnitt berechnete kompositorische Bildteilung zu beobachten: die ruhige Vierergruppe auf der linken Bildhälfte nimmt ein Drittel, die Tänzerinnen nehmen zwei Drittel des Raumes ein; diese Teilung wird durch den Wasserfall im Hintergrund zusätzlich akzentuiert. Wie schon für den *Puttenfries* konstatiert wurde, so rhythmisierte Hofmann auch das *Dekorative Gemälde* konzeptionell durch die rhythmische Entgegensetzung disparater Bewegungsmomente in den Gestalten. Großflächige Landschaftsformen als auch detaillierte Naturmotive begleiten die Figuren und wirken im Verbund mit der

---

248 Vgl. beispielhaft die Schleiertänze von Loïe Fuller (1862–1928), über deren ersten Bühnenauftritte Zuschauer „*It's a butterfly – a butterfly*" (HEYL 2008, S. 64) gerufen haben sollen, und von Isadora Duncan (1877-1927), deren Repertoire ebenfalls einen Butterfly-Tanz umfasste. Duncans sowie besonders Fullers Tanzperformances 1892 im Folies-Bergère in Paris wurden begeistert in der Tagespresse und in Zeitschriften wie u. a. Leipziger ILLUSTRIRTE ZEITUNG (vgl. Ausgabe vom 10.12.1892) besprochen; vermutlich kannte Hofmann frühe Berichte. Zu Hofmann und Loïe Fuller und Ruth St. Denis vgl. SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 25-28, 30-32, 119ff.; zu Fotografien Fullers vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1995, S. 48, Kat. 117; vgl. auch ALBRIGHT 2007.

249 Zu dem um 1900 beliebten Walzer, der besonders im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts durch Grete Wiesenthal im Kreis der *Wiener Secession* eine neue Bedeutung als ein aus der Körpermitte schwingender, ‚sphärischer Tanz' erhalten hat, vgl. BRANDSTETTER 1998; BRANDSTETTER 2009, S. 289-296.

Farbgebung, wie unter anderem die violetten Büsche im rechten und linken Vordergrund oder die lagernden Kinderakte mit ihrem hellen Inkarnat im dunkler gehaltenen Landschaftsstreifen, ähnlich austarierend.

Hofmann griff im *Dekorativen Gemälde* Motive auf, die er bereits wiederholt formulierte hatte. Dazu gehört das Motiv der in arkadischer Natur auf einer Lichtung an einem hier diagonal verlaufenden Seeufer tanzenden Figuren, die sich zum Flötenspiel eines statuarisch stehenden Mannes rhythmisch bewegen, welches Hofmann bereits 1890 im *Schwarzen Geiger* dargestellt hat.[250] Einzelne modifizierte Bildmotive gehen auf Hofmanns um 1895 entstandene Kohlezeichnung *Sonnige Tage* (**Abb. 1.51**)[251] zurück: Übereinstimmungen zwischen dieser frühen Zeichnung und dem *Dekorativen Gemälde* bestehen in dem Baum im rechten Vordergrund, in der Lichtung am Meeresufer mit den tanzenden Frauen, einer Tanzsolistin und einem walzertanzenden Paar, der links als Rückenfigur dargestellten Flötistin, deren Beine in einer Mulde stehen, sowie der in ihrem Rücken frontal zum Betrachter ruhig stehenden Frau, die in *Sonnige Tage* stehend und mit ihren Haaren spielend wiedergegeben ist, während im Gemälde die ruhige Vierergruppe situiert ist. Bildmotive wie die walzernden Paare bzw. die Tänzerin mit ihrem flatterndem Gewand auf der Lichtung sowie die mit dem Rücken zum Betrachter sitzende Frau verarbeitete Hofmann 1905 variierend in *Blatt 5* (**Abb. 1.52**) – anstatt ihres Flötenspiels klatscht die sitzende Frau mit ihren Händen – und *Blatt 6* seiner *Tänze-Mappe*.[252]

Neben Figurenstudien (**Kat. 3.2-3.6**) ging dem *Dekorativen Gemälde* der Entwurf *Tanzende in Landschaft* (**Kat. 3.1**) voraus, in der die Komposition bereits weitgehend vorbereitet war. Dieser Entwurf gibt die Veränderungen zur Ausführung wie in den lagernden, hier noch spielenden Kindern zu erkennen. Details, die im Gemälde hinzukamen, wie die Bäume und die Blumen pflückenden Frauen am rechten Meeresufer oder die differenzierte Naturgestaltung im Bildvordergrund fehlten im Entwurf noch. Variiert wurde die Szenerie der tanzenden Frauen, die in der Ausführung stärker von der ruhigen Figurengruppe links separiert wurde. Deutliche Unterschiede zeigen sich auch in der Gestaltungsweise der Gewänder der Tänzerinnen, die, wie auch die Figuren und die Natur, erst im Gemälde ihre definitiven, verfestigten Formen erhalten. Das Gemälde weist in der ornamentalen Stilisierung eine monumentale, reduzierende und konturbetonte Formensprache auf und offenbart deutlich die

---

250 Zu *Schwarzen Geiger* (1890, Privatbesitz), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 13.

251 Eine farbige Kreidezeichnung zeigt eine *Sonnige Tage* ähnliche Komposition, bei der die stehende Frau eine andere Gebärde einnimmt und die Pose der sitzenden Flötistin weitgehend beibehalten wird, das Instrument jedoch durch eine Gitarre ausgetauscht wird. Zum Entwurf vgl. AUKTIONSKATALOG KETTERERKUNST, Auktion Nr. 286, Alte und Moderne Kunst vom 26.3.2004, Lot 465. Die Kohle- und Farbkreidezeichnungen dienten wohl als erste bildmotivische Idee für die Farblithografie *Sonnige Tage,* die hierfür modifiziert wurden; die Farblithografie erschien in PAN. 3 (1897), H. 4, Tafel vor S. 205; zur Beschreibung dieser Kunstbeilage vgl. DENNERLEIN 1970, Bd. 1/Teil 2, S. 98, Kat. 1762; vgl. AUSST.-KAT. SPEYER 2002a, S. 76, Kat. 57.

252 Die *Tänze-Mappe* ist abgebildet in AUSST.-KAT. APOLDA 2000, S. 68-73. Vgl. auch Kapitel 2.2 und 2.4.

formalen und motivischen Inspirationen von Frankreich und Italien. Stilisierte Naturformen werden zu festen, ornamentalen Formen, die im Bild miteinander verknüpft sind und die tektonische Einbindung des Menschen in der Natur veranschaulichen. Diese Flächenornamente werden durch rhythmisch geschwungene Konturen linearisiert, die auch der weitschwingenden Bucht ihre typischen linear-gewungenen Jugendstilzüge verleihen. Ähnliche ornamentale Ausdruckswerte hatte Hofmann 1899 in *Frauen am Wasser*[253] umgesetzt.

Hofmann wollte mit seinem Hamburger Auftragswerk, wie es auch der Bildtitel tradiert, ein rein ‚dekoratives' Gemälde kreieren, das durch seine Bildmotive, Stimmung und ästhetische Schönheit, durch seine Synthese von Farben, Linien und Formen sowie seinen motivischen, kompositorischen und farbigen Rhythmus wirken sollte. Den großflächigen Landschaftsformen – dem Meer, den Bergen im Hinter- sowie der Lichtung im Mittel- und Vordergrund – stehen im linken Bildvordergrund kleinteilig gestaltete Blumen und Pflanzen gegenüber, die in dieser Art im Entwurf nicht enthalten waren. Dies könnte wohl auf Marées zurückgehen, so überlieferte Volkmann, dass „*der Vordergrund (…) durch größeren Detailreichtum belebt werden*" sollte, wobei Marées dies auf ein „*bloße*[s] *Landschaftsbild*" bezog.[254]

Diese im Gemälde bereits von Silke Balemi beobachtete detaillierte ‚Verniedlichung'[255] war auch Hofmann bewusst, wie Harry Graf Kessler nach seinem Besuch in Hofmanns Atelier seinem Tagebuch anvertraute: „*Ludwig v. Hofmann besucht, um sein grosses Bild für Zinnows zu sehen. Da ich ziemlich schweigsam war, sagte er beim Weggehen: ‚Ja, ich weiss schon, was Sie sagen möchten. Die grossen Sachen sind immer nicht so, wie sie sein sollten, Ach!'*"[256] Hofmanns Kritik ist wohl weniger auf die differenzierte Naturgestaltung im Bildvordergrund denn auf den Eindruck des Monumentalen und der monumentalen Figuren- und Naturformen in form- wie wirkungsbezeichnendem Sinne zu beziehen. Um die Jahrhundertwende wurden die Begriffe des Monumentalen in Abgrenzung bzw. in Verbindung zu dem des Dekorativen sowie deren Kriterien einer ‚dekorativen' und ‚monumentalen' Kunst in Publikationen und Ausstellungen öffentlich diskutiert, deren Bedeutungen mit der Dresdner Kunstausstellung 1912 einen ersten Abschluss fand.[257] 1903 betonte Wolfgang von Oettingen in seinem Essay, dass heitere, dekorative Motive ebenso eine monumentale Gestaltung erfahren wie öffentliche Monumental- bzw. Wandmalereien bei schmückenden Funktionen durchaus dekorativ sein könnten.[258]

---

253 *Frauen am Wasser* (1899, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 39.

254 VOLKMANN 1912, S. 50.

255 BALEMI 1996, S. 10.

256 Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers, 27.1.1902, in: KESSLER 2004b, S. 455.

257 Zur Dresdner Ausstellung mit der hier eingerichteten Abteilung zur monumental-dekorativen Malerei vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1912; zu den genannten Diskussionen vgl. u. a. OETTINGEN 1908; GRÄVELL 1907; NOHL 1908/1920; SEIDLITZ 1912; SCHUMANN 1912; zur dekorativen und monumentalen Kunst vgl. HILDEBRANDT 1920; DOMM 1989, S. 122-133; MARR 1994, S. 70-79; HOFFMANN 2009, S. 29-39.

258 OETTINGEN 1908, S. 80; vgl. MARR 1994, S. 70ff., hier bes. S. 75. Diesem Ansatz folgte Schumann: „*Die dekorative Kunst hat mit der monumentalen den Zweck des Schmückens, des Bedeckens einer Wandfläche gemeinsam. (…) Den Unterschied ergibt die Auffassung: Ernst, Größe, Würde, Bedeutsamkeit ergibt das Monumentale, heitere,*

1.3.3.3 Exkurs: Literarische Rezeption

Eine herausragende Bedeutung erhält das *Dekorative Gemälde* durch Thomas Mann (1875-1955), der sich von Hofmanns Darstellung zur erzählerischen Gestaltung von Hans Castorps Schneevision-Szene in seinem ZAUBERBERG inspirieren ließ, die wie eine Beschreibung des *Dekorativen Gemäldes* anmutet: *„An einer wie ein Bergsee die Ufer spiegelnden Bucht, die weit ins Land trat, war Tanz von Mädchen. Eine, von deren zum Knoten hochgenommenen Nackenhaar besonderer Liebreiz ausging, sass, die Füße in einer Bodenvertiefung, und blies auf einer Hirtenflöte, die Augen über ihr Fingerspiel hinweg gerichtet auf die Gefährtinnen, die, lang- und weit gewandet, einzeln die Arme lächelnd ausgebreitet, und zu Paaren, die Schläfen lieblich aneinandergelehnt, im Tanze schritten, während im Rücken der Flötenden, der weiss und lang und zart und seitlich gerundet war infolge der Stellung der Arme, andere Schwestern sassen oder umschlungen standen, zuschauend in ruhigem Gespräch*."[259]

Die von Thomas Mann als Arkadien- und Schönheitsfantasien titulierten Werke Hofmanns (vgl. KAPITEL 7.2) mit ihren mythisch-arkadischen Idealwelten und nackten, ästhetisch-idealisierten Figurenkörpern als auch das humanistische Ideal *„hohe*[r], *neue*[r], *festliche*[r] *Menschlichkeit*"[260] faszinierten um 1900 nicht nur Thomas Mann, sondern auch Gerhart Hauptmann (1862-1946), Stefan George (1868-1933) oder Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) wurden nachhaltig von Hofmanns Kunst berührt. Hauptmanns Roman INSEL DER GROßEN MUTTER ODER DAS WUNDER VON ILE DES DAMES (1924) bezeugt diese Rezeption von Hofmanns Kunst beispielhaft, führte hierin Hauptmann die rezipierte Bildwelt des Malers in literarischer Adaption als Gegenbild zur Gegenwart vor.[261] Seinem Schreiben an den seinem Œuvre schon früh zugetanen Thomas Mann, in dessen Besitz sich seit 1914 Hofmanns *Quelle* (TMA) befand und für dessen *„so überaus wertvollen Zustimmung"* zu seiner Arbeit sich Hofmann explizit bedankte, ist zu entnehmen, dass auch er in diversen Passagen des ZAUBERBERG vorbildhafte Anregungen seiner Werke erkannte. An Mann schrieb Hofmann: *„Inzwischen glaubte ich auch einmal in Hans Castorps Schneeverwehungs-Träumen Bildmotive zu erkennen, die den meinigen sehr verwandt sind. Es würde mich freuen, wenn meine Vermutung eines Zusammenhangs zuträfe!*"[262]

---

leichte, spielende Auffassung das Dekorative." SCHUMANN 1912, S. 28. Hildebrandt charakterisierte das *„monumentale Wandbild*" als *„ein dekoratives Gemälde, das eine Steigerung geistiger und formaler Artung erfuhr*" (HILDEBRANDT 1920, S. 101) und folgte hierin dem Ansatz von Seidlitz (SEIDLITZ 1912, 2f.).

259 MANN 1981, Bd. 3 (DER ZAUBERBERG), S. 687f. Auch in weiteren Passagen rekurrierte Mann auf Werke Hofmanns, zur hofmannschen Bildwelt im ZAUBERBERG vgl. SAUERESSIG 1967; WYSLING 1975, S. 178-183; SPRECHER 1996a; SPRECHER 1996c, S. 280-286; BÖSCHENSTEIN 2002, S. 124-133; BÖSCHENSTEIN 2005, S. 363f.

260 Brief von Thomas Mann an Ludwig von Hofmann, München 27.6.1914, zitiert nach SPRECHER 1996b, S. 31f.

261 Für diesen Hinweis auf Hauptmanns Roman danke ich Prof. Dr. Hans H. Hofstätter. Hauptmann, einst einige Zeit in Rom als Bildhauer lebend, war ein großer Verehrer und Sammler von Hofmanns Kunst. Zu den Hofmann-Arbeiten in der einstigen Hauptmann-Kunstsammlung vgl. HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 250-254 (*Liegnitzer Katalog*); zu zwei der hier verzeichneten Gemälde vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 33 und 60.

262 Brief von Ludwig von Hofmann an Thomas Mann, Dresden August 1931, TMA, zitiert nach SPRECHER 1996b, S. 31f. In späteren Jahren versuchte Mann, eine *„allgemeine Erinnerung an die spezifische Schönheit*" von Hofmanns Bildwelten zu relativieren, vgl. Brief von Thomas Mann an Adolf Thiersch, Kilchberg 2.6.1954, zitiert nach BÜRGIN/MAYER 1987, S. 304. Manns frühe Affinität bereits um 1900 für Hofmanns und auch Böcklins

Hofmanns Entwurf für das *Dekorative Gemälde* (**Kat. 3.1**) wahrt den intimen, unmittelbaren Charakter einer Studie. Er steht exemplarisch für die vielfach von Kritikern geäußerte Ansicht, dass ihnen die Pastelle und Wandbildentwürfe – wie es auch für die bereits besprochenen Gesamtentwürfe für Heydts Supraporten (**Kat. 1.1-1.3**) oder für den *Puttenfries* (**Kat. 2.1-2.2**) verdeutlichten – lebhafter, beschwingter und glücklicher erschienen als die Wandarbeiten. Als Gründe wurden die Flüchtigkeit des Entwurfs, die spontane, unmittelbare Handschrift der Skizzen und die leichte Strichführung angesehen, die Hofmann ihrer Ansicht nach nur mit mäßigem Erfolg in das Leinwandformat übertragen konnte. Dies führte sogar soweit, dass Kritiker wie Robert Schwertfeger, der Hofmanns „*ungeheure Lebendigkeit*" und „*köstliche Spontaneität künstlerischer Intuitionen*" hervorhob, abschließend die Frage stellte, „*warum stehn nicht die Skizzen an der Wand*?"[263] Auch Hofmann selbst war sich der Schwierigkeit der Übertragung von der Skizze zur Wand bewusst, sah aber die monumentale Form als sein eigentliches künstlerisches Betätigungsfeld an.

1.4 HOFMANNS BERUFUNG NACH WEIMAR 1903

Zu Beginn des neuen Jahrhunderts nahm Hofmanns persönliche Unzufriedenheit im Berliner Umfeld zu. Zwar als gefragter Maler nun etabliert[264], so fühlte er sich doch zunehmend in die Isolierung gedrängt und vermisste eine künstlerische Anregung.[265] Die Berliner Kritik sowie sein Unwohlsein führten 1903 zu seinem Wunsch, das ihm „*verhasste*"[266] Berlin zu verlassen; er überlegte, nach Italien oder Frankreich respektive

---

idealistischen Werke (Mann besaß eine Reproduktion von Böcklins *Heiliger Hain*) ist seinem Brief an Paul Ehrenberg vom 29.6.1900 zu entnehmen, abgedruckt in MANN 1965, S. 423-426. Manns Begeisterung für Hofmanns Kunst führte 1914 zum Erwerb von dessen *Quelle*, vgl. SPRECHER 1996a. – Zu Manns Kunstverständnis vgl. SCHNEIDER 2005, S. 62ff., zu Manns Relation zur bildenden Kunst vgl. KRUFT 1995.

263 SCHWERDTFEGER 1909, S. 110f.; zudem OSBORN 1909, S. 10 (vgl. die Ausführungen unter **Kat. 5.1**); FISCHER 1910, S. 474; ferner BEENKEN 1941, S. 294ff. Ein ähnlicher Tenor findet sich in einem Essener Katalog: „*Aber in diesen Riesenmaßstäben dieser Bilder* [für die *Museumshalle*] *ist doch verloren gegangen, was unter Hofmanns Ruhmestitel immer vorangestanden, das Temperament der Zeichnung.*" AUSST.-KAT. ESSEN 1907, S. 12f.

264 Anfang 1898 erwähnte Hofmann gegenüber seinem Vater, dass „*Gurlitt jetzt wieder eine Menge von den alten Pastellchen verkauft* [habe], *für 2150 Mark*" hat, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 12.1.1898, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/170. Im Dezember 1898 wurde im Kunstsalon Keller&Reiner eine Hofmann-Ausstellung installiert, die Schultze-Naumburg als „*künstlerische*[s] *Ereignis des Jahres*" bezeichnete und der den großen Verkaufserfolg erwähnte, vgl. SCHULTZE-NAUMBURG 1899, S. 213. Im März 1899 erwarb die Berliner Nationalgalerie fünf Pastelle, vgl. N.N. 1899b; Liste Karl von Hofmanns über Ludwig von Hofmanns Ausstellungen 1892-99, BSB, Ana 356.IV.3, fol.5/5. Diese Verkäufe belegen Hofmanns um 1898 zunehmende Beliebtheit, die auch den positiven Kritiken dieser Jahre zu entnehmen ist.

265 Ende 1902 berichtete Hofmann: „*Berlin ist ein sehr unangenehmer Platz als Kunstbetrieb, ich kann mich leider nicht vor ekligen Erlebnissen frei halten und werde immer mehr in die Isolierung gedrängt.*" Seine Abneigung gegenüber Berlin fand knapp zwei Monate später ihre Steigerung: „*Ich leide sehr unter Berlin, ich glaube ich werde in einem deutschen Kunstzentrum immer unglücklich sein. Man wird in tausend Stücke zerrissen.*" Dazu Briefe von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Berlin 26.12.1902 und Berlin 7.2.1903, DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 44 und 45).

266 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Morgat 1.9.1900, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 20 (Brief Nr. 36); ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Harry Graf Kessler, Rom 21.5.1900, DLA, A:Kessler: „*Ich bin sehr im Arbeiten u. genieße die grosse Helligkeit und die heitere plastische Bedeutung die das Leben hier gewinnt. (…) Ich begreife leider immer weniger, wie man es bei uns auf die Dauer aushalten kann, und besonders das zappelnde Berlin (auch innerlich so zappelnd und verhetzt) erscheint mir immer mehr als ein eigentlich kunstwidriger Platz, wenigstens dem Kunstschaffen nicht zuträglich, auf die Dauer.*"

nach Paris überzusiedeln[267], als ihn der Ruf aus Weimar als Dozent an die Großherzoglich Sächsische Kunstschule erreichte: „*Mein Entschluss, nach Weimar zu gehen, ist noch schwankend*", schrieb Hofmann Hans Olde (1855-1917, seit 1902 bis 1910 Direktor der Weimarer Kunstschule), doch „*kann ich mich nicht der Erwägung verschliessen, dass (...) ich ferner in Weimar eher an dekorative Aufgaben grösseren Stils zu gelangen Aussicht hätte.*"[268] Auch gegenüber Rothenstein erwähnte Hofmann diese Berufung: „*Ich (...) habe mich jetzt entschlossen, nach Weimar überzusiedeln! Es wird mir vielleicht gut thun, einmal aus dem Berliner Kunsttrubel herauszukommen. (...) Warum soll ich es nicht 2 oder drei Jahre versuchen? Ich habe wenig zu tun, etwas Aktkorrektur, bekomme ein grosses Atelier und ein kleines Gehalt. Man macht mir Aussicht auf dekorative Malereien. Hier in Berlin bin ich ganz unbeschäftigt; und die Secession ist nicht das Gebiet, auf dem ich* [Hofmann war zweiter Vorsitzender] *viel ausrichten kann*."[269]

Hofmanns Berufung nach Weimar steht auch im Kontext mit der Installation des *Neuen Weimar*, jenem reformorientierten Zirkel um den schillernden Harry Graf Kessler (seit März 1903 ehrenamtlicher Leiter des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe). Auf Anregen der charismatischen Elisabeth Förster-Nietzsches wollte Kessler das beschauliche, „*verschlafene*"[270] Weimar zum neuen intellektuellen Kulturzentrum einer Kulturelite ausbauen[271] und zum Ausgangspunkt einer kulturellen und geistigen Erneuerungs- und Aufbruchsbewegung mit weithin ausstrahlenden kulturellen Impulsen machen.[272] Weimar als idealer Ort eines klassischen Erbes wurde für kurze Zeit zur „*utopischen Enklave*", in der Kessler „*zugleich die Klassik wiederaufleben und das 20. Jahrhundert beginnen lassen wollte*".[273] Grundsätzliche Anliegen waren – in Rekurs auf Nietzsches verkündeten neuen Kultur-/Menschen – die ästhetische Erneuerung des Lebens, der Gesellschaft und ihrer Lebensart durch eine

---

267 HOFMANN 1963/2005, S. 387. Kessler notierte in seinem Tagebuch, dass Hofmann „*entschlossen* [scheine], *nach Paris überzusiedeln*", vgl. Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers, 27.1.1903, in: KESSLER 2004b, S. 540.

268 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Berlin 11.4.1903, StSHL, Olde-NL, in: AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. SCHLESWIG 1991, S. 58. Zur Weimarer Kunstschule vgl. SCHEIDIG 1991; ZIEGLER 2001; KRAUß 2004.

269 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Berlin 4.5.1903, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 60). – Zu Hofmanns Berufung nach Weimar 1903 vgl. PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1903, S. 415; zur Verleihung des Professorentitels 1905 vgl. PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1905, S. 488.

270 WILDENBRUCH 1903, S. 3f.

271 Bereits 1897 notierte Kessler über nur durch eine Elite durchzuführende Veränderungen: „*Zu erstrebendes Ziel heute in Deutschland: die philosophische Goethische Kultur mit der Bismarckschen politischen und der fin-de-siècle ästhetischen zu vereinigen, d. h. Persönlichkeiten zu bilden, die alle drei natürlich in sich tragen.*" Tagebucheintrag Harry Graf Kesslers, 26.11.1897, in: KESSLER 2004b, S. 103.

272 Zu Harry Graf Kessler vgl. KAMZELAK/OTT 2004-2009; AUSST.-KAT. BERLIN 2007; ROTHE 2008. – Zu Kessler als Schlüsselfigur einer Kulturreform vgl. KOSTKA 1992; NABBE 1990; ULBRICHT 1995; ULBRICHT 1996. – Zu Kesslers Bildungs- und Kulturpolitik vgl. MEIER 2008, bes. S. 12ff. – Zu den Weimarer Reformen vgl. STENZEL 1994; STENZEL 1996; GRUPP 1999, S. 130-158. – Zum *Neuen Weimar* vgl. HAUSEN 1904; MÜLLER-KRUMBACH 1992; FIEDLER 1996; FÖHL 1999; GROHE 1999; ULMER 2003B; WIGGERSHAUS 2001; ERBSMEHL 2001, S. 51ff.; BARZANTNY 2002, S. 72ff. – Zu dem 1903 im Weimarer Nietzsche-Archiv etablierten *Neuen Weimar* als „*geistige*[m] *Mittelpunkt von internationaler Bedeutung*" (HOFMANN 1963/2005, S. 387) der Kunstavantgarde, vgl. KRAUSE 1984; N.N. 1999; SIMON-RITZ/ULBRICHT 1999.

273 KOSTKA 1992, S. 260.

ästhetisch und künstlerisch reformierte Lebenswelt und die Erziehung eines auserlesenen Kunstpublikums durch Kunst und Kultur.[274] Die Kulturreform schlug sich im Kunstschul-, Bühnen-, Buchkunstwesen, in der Architektur, Ausstellungspolitik oder Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* (1903) sowie in Anhebung und Verbesserung des künstlerischen Niveaus und der Leistungsfähigkeit des regionalen Handwerks durch die beratende Tätigkeit Henry van de Veldes nieder. Großherzog Wilhelm Ernst zu Sachsen-Weimar-Eisenach (1876-1923, regierender Großherzog 1901-1918) engagierte sich finanziell für die kulturelle Förderung seines Landes und unterstützte die von Kessler initiierten Ideen sowie personellen Neubesetzungen an der Kunstschule.[275]

Im Kontext mit dem Zusammenschluss des Weimarer Reformkreises zwischen 1901 und 1903 verdeutlicht Hofmanns Berufung nach Weimar, dass er als angesehener Künstler etabliert und im geistig-kulturellen Umfeld verankert war.[276] Dazu hatten seine Engagements für die sezessionistische Moderne in der *Vereinigung der XI* (1892-98) sowie Berliner *Secession* (1898), als bedeutender Mitgestalter der eine Kulturerneuerung intendierenden edel ausgestatteten Kunst- und Literaturzeitschrift PAN – im Umkreis des PAN erfolgten die für Hofmanns späteres Weimarer Umfeld wichtigen Bekanntschaften mit Harry Graf Kessler, Henry van de Velde, Eberhard von Bodenhausen (1868-1918) oder Hugo von Hofmannsthal –, seine nationalen und internationalen Ausstellungsbeteiligungen unter anderem bei der *Wiener Sezession*[277] oder die Partizipation mit Werken in der Darmstädter Künstlerkolonie-Ausstellung EIN DOKUMENT DEUTSCHER KUNST 1901[278] beigetragen.

---

274 Kessler stellte in seinem Vortrag/Essay KUNST UND PUBLIKUM (1904, vgl. KESSLER 1906) die *„feine und geübte Sinnlichkeit"* des Menschen als *„Voraussetzung für ein wirkliches Verständnis der Kunst"* (KESSLER 1906, S. 116) zur Erziehung eines Publikums heraus, vgl. STENZEL 1994, S. 517. Zur Kulturerneuerung vgl. GRUPP 1999, S. 130-158; BARZANTNY 2002, S. 66-82.

275 Nach Weimar kamen: 1902 Hans Olde als Direktor der Kunstschule; van de Velde als künstlerischer Berater für Industrie und Kunsthandwerk sowie seit 1906 Leiter der Kunstgewerbeschule; 1903 Hofmann als Kunstschuldozent; 1905 Adolf Brütt als Professor für Bildhauerei. Kessler hatte Stellenneubesetzungen von Personen initiiert, mit denen er seit geraumer Zeit bekannt war: mit Hofmann war Kessler über den PAN-Kreis nach längerer Korrespondenz seit August 1896 persönlich bekannt (vgl. KESSLER 2004a, S. 461); Olde hatte zahlreiche Nietzsche-Bildnisse geschaffen, die im PAN publiziert wurden; für die Verbreitung von van de Veldes Ideen hatte sich Kessler seit den späten 1890er Jahren von Berlin aus eingesetzt.

276 Einem späteren Brief Kesslers ist Hofmanns Stellung im *Neuen Weimar* zu entnehmen: *„Im Zusammenhalten unseres Kreises, zu dem ich Schröder ganz selbstredend rechne, und Vandevelde und Hofmann und Hauptmann und noch manch Andern hoffentlich; – in dem immer schärferen und klareren Herausarbeiten unserer Charaktere und Bedürfnisse bis wir wenigstens in Deutschland eine Kultur haben, die mit unsren Instinkten, unsrer Zeit und unsrer Schaffensfähigkeit zusammenstimmt, darin sehe ich das Glück und die Aufgabe der nächsten Jahre. (…) Unter uns durch unsere Freundschaft; nach aussen hin durch unsere Werke, müssen wir die neuen Lebensformen schaffen, die von unermeßlicher Bedeutung sein können, wenn wir wirklich das sind, wofür wir uns jetzt halten dürfen.*" Brief Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, 17.7.1906, in: BURGER 1968, S. 119.

277 1899, 1900 und 1904 stellte Hofmann Arbeiten in Ausstellungen der *Wiener Secession* aus, vgl. AUSST.-KAT. WIEN 1998, S. 219; zudem war er korrespondierendes Mitglied der *Wiener Secession* (vgl. Briefe an die Wiener Secession 1899-1903, AWS, Inv.-Nr. 3799-3818); 1902 entwarf er die Vignette eines Löwen vor weiblichem Profil für den Umschlag für ein Heft der Zeitschrift VER SACRUM (Heft 3, 1903); zwei Tuscheentwürfe Hofmanns für diese Vignette im AWS.

278 Hofmanns Gemälde *Im Zaubergarten* war im Haus der Flächenkunst ausgestellt, im Wohnhaus von Ludwig Habich hing ein nicht näher bezeichnetes Ölgemälde; vgl. AUSST.-KAT. HABICH DARMSTADT 1901, S. 24, 108, Nr. 279; COMMICHAU 1901; FUCHS 1901, S. 38.

Die Festanstellung als Dozent an der Weimarer Kunstschule sowie das gesellschaftliche und geistig wie kulturell anregende Klima im *Neuen Weimar* trugen zu Hofmanns Entscheidung, die Weimarer Dozentur anzunehmen ebenso bei wie die Aussicht auf Ausführung architekturgebundener, dekorativer Arbeiten. Mit Freude beglückwünschte Gerhart Hauptmann Hofmann zu seinem Entschluss zur Übersiedlung nach Weimar: *„Ich freue mich wirklich herzlich mit Dir über den Ruf nach Weimar und daß Du ihn angenommen hast. Du kommst von Berlin fort, auf den ruhigen, klassischen Boden, der den Wurzeln Deiner Kunst nur beste Kräfte und Säfte zuführen kann, und ich denke mir auch die Lehrtätigkeit vielfältig anregend und befriedigend. (…) Glück auf! Du wirst Freude an Weimar haben!"*[279]

Im Kontext mit Hofmanns Wandbildschaffen ergibt sich für seine Berufung nach Weimar eine neue Dimension: Kesslers Ziel war es, dass van de Velde mit seinem ‚Neuen Stil' die Alltagswelt ästhetisch gestalten, Räume schaffen und sowie Bauten errichten, damit städtebaulich das Weimarer Stadtbild prägen sollte, die mit Hofmanns arkadischen Idyllen mit rhythmisch bewegten Figurenidealisierungen ausgestattet werden sollten.[280]
Hofmann betrachtete dekorativ-monumentale Aufgaben als das eigentliche Ziel seines künstlerischen Schaffens. Dass er diese bedeutende Aufgabe in vielen Projekten verwirklichen konnte, liegt in seiner Stellung als Künstler in der Gesellschaft begründet.
Mit seiner Übersiedlung nach Weimar begann für Hofmann eine besonders intensive und fruchtbare Schaffensperiode. Dank einer guten Auftragslage konnte er sich seit 1905 rege auf dem Gebiet der Wandmalerei betätigen und über sein berufliches und kulturelles Umfeld in Weimar in rascher Folge mehrere Wandmalereiprojekte im öffentlichen und im privaten Auftrag, darunter auch seine bedeutenden großformatigen Wandbilder für den öffentlichen Raum Weimars und Jenas realisieren, die im Nachfolgenden eingehend betrachtet werden.

---

[279] Brief von Gerhart Hauptmann an Ludwig von Hofmann, Agnetendorf 10.5.1903, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 45 (Brief Nr. 76).

[280] Vgl. KOSTKA 1991, S. 261. Ein diesbezüglicher Beleg ist ein Schreiben Förster-Nietzsches: *„Jedenfalls bin ich beauftragt, Ihnen Allen zu sagen, nicht etwa enttäuscht zu sein und den Mut zu verlieren, sondern im Gegentheil: weil jetzt vielleicht gerade die Zeit gekommen wäre, so sich der Großherzog zu großen Unternehmungen aufraffen könnte, die Sie gemeinschaftlich auszuführen hätten.*" Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Ludwig von Hofmann, Weimar 31.1.1905, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.959/1. – Zu Hofmanns virtuoser, bewegter Figurengestaltung vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, Berlin 23.10.1898, in: KESSLER 2004b, S. 209.

2 DER *MUSEUMSHALLE*-WANDBILDZYKLUS (1905/06) FÜR DIE III. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906

Die Hoffnung, in „*Weimar eher an dekorative Aufgaben grösseren Stils zu gelangen*“[281], erfüllte sich für Hofmann bereits im Frühherbst 1905, als der Maler mit der Ausmalung der von van de Velde konzipierten *Museumshalle* (**Abb. 2.1**) für die III. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906 beauftragt wurde. Für die obere Wandzone dieses Raumensembles schuf der Maler einen sechsteiligen Wandbildzyklus (**Abb. 2.2-2.7**). Dieser Gemäldezyklus war der erste öffentliche Wandbildauftrag, den Hofmann in seinen Weimarer Jahren realisierte. Die Genese dieses Auftrags steht im Kontext mit der Auftragsgenese an van de Velde zur Realisierung des Dresdner Ausstellungsexponats.

2.1 DIE *MUSEUMSHALLE* UND DIE GENESE VON HOFMANNS WANDBILDAUFTRAG

2.1.1 DER AUSSTELLUNGSBEITRAG WEIMARS

Die *Museumshalle* entstand als Landesbeitrag des Großherzogtums Weimar für die III. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906, jener Überblicksschau, in der die Leistungen des deutschen Kunstgewerbes nach 1900 und die Beziehung zwischen bildender Kunst, Kunsthandwerk und Kunstgewerbe präsentiert wurden.[282] In Rekurs auf die Darmstädter Ideen von 1901 sollten „*die Kunstwerke in einer Umgebung vor*[ge]*führ*[t werden]*, die ihre Wirkung im Zusammenhang mit dem täglichen Leben zeigt. Das Kunstwerk soll erscheinen als edelster Schmuck (…). Die bildende Kunst wird also im Rahmen der Raumkunst auftreten und zeigen, wie alle Leistungen von Kunst, Kunsthandwerk und Kunstindustrie sich zum zweckentsprechenden und stimmungsvollen Raum zusammenfügen.*“[283] Zentrales Thema der Ausstellung war die Raumkunst: Innenräume, Raumensembles und Raumausstattungen wurden in ihrer Verbindung von Architektur, Raumausstattung und bildender Kunst als gesamtkünstlerische Exponate kreiert und in ihrem funktionalen Kontext gezeigt.

Von Beginn an intendierte die Ausstellungsleitung die Beteiligung aller deutschen Regierungen und Kunstgewerbezentren und damit auch die des Großherzogtums Weimar. In Weimar florierte die Kunst nicht zuletzt durch die großherzogliche Förderung, die sich u.a. in der Gründung der Weimarer Kunstschule 1860 manifestiert, die aufgrund der avantgardistischen Beschäftigung mit dem Impressionismus sich einen

---

281 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, [Berlin] 11.4.1903, StSHL, Olde-NL, erwähnt in AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. SCHLESWIG 1991, S. 58.

282 Zu Geschichte, Planung und Zielen der Ausstellung vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1906; ILLUSTRIERTER KAT. DRESDEN 1906; PETZOLD-HERMANN 1993; PETZOLD-HERMANN 1999; HÖLSCHER 1999; ZIFFER 1999. Vgl. besonders die vom Direktorium der Ausstellung monatlich herausgegebene ILLUSTRIERTE AUSSTELLUNGSZEITUNG (Nr. 1-34, 1906, StaD), die über Planungen und Vorbereitungen der Ausstellung berichtete und die Ausstellung bewarb, StAD.

283 SCHUMACHER 1906b, S. 14; vgl. dazu auch die Beiträge von HAENEL 1906a-1906c.

bedeutenden Namen machte. Zudem war Weimars Ruf als innovatives deutsches Kunstzentrum seit 1902 eng mit der kunstgewerblichen Entwicklung durch Henry van de Velde verbunden.

Anfang Dezember 1904 wurde Harry Graf Kessler um aktive Mitarbeit bei der zu *„leistenden deutschen Kulturaufgabe"* aufgefordert und gebeten, *„für Sachsen-Weimar das Amt eines Arbeitskommissars übernehmen zu wollen"*[284], für das er rasch gewonnen werden konnte. Die Gründe für seine Nominierung in die Kommission auswärtiger Regierungs- und Arbeitskommissare dürften auf seine zentrale Position in Weimarer Kreisen, auch im Rahmen des *Neuen Weimar* sowie seinen Einsatz für Reformen im Thüringer Land und die Etablierung des *Neuen Stils* van de Veldes zurückzuführen sein.[285] Die Kessler übertragene Aufgabe dokumentiert seine Position innerhalb der deutschen Reformbewegung. Bereits auf der ersten Sitzung der Deutschen Delegierten in Dresden Anfang März 1905, in der die Beiträge im Ausstellungsgebäude arrangiert wurden[286], forderte Kessler für die Weimarer Beiträge *„einen Repräsentationsraum (8-10m) und vier kleinere Räume (ca. 160 qm)"*[287]. Es konnte nicht eruiert werden, ob und wenn ja, wann sowie zwischen wem bereits Gespräche über die möglichen Beiträge stattgefunden haben, auch Kesslers Tagebuch oder seine Briefkorrespondenzen unter anderem mit Hardt, Hofmannsthal oder Bodenhausen liefern keine Hinweise.[288] Anscheinend haben jedoch bis zu diesem Zeitpunkt aufgrund Kesslers häufiger Abwesenheit aus Weimar zu Jahresbeginn keine Gespräche zwischen Kessler und van de Velde über den Landesbeitrag und eine mögliche Beteiligung van de Veldes stattgefunden. Darauf deutet van de Veldes an Kessler nach Dresden gerichteter Eilbrief hin, in dem dieser, seine Einflussnahme und weitreichende Rolle als Impulsgeber auf das deutsche Kunstgewerbe betonend, die Ausführung des Weimarer Landesbeitrags in Dresden beanspruchte.[289]

---

284 Brief von Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung (William Lossow) an Harry Graf Kessler, Dresden 7.12.1904, DLA, A:Kessler. Dem Arbeitskommissar oblag die Entgegennahme und Prüfung der Anmeldungen seines Regierungsbezirks zur Ausstellung sowie die Organisation der Beiträge vor Ort, er übernahm die Interessenvertretung seines Bezirkes gegenüber der Ausstellungsleitung und bürgte für die Wahrung der Grundsätze der Ausstellung. Zu Kesslers Funktion als Ausstellungskommissar vgl. Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 10.3.1905, in: BURGER 1968, S. 81 (Brief Nr. 81). Zur offiziellen Ernennung Kesslers zum *„Großherzoglich Sächsischen Staatskommissar"* durch das Staatsministerium am 28.3.1905 vgl. auch BURGER 1968, S. 497, Anm. 20.

285 Zu Kesslers Reflexion seines Wirkungsbereichs vgl. Tagebuchnotiz, 15.11.1905, in: KESSLER 2004b, S. 440.

286 Brief von Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung (William Lossow) an Harry Graf Kessler, Dresden 12.1.1905, DLA, A:Kessler.

287 Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, Protokoll der I. Sitzung der Deutschen Delegierten am 5.3.1905, StAD, 2.1/A.XXIV.128, fol. 34r-37v, bes. fol. 36v; vgl. Brief von Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung (William Lossow) an Harry Graf Kessler, Dresden 12.1.1905, DLA, A:Kessler.

288 Vgl. KESSLER 2004b, S. 781; MEYER 1975; BURGER 1968; SIMON 1983; ferner Briefe an verschiedene Adressaten im Kessler-NL im DLA (A:Kessler).

289 Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 4.3.1905, DLA, A:Kessler, zitiert bei VAN LOO 1995, S. 477. Van de Velde hatte 1897 auf der INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN vier Räume für Siegfried Bing Pariser *Salon d´Art Nouveau* und einen Ruheraum präsentiert und große Aufmerksamkeint erzielt, vgl. KRAHMER 1992; zu van de Velde und Bing vgl. AUSST.-KAT. AMSTERDAM ET AL. 2004; BECKER 2004; THIÉBAUT 2004.

Der auf einer zweiten Delegiertensitzung Ende April Kessler ausgehändigte Raumplan für die Beiträge der verschiedenen Regierungsbezirke zeigt[290], dass Weimar die *„verhältnismässig bestgelegenen Ausstellungsräume unmittelbar neben dem Eingang (...): ein kleinerer Vorsaal, ein grosser Oberlichtsaal (12.30 zu 6.50 m) und je ein Raum rechts und links daneben*"[291] zur Verfügung gestellt wurden. *„Über die beiden letzten Räume ist bereits Entscheidung getroffen*", so das Weimarer Staatsministerium im Mai 1905. Hier präsentierte van de Velde die für den Wiesbadener Hoftheaterintendanten Kurt von Mutzenbecher (1866-1938) konzipierten Speise- und Musikzimmer (**Abb. 2.8/a-b**), letzteres mit Malereien von Maurice Denis (1870-1943) geschmückt. Über eine Raumdekoration für den *„Repräsentationsraum",* für den *„nur die Ausgestaltung des Saales zu einem Prunkraum in Betracht*"[292] kam, war zu diesem Zeitpunkt in Weimarer Kreisen noch nicht entschieden. Der *Geschäftsordnung zur Kunstgewerbe-Ausstellung* ist zu entnehmen, dass eine Anmeldung der Beiträge bis zum 1. August 1905 zu erfolgen hatte.[293] Diesen Termin vor Augen wurden in Weimar die Vorbereitungen verstärkt: ein Exponat musste kreiert werden, von dessen Ausführung der Staatsminister und Großherzog Wilhelm Ernst zu überzeugen waren. Die Ausführung des Weimarer Landesbeitrags für den *„Repräsentationsraum"* sahen van de Velde und Kessler von Beginn an durch van de Velde realisiert.

2.1.1.1 Ein Theaterraum als Ausstellungsbeitrag?

Die Schwierigkeiten bestanden in der Erfüllung der Teilnahmevoraussetzung: Den in der *Raumkunst*-Abteilung präsentierten Exponaten sollte ein konkreter Auftrag zugrunde liegen, der in der Ausstellung als solcher explizit ausgewiesen sein sollte. Problem war, dass van de Velde einen konkreten Auftrag über eine zu konzipierende Raumdekoration für einen bestehenden oder neu zu errichtenden (großherzoglichen) Bau benötigte. Doch der einzige Neubau zu dieser Zeit war das großherzogliche Hoftheater in Weimar, welches abgerissen und durch einen von der Münchner Baufirma Heilmann & Littmann

---

290 Dieser Ausstellungsplan der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung 1906: Räume 1 bis 4 für den Beitrag Weimars, befindet sich im Konvolut zur 3. DEUTSCHE KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN 1906, DLA, A:Kessler, vgl. auch Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906, Protokoll der II. Sitzung der Deutschen Delegierten am 30.4.1905, StAD, 2.1/A.XXIV.128, bes. fol. 67r. Gegenüber Hofmannsthal erwähnte Kessler seine Reise nach Dresden für Ende April zu einer zweiten Komitéesitzung der Kunstgewerbeausstellung, wo er als *„Staatskommissär, die Interessen Weimars und Vandeveldes vertreten muß*", Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 19.3.1905, in: BURGER 1968, S. 81 (Brief Nr. 81). Zu diesem Zeitpunkt hatte van de Velde Kessler bereits brieflich kontaktiert.

291 Brief von Staatsministerium, Departement des Kultus (Dr. Karl Rothe) an Generalintendanz des Hoftheaters und Hofkapelle, Weimar 30.5.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 72r/v. Zum Grundriss des Dresdner Ausstellungspalastes vgl. ILLUSTRIERTER KAT. DRESDEN 1906, S. 54 .

292 Ebd.

293 Broschüre, 3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden 1906, Geschäftsordnung: Ausstellungs-Bedingungen, §13 (Einlieferung), DLA, A:Kessler.

konzipierten Neubau ersetzt werden sollte; für die Ausführung dieses Neubaus war van de Velde nicht im Gespräch.[294]

Van de Veldes Idee war nun, dass er als dekoratives Raumensemble eine *„Ausgestaltung des Saales als eines für die Höchsten Herrschaften bestimmte*[s] *Foyers, welcher unter Umständen mit Bildern Weimarischer Künstler auszuschmücken sein würde*"[295], konzipieren wollte, das nach Ende der Ausstellung in das neue Hoftheater integriert werden sollte. Diese Idee hatte van de Velde im Mai 1905 dem Weimarer Staatsministerium präsentiert und hierfür Staatsminister Dr. Karl Rothe (1848-1921) und den Großherzog gewinnen können. Zur Verwirklichung dieser Ideen van de Veldes mussten Max Littmann (1862-1931) und die Generalintendanz des Hoftheaters überzeugt werden. Dies versuchte Staatsminister Dr. Rothe Ende Mai 1905, der die Generalintendanz schriftlich über van de Veldes Vorschlag informierte und bat, man möge Littmann van de Veldes Vorschlag unterbreiten und eine Integration eines solchen Saales im Theater wohlwollend prüfen.[296] Da ein Beschluss im Juni noch ausstand, konkretisierte van de Velde seine Raumidee: *„Mein Vorschlag ist",* so schrieb er dem Staatsminister, *„das kleine Privat-Foyer im Neuen Theater - Privat-Foyer S. K. Hoheit des Großherzogs, das als Vorzimmer der Großh. Loge zu denken ist, in Dresden auszustellen."*[297] Van de Velde fügte hinzu, dass *„dieser Vorschlag weder (…) dem Großherzog noch dem Staat (…) eine neue Ausgabe vorübersehen* [würde]*, da es genügen würde (…) eine Summe von etwa fünfzigtausend Mark von der Gesamtsumme des zu dem Neubau des Theaters in Aussicht genommen*[en Betrags] *hierfür* [zu] *verwende*[n]."

Die Reaktionen Littmanns auf van de Veldes Ansinnen der Integration eines von fremder Hand entworfenen Raumes in dem von ihm entworfenen Hoftheater sind klar: Er lehnte

---

294 Im großherzoglichen Auftrag überprüfte van de Velde 1905 die Entwürfe der Firma Fellner & Helmer für einen möglichen Theaterneubau, vgl. Stellungnahme der Generalintendanz für das Staatsministerium zum Gutachten Henry van de Velde, 2.4.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 24r-29r. Ploegaerts/Puttemans betonen explizit, dass van de Velde selbst keine Theaterentwürfe angefertigt hat, vgl. PLOEGAERTS/PUTTEMANS 1987, S. 301 (Nr. 59). Dem widerspricht Otto Illies, der in Rekurs auf ein Gespräch mit Olde erwähnt, van de Velde habe einen Entwurf eingereicht, der abgelehnt worden sei, woraufhin van de Velde noch versucht habe, den Auftrag über die innere Ausgestaltung des Hoftheaters zu erhalten, vgl. Anmerkungen von Otto Illies zum Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 26.8.1939, Anm. 83, S. 110-120, bes. 116f., LvHAZ. Zum Weimarer Hoftheaterneubau vgl. auch Kapitel 3.1; ferner besonders HECHT 2005.

295 Brief von Staatsministerium, Departement des Kultus (Dr. Karl Rothe) an Generalintendanz des Hoftheaters und Hofkapelle, Weimar 30.5.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 72r/v. – 2004 erfolgte eine parallele Sichtung der Akten zum Hoftheaterneubau (ThHStAW) mit den hier enthaltenen Dokumenten zu van de Veldes Versuch einer Integration der Dresdner Raumdekoration im Hoftheater durch Dr. Christian Hecht und Verf. Hierzu vgl. HECHT 2005, bes. S. 18-20; WAGNER 2005c, S. 313f.

296 Das Staatsministerium informierte Ende Mai 1905 die Generalintendanz über van de Veldes Vorschlag; dieser Eingabe war eine Raumskizze der Ausstellungslokalität und Räumlichkeiten (**Abb. 2.9**) beigefügt, vgl. Brief von Staatsministerium, Departement des Kultus (Dr. Karl Rothe) an Generalintendanz des Hoftheaters und Hofkapelle, Weimar 30.5.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 72r-75v. Die Generalintendanz übersandte Rothes Schreiben nebst Raumskizze *„zur gefälligen (…) Äußerung Weimar 19. Juni 05"* an Littmann, vgl. ebd., Vermerk auf genanntem Schreiben.

297 Abschrift des Briefes von Henry van de Velde an Staatsminister Dr. Karl Rothe, Weimar 24.6.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 83r-84v, auch zitiert bei HECHT 2005, S. 44.

van de Veldes Vorschlag entschieden ab[298], zumal dieser für das Raumensemble auch für den Neubau zur Verfügung stehende Finanzmittel einplante. Erfolgreich konnte Littmann van de Veldes Plan einer Raumintegration im Hoftheater verhindern. Littmann führte verschiedene Gründe gegen die Raumintegration wie unter anderem finanzielle Einwände oder differierende Raumdimensionen in Dresden und Weimar an.[299] Offensichtlich gab es bezüglich des Theaterraumes, wie Christian Hecht darlegte, Missverständnisse, den van de Velde für seine Dekoration im Sinn hatte: Van de Velde bezog sich auf den Salon der großen Hof-[300] bzw. Fürstenloge[301], Littmann dagegen glaubte, van de Velde plane eine Raumdekoration für den großen Foyersaal (**Abb. 3.2**, **3.7**) und führte daher weiterhin den im Weimarer Foyersaal nicht existenten Oberlichtsaal als Absagegrund an.[302] Seine Einwände bekräftigte er mit seinem „*Interesse* [an] *einer einheitlichen künstlerischen Erscheinung*"[303] des Theaters, die bei der Beteiligung mehrerer Künstler an dessen Ausgestaltung nicht mehr gegeben wäre.

Obgleich sich der Staatsminister und der Großherzog bei Littmann für van de Veldes Idee einsetzten[304], lehnte Littmann van de Veldes Vorschlag ab: „*Ich bedaure auf das Lebhafteste,*" schrieb Littmann dem Staatsminister, „*dass meine künstlerische*[n] *Anschauungen und meine in einer langen Reihe von Jahren gesammelten reichen praktischen Erfahrungen mich zur Einnahme eines Standpunktes zwingen, der in der Ausstellungsfrage jetzt vielleicht einige Schwierigkeiten hineinträgt. Ich hoffe aber, dass es dem (…) Staatsministerium gelingen möge, vielleicht unter anderen Staatsbauten einen für*

---

298 Hierzu vgl. van de Veldes Bericht gegenüber Kessler, dass Littmanns ihm nun einen negativen Bescheid gegeben habe, vgl. Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, [Weimar] dimanche 13.7.1905 (handschriftlicher Bleistiftvermerk; vermutlich 16.7.1905), DLA, A:Kessler.

299 Zu den finanziellen Einwänden vgl. Brief von Max Littmann an Generalintendanz des Hoftheaters, München 30.6.1905 sowie Brief von Max Littmann an Staatsministerium, München 21.7.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 87r-88v. Es sollte sich zeigen, dass aufgrund zusätzlich notwendig gewordener Bauleistungen erst im August 1907 dem Hoftheater durch zusätzliche, zur Verfügung gestellte Finanzmittel eine größere bildkünstlerische Ausgestaltung zugedacht werden konnte, vgl. Mitteilung Schatullverwaltung (gez. Fritsch) über Übernahme der Mehrkosten durch den Großherzogen für künstlerischen Schmuck, Weimar 12.8.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3250, fol. 184r-185r. Vgl. Kapitel 3.2.

300 Ebd.; zur Raumdekoration für Dresden und deren Einbau im Theater vgl. auch HECHT 2005, S. 19.

301 Vgl. PORST 2003, S. 280.

302 Abschrift des Briefes von Max Littmann an Generalintendanz des Hoftheaters, München 28.6.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 77r-78v; ferner HECHT 2005, S. 19.

303 Abschrift des Briefes von Max Littmann an Generalintendanz des Hoftheaters, München 30.6.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 87r-88v.

304 Zu deren persönlichen Engagements vgl. Abschrift des Briefes von Staatsministerium an Max Littmann, Weimar 16.7.1905 und Brief von Max Littmann an Staatsministerium, München 21.7.1905, beide: ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 102r und fol. 100r-101v. Beispielhaft zitiert sei an dieser Stelle das Engagement des Staatsministers unter Verweis auf das großherzogliche Interesse im Hinblick auf die Prosperität des Landes mit Schreiben an Littmann vom 16.7.1905: „*Wie Euer Hochwohlgeboren bekannt ist, wünscht der diesseitige Kommissar (...) Graf Kessler hier, dass der Professor van de Velde hier beauftragt werde, für die Ausstellung die Ausstattung eines dem Grossherzogtum Sachsen zugewiesenen Saales herzustellen, welche dann später als Ausstattung eines für den Grossherzoglichen Hof vor dessen Loge vorzusehenden besonderen Foyer oder eines anderweitigen Raumes in den Neubau des Grossherzoglichen Hoftheaters zu übernehmen sein würde. (…) Da bei Ablehnung des Antrags die Beteiligung des Grossherzogtums an der Ausstellung in Frage gestellt ist, ist es der lebhafte Wunsch Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs dass der Vorschlag des Grafen Kessler zur Ausführung gelangt. Auf Höchsten Befehl ersuchen wir (…) um eine nochmalige Erwägung und Aeusserung, ob und unter welchen Bedingungen sich das Vorhaben verwirklichen lassen könnte.*"

die Ausstellung geeigneten Innenraum ausfindig zu machen."[305] Sehr verwundert registrierte van de Velde, wie er es auch gegenüber Kessler konstatierte, dass sich Littmann über die Interessen von Großherzog und Staatsminister hinwegsetzen konnte und der Großherzog und der Staatsminister als Bauherr/Finanzier des Hoftheaters sowie als Landesherr, der die Dresdner Ausstellung nicht zuletzt auch aus wirtschaftlichen Aspekten unterstützte, nicht erfolgreich gegen Littmanns Absage intervenierten und vielmehr das ablehnende Agieren Littmanns tolerierten.[306]

2.1.1.2 Die *Museumshalle* als Raumkunstexponat

Mit Littmanns Ablehnung einer Integration von van de Veldes Raumdekoration im Hoftheater drohten van de Veldes und letztlich auch Weimarer Interessen einer Ausstellungsbeteiligung zu scheitern. Van de Velde war wohl in Sorge, wussten er und Kessler, dass das Großherzogtum Weimar für eine Beteiligung in Dresden einen konkreten Auftrag nachzuweisen hatte. Über Littmanns Absage war van de Velde zutiefst enttäuscht, insbesondere weil er, wie er in einem weiteren Schreiben gegenüber Kessler darlegte, hierin eine Schwächung seiner Position in Weimar befürchtete. Im Hinblick auf die Dresdner Ausstellung schrieb van de Velde an Kessler, dass seine Präsenz in Weimar im August dringend erforderlich sei, um in erneuten Verhandlungen mit dem Großherzog die Ausstellungsangelegenheit zu regeln.[307]
Um Weimars Beteiligung an der Ausstellung zu sichern, musste ein neues Exponat für die Dresdner Ausstellung konzipiert werden. Einem Brief an Kessler von Mitte Juli 1905 ist zu entnehmen, dass van de Velde überlegte, eine Raumdekoration für den großherzoglichen Palast oder das Weimarer Museum zu kreieren – Ideen, die, wie es ein nachfolgend wiedergegebener Brief van de Veldes an Kessler nachweislich überliefert, auf Max Vollert (1851-1935) als Impulsgeber zurückzuführen sind.[308] Es war ein eher zufälliges Treffen von Vollert und van de Velde am Weimarer Bahnhof, das van de Velde zu seinem sofortigen Bericht in seinem noch während der Zugfahrt verfassten Schreiben an Kessler veranlasst hat. Das Gespräch mit Vollert reflektierend, berichtete van de Velde, Vollert habe ihm nach Littmanns ablehnendem Bescheid empfohlen beim Großherzogen anzufragen, ob nicht ein ähnlicher Raum im großherzoglichen Palast ausgebaut werden könnte. Vollert schlug in diesem Kontext den Tanzsaal vor, der an der

---

305 Brief von Max Littmann an Staatsministerium, München 21.7.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 100r-101v; vgl. Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 20.7.1905, DLA, A:Kessler.

306 Vgl. Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 20.7.1905, DLA, A:Kessler. Hecht vermutet eine Umstimmung des Großherzogen durch Littmann in Gesprächen, vgl. HECHT 2005, S. 19.

307 Vgl. Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 20.7.1905, DLA, A:Kessler.

308 Vgl. Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, im Zug 13.7.1905 (Bleistift), DLA, A:Kessler. – Über den hier von van de Velde erwähnten Max Vollert notierte Kessler, dass dieser „*vielleicht einmal Rothes Nachfolger wird*", vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, 7.12.1907, in: KESSLER 2005, S. 378. Staatsrat Max Vollert bearbeitete seit 1890 die Jenaer Universitätsangelegenheiten im Staatsministerium Weimar, 1909 wurde er in der Nachfolge des seit 1884 amtierenden Heinrich Eggeling (1838-1911) Kurator der Universität Jena (bis 1922), vgl. STEINMETZ 1962, S. 465f.

‚Oberfläche' ausgebaut werden könnte, alternativ dachten er und van de Velde auch an die Rotunde im Weimarer Museum. Die mit diesen neuen Raumideen verbundene Hoffnung auf seine Teilnahme an der Ausstellung führte zu van de Veldes Bitte an Kessler, diese möglichen Raumideen für die Dresdner Ausstellung mit dem Großherzog zu besprechen. Interessanterweise sind van de Veldes Memoiren seine Versuche der Integration eines Raumsensembles in das Hoftheater oder weitere alternative Raumideen nicht zu entnehmen; hier erwähnt van de Velde das Projekt eines Museumsneubaus und seinen Vorschlag, *„einen vollständig eingerichteten Museumssaal zu zeigen, dessen Wandgemälde Ludwig von Hofmann übertragen werden sollten*".[309] Die Unterredung zwischen Kessler und dem Großherzog dürfte wohl im Juli oder August erfolgt sein, auch wenn den Briefen oder Kesslers Tagebüchern für Juli/August keine Hinweise auf mögliche Treffen und Gespräche über das Ausstellungsexponat zu entnehmen sind.

Das Dresdner Ausstellungsexponat erwähnte Kessler in seinem Tagebuch erstmals im September: *„Mit Vandevelde bei Hunnius wegen Dresden. Der G. H. giebt, wie zu erwarten steht, 20.000 M.*"[310] Damit war die Beteiligung Weimars mit einem Landesbeitrag an der Dresdner Ausstellung beschlossen. Für den 16. September 1905 ist die ministerliche Anweisung überliefert, van de Velde solle eine Skizze für einen Saal für das Weimarer Museum für Kunst und Kunstgewerbe anfertigen.[311] Bereits am 11. September 1905 reiste Kessler *„mit Vandevelde nach Dresden*"[312], um in der *„Ausstellung (…) die Lokalitäten Vandev. zu zeigen*"[313].

Mit der *Museumshalle* folgte van de Velde Lossows Wunsch nach einer *„gestalterischen Besonderheit in der Zweckbestimmung eines Raumes*"[314]. Thomas Föhl legte ausführlich dar, dass van de Velde die *Museumshalle* für deren späteren Einbau in das umgebaute Weimarer Museum konzipierte und Kessler den seit langem geforderten Museumsbau über die Dresdner Ausstellung zu realisieren hoffte.[315] Am 2. November 1905 erfolgte *„früh (…) die Genehmigung vom Grossherzog für den Saal*"[316], wie Kessler in seinem Tagebuch notierte.

---

309 VAN DE VELDE 1986, S. 278.

310 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 8.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801. Nach seinem Jurastudium leitete Johannes Hunnius (1852-1943) von 1901 bis 1918 das Finanzdepartement des großherzoglichen Staatsministeriums, vgl. SCHROETER 2006, S. 406.

311 Vgl. ThHStAW, Kunstgewerbeschule Weimar Nr. 79, fol. 32. An dieser Stelle geht mein ausdrücklicher Dank an Professor Dr. Volker Wahl, ehemaliger Direktor des ThHStAW, für seine Hilfeund diesbezügliche Auskünfte.

312 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 11.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801.

313 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 12.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801.

314 Brief von Deutsche Kunstgewerbeausstellung (William Lossow) an Harry Graf Kessler, Dresden 14.3.1905, DLA, A:Kessler.

315 Zu den Museumsplänen und deren wiederholten Zurückstellungen durch den Großherzog vgl. FÖHL 1999 (hier werden die Dokumente im KSWA ausführlich zitiert); FÖHL 2010, S. 123; PLOEGAERTS/PUTTEMANS 1987, S. 288-289; PLOEGAERTS 1999, Bd. 1, S. 206-213; DOLGNER 1996, S. 24.

316 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 2.11.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811.

2.1.2 AUFTRAGSGENESE VON HOFMANNS WANDBILDERN

Die Beteiligung Hofmanns am Weimarer Landesbeitrag war Programm und stand für van de Velde und vermutlich Kessler als wichtiger Mitstreiter im *Neuen Weimar* bereits frühzeitig wohl auch nicht in Frage. Ob van de Velde bereits im Mai 1905 mündlich gegenüber dem Staatsminister eine malerische Ausgestaltung durch Hofmann formuliert hatte, ist nicht bekannt.[317] Van de Velde erwähnt in seinem Schreiben vom 24. Juni 1905 an das Staatsministerium erstmals Hofmann als Maler der Dekorationen für den Dresdner Ausstellungsraum: *„Mein Vorschlag ist, das kleine Privat-Foyer im Neuen Theater (…) des Großherzogs (…) in Dresden auszustellen und so dessen Ausführung mir und demjenigen der Kunstschul-Maler zu übertragen, der am geeignetsten erscheint, diesem Foyer die Eleganz und weihen Charakter zu geben, den es haben muß, nämlich Herrn Ludwig v. Hofmann."*[318] Spätestens zu diesem Zeitpunkt war eine Ausmalung durch Hofmann für van de Velde entschieden, zumal dieser den Maler auch kurz später in einem Brief an seine Ehefrau erwähnte. In diesem Schreiben betonte van de Velde, dass er ein kleines Theaterfoyer als Ausstellungsexponat ausführen werde, dessen Realisierung er und Hofmann nur noch formell zu beantragen hätten.[319]

Das Brüsseler Fonds Van de Velde verwahrt einen aufschlussreichen Brief, der belegt, dass van de Velde bereits im Oktober 1898 erstmals eine Kooperation mit Hofmann für einen gemeinsam zu gestaltenden Idealraum erwogen hat, dessen Realisierung van de Velde in genanntem Brief als einen ‚zu verwirklichenden Traum' bezeichnete.[320] Dieser Gedanke van de Veldes fiel zeitlich mit seiner ersten persönlichen Begegnung mit Hofmann zusammen, die über eine Einladung Kesslers in Berlin am 20. Oktober 1898 zustande gekommen ist.[321] Van de Veldes Kenntnis der Arbeiten Hofmann ist

---

317 Ein Schreiben des Staatsministers, in dem dieser der Generalintendanz erstmals van de Veldes Vorschlag eines Einbaus einer Raumdekoration in das Theater unterbreitete, erwähnte eine *„Ausgestaltung des Saales (…), welcher unter Umständen mit Bildern Weimarischer Künstler auszuschmücken sein würde"* sowie den finanziellen *„Aufwand für die Dekoration* [über] *(…) etwa 30.000M und den Preis der Bilder für (…) etwa 20.000M."* Brief von Staatsministerium, Departement des Kultus (Dr. Karl Rothe) an Generalintendanz des Hoftheaters und Hofkapelle, Weimar 30.5.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 72r.

318 Abschrift des Briefes von Henry van de Velde an Staatsminister Dr. Karl Rothe, Weimar 24.6.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 83r-84v. Im Kessler-NL (DLA) wird ein mit Notizen Kesslers versehenes Ausstellungsprogramm zur KUNSTGEWERBE-AUSSTELLUNG DRESDEN verwahrt, in dem er in der Rubrik *Bildende Kunst* zentrale Passagen unterstrichen und kommentiert hat. So heißt es hier über die Dresdner Ausstellungsabsichten, dass *„Kunstwerke in einer Umgebung vorzuführen* [seien], *die ihre Wirkung im Zusammenhang mit dem täglichen Leben zeigt. Das Kunstwerk soll erscheinen als edelster Schmuck"*. Daneben notierte Kessler unleserlich: *„pastellfarbene Gemälde & (…) zuerst gemalt (Hofmann!)"* Vgl. Konvolut zur *3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906*, DLA, A:Kessler (Konvolut).

319 Vgl. Brief von Henry van de Velde an Maria van de Velde, 25.6.1905, BRA, Fonds van de Velde, Inv.-Nr. FS X 784, zitiert bei PLOEGAERTS/PUTTEMANS 1987, S. 98. Entgegen PLOEGAERTS/PUTTEMANS datiert Föhl dieses Schreiben auf den 29.6.1905, vgl. FÖHL 2010, S. 123.

320 Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Oktober 1898 [lundi soir oct. 98], Kopie im LvHAZ (Original im BRA, Fonds van de Velde, Inv.-Nr. FS X 504-2/20); auch erwähnt bei STARZ 2001b, S. 466.

321 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 20.10.1898, in: KESSLER 2004b, S. 208; VAN LOO 1992, S. 333, 408. Eleonore von Hofmann erwähnt den *„Belgier Henry van de Velde, den wir als einen Führer der modernen Kunstbewegung schon von Berlin her kannten"* (HOFMANN 1963/2005, S. 387). Mit dem dritten Jahrgang des PAN erschienen Beiträge über van de Velde, die auch Hofmann kannte (vgl. den Beitrag von Eberhard von Bodenhausen: Henry van de Velde, in: PAN. 3 (1897/98), S. 121/122). Spätestens seit 1903 pflegten Hofmann und van de Velde eine

nachweislich für Ende Dezember 1897 belegt.[322] In der *Museumshalle* für die Dresdner Ausstellung sollte sich van de Veldes Wunsch erfüllen, gemeinsam mit Hofmann einen Idealraum zu kreieren, einen Gedanken, den er übrigens 1904 in einem Schreiben an Kessler wiederholt hat. Van de Velde berichtete hier über Wunschprojekte und erwähnte mit Palais oder Secession, Kesslers Museum und drei Theatergebäuden eine Serie geplanter zukünftiger Bautätigkeiten, welche er zu realisieren beabsichtigte. Unter den drei genannten Theaterprojekten wird an zweiter Stelle das Weimarer Hoftheater erwähnt, für das er eine Kombination eines Amphitheaters mit Logen beabsichtigte. Explizit wies van de Velde hier auf seinen Plan eines sich durch Harmonie und Rhythmus auszeichnenden Idealraumes hin.[323]

Für den für die Dresdner Ausstellung zu realisierenden Saal bewilligte der Großherzog einen Betrag von 20.000,- Mark, der indirekt zugleich – ähnlich den mit der Darmstädter Künstlerkolonie-Ausstellung 1901 verbundenen Anliegen ökonomischer Förderung des hessischen Handwerkes und Gewerbes – zur Prosperität des regionalen Handwerks und Gewerbes im Thüringer Land beitragen sollte.[324] Mit der *Museumshalle* konnte für die Dresdner Ausstellung ein von Elisabeth Förster-Nietzsche Ende Januar 1905 verkündetes Gemeinschaftsprojekt von van de Velde und Hofmann realisiert werden.[325] Van de Velde entwarf mit der *Museumshalle* eines der größten Raumkunstensembles der Ausstellung, in dessen obere Wandzone Hofmanns Gemäldezyklus integriert wurde.

2.2 ENTWURF UND AUSFÜHRUNG

Entwurfs- und Planungsphase sowie Diskussion über das Bildthema

Mit der großherzoglichen Finanzierungszusage zur *Museumshalle* im September 1905 konnten van de Velde und Hofmann an die Arbeit gehen.[326] Unmittelbar nach dieser Genehmigung reiste van de Velde nach Dresden, um sich ein genaues Bild von den Dresdner *„Lokalitäten"*[327] zu machen. Nach dieser Besichtigung ging er an die

---

Freundschaft, die sich anhand von Briefkorrespondenzen (vgl. Korrespondenz zwischen Hofmann und van de Velde im BRA, Fonds van de Velde, in der BSB sowie im LvHNP) und gemeinsamen Projekten und Engagements nachvollziehen lässt und die auch nach deren Tod unter den Familien fortgeführt wurde.

322 In seinem Schreiben an Sophie Herrmann, Ehefrau des Malers Curt Herrmann (1854-1929), berichtete van de Velde über den Stand ihrer Wohnungsausstattung und erwähnte Hofmann im Kontext einer geplanten Ausstellung über junge, deutsche Künstler im Brüsseler *Salon de La libre Esthétique*, zu denen van de Velde auch Hofmann rechnete, vgl. Brief von Henry van de Velde an Sophie Herrmann, Uccle-Calevoet [Dezember 1897], in: VAN LOO 1992, Bd. 1, S. 333, 408; vgl. FÖHL 1989, S. 543f. An dieser Ausstellung nahm Hofmann jedoch nicht teil, vgl. L´ART MODERNE, 8 (1898), Nr. 13, S. 99f.

323 Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 1.1.1904, DLA, A:Kessler.

324 Zur Mittelbewilligung vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 8.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801. Vgl. FÖHL 1999, S. 78. Noch im Mai 1905 hatte van de Velde 50.000,- Mark für das Dresdner Exponat kalkuliert: *„Den Aufwand für die Dekoration schätzt er* [van de Velde] *auf etwa 30.000 M und den Preis der Bilder auf etwa 20.000 M."* Brief von Staatsministerium, Departement des Kultus (Dr. Karl Rothe) an Generalintendanz des Hoftheaters und Hofkapelle, Weimar 30.5.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 72r/v.

325 Vgl. Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Ludwig von Hofmann, Weimar 31.1.1905, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.959/1.

326 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 8.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801.

327 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 12.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 801.

Detailkonzeption[328], zu dieser Zeit dürften wohl die Grund- und Aufrisse für die *Museumshalle* (**Abb. 2.18**, **2.16/b**) entworfen worden sein. Es kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass Hofmann kurze Zeit später seine Entwurfstätigkeit für die Wandbilder begonnen hat. Hofmanns sonst für Wandarbeiten aufschlussreichen Reisenotizen (1892-1899/1907-1911) liefern zur Datierung der sechs *Museumshalle*-Wandbilder keine Hinweise, sodass Konzeption und Entstehung der Entwürfe für den *Museumshalle*-Zyklus zeitlich nicht exakt nachvollzogen werden kann.

Wie die Auftragsgenese (vgl. KAPITEL 2.1.2) aufzeigte, ist die Nennung Hofmanns im Kontext mit der *Museumshalle* als ausführender Maler der Dekorationen erstmals für Mitte Juni 1905 belegt.[329] Es ist zu vermuten, dass Hofmann womöglich im Juli 1905 seine Entwurfsarbeit begonnen und seit Mitte September 1905 nach seiner Rückkehr von einer mehrwöchigen Englandreise fortgesetzt hat.[330] Gegenüber Hofmannsthal erwähnte Hofmann *„allerhand dringliche Sachen, die* [ihn] *bei der Rückkehr* [aus England] *zu empfangen pflegen*"[331].

Kessler überliefert bereits für den 18. September 1905 eine Besprechung mit Hofmann über dessen Ausstellungsbeteiligung, ein Zeitpunkt, der zeitlich mit van de Veldes Besuch in Dresden korrespondiert: *„Früh Ludwig von Hofmann bei mir wegen der Dekorationen für Dresden. – Nachmittags bei Rothe wegen des Künstlerbundes. R. machte eine groteske Szene wegen der K.B. Ausstellung: er wolle nicht das Karnickel, der Sündenbock sein, wenn die Sache scheitre etc. schlug dabei mit den Händen um sich, schrie, schluchzte, weinte. Dann meinte er von Vandevelde: er möge sich mit dem Dresdner Saal jetzt Mühe geben, »einmal dem Grossherzog eine rechte Freude zu machen«; wie ein Tertianer, der Etwas Schönes von den Eltern zu Weihnachten bekommen will. Diese kleinen Spiessbürger hier fangen an, sich wirklich wichtig zu nehmen, seitdem man ihnen so viele*

---

328 Zu den nach van de Veldes Entwürfen von im Großherzogtum Weimar ansässigen Künstlern, Bildhauern und Firmen ausgeführten Raumdetails vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1906, S. 27f.

329 Ob Hofmann womöglich schon mit van de Veldes erster Ideenäußerung einer Raumdekoration für ein Theaterfoyer erste Entwürfe gefertigt hat, ist nicht bekannt. 1910 hatte Hofmann im Rahmen einer möglichen Ausgestaltung eines realiter existierenden Raumes gegenüber van de Velde geäußert, er beginne seine Entwurfsarbeit erst, wenn van de Velde ihm verspreche, den Plan nicht mehr zu ändern (Brief von Ludwig von Hofmann an Henry van de Velde, Neapel 1.1.1910, Kopie im LvHAZ (Original im BRA, Fonds van de Velde, Inv.-Nr. FSX 827/4). Ob sich Hofmanns genannten Entwurfsabänderungen auf die geänderte Bauaufgabe von der Foyer- zur *Museumshalle*-Ausgestaltung beziehen könnte, ist nicht verifizierbar. In Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe - Foyer, Museumshalle Weimar* (siehe weiter unten) sind mit *Dek. 95-97* drei Entwürfe rubriziert, bei denen es sich laut Hofmann sowie auch bekräftigt durch die Maßangaben um Vorarbeiten für den Hoftheaterfries (vgl. Kapitel 3.2) handelt; es ist jedoch meines Erachtens eher unwahrscheinlich, dass Hofmann bereits für van de Veldes zunächst beabsichtigte Foyerdekoration Entwürfe angefertigt haben könnte. Die Erwähnung dieser Entwürfe im Kontext mit der *Museumshalle* dürfte auf Hofmanns spätes Verfassen seiner Werkkartei zurückzuführen sein.

330 Etwa von Mitte August bis Mitte September 1905 hielten sich Hofmanns in England auf, wo sie auch William Rothenstein besuchten und London, Hampstead, Cornwall und Oxford besichtigten. Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Oxford 11.9.1905, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 66 (Brief Nr. 103); ferner Brief von Bernt Grønvold an Ludwig von Hofmann, Sontheim [um 28.8.1905], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.973/31. Zur Englandreise vgl. das nur noch unvollständig erhaltene Skizzenbuch *Hampstead* (Privatsammlung, Icking), das 15 mitunter datierte Skizzen zu Pferdekarren und Schafen, Jungen und Mädchen am Pond, Landschaften und Skizzen aus Hampstead Heath enthält.

331 Brief von Ludwig von Hofmann an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 12.10.1905, FDH, Hofmannsthal-NL, Inv.-Nr. 1699.

berühmte Leute zuführt. – Abends bei Ludwig v. Hofmann gegessen. Dort noch Kékulés und Vandevelde. Den Saal besprochen."[332]

Hofmann folgte vermutlich dem Anstoß Kesslers, die Darstellung des *Museumshalle-Zyklus* auf Blättern der erst kurz zuvor im Insel-Verlag erschienenen lithografischen *Tänze-Mappe*, deren Herausgabe Kessler angeregt hatte[333], aufzubauen.[334] In den disparaten Motiven der *Tänze-Blättern* (**Abb. 1.52**, **2.24**, **2.26**, **6.3**) verbildlichte Hofmann ein arkadisches Dasein, das Ausdruck des um die vorletzte Jahrhundertwende virulenten Wunschbildes nach paradiesischem Dasein und antikem Lebensgefühl ist, zum anderen die Stilisierung des rhythmisch bewegten menschlichen Körpers, seiner Bewegungen und Gebärden im Umfeld des *Neuen Weimar* zeigt.[335] Diesbezüglich ist auch eine Aussage Kesslers gegenüber Hofmannsthal über die „*Gebärde*" interessant, die er „*dadurch aus dem Dilettantischen freizuhalten*" beabsichtigte, „*dass ich sie (…) mit Ludwig von Hofmann und Vandevelde zusammen gewissermaßen stylisiere*."[336]
So nutzte Hofmann einen Probedruck für *Blatt 3* der *Tänze-Mappe* (**Abb. 2.26**) als erstes Entwurfsblatt respektive erste Ideenskizze für die *Museumshalle*-Wandbilder, den er durch motivische Ergänzung und Kolorierung zum Entwurf *Festlicher Empfang* (**Kat. 4.5**) überarbeitete: Neben der Erprobung der Farbigkeit der Darstellung versuchte er besonders, durch die hinzugefügte Skizzierung der schmalen Brüstungszone bzw. des Ornamentfrieses sich eine Vorstellung von der Erweiterung der Lithografie-Szene ins Monumentale und der Wirkung des Bildmotivs im Verbund mit der Architektur bei dessen erhöhter Disposition zu verschaffen.[337] Die Gestaltung des Ornamentfrieses im Entwurf belegt, dass es sich hierbei um eine Eigenkreation des Malers handeln dürfte,

---

332 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 18.9.1905, in: KESSLER 2004b, S. 804; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Harry Graf Kessler, Weimar 18.9.1905, DLA, A:Kessler.

333 Vgl. HOFMANN 1963/2005, S. 387.

334 Zur Entstehung der *Tänze-Mappe*, deren „*Lithographien* [Hofmann] *ganz in Anspruch*" nehmen, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Harry Graf Kessler, Weimar 23.5.1905, DLA, A:Kessler. Im September war die *Tänze-Mappe* publiziert (vgl. SCHMID 2003, Bd. 1, S. 930), für deren „*inhaltliche Begleitung (…)* [wie einen] *lieblich klingenden Schmuck*" sich Hofmann aufgrund seiner Englandreise erst Mitte Oktober bei Hofmannsthal bedanken konnte, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 12.10.1905, FDH, Hofmannsthal-NL, Inv.-Nr. 1699. Zum geplanten Prolog der *Tänze-Mappe* durch Hofmannsthal vgl. Briefe von Hugo von Hofmannsthal an Carl Ernst Poeschel, Weimar 3.5.1905, 18.5.1905 und 29.5.1905, erwähnt bei SCHMID 2003, Bd. 1, S. 917, 920, 921.

335 In den zwölf motivisch verschiedenen *Tänze-Blätter* vergegenwärtigte Hofmann das antike, griechische Dasein der Menschen in antiken, mitunter kultischen Tanz-, Verfolgungs- oder Stierszenen oder durch mythologische Figuren, die u.a. an Mänaden oder den geflügelten Euphorion erinnern, dargestellt in einer modernen Formen- und Bildsprache. Zur Motivik der *Tänze-Mappe* vgl. u.a. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 44-49; KOLBE 1958, Bd. 1, S. 29f. und Bd. 2, Nr. 95-106. In seinem Prolog zur *Tänze-Mappe* betonte Hofmannsthal, „*hier ringt eine Seele um die Welt (…) eine griechische Seele, die in sich das Glück dieser Rhythmen gefunden hat, eine vereinzelte griechische Seele unter uns. (…) Denn was wäre griechisch (…) wenn nicht dies: eine Wollust des Daseins, der ihre Schwere genommen ist (…) – eine Wollust, in der so viel Bewegung ist (…)* [und] *Gegenwart des nackten menschlichen Leibes überall*". HOFMANNSTHAL 1905.

336 Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, Berlin 26.6.1903, in: BURGER 1968, S. 49 (Brief Nr. 48). Kesslers äußerte dies im Kontext mit Hofmannsthals Inszenierung TOD DES TIZIAN, dessen Gehalt durch Körpergestik und Textintonation symbolisiert werden sollte, vgl. WINTSCH 1998, S. 129; KOSTKA 1997a, S. 142ff.

337 Bereits Ingo Starz vermutete in dem überarbeiteten handkolorierten *Tänze-Blatt*-Probedruck einen Entwurf für den *Museumshalle-Zyklus* (**Kat. 1.5**), hierzu vgl. STARZ 2002a, S. 30.

die ohne Zutun van de Veldes erfolgt sein dürfte. Dass Hofmann motivisch den *Museumshalle*-Zyklus zum Teil auf einigen *Tänze*-Blättern aufbaute, bezeugen besonders die Wandbilder *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) und *Tanzende* (**Abb. 2.7**), in denen Bildmotive aus *Blatt 1* (**Abb. 2.24**) und *Blatt 3* (**Abb. 2.26**/**Kat. 4.5**) der *Tänze-Mappe* nachweisbar sind.[338] Hofmanns Rückgriff auf geschaffene und konzipierte Motive und deren variierte Modulation in neuen Werken ist ein Charakteristikum seiner Kunst und wiederholt in seinem Œuvre zu beobachten, auch in den Blättern der *Tänze-Mappe* ist dieses Vorgehen erkennbar.[339]

Ende Oktober 1905 kam es zu einem Treffen zwischen Hofmann, Kessler und van de Velde. Anlass war die Besprechung von Hofmanns *Museumshalle*-Entwürfen im Atelier des Malers: *„Bei Vandevelde und Ludwig von Hofmann die Skizzen und Entwürfe für den Dresdener Saal. Hofmann hat in seinem Atelier ein Fragment der Dekoration von Maurice Denis für mein Esszimmer als Stimmgabel stehen.“*[340] Lassen sich Hofmanns begutachteten Entwürfe nicht identifizieren, so ist Kesslers Hinweis auf ein Gemäldefragment Denis' als „*Stimmgabel*“ interessant. Bei der hier erwähnten Arbeit Denis' handelt es sich um das heute verschollene Fragment *Les Nymphes aux Jacinthes* aus *L´Amour et la Vie d´une Femme* (1900), das in Kesslers Weimarer Haus in seinem Esszimmer über van de Veldes Anrichte (**Abb. 2.10**) und später im Salon aufgehängt war. Hofmann sah Arbeiten Denis' 1903 während seiner Paris-Reise, anlässlich dessen er auch den an der Académie Julian studierenden Ivo Hauptmann (1886-1973), Sohn Gerhart Hauptmanns und schon bald sein Schüler an der Kunstschule, traf. Am 13. Mai 1903 besuchte Hofmann in Begleitung Kesslers den Pariser *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, in dem verschiedene Gemälde Denis' präsentiert wurden: *„Ludwig von Hofmann getroffen. Ihn zu Odilon Redon hinausgebracht. Vorher mit ihm in die Champ de Mars Ausstellung. Die Denis packten ihn sehr. Namentlich, wie mir schien, die Motive.“*[341] Hofmann berichtete Rothenstein schriftlich über die neue französische Malerei und erwähnte in diesem Kontext explizit Denis: *„Die Salons haben mir einen schrecklichen Eindruck gemacht, ich glaube, dass die grosse Zeit der französischen Malerei vorüber ist. Unter den Jüngeren ist Maurice Denis sehr fein, ein ganz naives sonderbares Talent von grossem dekorativem Geschmack.“*[342] Auf Vermittlung Kesslers erfolgte eine erste Begegnung Hofmanns mit dem Franzosen am 21. Mai 1903 in Denis' Landhaus in Saint-

---

338 Zur Verarbeitung der *Tänze*-Motive im *Museumshalle*-Zyklus zuerst KOLBE 1958, Bd. 1, S. 29; dann SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 45; STARZ 2001a, S. 243; STARZ 2002b, S. 30f.; ROBERTS 2001, S. 135, 141.

339 Zur Verarbeitung von Tanzmotiven des *Dekorativen Gemälde* (**Abb. 1.50**) in leicht modifizierten Darstellungen von *Blatt 5* (**Abb. 1.52**) und *Blatt 6* der *Tänze-Mappe* vgl. Kapitel 1.3.3.2. Hinsichtlich der spiegelbildlichen Verwendung einer Figur aus *Tänze-Blatt 9* (**Abb. 6.3-6.4**) im *Euphorion*-Wandbild (**Abb. 6.2**) vgl. Kapitel 6.1.2; auch erwähnt bei SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 48; ROBERTS 2001, S. 165.

340 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 28.10.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811; ferner SCHÄFER 1997, S. 206.

341 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, Paris 13.5.1903, in: KESSLER 2004b, S. 569.

342 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Paris 18.5.1903, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 48).

Germain-en-Laye[343]: *„Erst gestern waren wir* [Hofmann, Ivo Hauptmann u. a.] *einige Stunden unterwegs, um einen Maler zu besuchen, der in St. Germain wohnt. Wir sahen sehr schöne dekorative Malereien von ihm in Kirchen* [: Sainte-Marguerite in Le Vésinet[344]]. *Ich werde Dir gelegentlich von ihm erzählen*"[345], schrieb Hofmann nach seinem Besuch bei Denis an Gerhart Hauptmann. Anscheinend fand auch Denis Gefallen an Hofmann, denn kurze Zeit später äußerte er gegenüber Jan Verkade (1868-1946), dass sich sicher die Gelegenheit zu einer Reise nach Deutschland und einem erneuten Treffen mit Hofmann ergeben werde.[346] Im Frühjahr 1905 anlässlich der DRITTEN NEO-IMPRESSIONISTEN-AUSSTELLUNG in Weimar erwarb Hofmann Denis' Gemälde *Vue de la Villa Borghèse*[347] (**Abb. 2.11**), das er in seinem von van de Velde gestalteten Esszimmer aufhängte.[348] Zwischen Hofmanns *Museumshalle*-Arbeiten und dem in seinem Atelier als *„Stimmgabel*"[349] aufgestellten Fragment Denis' bestehen Ähnlichkeiten in den Sujets und dekorativen Motiven, die von dem tiefen Eindruck des Franzosen auf Hofmann zeugen (vgl. KAPITEL 7.7). Erkennbar sind die Parallelen von Denis' Bild und Hofmanns *Museumshalle*-Wandbildern in der landschaftlichen Anlage: im Vordergrund agieren Figuren zwischen Bäumen in einem Hain; die Baumkronen vom oberen Bildrand überschnitten; im Hintergrund ein Wald (Denis) bzw. eine Hügelkette (Hofmann).

Am 1. November 1905 besuchte der Großherzog den Maler in dessen Atelier und besichtigte dessen Skizzen für die *Museumshalle*: *„Der Grossherzog Vandeveldes u. Hofmanns Skizzen in Hofmanns Atelier besichtigt. Er war wie ein Stock, stumm, steif und feuerrot bis hinter die Ohren; sein nervöses Zucken in den Ohren verliess ihn nicht. Er drückte heraus, ob die Beleuchtungskörper nicht zu nah bei den Bildern wären und von Hofmann, »Was stellt das vor?« Sonst kein Wort der Anerkennung oder auch des leisesten Gefallens. Ein armes Geschöpf, manierenlos aus Minderwertigkeit."*[350] Deutlich resultiert

---

343 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Maurice Denis, 15.5.1903, MMD, erwähnt bei SCHÄFER 1999, S. 131, und Brief von Maurice Denis an Ludwig von Hofmann, [nach 16.5.]1903, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.139. Zu diesem Treffen bei Denis vgl. IVO HAUPTMANN 1976, S. 26ff., zu Denis und Hofmann vgl. SCHÄFER 1999, S. 131; SCHÄFER 2007. Zum Zeitpunkt von Hofmanns Besuch bei Denis schuf dieser das Gemälde *Hommage à Cezanne*, das u. a. Bonnard, Serusier und Maillol um ein Stillleben Cézannes zeigt, vgl. IVO HAUPTMANN 1976, S. 29. – Eine erste Begegnung von Denis und Hofmann während Hofmanns Zeit an der Académie Julian 1889/90, an der zur gleichen Zeit auch Denis studierte, ist nicht bezeugt.Vgl. Kapitel 1.1.3.

344 Zu Denis' Kirchenmalereien in der Pfarrkirche Sainte-Marguerite in Le Vésinet: 1901 Ausmalung der links vom Chor gelegenen Chapelle de la Vierge; 1903 Ausmalung der rechts vom Chor gelegenen Chapelle du Sacré-Cœur und des Chorumgangs, vgl. Abb. in AUSST.-KAT. LYON ET AL. 1994, S. 100, Abb. 4 und S. 232-236, Kat. 87; ebd., S. 305-306, Kat. 164-166.

345 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Paris 22.5.1903, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 47 (Brief Nr. 77).

346 Vgl. Brief von Maurice Denis an Jan Verkade, [31.5.1903?], Privatsammlung, erwähnt bei SCHÄFER 2007, S. 105.

347 AUSST.-KAT. WEIMAR 1905, S. 94. Im Mai 1905 wurde Kessler gebeten, Hofmann ein Exemplar der *„Mappe mit farbigen Lithographien von Maurice Denis* (…)*, die bei Vollard erschienen ist,*" aus Paris mitzubringen, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Harry Graf Kessler, Weimar 23.5.1905, DLA, A:Kessler.

348 Vgl. REDSLOB 1998, S. 44.

349 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 28.10.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811.

350 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 1.11.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811; vgl. auch Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 26.10.1905, DLA, A:Kessler.

diesem Eintrag Kesslers, dass dem Großherzog weder van de Veldes Raum noch Hofmanns Bilder gefielen. Trotzdem erging an beide tags drauf *„früh (…) die Genehmigung vom Grossherzog für den Saal"*[351], wie Kessler am 2. November 1905 in seinem Tagebuch notierte.

Die dem Großherzog zur Begutachtung vorgelegten und präsentierten Entwürfe Hofmanns (**Kat. 4.1-4.7**) sind nachweislich nicht zu identifizieren, da keine Beschreibungen der vorgelegten Entwürfe in Dokumenten und Korrespondenzen gefunden werden konnten bzw. von Kessler in seinem Tagebuch erwähnt sind. Einzig einem späteren Tagebucheintrag Kesslers ist vage die Datierung zweier Entwürfe zu entnehmen. So überliefert Kessler für den 11. November 1905 Gespräche über mögliche Sujets von Hofmanns Wandbildern: *„Mit Vandevelde und Hofmann im Park spazieren. Hofmann geht auf die Idee des Haines ein. Aber er hat Angst vor Pferden. Sie so gross zu malen, dazu fehlten ihm die Kenntnisse."*[352] Dass Hofmann einen Hain mit Pferden als Sujet aufgegriffen hat, bezeugen zwei Entwürfe (**Kat. 4.6-4.7**), die nach genannter Besprechung am 11. November 1905 entstanden sein dürften. Seine Angst vor dem Zeichnen großformatiger Pferde ist begreiflich, hatte er das Pferdemotiv zwar bereits in früheren Arbeiten wiederholt verarbeitet[353], jedoch nicht nicht in jener den *Museumshalle*-Wandbildern vergleichbaren Größe[354], in der monumentalen Umsetzung von Pferden fühlte sich Hofmann, wie Kessler reflektiert, unsicher und nicht geübt.

In dieser Zeit und möglicherweise im Kontext mit seinen Vorarbeiten für die Wandbilder dürfte das großformatige Pastell *Reiter an südlicher Küste* (**Abb. 2.12**) entstanden sein, das motivische Parallelen mit beiden Entwürfen aufweist. Zugleich beweist dieses Pastell, dass Hofmann durchaus großformatige Pferde- und Reitermotive mit sicherer Hand realisieren konnte. Das erwähnte Pastell zeigt einen vergrößerten Ausschnitt aus den Entwürfen, in dem sich Hofmann ganz auf die Gestaltung von Pferden und Reitern an der Küste konzentrierte. Auch das Kolorit, die Beschränkung auf Blau-Grün im Vordergrund oder die Dominanz der Gelb- und Orangetöne korrespondieren mit demjenigen der Wandbilder. Von der Umsetzung der Pferde- und Reiterentwürfe (**Kat. 4.6-4.7**) als Wandbild hat Hofmann jedoch Abstand genommen.

---

351 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 2.11.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811.

352 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 11.11.1905, in: KESSLER 2004b, S. 812.

353 Vgl. *Tränke in der römischen Campagna* (vor 1900, Sammlung Sander), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 49.

354 In seinem Bericht über seine Weimarer Schulzeit berichtet Ivo Hauptmann über Hofmann, dass dieser „sich auf seinen Bildern um schöne Mädchen, die mit Jünglingen in arkadischen Gefilden sich begegnen oder auf jungen Pferden in den Fluß ritten", beschäftigte, zudem erwähnt er, man hatte „das Gefühl, dass die Schulwelt ihm ganz fremd war", vgl. IVO HAUPTMANN 1976, S. 41. Hauptmann studierte von 1904 bis 1907 (Wintersemester 1904/05 bis Sommersemester 1907) in Hofmanns Naturklasse und somit zur Zeit der Entstehung des Museumshalle-Zyklus, für den Hofmann Entwürfe mit Pferde-Sujets (**Kat. 4.6-4.7**) geschaffen hat. Zu Hauptmanns Studienzeit vgl. Liste Schülerclasse Ludwig von Hofmann (Naturclasse) zu genannten Jahren, ThHStAW, Akten der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst Weimar 285, fol. 44-146.

Das dokumentierte Studienmaterial

Im Rahmen dieser Studie konnten einige Vorarbeiten, Gesamtentwürfe[355] (Kat. 4.1-4.7) und Figurenstudien (Kat. 4.8-4.45), für Hofmanns *Museumshalle*-Wandbildern in musealen Beständen und in Privatsammlungen, als Reproduktionen in Zeitschriften oder älteren Ausstellungskatalogen identifiziert werden. Diese Vorarbeiten sind seit Herbst 1905 entstanden und ermöglichen Einblick in die Genese des Bildprogramms:

- Sechs Gesamtentwürfe (Kat. 4.1-4.4, 4.6-4.7), die als Wandbild (mit geringfügigen Veränderungen) realisiert (Kat. 4.1-4.2), modifiziert (Kat. 4.3-4.4) bzw. nicht realisiert (Kat. 4.6-4.7) wurden.
- Ein Probedruck für *Blatt 3* der *Tänze-Mappe* (1905), der zum Entwurf *Festlicher Empfang* (Kat. 4.5) überarbeitet wurde.
- 35 in Kohle, Rötel und Pastell ausgeführte Haltungs- und Bewegungsstudien (Kat. 4.11-4.44) für Figuren der sechs Wandbilder (Abb. 2.2-2.7); vier Figurenstudien (Kat. 4.8-4.10, 4.45) für nicht realisierte Bildfiguren nicht realisierter oder modifizierter Entwürfe (Kat. 4.3, 4.6-4.7).

Die sieben Gesamtentwürfe und 35 Figurenstudien verteilen sich mit Ausnahme der nicht realisierten Vorarbeiten wie folgt auf die sechs Wandbilder: für *Orangenernte* (Abb. 2.2) ein Gesamtentwurf (Kat. 4.1) und sechs Figurenstudien (Kat. 4.11-4.16); für *Weinlese* (Abb. 2.3) sieben (Kat. 4.17-4.22); für *Musik und Tanz* (Abb. 2.4) drei Figurenstudien (Kat. 4.23-4.25); für *Tanzende mit Schleier* (Abb. 2.5) ein Gesamtentwurf (Kat. 4.2) und drei Figurenstudien (Kat. 4.26-4.28); für *Kränzewinden* (Abb. 2.6) ein modifizierter Gesamtentwurf (Kat. 4.3) und acht Figurenstudien (Kat. 4.29-4.36); für *Tanzende* (Abb. 2.7) zwei modifizierte Gesamtentwürfe (Kat. 4.4-4.5) und acht Figurenstudien (Kat. 4.37-4.44).
Bereits in einigen Gesamtentwürfen für den *Museumshalle-Zyklus* (Kat. 4.2-4.4, 4.6-4.7) berücksichtigte Hofmann in den unten seitlich eckig bzw. l-förmig eingeschnittenen unbezeichneten Bildrändern die durch die stuckierte Volutenrahmung später verdeckten Wandbildteile, die somit indirekt van de Veldes geplantes Rahmungskonzept (Abb. 2.13-2.14, 2.19-2.20) antizipieren. Einige der Entwürfe zeigen, dass Hofmann später realisierte Bildkonzepte im Entwurf schon früh weitgehend entwickelt und erste konkrete Vorstellungen bezüglich der Sujets hatte. Dies betrifft die Vorarbeiten *Figurengruppe im Schatten eines Baumes* (Kat. 4.1) und *Tanzende mit Schleier* (Kat. 4.2) für die Wandbilder *Orangenernte* (Abb. 2.2) und *Tanzende mit Schleier* (Abb. 2.5). Andere Entwürfe zeigen zwar eine deutliche Annäherung an Darstellungen realisierter

---

[355] In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe* rubrizierte Hofmann unter *Foyer, Museumshalle Weimar* vier Gesamtentwürfe für die *Museumshalle*:
Dek. 48: Dekorativer Entwurf, Museumshalle Weimar, 1907, Kohle und Pastell, 21x44,2 cm. Frauen mit Guirlanden (Kat. 4.3)
Dek. 95: Fries im Foyer des Weimarer Hoftheaters, Pastell, 1907, 31 x 140 cm
Dek. 96: Fries im Foyer des Weimarer Hoftheaters, Pastell, 1907, 30,5 x 142,5 cm
Dek. 97: Fries im Foyer des Weimarer Hoftheaters, Pastell, 1907, 144 x 30 cm.

Wandbilder, die jedoch für die Ausführung erneut variiert wurden, wie dies Hofmanns Entwurf *Frauen mit Girlanden* (**Kat. 4.3**) zu erkennen gibt, der eine Vorarbeit für das Wandbild *Kränzewinden* (**Abb. 2.7**) darstellt. Mit *Weibliche Akte am Meer* und *Festlicher Empfang* sind zwei Entwürfe (**Kat. 4.4**-**4.5**) bekannt, die zwei unabhängige Darstellungen zeigen, die Hofmann unter weiteren Modifikationen zum einen in der Wandbildszene *Tanzende* (**Abb. 2.6**) vereinte, andererseits Detailmotive aus dem Entwurf *Festlicher Empfang* (**Kat. 4.5**) im Wandbild *Musik und Tanz* (**Abb. 2.4**) realisierte. Die beiden ähnlichen Entwurfskonzepte *Am Ufer I* und *Am Ufer II* (**Kat. 4.6**-**4.7**) wurden als Wandbild nicht umgesetzt.

Die Entwürfe geben bereits signifikante Motive der Ausführung zu erkennen, die Hofmann somit in diesen Vorarbeiten bereits entwickelt hat, die die Naturmotive an den seitlichen Bildrändern und die statuarisch stehenden Figuren betreffen; zudem sind zahlreiche Figuren entsprechend ihrer späteren Ausführung in den Wandbildern in ihren Posen, Stellungen, Bewegungen und Gebärden sowie in ihrer Anordnung als Einzelfigur oder innerhalb der Figurengruppe entwickelt und dargestellt. Zwischen den realisierten Wandbildern und den Entwürfen bestehen mitunter motivische Unterschiede: Die Entwürfe zeigen mediterrane, südliche Küstenlandschaften mit zum Meer hin abfallenden Küsten; die Bäumen im linken und rechten Vordergrund den Charakter einer Hainszenerie der Ausführungen aufgreifen, in der Figuren in disparaten, ruhigen und bewegten Stellungen und Bewegungsmotiven agieren; in den Wandbildern hinterfängt die Figurenszenen im Hintergrund eine hohe, stilisierte Bergkette, wie Hofmann sie im Entwurf *Am Ufer II* (**Kat. 4.7**) skizziert hat.

Die Arbeit an den Leinwänden – ein Zyklus entsteht

Mit großem Interesse dürften Kessler und van de Velde in der Folge Hofmanns Entwurfskonzeptionen und die Ausführung der monumentalen Leinwände verfolgt haben. Anfang Dezember 1905 weilte Hugo von Hofmannsthal für ein paar Tage bei Kessler in Weimar. Gemeinsam besuchten sie den Maler in dessen Atelier und sahen hier Hofmanns Entwürfe und seine bereits begonnenen Leinwände.[356] Hofmanns Ausführung der Leinwände lässt sich zeitlich im Einzelnen nicht dokumentieren. Für deren baldigen Ausführungsbeginn, d.h. der Umsetzung der Entwürfe ins monumentale Leinwandformat, spricht realiter die Tatsache, dass laut Geschäftsordnung der Ausstellung die Einlieferung der Exponate *„zwischen dem 1. und 20. April 1906 im Ausstellungsgebäude (…) an den ihm zugewiesenen Platz“*[357] zu erfolgen hatte. Hinzu kommt, dass Hofmann insgesamt sechs Gemälde zu fertigen hatte, deren Wirkung im Verbund mit der Raumarchitektur mit van de Velde abzustimmen war.

---

356 Vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 1.12.1905, in: KESSLER 2004b, S. 815.

357 Ausstellungs-Bedingungen, §13: Einlieferung, in: Broschüre, 3. Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung zu Dresden 1906 – Geschäftsordnung, DLA, A:Kessler (Konvolut).

Die Fertigstellung seiner Wandbilder bis April 1906 erwähnte Hofmann Mitte November 1905 auch gegenüber Rothenstein. Er führte diese zugleich als Entschuldigung dafür an, aufgrund seines intensiven Arbeitspensums keine Zeit für eine sinnfällige Auswahl von Zeichnungen für eine geplante Londoner Ausstellung im März 1906 in der Gallery Carfax and Co.[358] gehabt zu haben, an der Rothenstein als Mittler und Organisator für Hofmann vor Ort tätig war und für diesen die Ablieferung der Exponate übernahm: *„Ich hatte nicht genug Ruhe, bin mit einer sehr grossen Arbeit beschäftigt, die bis April fertig sein muss!"*[359] In einem weiteren Schreiben an Rothenstein Anfang Januar 1906 ging Hofmann nochmals auf seine *Museumshalle*-Tätigkeit ein: *„Ich weiss, was es ist, wenn man im Arbeiten steckt; man ist absorbiert, Zeit und Kraft und Interesse gehören der Arbeit; und sie verlangt viel vom Menschen. (…) Ohne sein* [Kesslers] *Zutrauen hätte ich nie die grosse Arbeit übernommen, die ich jetzt zu bewältigen habe. Er ist überzeugt, dass ich es durchführen kann und ich fange jetzt an, selbst an die Möglichkeit zu glauben; aber es ist eine grosse Fläche. Zu lernen hoffe ich dabei unter allen Umständen!"*[360] Hofmanns Aussage impliziert nicht nur Kesslers Vertrauen in Hofmann zur Durchführung des großen dekorativen Ausmalungsprojekts für Dresden, sondern andererseits zugleich Hofmanns geschäftige Finalphase in seiner Dresdner Tätigkeit. Im Gegensatz zu Kessler, dem Hofmanns Arbeiten gefielen, verfolgte der Großherzog die Entstehung von Hofmanns Wandarbeiten nur mit geringem Interesse.[361] Dies berichtete Kessler auch Hofmannsthal, der sich empörte, dass der Großherzog *„in Hofmanns Atelier vor dessen großen Wandbildern, die mit Opfern für ihn gemalt sind, kein Wort auch nur der Höflichkeit"*[362] gefunden habe.

Bedingt durch den Grundriss, die Raumarchitektur und Innengestaltung und die geplante Disposition der Wandbilder in der *Museumshalle* hatte Hofmann insgesamt sechs Monumentalbilder in zwei verschiedenen Leinwandformaten zu realisieren. Da die *Museumshalle* ein Kooperationsprojekt von van de Velde und Hofmann war, war der Maler, wie es auch historische Aufnahmen der Wandbilder kurz nach ihrer Vollendung im Atelier bezeugen (**Abb. 2.13/a**, **2.14/a-e**), in unmittelbar seine Wandbilder betreffende architektonische und raumkünstlerische Gestaltungsfragen wie zu Aussehen und Größe der Stuckrahmung einbezogen. Vermutlich bereits noch vor Hofmanns Ausführung der Leinwände fertigte/n van de Velde oder/und Hofmann originalgroße,

---

358 Vgl. AUSST.-KAT. LONDON 1906, S. 2-3 (Drawings by Ludwig von Hofmann, Kat. 1-17).

359 Karte von Ludwig von Hofmann an William Rohenstein, Weimar 28.11.1905, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 55).

360 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rohenstein, Weimar 8.1.1906, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 57).

361 Vgl. Brief von Harry Graf Kessler an Henry van de Velde, 25.1.1906, BRA, Fonds van de Velde, erwähnt bei VAN LOO 1995, S. 481.

362 Brief von Harry Graf Kessler an Hugo von Hofmannsthal, Berlin 14.7.1906, in: BURGER 1968, S. 120f. (Brief Nr. 129). In diesem Schreiben berichtete Kessler auch über die Gründe für seinen Rücktritt als Direktor des Weimarer Museums 1906 im Zuge des Rodin-Skandals und seiner Resignation in Weimar. Dazu vgl. auch Korrespondenz von Ludwig von Hofmann an Rudolf Eucken von 1907 (LvHNP) sowie Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, 3.7.1906, in: KESSLER 2005, S. 160. Zum Rodin-Skandal vgl. WAHL 1988a, S. 56-77.

d.h. maßstabsgetreue, zweidimensionale Schablonen (**Abb. 2.13/a**), die die Größe der geplanten Stuckrahmung (**Abb. 2.13/b**) mit den über die Wandbilder geführten Voluten und Stuckrippen, die einen Teil der Leinwände verdeckten, imitieren und antizipieren sollten. Sie waren Hofmann während der Ausführung der Wandbilder nützlich: Er konnte diese Rahmen-Schablonen während der Realisierung vor die Leinwände halten und die Motive und Kompositionen der Wandbilder präzise entwickeln und einschätzen; durch sie konnte eine ungünstige Verdeckung von Detailmotiven möglichst vermeiden; zudem konnte er mit ihnen nach Vollendung der Wandbilder deren Darstellung und Wirkung insbesondere im Zusammenklang mit der Architektur/Rahmung prüfen.
Dieses Vorgehen war bereits während der Entstehung der Wandbilder wichtig, konnte Hofmann nachträglich nach deren Beendigung unmöglich noch Änderungen in den Motiven vornehmen. Hofmann berücksichtigte schon frühzeitig in den unteren seitlichen, l-förmigen Bildrandeinschnitten in seinen Entwürfen (**Kat. 4.2**-**4.4**, **4.6**-**4.7**) sowie in seinen Wandbildern (**Abb. 2.19**-**2.20**) das Konzept der Wandabwicklung und damit auch die über die Bildränder gelegte Stuckrahmung sowie deren Größe, nicht jedoch deren raumgreifende Gestaltung. Für Hofmann war bei allen seinen architekturgebundenen Aufgaben der Aspekt der „*künstlerische*[n] *Einheit von Architektur und Malerei*“[363] sowie das Schmücken eines Raumes durch „*harmonisches sich Einordnen in sein rhythmisches Gefüge und seinen Farbenakkord*“[364] von großer Bedeutung. Davon zeugen auch seine Engagements in raumkünstlerischen Fragen im Kontext seiner später geschaffenen Wandarbeiten für Jena oder Leipzig.[365]

Vermutlich im Februar oder März 1906 hatte Hofmann die Wandbilder für die *Museumshalle* vollendet. Die bereits erwähnten Originalaufnahmen (**Abb. 2.13**-**2.14**) überliefern eine abschließende Begutachtung der fertiggestellten und auf Keilrahmen gespannten Wandbilder in Hofmanns Atelier durch van de Velde und Hofmann vor Überführung nach Dresden, die Prüfung von der Wirkung der Wandbilder im Verbund mit der Rahmung erfolgte durch vor die Bilder befestigten Rahmen-Schablonen. Noch heute sind Spuren der ehemaligen Stuckrahmungen auf den Wandbildern (**Abb. 2.15**, vgl. **Abb. 2.20**) deutlich sichtbar. Anna van Loo erwähnte ein Schreiben van de Veldes an seine Frau Maria Anfang Februar 1906, die zu dieser Zeit bei der Familie Curt Herrmann in Berlin weilte, in dem dieser ihr berichtete, dass die Aufbauten der Dresdner Arbeiten vor Ort einen guten Anfang genommen haben und rasch fortschreiten.[366] Dies dürfte auf die Aufstellung der Arbeiten sowohl der komplexen *Museumshalle*, an deren Umsetzung

---

363 Brief von Ludwig von Hofmann an Kuno Graf Hardenberg, Ober-Weimar 6.2.1916, StADa, Inv.-Nr. 4216/2.

364 GRAEF 1910, S. 5f.

365 Zu den genannten Wandarbeiten für Jena und Leipzig vgl. Kapitel 4 und Kapitel 6.3.

366 Vgl. Brief von Henry van de Velde an Maria van de Velde, Februar 1906, erwähnt bei VAN LOO 1995, Bd. 2, S. 481; ferner vgl. AUSST.-KAT. BERLIN/EMDEN/HAGEN 1989.

thüringische Firmen, Bildhauer und Dekorationsmaler nach Entwürfen van de Veldes beteiligt waren[367], als auch der Mutzenbecher-Räume zu beziehen sein.

2.3 KONTROVERSE BEURTEILUNG DER *MUSEUMSHALLE*

Unter dem Motto *Ein Festzug des deutschen Kunstgewerbes* wurde die Dresdner Ausstellung am 12. Mai 1906 eröffnet. Es ist zu vermuten, dass Kessler[368], van de Velde[369] und möglicherweise auch Hofmann[370] zur Eröffnung zugegen waren. Mit der Realisierung der *Museumshalle* in Dresden erfüllte sich van de Veldes Wunsch nach einem von Harmonie und Rhythmus gekennzeichneten Idealraum in der Verbindung von Architektur und Kunst.[371]

Die *Museumshalle* wurde in der Öffentlichkeit von Beginn an kontrovers diskutiert.[372] Kritisiert wurden ihre architektonische Gestaltung und ihr Wandaufbau sowie die Kombination der verschiedenen sowie auch verschiedenfarbigen Materialien. Gegen die vielfache Kritik des als ungelungen bezeichneten Raumkonzepts sah sich van de Velde persönlich zur Verteidigung veranlasst. Dezidiert erörterte er in seiner Apologie PRO DOMO das Konzept des Wandaufbaus nebst der Integration der Wandbilder und der verschiedenen (farbigen) Materialverarbeitungen.[373] Van de Veldes oktogonale *Museumshalle* sah einen mehrzonigen Wandaufbau (**Abb. 2.1**, **2.16/a-b**) vor: im unteren Bereich in graurotem Marmor verkleidete Pfeiler, vier breite Nischen und zwei schmale Holz-Glas-Türen[374]; im oberen Wandbereich eine raumgreifende, weiße Stuckmasse, in die Hofmanns Wandbilder sowie im Stuck der Raumecken gelbe Glas-Messing-Wandleuchten, zugleich die Stuckwölbung stützend, integriert waren, die van de Veldes Versuche der Anwendung kunstgewerblicher Formen in vergrößerten Dimensionen in der Architektur zeigen; als oberen Raumabschluss eine zart gestaltete Lichtdecke aus Glas mit Eisenverstrebungen in einem abstrakt-geometrischen Muster.

Hofmanns Wandbilder wurden als vor der Wand montierte transportable Monumentalbilder präsentiert: Van de Velde ließ die Bilder in den Raum vorspringen

---

367 Zu den beteiligten Firmen, Bildhauern und Dekorationsmalern aus dem Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, die die Stuck-, Marmor-, Holz- und Parkettarbeiten, Eisenkonstruktionen und Beleuchtungskörper ausführten, vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1906. S. 27f.

368 Vgl. Tagebuchnotizen Harry Graf Kesslers, 11.5.1906, 12.5.1906, 13.5.1906, in: KESSLER 2005, S. 142-143.

369 Zu van de Veldes und Kesslers gemeinsamen Ausstellungsbesuch vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 13.5.1906, in: KESSLER 2005, S. 143.

370 Ein Beleg für Hofmanns Anwesenheit konnte nicht ermittelt werden. Nachweislich belegt ist für den 22.6.1906 ein Besuch der Ausstellung mit dem Ehepaar Hauptmann, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Henry van de Velde, Dresden 24.6.1906, Kopie im LvHAZ (Original im BRA, Fonds van de Velde, Inv.-Nr. FS X 827/1). Zum Dresden-Besuch vgl. Tagebuchnotizen Gerhart Hauptmanns, 20.6.1906, 21.6.1906 und 25.6.1906, in: HAUPTMANN 1994, S. 80, 82.

371 Brief von Henry van de Velde an Harry Graf Kessler, Weimar 1.1.1904, DLA, A:Kessler .

372 Vgl. PLOEGAERTS 1999; PLOEGAERTS/PUTTEMANN 1987, S.98ff.; BESTANDSKAT. WEIMAR 1994, S. 78; VAN DE VELDE 1986, S. 279f.; SCHUMANN 1906b, S. 188.

373 Vgl. VAN DE VELDE 1906.

374 Zur Gestaltungsweise der *Museumshalle* im Hinblick auf die Anforderung zweier sich kreuzender Wege für den Besucherstrom zur Erschließung der Räume im Ausstellungspalast vgl. VAN DE VELDE 1906; HÜTER 1967, S. 178.

und stützte sie aufgrund ihrer Größe und ihres Gewichts durch am Pfeiler/Wand montierte konstruktive Eisenträger und befestigte die auskragende Stuckmasse als Rahmung. Damit waren die Bilder mittels der schweren Stuckmassen vor die Wand gesetzt, die aufgrund van de Veldes Idee der Synthese aller raumbildenden Elemente zu massiv und schwer erschien und vielen Kritikern im Kontrast zu Hofmanns Wandbildern missfiel.

Fritz Stahl (BERLINER TAGEBLATT) bezeichnete die *Museumshalle* als Werk *„der Scheußlichkeiten größte"* und erkannte in dem stimmungslosen Raum einen *„tödliche*[n] *Rahmen für L. v. Hofmanns schöne Wandbilder"*.[375] Kuno Graf Hardenberg bezeichnete in seinem Essay in DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION van de Veldes Rahmung als *„harte Finger*[, die] *einen köstlichen Schmetterling* [halten]" und fragte, ob *„Hofmann nicht zu bedeutend* [sei], *um eine solche Stuckumrahmung ertragen zu können",* um abschließend die durchaus berechtigte Frage zu stellen: *„Tut man überhaupt gut, einen Sänger zum Singen aufzufordern, wenn man selbst eine Rede halten will?"*[376]

Anders sah es Paul Fechter (DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN). *„Wie die schweren Stuckmassen (…) durch die Form überwältigt sind, ist prachtvoll"*, schrieb er. Für ihn war der Museumssaal der *„am feinsten, einheitlichsten und persönlichsten wirkende"* Raum der Ausstellung, der sich durch eine *„sichere, große Linienführung"* auszeichnete: *„Der einzige von allen erhobenen Vorwürfen, der einigermaßen zu Recht bestehen bleibt, ist der, daß das Gelb des Messings die Farben der Hofmannschen Fresken drückt. Ein Korn Richtigkeit liegt darin: vielleicht wirkt aber auch der Umstand mit, dass man unwillkürlich das Leuchtende, Sonnige der Ölgemälde Ludwig v. Hofmanns sucht, und weil die Fresken in sich dunkler, ernster gehalten sind, die Schuld der Rahmung van de Veldes gibt."*[377] Als nicht ganz geglückten, doch sehr anregenden Entwurf für das weitere Kunstschaffen wurde van de Veldes *Museumshalle* von Karl Scheffler (KUNST UND KÜNSTLER) bezeichnet.[378]

---

375 Kritik von Fritz STAHL, in: BERLINER TAGBLATT, 14.6.1906, zitiert nach PLOEGAERTS 1999, S. 209. Auch Paul Schumann kritisierte diesen Farbkontrast: *„Stark bestritten ist der künstlerische Wert des achteckigen Museumsraumes, dessen Wände unten aus graurotem Marmor und mattfarbigem gedämpftem Birkenholz, oben aus weißem Stuck bestehen. Letzterer umgibt die Hofmannschen Gemälde, die durch unförmig massige Messingkonstruktionen für die elektrischen Glühlampen voneinander getrennt werden. Die Farbe ist nicht wohltätig für die Wirkung der Gemälde, der Aufwand von Messing erscheint aufdringlich, und auch sonst zeigen sich Mängel in der konstruktiven Durchbildung des Raumes."* SCHUMANN 1906, S. 188. – Für Ernst Zimmermann war van de Velde der *„wild*[e], *wirklich wild*[e] *(…) der Ausstellung"*: *„Sein Museumsraum für Weimar ist der wunderlichste Raum der Ausstellung, unorganisch, voller Unruhe und unnötigem Materialaufwand, noch einmal eine Orgie des Kurvenstils und eine recht bedenkliche, bevor er wegen allgemeiner Gebrauchsunfähigkeit wohl gänzlich zu Grabe getragen wird."* ZIMMERMANN 1906, S. 748.

376 HARDENBERG 1906, S. 674f.

377 Kritik von FECHTER, Paul: Philister über uns!, in: DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN, 16.6.1906, zitiert nach PLOEGAERTS 1999, Bd. 1, S. 209f.

378 *„Die Museumshalle (…) ist nicht nur was sie sein will und sein soll, sondern sie ist daneben noch etwas von jedem Zweck Losgelöstes, etwas, das nur Bezug zu sich selbst hat. Dieser Saal ist weniger ein nach architektonischen Gesetzen gegliederter Raum als vielmehr die Hohlform einer ornamental stilisierten Riesenfrucht, (…) eine vergrösserte plastische Einzelform. (…) Aber in diesem merkwürdigen Produkt einer auf Stilbildung gerichteten Einbildungskraft ist Zukunft. An den unendlich differenzierten plastischen Schwellungen, an dem Formenreichtum der Stuckkörper entzündet sich die Phantasie; Dekorateure und Tektonen können von den eindrucksvollen Linienführungen und Formverbindungen neue Entwürfe herleiten; dem Maler werden fruchtbare Gedanken über*

Die historischen Aufnahmen der *Museumshalle* (**Abb. 2.1**) lassen die vielfach geäußerten Bedenken an einer stimmigen Konzeption als Gesamtkunstwerk berechtigt erscheinen. Die Divergenz der verschiedenen Materialien und deren Farbwirkung (roter Marmor, weißer Stuck, gelbes Messing) sowie gedrungen wirkenden Pfeiler infolge des auskragenden, raumplastischen Stucks kontrastieren mit dem zart gestalteten Oberlicht und Hofmanns farbintensiven, rhythmisch bewegten Kompositionen und belegen die disharmonische Raumgestalt der *Museumshalle*. Im Unterschied zum Hagener Folkwang-Museum (1901, heute Karl Ernst Osthaus Museum) oder Weimarer Nietzsche-Archiv (1903), die infolge der Einheit aller raumbildenden Elemente, d.h. von Innenarchitektur und Raumgestaltung mittels Materialien, Farben und abstrakt modellierter Ornamentik in Synthese mit den Materialoberflächen, gelungene Beispiele einer harmonischen Raumkunst sind, hatte van de Velde die *Museumshalle* mit ihren raumplastischen Ornamentformen und Farb- und Materialkonzept allzu ausschweifend gestaltet. Später stand er der *Museumshalle* kritisch gegenüber und bezeichnete sie in seinen Memoiren als missglückt und in Ausführung und Entwurf insuffizient, was in Anbetracht ihrer kurzen Konzeptionsphase nicht allzu sehr überrascht.[379]

Über Hofmanns „*ausgezeichnet schönen, ernst monumentalen Wandgemälde*"[380] wurde in den zeitgenössischen Kritiken weithin positiv geurteilt. Für seinen Gemäldezyklus wurde dem Maler die Ehrenurkunde (**Abb. 2.17**) der Ausstellung verliehen.[381] Hofmann gefiel van de Veldes *Museumshalle*, und noch Anfang der 1930er Jahre äußerte er sich positiv über die harmonische Wirkung von Architektur und Bildkunst.[382]

2.4 ANBRINGUNG DES WANDBILDZYKLUS UND TECHNISCHE ANGABEN

Aufgrund des Wand- und Raumkonzepts der oktogonalen *Museumshalle* schuf Hofmann sechs Monumentalbilder in zwei verschiedenen Leinwandbreiten: vier breite Wandgemälde in der Größe 209 x 445 bzw. 208 x 438 cm, zwei schmale Wandgemälde in der Größe 210 x ca. 274/275 cm. Diese sechs Gemälde wurden in den Stuckbereich der oberen Wandzone integriert: die beiden schmalen Wandbilder *Orangenernte* und *Weinlese* (**Abb. 2.2-2.3**) über den beiden Türen, die vier großen Wandbilder *Musik und Tanz*, *Tanzende mit Schleier*, *Kränzewinden* und *Tanzende* (**Abb. 2.4-2.7**) oberhalb der vier Nischen, deren Disposition (**Abb. 2.18**) die Originalaufnahmen der *Museumshalle* (**Abb. 2.1**) überliefern.[383]

---

die Möglichkeiten einer Monumentalmalerei kommen, von diesem zur Hälfte missglückten Versuch eines Zusammenarbeitens von de Veldes mit Ludwig von Hofmann." SCHEFFLER 1907a, S. 59f.

379 Vgl. VAN DE VELDE 1986, S. 281; zu van de Veldes Distanzierung von der *Museumshalle* vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 25.12.1906, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 68f. (Brief Nr. 108). – Eine Bewertung der *Museumshalle* auch bei ROBERTS 2001, S. 140; bes. PETZOLD-HERMANN 1999, S. 71.

380 SCHUMANN 1906b, S. 188. Über die „*wundervollen Bildern Ludwig von Hofmanns*" war in KUNST UND HANDWERK zu lesen, vgl. KUNST UND HANDWERK. 57 (1906). H. 3, S. 79.

381 Vgl. auch Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 20.6.1906, in: KESSLER 2005, S. 151.

382 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Henry van de Velde, Dresden 18.6.1931, Kopie im LvHAZ (Original im BRA, Fonds van de Velde, FS X 827/7).

383 In der Literatur sind verschiedene Aufnahmen der *Museumshalle* aus unterschiedlichen Blickwinkeln überliefert, anhand derer die Rekonstruktion der Disposition der Wandbilder möglich ist, vgl. u.a. SEMBACH

In den obigen Ausführungen wurde dargelegt, dass im Hinblick auf die Raumgestalt Hofmann architektonische Details wie die geplante Stuckrahmung zu berücksichtigen hatte, die mitunter Teile der Leinwände und damit der Bildmotive verdeckten (vgl. **Abb. 2.15**), deren Verdeckungsgrad durch davor gehaltene originalgroße Rahmen-Schablonen (**Abb. 2.13-2.14**) immer wieder überprüft und korrigiert werden konnte. Diese architektonische Berücksichtigung ist bereits in Hofmanns Entwürfen (**Kat. 4.2-4.4**, **4.6-4.7**) zu erkennen. Die heute noch erhaltenen Wandbilder bezeugen, dass Hofmann die Leinwände vollständig bemalt hat. Vermutlich erst für ihre Montierung in Dresden wurden, wie es späte Aufnahmen zur *Orangenernte* (**Abb. 2.19**) dokumentieren, die seitlichen Bildränder im unteren Leinwandbereich jeweils horizontal um wenige Zentimenter eingeschnitten und der Bildträger an den Kanten nach hinten eingeschlagen, dann erfolgte vermutlich die Rahmung der Wandbilder.[384] Hofmanns Arbeiten standen mit ihren Rahmen auf Eisenträgern (**Abb. 2.16/b**), die an den Pfeilern befestigt waren und vor die die Stuckrahmung gesetzt wurde. Die Originalaufnahmen (**Abb. 2.1**, **2.16/a**) überliefern, dass aufgrund des Grundrisses die Seitenränder einiger Gemälde vertikal leicht geknickt und in diesem Zustand vom Stuck (**Abb. 2.20**[385]) gerahmt wurden.

Bei den *Museumshalle*-Zyklus handelt es sich um sechs monumentale Leinwandarbeiten, die von einer synthetisch leuchtenden Farbigkeit gekennzeichnet sind. Hofmann grundierte zunächst den Bildträger in grünweißlicher Farbe. Darüber erfolgte der Auftrag der Kasein-Temperafarbe (**Abb. 2.21**), bei der die Grundierung als valeurartige Untermalung einbezogen wurde und partiell durchschimmert. Die Farbkonsistenzen der Wandbilder differieren: Die breiten Wandbilder (**Abb. 2.4-2.7**) kennzeichnen eine körnigere, somit stofflichere Konsistenz, die schmalen Wandbilder (**Abb. 2.2-2.3**) eine feinere Beschaffenheit. Auch das Kolorit ist verschieden: Die breiten Wandbilder weisen eine eher dunklere Farbgebung im Vergleich zu dem helleren Kolorit der schmalen Wandbilder auf. Schon zeitgenössische Kritiker bemerkten, dass Hofmanns „*Fresken in sich dunkler, ernster gehalten sind*“[386] als seine für diese Zeit farbtypischen Leinwandarbeiten. Die Wandbilder wurden abschließend wohl nicht gefirnist.

Aus Stabilitätsgründen wurden die größeren Wandbilder rückseitig mit Wachs behandelt. Mit Ausnahme von *Orangenernte* (**Abb. 2.2**), das unten leicht aus der Mitte rechts in hellblauer Farbe mit „L V HOFMANN“ signiert ist, sind Hofmanns Wandbilder unbezeichnet. Heute sind nur noch fünf der sechs Wandbilder (mit Ausnahme von

---

1989, S. 67; HESSE-FRIELINGHAUS 1983, Abb. 80. – Die Titel von Hofmanns Wandbildern folgen BESTANDSKAT. WEIMAR 1913, S. 51f., Kat. 208-213.

384 Im Zuge der um 1998/99 erfolgten Restaurierungen wurden diese Kanteneinschlagungen bereinigt. Für diese Hinweise, für Informationen über die Bilder und technische Angaben sowie für die Überlassung von Foto-/Bildmaterial (**Abb. 2.20**) zum Zustand der Wandbilder danke ich Konrad Katzer, Restaurator der Klassik Stiftung Weimar.

385 Dass *Weinlese* (**Abb. 2.20**) frühestens nach seiner Rückkehr von der Dresdner Ausstellung aufgenommen wurde, ist an den sichtbaren Spuren von van de Veldes Stuckrahmung auf dem Wandbild (vgl. **Abb. 2.15/a-b**) zu erkennen.

386 Kritik von FECHTER, Paul: Philister über uns!, in: DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN, 16.6.1906, zitiert nach PLOEGAERTS 1999, Bd. 1, S. 209f.

Kränzewinden) in der Klassik Stiftung Weimar erhalten (vgl. KAPITEL 2.7). In den 1960er und 1990er Jahren wurden Hofmanns Wandbilder restauriert; das Gemälde *Tanzende* (**Abb. 2.7**) ist aufgrund seiner hohen Farbausbrüche nicht zu restaurieren.

2.5 BESCHREIBUNG UND ANALYSE

Die *Museumshalle*-Arbeiten (**Abb. 2.2-2.7**) zeigen sonnige Landschaften und heitere Szenen des Erntens, Musizierens und Tanzens. In insgesamt sechs Einzelbildern präsentierte Hofmann dekorativ und farbintensiv, stimmungsmäßig und lyrisch seine Ideen einer antikisierenden, idealisierten Lebenswelt und eines harmonisch-glücklichen Daseins. Der *Museumshalle*-Zyklus war als Gemäldezyklus auf seine erhöhte Disposition (**Abb. 2.1**, **2.18**) und auf Fernwirkung mit durchgehender Landschaftsschilderung sowie als motivisch und/oder kompositorisch gegenüberliegende Pendants konzipiert. Bestehen auch motivisch oder kompositorisch Unterschiede zwischen den schmalen Wandbildern (**Abb. 2.2-2.3**) und den vier breiten Wandbildern (**Abb. 2.4-2.7**), so fungiert die arkadische Landschaft mit ihrer Farbgebung und farbigen Abstufung als verbindendes Element aller Bilder, die sich über mehrere Bildgründe hinweg in den räumlich benachbarten Wandbildern fortsetzt: Im Vordergrund, d. h. am unteren Bildrand, aller Wandbilder eine schattige, koloristisch in Grünblau dunkler gehaltene Zone, die im Mittelgrund in eine weitgehend sonnige und farbig abgestufte Landschaftsebene übergeht; im Hintergrund ein überwiegend in Gelb gehaltener, hoher Gebirgszug, dessen Hauptkamm im kräftigen Orange konturiert ist; in manchen Wandbildern (vgl. **Abb. 2.5**) begleitet diesen gelben Gebirgszug eine zweite, niedrigere, rosarote Hügelkette; partiell ist ein schmaler Meeresstreifen vor den Bergen zu erkennen; ein blauer Himmel mit wenigen weißen Wolken, der zu den gelben Bergen im kräftigen Farbkontrast steht, schließt das Bild nach oben ab.

In diese durchgängig konzipierte, naturalistisch permutierte Landschaft ordnete Hofmann in unterschiedlicher kompositorischer Anlage eine variierende Anzahl an Orangenbäumen und weitere Naturelemente wie Büsche oder unterschiedliche Figuren an: Die über den Türen angeordneten schmalen Wandbilder *Orangenernte* (**Abb. 2.2**) und *Weinlese* (**Abb. 2.3**) sind auf die Bildmitte hin komponiert, sie zeigen jeweils auf der Bildmittelachse im Mittelgrund einen großen, hochstämmigen Orangenbaum mit vom oberen Bildrand überschnittener Krone, von dem ein Jüngling Früchte erntet, sowie weitere, weitgehend ruhige Figuren, die in den rechten Mittel- bzw. Hintergrund auf einer Diagonalen angeordnet sind (diese fungiert in *Weinlese* gleichzeitig als Fluchtachse und ansteigende Landschaftslinie), wodurch diese beiden schmalen Wandbilder zugleich eine motivische und kompositorische Ruhe ausstrahlen. In den vier breiten Wandbildern (**Abb. 2.4-2.7**) wird die dunkle Vordergrundzone an den seitlichen Bildrändern durch große, hochstämmige Orangenbäume strukturiert, deren ausladenden Baumkronen analog den kleinen Wandbildern vom oberen Bildrand überschnitten sind; diese Baumanordnung erhält eine die Darstellung rahmende Funktion und gibt den Blick auf die Szenerie im Mittel- und Hintergrund frei. Mit

Ausnahme von *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) weisen die Arbeiten zudem einen dritten schmalen, hohen Baum im mittleren Vorder- bzw. Mittelgrund auf, der die Komposition besonders in *Musik und Tanz* (**Abb. 2.4**) und *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) durch die unmittelbar neben dem Baum angeordneten ruhigen Figuren betont.
Darüber hinaus ist zwischen *Musik und Tanz*/*Tanzende mit Schleier* sowie *Kränzewinden*/*Tanzende* jeweils ein ähnlicher kompositorischer Bezug festzustellen: In *Musik und Tanz*/*Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.4**-**2.5**) geben die im linken und rechten Vordergrund angeordneten Figuren den Blick auf die Darstellung im Mittelgrund und die rechts der Mittelachse angeordneten Figuren frei; in *Kränzewinden*/*Tanzende* sind unter Einbezug der Orangenbäume im Vordergrund drei statuarisch stehende Figuren in gleichmäßigem Abstand und in axialer Betonung angeordnet; in *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) knien zusätzlich zwei weitere Figuren im Vordergund, die wiederum kompositorisch mit den zwei Dreiergruppen im Mittelgrund von *Tanzende* (**Abb. 2.7**) korrespondieren, auf denen die Abstände der Vordergrundfiguren Durchblicke gewähren. Aus dieser Figurenanordnung rekurriert eine von Kopf zu Kopf der im Vorder- (**Abb. 2.22/f**) bzw. Vorder-/Mittelgrund (**Abb. 2.22/d**) positionierten Figuren auf- und abschwingende Wellenlinie.

Die monumentalen Figuren sind mal als Einzelfigur, mal gruppenweise, mal nackt oder mal bekleidet, in der Landschaft im Vorder- bzw. Mittelgrund nach perspektivischen Gesetzen angeordnet. Sie weisen verschiedene Posen und Gebärden auf, deren Körperäußerungen von verhaltener Ruhe bis zu rhythmisch bewegter Ekstase reichen. Während in den beiden schmalen Wandbildern (**Abb. 2.2**-**2.3**) und in *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) überwiegend ruhige Figuren dargestellt sind, zeigen die drei breiten Wandbilder *Musik und Tanz*/*Tanzende mit Schleier*/*Tanzende* (**Abb. 2.4**, **2.5**, **2.7**) bewegte, musizierend schreitende oder tanzende Figuren in der Natur. Die Figuren erfüllen durch ihre Anordnung und Gebärden kompositorische und stimmungsmäßige Funktionen. Hofmann integrierte in stilistischer Permutation die überwiegend naturalistisch geformten weiblichen Figuren in die Landschaft und kontrastierte so Naturalismus/Realismus und Stilisierung. Besonderen Wert legte er in seinem Zyklus auf die Gestaltung abwechslungsreicher und besonders rhythmischer Kompositionen, auch arbeitete er den dekorativen Wert der Landschaft heraus, die die nackten und bewegten Figurenkörper akzentuieren. Sichtbar wird eine neue Relation von monumentaler Figur und Raum, die sich bereits im *Puttenfries* (**Abb. 1.38**-**1.43**) ankündigte, doch erfuhren die Figuren im *Museumshalle*-Zyklus ihre rhythmische Steigerung. Gegenüber den frühen Wandarbeiten tritt mit dem Weimarer Zyklus ein stärker von klassizierender Monumentalität, Stilisierung und Rhythmus geprägtes Bildkonzept in Erscheinung.

Orangenernte und *Weinlese*

In den schmalen Wandbildern *Orangenernte* (**Abb. 2.2**) und *Weinlese* (**Abb. 2.3**) stehen die Motive der Ernte durch einen Jüngling im Zentrum. Gemeinsam ist den Bildern zudem der zentrale Baum auf der Bildmittelachse.

In *Orangenernte* (**Abb. 2.2**, **2.22/a**) zeigt Hofmann die Ernte von Orangen durch einen Jüngling, der als Rückenakt im linken Vordergrund dargestellt ist. Mit seiner ausgestreckten linken Hand legt er eine Orange in den gefüllten Korb des ihm zugewandt stehenden Knaben zu seiner linken Seite, während seine Rechte einen Ast des Orangenbaums festhält. Die Körperpose des linken Knaben mit Korb, sein Kontrapost, seine Zurücklehnung des Oberkörpers und seine ausgestreckten Arme, die die Korblast unter stützender Hilfe seines linken Oberschenkels tragen, verdeutlichen die Schwere des mit Orangen gefüllten Korbes. Die Blicke der beiden Jünglinge sind auf die Orange in der Hand des Orangenpflückers gerichtet. Durch ihr ergänzendes Handeln – der eine erntet, der andere trägt die Ernte im Korb – und ihrer einander zugewandten Posen bilden beide Figuren kompositorisch ein in einem ovalen Segment einbeschriebene Einheit (**Abb. 2.22/a**-weiß). Im Rücken des Korbträgers ist im farbkompositorischen Bezug zum blauen Tuch der rechten Tänzerin im rechten Mittelgrund ein schmales Hochstämmchen mit blauen Blüten angeordnet. Ausgehend von den Figuren im linken Vordergrund entwickelt sich eine Diagonale (**Abb. 2.22/a**-blau) zur Darstellung im rechten Mittelgrund mit weiteren Figuren: der am Orangenbaum angelehnte Frauenakt, der entspannt mit ausgestrecktem linken Bein auf einer leichten Erhebung sitzt und die Jünglinge beobachtet, ist einem Dreieck (**Abb. 2.22/a**-rosa) einbeschrieben, Kopf, rechte Hand und linke Fußspitze bilden dabei die Eckpunkte. Die zwei Tänzerinnen im rechten Mittelgrund (**Abb. 2.22/a**-grün) sind perspektivisch kleiner gestaltet und bilden aufgrund ihrer tänzerischen Bewegung, ihrem ähnlichen Aussehen und ihrer bewegten Tücher, die sie in ihre Bewegung oder ihren Tanz einbeziehen, eine Gruppe. In ihrer rhythmischen Bewegtheit kontrastieren sie dem erntenden Jünglingspaar (**Abb. 2.22/a**-weiß) im linken Vordergrund.

Motivisch und kompositorisch weist *Orangenernte* in dem zentralen Baum, dem nach einem Ast fassenden Jünglingsakt sowie den zwei Tänzerinnen im rechten Mittelgrund Ähnlichkeiten zu Hofmanns um 1905 entstandenem Gemälde *Sommer* (**Abb. 2.23**) auf. In dem orangenerntenden Jüngling zitierte Hofmann Marées' Orangenpflücker aus dessen Neapler Fresko *Orangenhain*, der als monumentaler Rückenakt mit der linken Hand einen Ast festhält, von dem er mit seiner Rechten eine Orange erntet. Ein unmittelbarer Vergleich mit Hofmanns *Orangenernte* zeigt, dass Hofmann seinen Orangenpflücker in ähnlicher Pose wie Marées postiert hat, er diesem jedoch deutlich mehr Bewegung und Dynamik verliehen hat, nicht zuletzt infolge des Ablegen seiner Ernte in den Korb und der konträren Bewegungsmomente der in verschiedenen Richtungen ausgestreckten Arme bzw. des nach links gedrehten Kopfes/eingeknickten rechten Beins.

Weinlese (**Abb. 2.3**, **2.22/b**) zeigt im Zentrum einen Jünglingsakt, der im Zuge von Hofmanns Motivvariation von einer an einem Orangenbaum angelehnten Leiter Weintrauben, die erst auf dem zweiten Blick zu erkennen sind, erntet. Am rechten Bildrand ist ein hoher Weinstock mit einer zum Orangenbaum herüberrankenden Weinrebe zu erkennen. Im rechten Mittelgrund, rechts neben dem Baum beobachtet ein weiblicher Halbakt mit in den Nacken zurückgelegtem Kopf und hinter dem Rücken geführten Armen den erhöht stehenden, erntenden Jüngling. Der ihre Beine verdeckende blaue Rock verleiht der Frau etwas blockhaft Skulpturales. Offenbar überlegte Hofmann zunächst, ihr einen großen Weidenkorb in die Hände zu geben (**Kat. 4.29**), um dadurch eine Korrespondenz zur Darstellung auf der linken Bildhälfte zu schaffen.

Auf der linken Bildhälfte sind im Vorder- und im Mittelgrund zwei Frauen mit langen blauen und weißen Kleidern als Rückenfiguren dargestellt, die die Ernte in großen Weidenkörben wegtragen. Die hintere Frau schreitet, mit beiden Händen den Korb auf ihrem Kopf ausbalancierend, den Hügel zum Meer hinab, während die vordere, nach perspektivischen Gesetzen größer formulierte Frau sich gerade auf den Weg macht. In ihren Erscheinungen als Rückenfiguren als auch in ihren Posen und Gebärden, mit der sie ein- oder zweihändig ihre Körbe ausbalancieren, parallelisieren sie einander (**Abb. 2.22/b**-weiß). Besonders markant ist die Parallelität ihrer rechten, den Korb stützenden Arme. Aus dem Tragen der Last auf dem Kopf resultieren ihre aufrechte Haltung und ein schöner Gang, der durch die Grazilität des mit der linken Hand erfassten Gewands oder des im Schritt leicht angehobenen rechten Fußes der vorderen Frau betont wird. Insbesondere in der vorderen, mit entblößten Schultern dargestellten Korbträgerin lässt Hofmann die aufrechte Pose der Frau und ihre graziöse Nackenlinie besonders reizvoll zur Geltung kommen. In dieser Korbträgerin fließen beispielhaft italienische Ideen eines alltäglichen, volkstümlichen Lebens, von Bräuchen oder Gebärden einfacher Leute ein, wie sie in den Arbeiten der Nazarener dargestellt wurden.[387] Dazu gehörten zudem Darstellungen von Tongefäßen oder Krügen oder Ernteszenen wie die Lese von Weintrauben oder das Pflücken von Orangen, letzteres zugleich ein Zitat Hofmanns von maréesschen Motiven.

Entsprechend der Komposition von *Orangenernte* ist auch das zweite schmale Wandbild *Weinlese* von einer Diagonalen (**Abb. 2.22/b**-blau) geprägt, die mit der in den rechten Hintergrund ansteigenden hügeligen Natur korrespondiert und die zudem als Fluchtachse fungiert, auf der unter Beachtung perspektivischer Gesetze die verschiedenen Figuren auf verschiedener Bildgründen angeordnet sind: die linke Korbträgerin im linken Vordergrund (**Abb. 2.22/b**-weiß), der auf einer Leiter stehende Jünglingsakt und der beobachtende Halbakt (**Abb. 2.22/b**-gelb) im rechten Mittelgrund sowie eine weitere Figur im rechten Hintergrund (**Abb. 2.22/b**-orange). Hofmann stellte eine steile, in den Hintergrund weiter ansteigende Küste am Meer dar, deren

[387] Zur italienischen Volkskunst im Werk der Nazarener vgl. METKEN 1981.

Steilheit durch die über dem Wasser am Küstenrand aufgebauschte weiße Wolkenformation betont wird. Im Hinblick auf eine austarierte Komposition ordnete Hofmann als Gegenpol zu dem erntenden Jüngling und den beiden Korbträgerinnen im rechten Vordergrund zwei gegenüber hockende Figuren an: links versetzt vor dem Baumstamm einen Kinderakt im Rückendreiviertelprofil, der mit beiden Händen Trauben hält, sowie rechts einen im Profil hockenden Jünglingsakt mit nach unten gerichtetem Kopf/Blick und gerundetem Oberkörper bzw. gebogenem Rücken, der gedankenversunken die Weintrauben in seiner Linken beobachtet. Die beiden Figuren sind einander zugewandt und gemeinsam einem Halbkreissegment einbeschrieben (**Abb. 2.22/b**-grün), das sich über die Rückenlinien und die Köpfe von Kind und Jüngling entwickelt.

Tanzende mit Schleier und *Tanzende*

Die beiden in der *Museumshalle* im Gegenüber situierten (**Abb. 2.18**) Wandbilder *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) und *Tanzende* (**Abb. 2.7**) zeigen zwischen den rahmenden Orangenbäumen und Figuren im Vordergrund am linken und rechten Bildrand Ausblicke auf Figurengruppen im Mittelgrund.

Tanzende mit Schleier (**Abb. 2.5**) gilt aufgrund seiner Bildmotive als das rhythmisch Bewegteste aller sechs Wandbilder. Zentraler Bildgegenstand ist ein ekstatischer Tanz einer weiblichen Vierergruppe im landschaftlichen Raum im Mittelgrund der Darstellung, auf den die Bäume und die ruhigen Bildfiguren (**Abb. 2.22/c**-orange) im linken und rechten Vordergrund mittig einen Durchblick ermöglichen. Damit kennzeichnet das Wandbild eine kontrastive, aber überaus spannungsvolle Gegenüberstellung von ruhigen und bewegten Figuren, die mit ihren verschiedenen Körperausdrücken und Körperregungen auf zwei verschiedenen Bildebenen angeordnet sind: im linken und rechten Vordergrund ruhige, lagernde oder stehende Figuren, im Mittelgrund vier sich dynamisch bewegende Tänzerinnen mit wehenden Gewändern vor gelben und roten Bergen. Die im Bild dargestellte Bewegung beginnt im eigentlichen Sinne im linken Vordergrundmotiv und wird über die vier Tänzerinnen im Mittelgrund zur Darstellung im rechten Vordergrund weitergeführt, interessanterweise ähnlich zu dem halbrunden Hügelverlauf in *Tanzende* (**Abb. 2.7**) ließe sich hierin zugleich eine Figuren- und Bewegungsanordnung auf einer nahezu gedanklichen halbrunden Linie (**Abb. 2.22/c**-rot) sehen.

Im linken Vordergrund von *Tanzende mit Schleier* sind zwei kniende Frauen im Neben- bzw. Hintereinander dargestellt, die mit ihrer Profilanordnung nach rechts die nach rechts ausgerichtete Bewegung im Mittelgrund aufgreifen; zudem stellte Hofmann auch in Details der Figuren bzw. deren Posen im linken Vordergrund eine Parallele zur vorderen Tänzerin, d. h. der zweiten von links, im linken Mittelgrund her bzw. nahm hier parallelisierende Motive auf. Die vordere, rotgekleidete Frau pflückt Blumen, wofür sie ihren Oberkörper weit nach unten neigt, ihren linken Arm nach vorne schiebt und durch ihre Haltungspose eine gerundete Rückenlinie aufweist; sie ist einem Ovalsegement

einbeschrieben, das demjenigen der linken Tänzerin im Mittelgrund parallelisiert (**Abb. 2.22/c**-grau). Ihre auf ihrem rechten Bein kniende Begleiterin erhebt mit beiden ausgestreckten Armen ein blaues Tuch, das sich hinter ihrem Rücken ausbreitet. Ihr Aussehen, ihre Haartracht und Kopfneigung ähneln der linken Tänzerin, auch in ihrem rechten erhobenen Arm nebst dem Tuch in ihren Händen nimmt sie jene Gestik auf, die in der linken Tänzerin in gleicher rechter Armpose dargestellt ist (**Abb. 2.22/c**-grün). Diese kniende Frau steht in Bezug zur Tanzszene im Mittelgrund und leitet gleichzeitig zu dieser über.

Die rhythmische Bewegung der halbnackten, ekstatischen Tänzerinnen im Mittelgrund, rekurrierend auf dem antiken Mänadentypus und den freien Tanz der Jahrhundertwende, scheint von der linken, mit aufgerichtetem Oberkörper stehenden Tänzerin auszugehen. Sie scheint den Tanz ihrer Gefährtinnen anzutreiben, wie es ihre Körperpose zu suggerieren vermag: den Kopf nach unten zur Brust gewandt, den rechten Arm gerade erhoben und der infolge ihrer Bewegung aufgebauschten schmalen Schleier in ihren Händen – dieser dürften wohl von Renaissancegemälden inspiriert sein, in denen Schleier häufig als Bewegungsmotive erscheinen, – deuten dies an. Die ihr mit tief nach unten, vorgebeugtem Oberkörper vorausgehende Gefährtin (zweite Tänzerin von links) greift mit beiden Händen ihrer ausgestreckten Armen nach ihrem Rock und versucht, einerseits durch dessen Erfassen ihren weiteren Tanzschritten Raum zu ermöglichen, andererseits scheint sie durch ihre gebeugte Pose den schnellen Tanzrhythmus ihrer Gefährtin zu bremsen.

Die zwei rechten Tänzerinnen, die einander in Aussehen, Pose und Gebärde gleichen, sind im parallelen Gleichschritt mit nach vorne gesetztem rechtem Ausfallschritt und mit im Tanzschritt tief nach vorne gebeugtem Oberkörper dargestellt. Sie nehmen scheinbar die von ihren Gefährtinnen ausgehende Bewegung auf, ihre Blicke sind an ihrer rechten Schulter vorbei und ihre zurückgestreckten Arme, ein flatterndes Tuch jeweils in ihren Händen haltend und zu ihrem Tanzrhythmus schwingend, zurück den Gefährtinnen zugewandt. Der Tanzrhythmus und die Bewegung im Mittelgrund werden scheinbar durch die ruhigen Figuren im linken und rechten Vordergrund gebrochen, besonders durch den frontal stehenden Frauenakt mit im Nacken verschränkten Armen und zurückgelegtem Kopf im rechten Vordergrund, der mit seiner ausschwingenden Körperlinie infolge seines Kontraposts zu der im Mittelgrund nach rechts ausgerichteten Bewegung spannungsvoll kontrastiert. Die von der Tanzszene im Mittelgrund mit den „*sich neigen*[den] *und tanzend von links vorstoßen*[den]“[388] Frauen ausgehende Bewegung, die in den beiden Figuren im linken Vordergrund beginnen, enden somit in diesem rechten vorderen Frauenakt.

Das Kompositionsschema zeigt, dass sie vom linken Bildrand in gleichem Abstand angeordnet ist wie der schmale Baum vom rechten Bildrand (**Abb. 2.22/c**-orange), die beide zudem auf einer gemeinsamen Horizontalen (**Abb. 2.22/c**-gelb), zudem zu der

---

[388] CLEMEN 1941, S. 286.

knienden bzw. stehenden Frau im Vordergrund leicht in den Hintergrund versetzt, angeordnet sind.

In *Tanzende* (**Abb. 2.7**) sind, wie es bereits angesprochen wurde, die Figuren auf zwei verschiedenen Bildebenen angeordnet: auf einer leichten Hügelkuppe im Vordergrund (**Abb. 2.22/d**-rot) vier überwiegend einzeln stehende bzw. sitzende weibliche Akte bzw. Halbakte in verschiedenen Posen und Ausrichtungen: Drei Figuren sind als Rückenfiguren, eine rechte Figur als frontale Dreiviertelfigur dargestellt; am linken Bildrand bindet eine Frau ihr um die Hüfte gelegtes Tuch seitlich in ihrer Taille; der Halbakt auf der Mittelachse erhebt beide Arme, in der linken Hand hält er das flatternde Gewand und mit seiner Rechten streut er Rosenblüten, in seiner Gestik und Haltung steht er in Bezug zu der im rechten Mittelgrund sich tief verneigenden Dreiergruppe; die zwei im Vordergrund angeordneten Figuren stehen scheinbar in keinem Bezug zueinander, die auf dem Boden sitzende Rückenfigur wendet ihren Blick nach links, während der frontal stehende Halbakt seinen Blick zu Boden senkt und mit beiden Händen blindsinnend und gesankenversunken seine langen Haare im Nacken erfasst.
Zwischen diesen Vordergrundfiguren wird als kompositorisches Prinzip der Durchblick auf die Landschaft und das Meer nebst Bergkette sowie auf die zwei Dreiergruppen im linken und rechten Mittelgrund freigegeben. Diese zwei weiblichen Dreiergruppen (**Abb. 2.22/d**-orange) sind von der Hügellinie überschnitten: Der rechten, sich in gleichförmiger Ausrichtung und in einer tänzerisch-rituellen Gebärde tief vor der blumenstreuenden Frau verneigenden Dreiergruppe stellte Hofmann die linke, den Hügel fröhlich und euphorisch heraufschreitende und auf dem Typus der dionysischen Gruppe rekurrierende Dreiergruppe gegenüber, deren Figuren sich eng umschlungen halten und deren Haare und Gewänder im Wind flattern. Diese sind vom jugendbewegten, lebensbejahenden *Frühlingssturm* (**Abb. 1.18**) abgeleitet, in dem Hofmann die Figurengruppe im Einklang mit der Natur inszeniert hat.
Auch in *Tanzende* zeigt sich wieder in der Gegenüberstellung von ruhigen Figuren im Vorder- und bewegten Figuren im Mittelgrund Hofmanns bewusstes rhythmisches Komponieren einer austarierten Wandbildkomposition: Die drei im Vordergrund stehenden Figuren sind in gleichen Abständen über die Bildfläche (**Abb. 2.22/d**-grün) verteilt, ihre Fuß- und Kopflinien ruhen auf einer gemeinsamen Horizontalen (**Abb. 2.22/d**-gelb), und zwar parallel zur Seelinie. Auch die zwischen den Vordergrundfiguren sichtbaren Dreiergruppen im Mittelgrund haben einen gemeinsamen horizontalen Abschluss. Aus dem Vor- und Zurückspringen des Betrachterblicks von Einzelfigur im Vorder- und Figurengruppen im Mittelgrund sowie den aus Horizontalen rekurrierenden verschiedenen Figurenhöhen entsteht in *Tanzende* wie auch in *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) ein wellenartiger Verlauf (**Abb. 2.22/d**-blau), der sich von Figur zu Figur, von stehender Figurenpose im Vorder- über schreitender Pose im Mittelgrund konstituiert.

Im Unterkapitel über Entwurf und Ausführung des *Museumshalle*-Wandbilder (KAPITEL 2.2) wurde bereits erwähnt, dass Hofmann mitunter seinen *Museumshalle-Zyklus* auf ausgewählten Blättern der *Tänze-Mappe* (1905) aufgebaut hat. Dies betrifft auf die beiden soeben besprochenen in der *Museumshalle* räumlich gegenüber situierten Wandbilder *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) und *Tanzende* (**Abb. 2.7**), in denen modifizierend die Bildmotive von *Blatt 1* (**Abb. 2.24**) und *Blatt 3* (**Abb. 2.26/Kat. 4.5**) der *Tänze-Mappe*, die nun in der Wandbildausführung in weiten, arkadischen Landschaften angeordnet sind, verarbeitet wurden.

Das erste Blatt, das Eingang in Hofmanns *Museumshalle*-Zyklus fand, ist *Blatt 1* der *Tänze-Mappe* (**Abb. 2.24**). Ähnlich der Mittelgrunddarstellung des realisiertens Wandbild *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) sind vier von links nach rechts tanzende Frauen dargestellt, von denen die beiden rechten mit gebeugtem Oberkörper und im parallelen Gleichschritt tanzen, während die beiden linken verschiedene Tanzposen einnehmen: Die eine erscheint als aufrechte Tänzerin, die ihren schmalen Schleier über ihrem Kopf schwingt, die andere beugt sich tief nach vorne und erfasst ihren Gewandsaum. Für die Ausführung modifizierte Hofmann die Schrittstellung der mit einem Schleier tanzenden Tänzerin, deren aufrechte Darbietung graziler wirkt. Dieses Bild von *Tanzende* brachte Hofmann auch 1909 im Gemälde *Frühlingsreigen* (**Abb. 2.25**) zur Darstellung, bei dem es sich um eine verkleinerte und in einem deutlich helleren, pastellartigen Kolorit gehaltene Kopie des Wandbilds *Tanzende mit Schleier* handelt. Im Gesamtentwurf für *Tanzende mit Schleier* (**Kat. 4.2**) erweiterte Hofmann die Darstellung von *Blatt 1* um weitere Figuren im linken und rechten Vordergrund.

Als zweite Lithografie fand *Tänze-Blatt 3* Eingang in Hofmanns Wandbild *Tanzende* (**Abb. 2.7**).[389] Dieses *Blatt 3* (**Abb. 2.26/Kat. 4.5**) zeigt im linken Vordergrund zwei Frauen im Nebeneinander, die von links kommend auf einer halbkreisförmigen Anhöhe oberhalb des Meeres nach rechts schreiten, während sich im rechten Mittelgrund drei Frauen tief vor einer weiblichen Rückenfigur in der Bildmitte verbeugen, die ihre beiden Arme erhebt. In der Ausführung (**Abb. 2.7**) gab Hofmann der weiblichen Rückenfigur, die mit einem bodenlangen, gemusterten Rock und mit Schleppe bekleidet ist und ihre Arme anstatt seitlich nun steil nach oben streckt, Blüten in die rechte Hand, die sie sanft zu Boden rieselt; durch die Variation der linken Armpose gegenüber der Frauenfigur in *Blatt 3* wurde auch das flatternde Gewandtuch in ihrer Linken modifiziert, das nun eng an ihrem linken Arm, diesen dabei zugleich verdeckend, und ihrem Körper zu Boden fällt, wie es Hofmann zudem in einer Vorarbeit (**Kat. 4.40**) entwickelt hat; zudem wurde auch die Dreiergruppe rechts variiert, besonders die rechte Frau, die vollständig in ein weites Gewand gehüllt ist, das ihre Arme verdeckt und in der Ausführung aufgrund seiner Ausbreitung hinter dem weiblichen Halbakt im rechten Vordergrund rechts von diesem sichtbar ist.

---

[389] Zur Verarbeitung des *Tänze*-Blatts im *Museumshalle*-Zyklus vgl. auch KOLBE 1958, S. 29; STARZ 2002a, S. 30f.; ROBERTS 2001, S. 141.

Für die Ausführung in *Tanzende* kombinierte Hofmann zwei Entwurfskonzepte, und zwar das genannte in *Tänze-Blatt 3* (**Abb. 2.26**) entwickelte Motiv, das in einem weiteren Entwurf (**Kat. 4.5**) überarbeitet wurde, mit der Darstellung des Entwurfs *Weibliche Akte am Meer* (**Kat. 4.4**), die beide für die Ausführung modifiziert wurden.

Musik und Tanz und *Kränzewinden*

Die beiden in der *Museumshalle* im Gegenüber situierten (**Abb. 2.18**) *Musik und Tanz* (**Abb. 2.4**) und *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) ähneln in ihrer landschaftlichen Konzeption mit den Orangenbäumen an den seitlichen Bildrändern und dem dritten, leicht in den Mittelgrund verrückten mittigen Baum einander. Beide Wandbilder zeigen zudem im Mittel- und Hintergrund der Landschaft einen See.

In *Musik und Tanz* (**Abb. 2.4**) sind zwischen den Orangenbäumen im Vordergrund zwei im parallelen Gleichschritt mit vorgesetztem rechten Bein schreitende, musizierende Knaben von gleicher Körperhöhe und Körperstatur angeordnet, links einen Tamburin schlagenden Knaben, rechts einen flötenden Knabenakt, die beide in nahezu paraller Pose ihre Köpfe zur rechten Schulter drehen. Hier wendete Hofmann – wie auch schon in der parallelen Anordnung der Korbträgerinnen in *Weinlese* (**Abb. 2.3**) oder dem parallelen Gleichschritt der Tänzerinnen in *Tanzende* (**Abb. 2.7**) – das rhythmische Prinzip des Parallelismus von Figuren, ein aus Ferdinand Hodlers Kunst bekanntes Stilmittel (**Abb. 4.10**), an. In Hofmanns Œuvre ist dieses Stilmittel seltener anzutreffen, unter anderem verwendete er es in den äußeren Tänzerinnen im *Aphrodite-Fries* im Hoftheater (**Abb. 3.16**) sowie in späteren Jahren in seinem Gemälde *Reigen* (**Abb. 3.36**). Das dem Tamburinschläger in *Musik und Tanz* locker um die Hüfte drappierte und hinter ihm flügelartig herwehende Tuch bringt seine Bewegtheit zum Ausdruck und stellt zugleich eine Beziehung zur weiblichen Dreiergruppe in seinem Rücken her. Hier sind im linken Vordergrund drei in dynamisch-bewegter Schrittstellung Arm in Arm voranschreitende Frauen dargestellt, die beiden äußeren im Profil nach rechts, die mittlere ihren Blick auf die rechte Gefährtin richtend. Das kraftvolle Schreiten bedingen ein Flattern der langen Haare und bewegte, eng die Körper umspielende Kleider. Die linke Frau könnte in Körper- und Armpose von der schreitenden Frau aus dem Fresko *Verlesung des Rituals der Brautmysterien* in der pompejanischen Villa dei Misteri inspiriert sein, während die mittlere Frau in ihrer Körperdrehung und Gewanddarstellung Ähnlichkeiten zu einer Nikedarstellung auf einem neuattischen Relief sowie zur Niobe Chiaramonti aufweist.[390]

Zwischen den beiden musizierenden Knaben ist rechts hinter dem schmalen Baum im Mittelgrund ein stehender Frauenakt dargestellt, der seinen Blick über seine rechte

[390] Zu genannten Arbeiten siehe: Pompejanischer Maler, *Verlesung des Rituals der Brautmysterien*, Fresko aus der Villa dei Misteri, Pompeji, um 60 v. Chr., Abb. in MIELSCH 2001, S. 42; *Relief mit zwei Niken*, um 100 v. Chr., neuattische Version der Balustrade am Athena-Nike-Tempel Athen, Galleria degli Uffizi, Florenz, Abb. in PEDLEY 1999, S. 350; *Niobe Chiaramonti* (Replik), um 330/320 v. Chr, Marmor, Musei Vaticani Rom, Abb. in ALSCHER 1956, Abb. 39.

Schulter wohl zur Dreiergruppe oder zum Tamburinschläger richtet. Die Konzeption einer austarierten Komposition sowie die bewusste Anordnung jeder Figur im Hinblick auf die Gesamtkomposition veranschaulicht das Kompositionsschema zu *Musik und Tanz* (**Abb. 2.22/e**).
Der mittlere, von der Mittelachse nach rechts versetzte Baum teilt zunächst scheinbar die Komposition in zwei auch figürlich ungleich gewichtige Bildhälften, realiter stehen die linke und rechte Bildhälfte in Bezug zueinander. Dieser Eindruck resultiert in der im Mittelgrund versetzten Anordnung der Dreiergruppe und des Frauenakts im Vergleich zu den musizierenden Knaben. Auffallend ist die Parallelität der musizierenden Knaben in Pose und Gleichschritt sowie deren Anordnung auf parallelisierenden Vertikalen und Diagonalen (**Abb. 2.22/e**-grün/rot/blau) – letzteres zudem unter Einbezug des ausgestellten rechten Beines der linken Frau im linken Vordergrund (**Abb. 2.22/e**-blau), die in den Gleichschritt der Knaben einstimmt. Diese Kompositionsprinzip verleiht der Darstellung Dynamik und Rhythmik. Unter Einbezug des kleinen Blütenbaums rechts hinter dem Flötisten und des im Mittelgrund stehenden Frauenakts ergibt sich eine Anordnung der zwei Knaben und des Frauenakts im gleichen Abstand. Einen im Verhältnis gleichen Abstand zeigen die beiden Knaben (**Abb. 2.22/e**-grün), der Frauenakt im Mittelgrund und die mittlere Frau der Dreiergruppe (**Abb. 2.22/e**-gelb), die ihre Köpfe parallel zur rechten Schulter drehen, der korrespondierende Abstand von Tamburinschläger und rechtem Baum bzw. stehendem Frauenakt und linker schreitender Gefährtin am linken Bildrand (**Abb. 2.22/e**-rosa) sowie die Anordnung der Figuren innerhalb der Gesamtkomposition (**Abb. 2.22/e**-weiss).

Entgegen *Musik und Tanz* zeigt das verschollene sechste Wandbild *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) eine ruhige Komposition. Zwischen den Orangenbäumen sind auf vorderer Bildebene fünf Figuren im Nebeneinander angeordnet. Die Figurenabfolge kennzeichnet eine Alternation der Figuren in Posen und Gebärden: statuarisch stehende und kniende/hockende, bekleidete und nackte Figuren, die mal frontal, mal im Profil nach links/nach rechts dargestellt sind. Bei der Verschiedenheit ihrer Posen und Gebärden eint diese Figuren ein gemeinsames Handeln: Jede Figur beschäftigt sich, ob alleine wie der Jüngling im rechten Vordergrund oder gemeinschaftlich wie die übrigen vier Frauen introvertiert mit einer Blumengirlande. Dadurch treten die Figuren trotz des untereinander nicht bestehenden Blickkontakts miteinander in Beziehung. Das Motiv des Hantierens mit einer Girlande war bereits im Berliner *Puttenfries* (vgl. **Abb. 1.42-1.43**), die Kinderakte mit Girlanden zeigten, zentrales Bildmotiv, und nur vor Entstehung des Wandbilds 1905 hat Hofmann in der Kreidezeichnung *Girlanden* (**Abb. 2.27**) in variierter Form bereits umgesetzt.
Der linke, auf einem Bein kniende Frauenakt legt eine Blumengirlande um einen Ast des Orangenbaums, deren anderes Girlandenende mit beiden Händen von dem neben ihm knienden Halbakt erhoben wird. Mit Abstand zur zweiten Vordergrundfigur folgen leicht aus der Bildmitte versetzt eine stehende Frau, bekleidet mit einem langen, weiten

Gewand, im Gegenüber mit einem knienden Frauenakt, die gemeinschaftlich eine Girlande halten und ihre Blicke aus dem Bild heraus zum Betrachter richten. Die Abfolge beschließt am rechten Bildrand ein Jünglingsakt, der den Frauen den Rücken zukehrt und mit seinen Händen die über seine linke Schulter gelegte Girlande ergreift. Der größere Abstand zwischen der zweiten und dritten Figur ermöglicht einen Durchblick auf den Hintergrund: zwei Frauen im Gegenüber (**Abb. 2.22/f**-rosa) im Mittelgrund, sich an den Baum auf der Mittelachse (**Abb. 2.22/f**-orange) anlehnend, sind scheinbar in ihre Unterhaltung vertieft.
Das Kompositionsschema zu *Kränzewinden* zeigt die axiale Bildordnung der fünf Vordergrundfiguren in gleichmäßigen Abständen auf einer Horizontalen (**Abb. 2.22/f**-grün/orange/rosa), deren Kopflinien aufgrund den alternierenden Körperposen und dem Wechsel stehender und kniender/hockender Figuren auf zwei verschiedenen Höhen und damit parallelen Linien enden. Verfolgt der Betrachter gedanklich die Kopflinien der Figuren, so ergibt sich auch hier – wie bereits in den im Vorder- bzw, Mittelgrund angeordneten Figuren in *Tanzende* (**Abb. 2.7**) – bedingt durch die unterschiedlichen Kopfhöhen ein rhythmischer, bewegt auf- und abschwingender Linienverlauf (**Abb. 2.22/f**-blau). Ein ähnliches kompositorisches Verfahren wandte Hofmann in späteren Jahren im Schablonen-Motiv *Tanzende* in van de Veldes Werkbundtheater (**Abb. 6.13**) an. Obwohl einige der Figuren mit der benachbarten Gefährtin über eine Girlande verbunden sind, sind sie kompositorisch als singuläre Figuren aufzufassen. Trotz der ungeraden Anzahl an Vordergrundfiguren und der durch die Baum-Mittelachse geteilten zwei Bildhälften ist die Gesamtkomposition dank der Integration der Darstellung im Mittelgrund um die zwei Frauen an einem Baum kompositorisch ausgeglichen. Mit Ausnahme der *Tänze*-Blätter oder des maréesschen Orangenpflückers sind nur wenige konkrete Vorbilder für die *Museumshalle*-Figuren auszumachen. Hofmann rekurrierte vielmehr auf ein allgemeines Bildungswissen der Antike, die sich in den Posen oder Stellungen der nackten Figuren, ihren flatternden Haaren oder Kleidung zeigt, die antiken Bildwerken frei nachempfunden sind und in das dekorative Wandbildgefüge eingewoben sind.

Hofmanns *Museumshalle*-Wandbilder sind nicht nur unter dem Blickwinkel der Stilisierung und Typisierung zu betrachten, sondern ganz im Sinne des *Neuen Weimar* unter den Aspekten der Ästhetik, Harmonie, Schönheit und Rhythmik – jenen neuen Themen um 1900, die in der Kunstpraxis den Wunsch nach seelischer Vertiefung, Sinnstiftung und Vergeistigung um die Aufwertung und Verfeinerung des menschlichen Lebens erweiterten. Hofmann wollte in seinen Wandbildern, das ‚Leben als Freude' (Botho Graef) darzustellen und in diesem Sinne das menschliche Leben mit ästhetischer und rhythmischer Schönheit durchdringen. Diese Gedanken äußern sich in den Bildmotiven, in den formalen Ausdrucksmitteln oder besonders in der Konzeption rhythmischer Kompositionen – sei es, dass einzelne Motive im Bild rhythmisch angeordnet oder die Konturen und Umrisslinien der Motive von rhythmischen Impulsen

durchsetzt sind. In diesem Sinn ist auch Paul Clemens Äußerung über Hofmanns Wandbilder *„für den Weimarer Museumssaal"* zu begreifen, der diese als *„erste*[s] *große*[s] *Hauptwerk* [Hofmanns bezeichnete]*, in dem es ihm vergönnt war, sich in musikalischer Polyphonie auszusprechen*".[391]

Die Betrachtung der *Museumshalle*-Wandbilder legte offen, dass Hofmann seine Arbeiten durch differierende kompositorische Prinzipien (**Abb. 2.22/a-f**) belebte und so eine rhythmisierte zyklische Mehrbildfolge kreiert hat.[392] Besonders auffallend ist Hofmanns rhythmisches Konzept von Kontrastierung und gegenseitiger Ergänzung. Dies zeigt sich Zyklus übergreifend in den differierenden rhythmischen Kompositionsschemata (vgl. **Abb. 2.22/a-f**) oder der Nebeneinanderstellung von ruhigen und bewegten Bildkompositionen wie im Falle der ruhig komponierten *Weinlese* und *Kränzewinden* (**Abb. 2.3**, **2.6**) im Gegenüber zu den vier bewegten Bildern (**Abb. 2.2**, **2.4**, **2.5**, **2.7**). Besonders eindrücklich wird Hofmanns rhythmisches Wollen jeweils bildimmanent manifest: Kontrastierung unterschiedlicher Bewegungsmotive der Figuren nebst bewegten Gewändern oder flatternden Haaren (vgl. *Tanzende mit Schleier*, *Tanzende*); Alternation von Posen und Gebärden der Figuren oder ihrer Stellung zum Betrachter (vgl. *Kränzewinden*); besonders in Anlehnung an Nietzsches apollinischen und dionysischen Prinzipien, der Einheit der Gegensätze als Vereinigung, in der für Hofmann typischen Weise in der Kontrastierung von ruhigen und bewegten Figuren wie in *Orangenernte* in der konträren Semantik zweier bewegter Tänzerinnen versus der ruhigen Ernteszene/sitzenden Frau oder in *Tanzende mit Schleier* die bewegte Frauengruppe versus den rahmenden, ruhigen Figuren im linken und rechten Vordergrund, der Hofmann in seinem gesamten wandmalerischen Schaffen verpflichtet blieb.[393] Bei alledem achtete Hofmann stets, wie oben dargelegt, auf den kompositorischen Ausgleich von Figuren und Figurengruppen sowie auf ein austariertes Komponieren sowohl innerhalb eines jeden Wandbilds als auch zyklusübergreifend bei allen Wandbildern im Raumverbund.

Die von Paul Clemen erwähnte musikalische Polyphonie manifestiert sich in Hofmanns Dekorationszyklus im Kolorit, in den Farbkontrasten, im differenzierten Farbauftrag oder im lockeren Duktus (**Abb. 2.2-2.5**, **2.21**). Seine *Museumshalle*-Bilder, die die Farben Blau und Gelb dominieren, entfalten besonders aufgrund ihrer Farbkontraste höchste Leuchtkraft. Zudem löste Hofmann die Farbe wie in den gelben Bergen vom Gegenständlichen zugunsten des Farbsymbolischen und der Ausdruckssteigerung. Die

---

391 CLEMEN 1941, S. 286.

392 Diese Bedeutung des die Wandbilder prägenden Rhythmus-Aspekts ist auch van de Veldes Verteidigung seiner *Museumshalle*-Architektur in PRO DOMO zu entnehmen. Van de Velde betonte, dass er anstatt seiner Verteidigung lieber *„auseinandergesetzt* [hätte]*, auf welche Weise ich für diesen Raum neue Formen, neue Profile und neue Ornamente gefunden habe, und wie das Spiel der verschiedenen ergänzenden Bewegungen und Linien das rhythmische Schema dieses Raumes bedingt hat.*" VAN DE VELDE 1906, S. 53.

393 Zu den Rhythmisierungsbestrebungen im *Museumshalle-Zyklus* vgl. auch SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 178.

Landschaft ist durch Farbgebung und differenzierten Farbauftrag stilisiert: Der stoffliche Farbauftrag der Kasein-Temperafarbe erfolgte mitunter partiell pastos und flächig wie in der Bodengestaltung in *Orangenernte* oder *Weinlese*, jedoch überwiegend differenziert und in einem gestrichelten Pinselduktus. Beim Farbauftrag hat Hofmann die grün- bzw. blaugrünweißliche Grundierung als valeurartige Untermalung bewusst in die Farbwirkung einbezogen, die hier partiell durchschimmert. Dieser Effekt ist in der Darstellung der leuchtenden, ocker-gelben Bergszenerie und der roten Hügelkette in *Tanzende mit Schleier* zu beobachten, die in ihrer differenzierten, linienbetonten Gestaltung die auffallendste Farbbehandlung aufweist. Hierzu lagerte Hofmann Farbschichten übereinander und setzte, anscheinend auch unter Verwendung von Pinseln verschiedener Stärke, zahlreiche Pinselstriche verschiedenster Farbnuancen – mitunter wie in den gelben Bergen mit Abstand – nebeneinander. Die Pinselstriche sind dabei mal kürzer, mal länger, mal sind sie horizontal, vertikal oder mal diagonal gesetzt, mal mehrfach neben- und übereinandergesetzt, wodurch *Musik und Tanz* oder *Tanzende mit Schleier* eine bildimmanente Dynamik und Lebendigkeit erhalten.

Im Kolorit dominieren in der in Orange konturierten hohen Bergkette überwiegend Gelb-, Ocker- und Orangetöne in verschiedener Orchestrierung, die strichelnd in schmalen oder breiten, kreuz und quer verlaufenden, diagonalen oder parallelen Pinselstrichen über die grüne Grundierung, die neben dem Ocker, Gelb und Orange steht, aufgetragen sind. Bei der farbigen Gestaltung dieser Bergkette bezog Hofmann ein natürliches Licht- und Schattenspiel ein, die sonnigen Partien sind gegenüber den schattigen, mit Violett abgemischten Partien deutlich heller. Die niedrige, rote Bergkette ist durch lange, diagonal von links oben nach rechts unten gezogene und parallel geführte Pinselstriche in Rot, Rotviolett, Grüne, Blau, Türkis und Orange gekennzeichnet, wodurch changierende Effekte und eine Farbdynamik entstehen.

Hofmanns Duktus seiner *Museumshalle*-Wandbilder überliefert seine Beschäftigung mit dem Neoimpressionismus und dessen ästhetischer Stilistik.[394] Im Unterschied zu den Neoimpressionisten, die reine Farben nebeneinander in kurzen Strichen auf die Leinwand auftrugen, arbeitete Hofmann mit nuancierten Farbwechseln und einem linear-rhythmischen Duktus, der die Untermalung der Grundierung bzw. flächig aufgetragenen Farbe durchschimmern ließ. Sowohl van Gogh als auch Giovanni Segantini, dem Hofmann auf seiner Hochzeitsreise 1899 durch die Schweiz begegnet ist[395], dürften Hofmann Anregungen in der Malweise sowie farbige Impulse vermittelt haben, deren spontanen, rhythmisierten, stark pastosen und aus zusammenwirkenden

---

[394] Kessler notierte über Hofmanns differenzierten Farbauftrag: „*Über seinen Versuch mit pointillistischen Techniken im vorigen Sommer: er habe seine Farbe erleichtern wollen; sie sei ihm zu schwer geworden; so habe er dieses als Mittel benutzt. Jetzt wolle er aber die Bilder zurücknehmen und wieder übermalen.*“ Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 27.1.1902, in: KESSLER 2004b, S. 455. Werke wie *Tanzwirbel* (um 1905, Privatsammlung) oder *Weimarer Schloßbrücke* (um 1910, Klassik Stiftung Weimar) zeigen vage die Adaption des neoimpressionistischen Farbauftrags, vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 64 und 76.

[395] Vgl. HOFMANN 1963/2005, S. 386.

Pinselstrichen dynamisch aufbauenden Duktus er sich anzueignen oder zu eigenen Ausprägungen zu variieren und weiterzuentwickeln versuchte.
Dieser Farbauftrag führt zur Dekorativität und Rhythmisierung der Bildfläche und ist Ausdruck von Hofmanns Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Über Hofmanns Farbbehandlung und Duktus äußerte sich Kuno Graf Hardenberg in seiner Besprechung begeistert: „*Unerhört technische Raffinements hat sein verliebtes Malgerät herzugeben gelernt (...) Überall ein prächtiger Rhythmus des Pinselstrichs! Die bekannte Hofmannsche Regenbogenskala entrückt sie aller aufdringlichen Wirklichkeit in holde Fernen. Fast wirken sie wie Gewebe aus Prismenstrahlen! Die dekorative Weisheit der alten Meister der Gobelins und auch der Töpfer des Capo di Monte hat Hofmann neu empfunden und in seiner zarten Weise angedeutet, indem er seiner Bösenrothschen Tempera ein Übergewicht des silbrigen vornehmen Blau und Grün verstattete*."[396] Das farbige Übergewicht von Blau, Grün und Gelb stellt wohl eine Anregung Seurats dar, mit dessen Arbeiten Hofmann bei Aufenthalten in Paris sowie in Weimarer Ausstellungen in Berührung kam.[397]

In Hofmanns *Museumshalle*-Bildern werden zudem kunsttheoretische Ideen van de Veldes manifest, die im Hinblick auf einen neuen Stil und jene gesuchte zeitgemäße Schönheit besonders um die Aspekte Harmonie, Stilisierung, Rhythmik, Linie und Ornament kreisten. Hofmann stilisierte die Darstellungen durch Linien, die einerseits konstruktive Bildelemente sind, als solche Figuren und Natur beschreiben und durch „*Aufeinanderfolgen von Linien*"[398] zu Ornamenten formreduzieren, andererseits als Farbspuren im gestischen Duktus sichtbar sind. Hierin zeigt sich die Berücksichtigung von van de Veldes Bedeutung der Linie, der alleinigen Ausdrucksträgerin der Arbeiten. Aufschlussreich für van de Veldes Verständnis ist sein Essay DIE LINIE, in dem er die Linie als „*übertragene Gebärden – offenkundige psychische Äußerungen*" charakterisierte; dabei differenzierte er zwischen der dionysischen Gemütslinie (als abstrakte Linie) und der apollinischen Linie (als mitteilende Linie), die als „*psychische Äußerungen*" des Inneren die menschliche Gebärde und damit des Gestische stilisieren – als solches damit Lebens- und Kraftlinien sind – und deren Linienspiel Formen abzeichnen respektive Formen und Ornamente hervorbringen.[399] Die dionysische Gemütslinie drückt den seelischen Zustand „*spontan aus uns herausstreb*[end]" aus und initiiert seelische Bewegungen, die apollinische, mitteilende und durch Vernunft gesteuerte Linie bringt „*möglichst reale Darstellung naturalistischer Dinge*" naturgetreu zum Vorschein; der Rhythmus verlieh van de Velde zufolge der „*Linie das ornamentale Gepräge*".[400]

---

396 HARDENBERG 1906, S. 675.

397 Zur Vorliebe des Neoimpressionismus im Kreis des *Neuen Weimars* vgl. KOSTKA 1996, S. 208f.

398 VAN DE VELDE 1902/1955, S. 183.

399 Zu van de Veldes Ornament-Diskurs vgl. VAN DE VELDE 1901/1955; ferner KROLL 1987, bes. S. 112-126.

400 VAN DE VELDE 1902/1955, S. 181, 185f. Zu van de Veldes theoretischem Diskurs über Linie und Ornament vgl. ausführlich FISCHER 2008, S. 378-401.

Diese Linien-Gedanken van de Veldes äußern sich in Hofmanns *Museumshalle*-Bildern: Seine ‚mitteilenden Linien' bezeichnen Ornamente, Figuren und Landschaft durch Konturen und Umrisse, während die ‚spontanen Gemütslinien' als malerische Struktur und gestische Spuren im Duktus und im Pinselstrich, in den Linien- oder kurzen Strichverläufen sichtbar sind. Neben diesen Linien als *„direkter Ausdruck der ‚Lebenskraft', des ‚élan vital'"*[401] sind Farben Träger des künstlerischen Ausdrucks. Eine Stilisierung der Darstellung erfolgte gleichzeitig durch den Rhythmus, der van de Velde zufolge der *„Linie das ornamentale Gepräge"*[402] verlieh und sich in der Komposition, in den Bewegungen der Figuren, im Kolorit, im rhythmischen Duktus und in den Konturen ergab. In Hofmanns *Museumshalle*-Zyklus ergänzten Inhalt und Form, Schönheit und Rhythmik einander, die als gesamtstrukturelle Kriterien Ausdruckskraft und Wirkung der Bilder evozieren.

2.6 DEUTUNG UND FUNKTION

Hofmanns *Museumshalle-Zyklus* als Raumdekoration

In seinem Dekorationszyklus für die *Museumshalle* beschäftigte sich Hofmann variantenreich mit dem Sujet der arkadischen Idylle. Mit diesem antiken Idyllensujet zitierte Hofmann den klassischen Bildtopos des *locus amoenus*, jenen *lieblichen Ort*, der in Kunst und Literatur seit der Antike – insbesondere seit Vergils Hirtengedichten in den EKLOGEN (um 40 v. Chr.) ist es ein Synonym für ein zeitloses, irdisches Paradies – tradiert, immer wieder hervorgerufen und neubelebt wurde.[403] Damit verbunden sind die Ideen einer idealen, unberührten Natur und eines einfachen, naturnahen Daseins der Menschen und eines glücklichen, unbeschwerten, sorgen- und konfliktfreien Lebens im harmonischen Einklang mit der Natur, dem so genannten *Goldenen Zeitalter*.
Darstellungen einer idealtypischen, längst vergangenen paradiesischen Zeit und damit Verklärungen und Idealisierungen des Alltags waren um die vorletzte Jahrhundertwende häufig repräsentierte Themen in der Kunst, die als Gegenbilder und Utopien eines ersehnten besseren, heiteren und schöneren Lebens in mythisch-arkadischen Paradiesen und Naturidyllen gemalt wurden. Es sind das Unbehagen an der eigenen, als defizitär perzipierten Lebenswelt und Realität sowie der Wunsch nach idealischer Harmonie, die diese idealistisch-utopischen Bilder als rückwärtsorientierte, lyrisch-sentimentalische Sehnsuchtswelten entstehen ließen. Vorstellungen dieser Art und Formulierungen zum *Goldenen Zeitalter*, die dem realen Leben als ursprünglicher Lebens- und Daseinszustand entgegengesetzt wurden, finden sich bereits in der französischen Malerei vorgeprägt. Beispielhaft erinnert sei an Ingres' (1780-1867)

---

401 FISCHER 2008, S. 393.

402 VAN DE VELDE 1902/1955, S. 183.

403 Zur Arkadien- und Goldenen Zeitalter-Vorstellung in Kunst und Literatur vgl. bes. MAISAK, Petra: Nachwort, in: MAISAK/FIEDLER 1992, S. 157-180; MAISAK 1981; HOFSTÄTTER 1978, S. 217-221; HOFSTÄTTER 2000, S. 25; HOFMANN 1991, S. 230-253; zudem WAGNER 2001; WOLBERT 2001B; SNELL 1976; GROSS 1989, S. 392-423.

große Dekorationsmalerei *L´age d´or* für das Château de Dampierre[404], in der Ingres ein ästhetisches Wunschbild paradiesisch-idealer Harmonie, ursprüngliche klassische Lebens- und Daseinsformen sowie vermutlich unter dem Eindruck von Mantegnas *Parnass* (1497) das Tanz-Motiv verbildlichte, das wiederum Maurice Denis zu seinen Arkadien- und *Goldenen Zeitalter*-Formulierungen anregen sollte; an Puvis de Chavannes' arkadischen Wandbildern unter anderem für die Museen in Amiens, Lyon (**Abb. 4.16**), Rouen sowie für das Panthéon (1874-98, **Abb. 1.9**) oder die Sorbonne (1887) in Paris; an Maurice Denis (**Abb. 2.8**), dessen Fragment *Les Nymphes aux Jacinthes* (**Abb. 2.10**) Hofmann während der Schaffung der *Museumshalle*-Arbeiten in seinem Atelier aufgestellt hatte; ferner an Arnold Böcklins mythischen Bilder, an Anselm Feuerbachs antikes Arkadien, an Hans von Marées klassischen Bildwelten im *Hesperidentriptychon* (**Abb. 1.23**) oder dessen kühnes Bildkonzept für die Zoologische Station in Neapel (**Abb. 1.17**) mit den klassischen Figuren im Einklang mit der Natur.

Bildmotive von Hofmanns *Museumshalle*-Wandbildern sind weite, arkadische, idealtypische Landschaften, weitab von Metropolen liegende idyllische, idealisierte Schauplätze ohne Erinnerungen an moderne, industrialisierte Städte, die in eine helle, farbsymbolisch behandelte Farbigkeit getaucht sind. Zur Verklärung der Wirklichkeit integrierte Hofmann in die Darstellungen Motive wie Orangenbäume als Orangenhain sowie konkret im Gemälde *Orangenernte* (**Abb. 2.2**) einen Orangenpflücker, die an Motiven Marées' angelehnt sind (**Abb. 1.20/d**) und unmissverständlich auf das mythische Hesperidenland[405] und die Utopie eines unbeschwerten, glücklichen Lebens hinweisen. In der Beschreibung des *Museumshalle*-Zyklus wurde der dargestellte Naturort näher präzisiert. In diesen sonnigen Landschaften siedelte Hofmann zumeist nackte Figuren in unterschiedlichen Stimmungen, Stellungs- und Bewegungsmotiven im rhythmisch-harmonischen Zusammensein an, die als ausgelassene, lebensfrohe, glückliche und das Leben bejahende Figuren im Einklang mit der Natur vorgeführt sind. Im Verbund mit der Natur sind diese Gestalten Stimmungsträger der Kompositionen, die in ihren Gebärden und Körperbewegungen ihrem gesteigerten Lebensgefühl und ihrer inneren, seelischen Gestimmtheit Ausdruck verleihen. Besonders eindrücklich ist dies in *Musik und Tanz*, *Tanzende mit Schleier* oder *Tanzende* (**Abb. 2.4-2.5**, **2.7**) dargestellt.
Hofmann hat die Arkadienthematik in seinen Bildern motivisch und kreativ in jedem Einzelbild dadurch variiert, dass er in seine sechs Darstellungen die verschiedenen

---

404 Dazu vgl. GERMER 1988, S. 118-226. Interessanterweise stellte Ingres in Entwurf wie Ausführung eine Blüten streuende Figur (hier eines Seraphims) und rhythmisch bewegte oder grazil posierende Figuren dar, die in modifizierter Version in Hofmanns *Museumshalle*-Wandbildern auftauchen. Eine verkleinerte Fassung nach Ingres' Wandbild für das Château de Dampierre ist abgebildet in HOFMANN 1991, Abb. 332.

405 Zum Hesperidenland bei Marées vgl. WESENBERG 2008a, S. 12ff., zum Hesperidenland bei Hofmann vgl. HARDENBERG 1906, S. 674; SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 178. Eine ähnliche Allusion auf genannten Mythos impliziert das in einer Heidelberger Privatsammlung verwahrte Aquarell *Die Hesperiden spielen mit den Äpfeln des Lebens am Strand von Okeanos* (undatiert), das dionysisch bewegte Frauen im Spiel mit Orangen – diese rekurrieren auf die goldenen Äpfeln der Bäume aus dem Garten der Hesperiden, dieses zugleich auch des Öfteren Bildtitel von Hofmanns Gemälden – zeigt, hierzu vgl. AUSST.-KAT. SPEYER 2002a, Kat. 60.

Motive Musik und Tanz, zudem auch Ernte von Orangen und Weinlese sowie Verehrung und huldigenden Dank an die Natur integriert hat. Dadurch verbildlichte Hofmann die Abhängigkeit der Menschen, deren Werden und Vergehen sowie generell des menschlichen Lebens von der Natur und damit die ursprüngliche tiefe Verbindung von Mensch und Natur. Hofmann erweiterte derart den Idyllen-Topos um ein religiöses Erfahren der mythischen Natur, den mythisch-rituellen Kontext von Mensch und Natur und die in der Naturreligion zelebrierte kultisch-rituelle Abhängigkeit.[406]

Die Natur stellte Hofmann als fruchtbare, grünende und ertragreiche Landschaft mit üppiger Vegetation dar. Die Erntemotive in *Orangenernte* und *Weinlese* (**Abb. 2.2-2.3**) offenbaren die Aufgabe der Natur, den Menschen als Versorgungs- und Existenzgrundlage zu dienen und ihnen die zum Leben notwendige Nahrung und Dinge zu geben, wofür sich Knaben und Frauen, wie in *Musik und Tanz* und *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.4-2.5**) dargestellt, feierlich mit Musik und Tanz bedanken. In *Tanzende* (**Abb. 2.7**) verbeugt sich rechts eine Gruppe von drei Frauen in rituell-tänzerischen Gebärden tief vor einer Blüten aus ihrer Hand rieselnden Frau, während eine weitere Dreiergruppe im linken Mittelgrund sich in dionysisch schreitender Bewegtheit dieser Szenerie nähert. Diese *Tanzende*-Szene kann als Verehrung der Natur und als tief empfundene Danksagung an diese für ihre jahreszyklisch stets wiederkehrenden, sich selbsterneuernden Fähigkeiten und ertragreiche Fruchtbarkeit u. a. in Form von reichen Erträgen an Früchten (Orangen, Weintrauben), die die Menschen empfangen, von denen sie profitieren, auf denen nachhaltig ihr Leben und Dasein basiert und sich segensreich auswirkt, interpretiert werden. Sujet von *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**) ist der sorgsame, ehrwürdige und devotionale Umgang mit der Natur durch den Menschen, der durch fünf mit Blumengirlanden oder langen Kränzen hantierende weibliche wie männliche Figuren dargestellt wird. Die *Museumshalle*-Bilder zeigen, wie es Ingo Starz präzisierte, Vorstellungen einer „*überzeitlichen Realisierung naturreligiöser Aspekte*" durch die Synthese von mythisch beschworener Idyllen-Vorzeit und jahreszeitlichen Bräuchen.[407]

Besonders in früherer Zeit war die Vorstellung virulent, dass der Mensch in den immerwährenden Zyklus von Leben und Natur eingebunden, das menschliche Leben von der Natur abhängig ist und Mensch und Natur Teil des anderen sind: Die Natur lässt Menschen und deren Leben entstehen und gibt ihnen die zum Leben notwendigen Dinge, die es wiederum durch die Menschen im Hinblick auf das eigene Leben zu erhalten gilt. In Achtung und Dank an die Natur wurden für deren lebensspendende Kraft und Erneuerung, für die in ihr waltenden Natur- und Lebenskräfte sowie den sich wiederholenden Auftrieb des Lebens im stets wiederkehrenden jahreszeitlichen Wandel

---

406 Vgl. BESTANDSKAT. WEIMAR 1994, S. 78; STARZ 1999a, S. 209; vgl. STARZ 2000, S. 481; zum *Museumshalle*-Zyklus vgl. auch SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 32/33; SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 179/180.

407 STARZ 1999b, S. 209. Für Bernhard Köhler waren Hofmanns Entwürfe für die *Museumshalle*-Wandbilder (**Kat. 1.3**), „*das Schönste, was seit langem (…) geschaffen*" wurde: „*Die vier Tafeln, nicht ausdrücklich, aber dem Wesen nach den Jahreszeiten entsprechend (die hier reproduzierte würde Frühherbst sein), sind ein einziger Tanz der Natur, ein Fliegen und Wiegen, Auf und Nieder der Linien, Farben, Lichter und Töne, Stunden und Zeiten.*" KÖHLER 1906, S. 823.

und Rhythmus von Werden und Vergehen feierliche Feste und kultisch-rituelle Bräuche gepflegt. Die Erneuerung der Natur und die Erhaltung des Lebens sind an diese wiederkehrend zu zelebrierenden Jahreszeiten-Bräuche gebunden; diese in der Natur waltenden Kräfte zu erleben und den sich wiederholenden Auftrieb des Lebens zu sichern, ist die Aufgabe des Menschen durch Wahrung dieser Bräuche. Hierin erklärt sich auch Kesslers Vorschlag gegenüber Hofmann bezüglich der Darstellung eines Hains – als Allusion auf den heiligen Hain im religiös-kultischen Sinn (vgl. Böcklins *Heiliger Hain* (1882) – als Sujet der Wandbilder, der für die Fähigkeit der Natur zur Selbsterneuerung steht; mit den Bäumen war symbolisch „*der Lebenssaft des Universums*"[408] verbunden. Das ‚Herz eines Waldes' gab Hofmann wie in *Tanzende mit Schleier* (**Abb. 2.5**) durch das Sinnbild der Lichtung, einen heiligen Bereich symbolisierend, wieder. Hofmann zeigte in seinem Zyklus nicht nur ein ideales Leben und harmonisches Dasein der Menschen im Einklang mit der Natur, sondern er versinnbildlichte zudem Natürlichkeit, Aufbruch, Jugend und Bewegung, Lebensfreude und Lebensfeier – Motti, die von diversen Künstlern in ihren Bildern um die vorletzte Jahrhundertwende in unterschiedlicher Ausprägung versinnbildlicht wurden.[409]

Richard Muther äußerte über die Kunst der vorletzten Jahrhundertwende: „*Heute ist auf die Wirklichkeitsfreude eine Abkehr von der Gegenwart gefolgt. Aus dem Grau des Alltags träumt man in ferne Schönheitswelten sich hinüber. Hellas und das alte Land der Romantik ist wieder die Seelenheimat des Malers.*"[410] Für Richard Muther war Hofmann jener Maler, in dessen Kunst die „*moderne Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, das Sichzurückträumen in versunkene Schönheitswelten (…) den reinsten Ausdruck gefunden* [hat]"[411]. An anderer Stelle bemerkte Muther über Hofmanns Kunst: „*In ein schönes saturnisches Zeitalter wird man versetzt, als es noch keine Gewänder, noch keine Scham, keine Begierde und keinen Sündenfall gab, als der Mensch (…) mit der Natur ein frohes, harmloses Dasein lebte. (…) Kein Künstler unserer Zeit hat in die Welt der nackten Schönheit mit so hellenischen Augen geblickt. Jene Epheben, die er so gern malte, wie sie, die Arme hinter dem Kopf gekreuzt, ruhig in der Landschaft stehen, jene jungen Mädchen, die leise die Arme emporheben, um ihr wallendes Haar zu ordnen, oder leise die Arme zurückbiegen, um ihr sinkendes Gewand zu halten, jene Gruppen jugendlicher Menschen, die im Reigentanz sich drehen, lassen, ohne daß Nachahmung vorliegt, in ihren melodiösen Bewegungsmotiven an Gestalten der Antike denken. Auch die nach feinen dekorativen Gesichtspunkten gegliederte Fläche trägt dazu bei, die vorweltliche Stimmung zu steigern.*"[412]

---

408 BATTISTINI 2003, S. 244.
409 Hierzu vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, 2 Bde.; ferner auch WOLBERT 2001, S. 9/10.
410 MUTHER 1925, S. 354.
411 MUTHER 1900, S. 20.
412 MUTHER 1912, S. 573ff.

Für Botho Graef malte Hofmann *„das Leben als Freude und demgemäß liegen ihm auch Beziehungen zur antiken Weltanschauung nahe"*[413]. Kuno Graf Hardenberg verglich Hofmanns *Museumshalle-Zyklus* mit der *„Kunst der alten Griechen"*: *„In Hofmanns Bildern liegt etwas von arkadisch Pastoralem, von einem Leben schöner träumerischer Kindmenschen, von friedlichen Idyllen in goldener Unschuld auf dem Berge Ida, von Gärten der Hesperiden und halkyonischen Tagen."*[414] In diesem Sinne reflektierte auch Otto Fischer seine Begegnung mit Hofmanns Kunst wie folgt: *„Ich erinnere mich, wie begeistert wir vor diesen Bildern standen, begeistert von dem Eindruck, daß hier ein neuer Farbenfrühling und eine neue Idealität in die deutsche Kunst ihren Einzug hielten, begeistert auch von der Universalität dieses für antike Rhythmen, für die unberührte Schönheit eines reinen Menschentums (…) Hier wehte in den unmittelbar suggestiven Linien (…) in Wahrheit etwas nach vom Geiste der Dionysien*."[415]

Zum Schluss seien Worte aus Gerhart Hauptmanns Prolog zu Hofmanns Mappe *Rhythmen* zitiert: *„Das Werk Ludwig von Hofmanns ist durch und durch Kultus der Schönheit. (…) Das Werk Ludwig von Hofmanns überträgt in die willig erschlossene Seele Heiterkeit, Freude, Rausch, Glanz. Die Gestalten des Werkes – Mensch, Tier – haben die Aura von Göttern oder sie leben in Götternähe. (…) Selige Mädchen, selige Knaben, selige Kindlein, Tänzerinnen, Badende, Licht- und Freudeberauschte überall, allüberall. Überall auch die keusche Nacktheit des Griechentums (…), es ist immer ein Suchen nach dem entschwebten Land der Griechen, mit der Seele, (…) Suchen und Finden des entschwundenen Landes der Griechen."*[416]

Exkurs: Mythische Natur- und *Goldene Zeitalter*-Allegorien als Bildprogramm musealer Dekorationszyklen

Hofmann spürte in seinen Arkadien-, Naturparadies- und Goldenen Zeitalter-Formulierungen antiken Idealen und mythischen Archetypen nach, wie es seine zumeist weiblichen, idealisierten Figuren in arkadischer Natur veranschaulichen. Der *Museumshalle-Zyklus* war als Raumdekoration für einen Museumsraum gedacht. Die allegorische Mythisierung und utopische Idee einer natürlichen, naturgemäßen Gemeinschaft, wie sie Hofmann in seinem Zyklus vornimmt, war bereits in Ingres'[417]

---

413 GRAEF 1910, S. 9.

414 HARDENBERG 1906, S. 674.

415 FISCHER 1909/10, S. 473f.

416 HAUPTMANN 1921. In seinem Schreiben an Hofmann bemerkte Hauptmann über Hofmanns Arkadien-Bild: *„Aber Dein Arkadien ist doch die göttliche Heimat"*, Brief von Gerhart Hauptmann an Ludwig von Hofmann, Agnetendorf 2.2.1905, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 63(Brief Nr. 97).

417 Ingres' *L´age d´or (Goldenes Zeitalter,* **Abb. 2.13***)* war einen Saal im Château de Dampierre bestimmt, der als Sammlungs- und Präsentationsraum der antiken Kunst diente. Er war als ästhetisches, auf die Antike rekurrierendes Gesamtkunstwerk konzipiert, in dem die Funktion des Raumes, die Kunstsammlung selbst und Ingres' Wanddekoration zur Synthese kamen, das der Realität als Utopie und Sehnsuchtsentwurf (vor Hintergrund der Revolution 1848/49) entgegengesetzt wurde und die Antike-Aktualität neu bestärken sollte. Zum Beweis für die Realität des Klassischen und das Fortbestehen klassischer Tradition verlagerte Ingres seine Szene in eine Natur, die die Gegenwart als ein in den Kreislauf von Werden und Vergehen eingebundenes

oder Puvis de Chavannes' Dekorationszyklen mit ihren Arkadien- und Goldenen Zeitalter-Sujets als Dekorationsprogramme musealer Räume vorgeprägt. Besondere Beachtung verdient Puvis de Chavannes' Dekorationszyklus für das Museum in Lyon, dessen allegorischer Sinn sich für den Betrachter erst in der Einheit aller Wandbilder als Gesamtzyklus ergibt. Für das Lyoner Museum (**Abb. 4.16**) konzipierte Puvis de Chavannes eine aus vier Einzelbildern bestehende Allegorie der Künste: Er konfrontierte Antike und Christentum sowie deren zugeordneten Gattungen Skulptur und Malerei (*La vision antique; Inspiration chrétienne*) und versinnbildlichte eine Genese der Künste, die in der überzeitlichen Darstellung des Musischen in *Le bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (**Abb. 4.16**) kulminiert; das vierte Bild (*Le Rhône et le Saône*) ist lokalen Bezugs und diente Puvis zur Allegorisierung von Anmut und Schönheit.[418]
Die Einzelbilder unterscheiden sich motivisch in der Natur und in der Farbgebung. Puvis de Chavannes' Wanddekorationen beruhen auf keinen literarischen Vorlagen oder realistischen, historistischen Ereignissen, sie veranschaulichen vielmehr subjektive Ideen und Stimmungen. Mit seinen antikisierenden Figuren in arkadischer Natur thematisierte er mythisch-urzeitliche existenzielle Befindlichkeiten als Gemütszustände der Menschen. Die Wandbilder sind als Wanddekoration für einen konkreten Museumsraum konzipiert: Ihr Inhalt ist die Präsentation eines mythisch-ursprünglichen, zeitlosen Daseins der Menschen, die sich nur als Gesamtdekoration in der Synthese aller Wandbilder zu einem zeitlos gültigen Allgemeinen ergänzt, respektive, wie es Stefan Germer an anderer Stelle ausführte, „*das im Bild Vorgeführte ist nicht Abbild einer Handlung, sondern Sinnbild eines Ganzen, das notwendig die Grenzen des Gemäldes überschreitet. Das Gemeinte erschöpft sich nicht im Dargestellten*".[419] Puvis de Chavannes zeigte in seinen Arbeiten das allegorische Konzept einer in der mythischen Vergangenheit liegenden Genese der Kunst. Durch diese Bestrebungen setzte er sich von der zeitgenössischen Historienmalerei ab.
In Rekurs auf Puvis de Chavannes stellte auch Hofmann in seinem *Museumshalle*-Zyklus ein *Goldenes Zeitalter* dar. Im Unterschied zu Puvis zeigt er jedoch ein Bildkonzept mit einer durchgängigen arkadischen Naturkonzeption mit idealisierten Figuren, die sich in der zeitenthobenen Welt in unterschiedlichen Bewegungsmomenten präsentieren. Ingo Starz sieht im *Museumshalle*-Zyklus eine Verbildlichung mythischer Urbilder und eines „*Sinnenwelt des antiken Daseins*"[420]. Nach Gilles Genty liegt in mythischen Darstellungen wie bei Hofmann ein „*Erinnerungsvorgang, ein wohlüberlegter Rückgriff auf die ursprünglichen grossen Mythen zugrunde*"[421], wie es auch im Schaffen von Puvis de

---

Leben beschreibt und durch die Kunst erklärt, womit die Wandmalerei utopische Züge annahm. Zu Ingres' Dekoration vgl. GERMER 1988, S. 219f.

418 Zu Puvis de Chavannes' Lyoner Dekoration vgl. GERMER 1988, S. 402-407; eine präzise Beschreibung der vier Gemälde ebd., S. 407-430. Die hier wiedergegebenen Informationen zu Puvis' Wanddekorationen verdanken sich dieser Arbeit. Zu den Wandbildern *Inspiration chrétienne* und *Le Rhône et le Saône* vgl. Abb. in AUSST.-KAT. VENEDIG 2002, S. 283, Abb. 6; GERMER 1988, Abb. 91; zu Puvis de Chavannes' verkleinerter Version von *La Vision Antique* (1883-86, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh), Abb. in AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1994, Kat. 105.

419 GERMER, S. 406.

420 STARZ 1999a, S. 209.

421 GENTY 1994, S. 58.

Chavannes, Maurice Denis oder in Willy von Beckeraths (1868-1938)[422] dreiteiligem Wandbild *Der elysische Hain* (1906/07, **Abb. 2.34**) für den Skulpturensaal der Bremer Kunsthalle zutrifft, das motivisch – sowohl hinsichtlich des Arkadien-Sujets als auch der Stilisierung von arkadischer Natur und arkadisch-nackten, konturierten Figuren nebst betonten Gebärden- und Körpersprache – und koloristisch sowie im differenzierten Duktus stark von Hofmanns *Museumshalle*-Bildern inspiriert ist; Beckeraths Arbeit sollte arkadische Malerei, Raumarchitektur und die im realen Skulpturensaal aufgestellten Ausstellungsexponate (antike Skulpturen) vereinen.[423] Als Raumdekoration für einen Museumsraum gedacht, sollten auch Hofmanns *Museumshalle*-Wandbilder mit ihren antikisierenden Motiven und Inhalten als ästhetische Sinnbilder Idealformen eines überzeitlich-mythischen Lebens repräsentieren.

Hofmanns Dekorationszyklus als Raumprogramm vor der Folie des *Neuen Weimar*

Um 1900 wurde in Kunst, in Literatur oder im Theater ein urzeitlicher Mythos- und Natur-Begriff mit dem Ziel der Neubelebung und Verlebendigung von Antike und antiken Lebensgefühls thematisiert.[424] Diese fast kultische Antike-, Natur- und Mythos-Rezeption um 1900 sowie Vorstellungen eines dionysisch befreiten Lebens und einer ersehnten rauschhaften Einheit mit der Natur sind in verschiedenen Schriften Nietzsches (vgl. GEBURT DER TRAGÖDIE) antizipiert, der die dionysischen Ursprünge des Mythos herausstellte: Funktion der Kunst war für Nietzsche, die Realität und das Leben durch die Schleier der Kunst und die Illusion zu verhüllen und eine dem Menschen lebenswert erscheinende, schöne Welt aufzubauen.[425]
Für Nietzsche war die „*wahre Welt (...) nur hinzugelogen*", er schrieb „*dem Scheine, dem Willen zur Täuschung (...) ein*[en] *für alles Leben höhere*[n] *und grundsätzlichere*[n] *Wert*" zu und sah die „*höchste und wahrhaftig ernst zu nennende Aufgabe der Kunst*" darin, das „*Auge vom Blick in's Grauen der Nacht zu erlösen und das Subject durch den heilenden Balsam des Scheins*" zu retten.[426] An anderen Stelle schrieb Nietzsche: „*Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.*" Oder: „*Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.*"[427] In MENSCHLICHES,

---

422 Willy von Beckerath engagierte sich für ein ganzheitliches Kunstverständnis und eine dekorative Raumkunst. Er war Dozent für Monumentalmalerei an der Kunstgewerbeschule Hamburg (1907-30) und schuf arkadische Wandmalereien wie den achtteiligen Wandbildzyklus *Die ewige Welle* (1912-18, 8 x 44 m) für die Aula der Staatlichen Kunstgewerbeschule Hamburg (heute Hochschule für bildende Kunst), der eingehend von Aby Warburg gewürdigt wurde. Zu Beckeraths Hamburger Arbeit vgl. RUSSELL 2007; DIERS 2008; zu Beckerath vgl. KÜNSTLERLEXIKON SAUR 1994, Bd. 8, S. 179/180.

423 Zu Beckeraths Bremer Arbeit vgl. SCHÄFER 1907; BREDT 1908.

424 Zur Antike-Rezeption um 1900 vgl. AURNHAMMER/PITTROF 2002; für die Bühne vgl. EDER 2010. Zur Bedeutung des *Goldenen Zeitalters* in Antike und Renaissance vgl. LOHSE 2009.

425 Vgl. NIETZSCHE 1993, S. 145f.

426 Die Zitate entstammen verschiedenen Schriften Nietzsches: NIETZSCHE 1980, Bd. 6, S. 57; NIETZSCHE 1980, Bd. 5, S. 568; NIETZSCHE 1993, S. 137.

427 Zitate Nietzsches nach NIETZSCHE 1980, Bd. 8, S. 319; NIETZSCHE 1980, Bd. 13, S. 521.

ALLZUMENSCHLICHES formulierte Nietzsche, dass die Kunst die Aufgabe erfülle, „*vor allem und zuerst das Leben* [zu] *verschöner*[n]“[428].
Hofmanns farbintensiven, rhythmisierten Idyllenwelten seines *Museumshalle-Zyklus* sind Fantasien, die den Ideen und dem Lebensgefühl der Generation um 1900 verhaftet sind und die allgemeine wie persönliche Sehnsucht nach ursprünglicher, mythischer Lebensharmonie, nach Einklang von Mensch und Natur jenseits aller zeitbedingten Entfremdung artikulieren.[429] Mit seiner motivischen Abkehr von der realen Welt hin zu einem Idealbild idyllisch-arkadischen Lebens steht Hofmanns Zyklus im Kontext mit den Ideen der Lebensreform um 1900 und damit unmittelbar mit den Bestrebungen im reformorientierten, geistig-kulturellen *Neuen Weimar*. Hofmanns „*berauschenden Licht-, Farben- und Liniensymphonien*“ wie unter anderem sein *Museumshalle-Zyklus* sind für Richard Hamann Ausdruck eines „*Milieu*[s] *(…), das selber in diesen Taumel fließender Freuden oder bebender Leiden hingezogen ist und selber als Impression wirkt*“[430]. In diesem Sinne schrieb bereits Nietzsche: „*Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schliesst eine ganze Kulturbewegung zur Einheit zusammen.*“[431]

Vor diesem Hintergrund sind Hofmanns *Museumshalle*-Wandbilder als ‚Programmbilder’ des *Neuen Weimar* zu verstehen, sollte die *Museumshalle* dessen Intentionen demonstrieren, deren Mitstreiter van de Velde, Hofmann und Graf Kessler am Weimarer Landesbeitrag direkt oder indirekt als Architekt, Maler oder Ausstellungskommissar beteiligt waren. Ganz im Geist des *Neuen Weimar,* in dem ein vergangenheitsorientierter Antike-Kult und ein idealisiertes Griechentum der als defizitär und stillos erlebten, von Sinnverlust, Entseelung und Kulturverfall gekennzeichneten Gegenwart des wilhelminischen Staates mit seinen erstarrten Sozial- und Kulturstandards als zukunftsorientiertes, sinnstiftendes Konzept einer modernen Kultur entgegengesetzt wurde, verbildlichte Hofmann in seinem Zyklus arkadische Idylle, mythisches Dasein des Menschen respektive ein Menschsein und antik-klassische Stimmungen, die jene verloren geglaubte, nun wiedererseht Einheit von Mensch und Natur neubeleben sollte.
Mit der Präsentation einer mythisch wiederbelebten und neu ‚aktualisierten’ Vergangenheit wurden eine Ästhetisierung der Gegenwart, des menschlichen Alltags

---

428 KÜHN 1904, S. 36.

429 Äußerungen Hofmanns in einem Brief an seine Schwester belegen, dass Landschaften und Figuren Ausdruck seines Lebensgefühls sind: „*Und zwar bin ich Dir besonders dankbar, dass Du meinen Figuren das richtige Verständnis entgegenbringst, indem Du sie sogar um ihr Dasein beneidest. In der tat male ich sie nur, weil ich sie selbst um ihr Dasein beneide.*“ Brief von Ludwig von Hofmann an Marie Thiersch, Berlin 21.12.1902, LvHNP. Retrospektiv bekannte Hofmann seine künstlerischen Absichten als „*Versuche, die Welt ‚schön’ zu sehen*“, wie er gegenüber Elisabeth Förster-Nietzsche äußerte, die in Hofmanns Arbeiten „*sogar einen Anklang an die gewaltigen Verkündigungen Ihres Bruders und etwas wie eine leise Spiegelung seiner großen Lebensbejahung finden konnte*“, Brief von Ludwig von Hofmann an Elisabeth Förster-Nietzsche, Dresden 7.8.1931, GSA, Inv.-Nr. 72/367, zitiert nach KRAUSE 1984, S. 75.

430 HAMANN 1914/1971, S. 4.

431 NIETZSCHE 1993, S. 140.

und Lebens, ein neues Lebensgefühl und eine Intensivierung des Lebens beabsichtigt. In Rekurs auf die Gedanken und Schriften Nietzsches[432], die die Weimarer Aktivitäten nachhaltig prägten, ging es dem *Neuen Weimar* um einen ‚neuen Menschen' und eine Erneuerung des menschlichen Lebens durch eine ästhetisch reformierte Lebenswelt, die durch Kunst/Kultur und die Synthese von Kunst und Leben realisiert werden sollte.

Für Paul Fechter war „*Nietzsches Welt (…) die Welt Böcklins und Ludwig von Hofmanns, (…) die Welt Max Klinger: sie ist zugleich die Welt des Jugendstils (…) die Welt von Henry van de Velde*".[433] Hofmann kannte die Gedankenwelt Nietzsches, wie es die umfangreiche Liste der ehemals in seinem Besitz verwahrten Bücher im LvHNP nachweislich belegt, in der alle bedeutenden Schriften Nietzsches verzeichnet sind. In seinen Idyllen- und Körperbildern seines *Museumshalle*-Zyklus sowie im Gesamtœuvre finden sich Motive, die Reflexionen oder vielmehr in formelhafter Weise Anspielungen auf Nietzsches Gedankenwelt darstellen: unter anderem die kontrastive Gegenüberstellung semantisch ruhiger und bewegter Figuren als Ausdruck von Nietzsches antagonistischen Prinzipien des Apollinischen und Dionysischen, der Einheit der Gegensätze als Vereinigung[434]; Motive eines dionysischen Lebens und einer rauschhaften Einheit von Mensch und Natur (vgl. Tanz-, Badesujets) sowie das Zurück zu naturnahen Daseinsformen (Idyllen-, *Goldenes Zeitalter*-Sujets); monumental formulierte Figuren als Ausdruck von Nietzsches Übermenschen (vgl. Nietzsches ALSO SPRACH ZARATHUSTRA); Nietzsches Idee der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen' als Auffassung des Lebens als Werden-Vergehen und des „*unbedingten und endlich wiederholten Kreislauf*[s] *aller Dinge*"[435]; Neuentdeckung des nackten, natürlichen und befreiten Körpers im Rahmen der von Nietzsche inspirierten Leibbegeisterung bzw. stilisierten Körperkult[436].
Hierin erklärt sich auch Hofmanns Rolle für die Aktivitäten im *Neuen Weimar*: Seine heiteren und farbenfrohen Idyllen-Bilder mit ihren nackten, rhythmisch bewegten Gestalten sind ‚Bekenntnisse' zu Körper, Nacktheit und Natürlichkeit. In seinen Bildern

---

432 Zum Nietzsche-Kult in Weimar und besonders von van de Velde vgl. CANCIK 1987; WEBER 1994. Zur Nietzsche-Rezeption im Kontext mit dem Jugendstil vgl. SCHUBERT 1982; AHLERS-HESTERMANN 1956.

433 FECHTER 1935, S. 354: „*Nietzsches Bildwelt, wie sie sich vor allem im ‚Zarathustra' darstellt, ist die Welt der neunziger Jahre, die der Wirklichkeit die Bedeutsamkeit, der Farbtupfe die Linie, der Häßlichkeit des Lebens die Schönheit des Überwirklichen, dem banal Zeitgemäßen das bedeutend Zeitgemäße, dem gegenständlich Bedeutungslosen das gegenständlich Tiefsinnige, Symbolträchtige entgegenstellte.*"

434 Nietzsche unterschied in GEBURT DER TRAGÖDIE eine apollinische und dionysische Welt: das Apollinische ist die Sphäre des Traumes und des „*schönen Schein*[s] *der inneren Phantasie-Welt*", das Dionysische die Welt von Rausch und Musik, in der der rauschhafte Tanz und das Gefühl der Einheit von Natur und Mensch Ausdruck des Entgrenzenden sind; Leben bedeutete für Nietzsche die Synthese beider Prinzipien. Vgl. NIETZSCHE 1993, S. 19-24; HELFERICH 1999, S. 349.

435 NIETZSCHE 1980, Bd. 6, S. 313.

436 Der ‚Philosoph des Leibes' Nietzsche hatte eine neue Auffassung vom ‚neuen Menschen' entwickelt und durch den befreiten, kultisch stilisierten Körper die Vergöttlichung der Lebens propagiert. Zu Nietzsches Lebens- und Kunstphilosophie vgl. LINSE 2001; MEYER 2001, bes. S. 161f. Für Nietzsche war der Körper eine Einheit von Innen und Außen, durch die sich der Mensch erschließt: „*Das ist ja schließlich das Wertvollste; denn wie ihr Bruder so denke auch ich, dass alle Kultur und alles Streben überhaupt auf der Welt nur das 1 Ziel haben kann, Menschen in größter innerer und äußerer Vollendung hervorzubringen.*", Brief von Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, Weimar 27.9.1901, DLA, A:Kessler.

verbinden sich Idyllen-Topos und neues Menschen- und idealisiertes Körperbild, philosophische und geistesgeschichtliche Ideen sowie neue lebensästhetische und kunsttheoretische Themen.[437] Durch diese Synthese von tradierter Idylle und neuem rhythmisch bewegtem Menschen- und Körperbild, ergänzt um eine innovative Farbigkeit und verbunden mit zeitgenössischen reformerischen Ideen und Neuerungen, kreierte Hofmann Bilder der Moderne, die Gegenbilder zur Realität und Ausdruck eines neuen modernen zeitgenössischen Lebensgefühls sind. Hofmanns Idyllen und seine rhythmisierten, virtuos formulierten Figuren[438], die Ingo Starz im Kontext des *Neuen Weimar* als *„beredte Körperbilder"* und *„ereignishafte Körperpräsentationen"*[439] charakterisierte, reflektieren im Kontext der Lebensreform den neuen Blick auf den natürlichen, befreiten Körper, die Formung eines neuen Menschen und ein neues Lebensgefühl.

Die *Museumshalle* als kunstreligiöses Gesamtkunstwerk

Im Bestreben nach Sinnstiftung und Aufwertung des Daseins sowie nach Formung eines neuen Menschen und dessen geistiger Veredelung durch Kunst und Kultur spielte für van de Velde wie auch für Kessler der Gedanke einer Verschönerung und Ästhetisierung des Alltags durch die Integration der Kunst in das Leben eine tragende Rolle. In diesem Kontext formulierte van de Velde in ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZU EINER SYNTHESE DER KUNST (1899) kunsttheoretisch die Aufhebung der hierarchischen Rangordnungen der Künste zugunsten der Synthese aller Kunstgattungen im Gesamtkunstwerk unter Vorrang der Schönheit mit dem Ziel der Verschönerung des Lebens[440]: Van de Velde hatte in der Separation der Künste in autonome Gattungen und der Herausbildung autonomer Künste die Entfernung der Künste vom Leben und damit vom Menschen beklagt und sich gegen deren Autonomieästhetik ausgesprochen. Van de Velde vertrat die Synthese der Kunst, in der das Leben, die menschliche Umgebung, der Lebens- und Kunstgenuss sowie der *„gesamte Ausdruck der Welt- und Lebensanschauung"* in allen künstlerischen Ausdrucksformen in der Einheit aller Künste in Verbindung mit der Architektur als Gesamtkunstwerk eingefangen werden sollten.[441] Diese Idee manifestiert

---

437 Zu Hofmanns künstlerischen Anliegen in Verbindung von Tradition und Moderne vgl. STARZ 2001a; WAGNER 2005b. Zur Bedeutung von Rhythmus und Ästhetik um 1900 vgl. BUCHHOLZ 2001a.

438 Kesslers lobte Hofmanns *„intuitive Richtigkeit der Bewegungen seiner Figuren (...); er denke nie über die Bewegung nach; sie sei mit einem Male da; gewisse rhythmische Gesetze, Linien, Gleichgewicht, seien da im Spiel."* Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, Berlin 23.10.1898, in: KESSLER 2004b, S. 209.

439 STARZ 2001a, S. 241, 243.

440 Vgl. VAN DE VELDE 1899/1955; vgl. BUCHHOLZ 2001a, S. 265. Zum Gesamtkunstwerk vgl. AUSST.-KAT. ZÜRICH 1983; BERMBACH 1994; ENGLERT 2000; FORNOFF 2004; FINGER 2006.

441 VAN DE VELDE 1899/1955, S. 46; KÜHN 1904, S. 36. Für van de Velde war die Kunst *„ein Hilfsmittel zum Leben"*: *„Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerkunst hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen."* VAN DE VELDE 1899/1955, S. 46f. Van de Velde bezeichnete ihre Funktion als die der dekorativen Verbindung mit der Architektur als ganzheitliche, ornamentale Raumeinheit, die er ähnlich zuvor in den Wandgemälden von Seurat und Puvis de Chavannes und deren Synthese mit der Architektur verwirklicht sah.

sich im Entwurf der *Museumshalle*, die als Zeichen einer neuen Sinnstiftung und eines neuen Lebensgefühls kreiert wurde.

Die *Museumshalle* war als raumkünstlerischer Ort und als Gesamtkunstwerk konzipiert, in dem der Museumsbesucher/Betrachter die *„weihevolle Stimmung zum Genuß erlesener Kunstwerke sammeln"*[442] und sich auf den Ausstellungsrundgang einstimmen sollte. Diese Einstimmung sollte durch van de Veldes Raumgestalt und Hofmanns dekorativen Malereien erfolgen, die in ihrer Synthese im Besucher/Betrachter ein kunstreligiöses Empfinden auslösen und ihn im Sinne der Kunstreligion umschließen sollten. Alexandre Kostka hat in verschiedenen Aufsätzen van de Veldes und besonders Kesslers religiöses Kunstempfinden und sensualistisch geprägte Ästhetik erläutert, die Kessler in KUNST UND RELIGION (1899) beschrieben hat, auf die ich mich im Folgenden beziehe.[443] Kostka erklärt diese zusammenfassend als das Hervorrufen von Gefühlen im Betrachter durch Kunstwerke und als sinnliches Nachfühlen der von Architekt/Maler gestalteten, sich in der Raumkunst bzw. im Gesamtkunstwerk vereinenden Ideen und Gefühle durch die sinnliche Rezeption des Betrachters, wodurch dieser ein kunstreligiöses Empfinden entwickeln sollte; die *„Urformen des sinnlichen Gefühls"*[444] im Betrachter sollten sich dabei mit den Ideen und Absichten des Künstlers decken und im Betrachter ein ekstatisches Kunsterleben entfachen.[445] Diese Wirkung sollten gleichsam van de Veldes rhythmische Raumgestaltung mit ihren Formen, Linien, Ornamenten sowie farbigen Materialien als auch Hofmanns Idyllenbilder mit ihren arkadischen Sujets und rhythmischen Figuren- und Körpermotiven, ihrer Farbgebung, Stimmung und Rhythmik evozieren, die im Betrachter ein kunstreligiöses Empfinden auslösen und dessen innere Harmonie herstellen sollten.

Der in Hofmanns Zyklus durchgängig gestaltete idyllische Landschaftsraum, der durch seine Anordnung im Polygon der *Museumshalle* den Betrachter/Besucher vollends integrierte und derart auf dessen Unterbewusstsein wirkte, erweiterte sich zu einem den Betrachter umschließenden utopischen Raum. Er wurde in das Bild paradiesischen Arkadiens integriert und konnte das verbildlichte antike Dasein und antikische Lebensgefühl nachempfinden. In der *Museumshalle*, in der die ‚Raum-Zeit-Dimension'

---

442 HARDENBERG 1906, S. 675.

443 Zu den von Alexandre Kostka verschiedentlich ausführlich dargelegten ästhetischen Vorstellungen Kesslers einer sensualistisch geprägten Ästhetik und eines modernen religiösen Kunstempfindens in Rekurs auf Sakralraum und Liturgie, auf die ich mich beziehe, vgl. bes. KOSTKA 1997b; zudem KOSTKA 1996; KOSTKA 1997a, S. 142ff.; KOSTKA 1999. In Bezug auf Hofmann auch wiedergegeben von Ingo Starz, der u.a. van de Veldes verschieden gestalteten Räume untersuchte und diese als Ekstase- und Entgrenzungsorte charakterisierte, vgl. STARZ 2001b; ferner auch STARZ 1999, S. 208.

444 KOSTKA 1997b, S. 177.

445 Kessler betonte die *„Urformen des sinnlichen Gefühls"* (KOSTKA 1997b, S. 177), d.h., das moderne religiöse Schönheitsempfinden und die Wirkung von Kunst – ein Kunstwerk wirkte durch Farbe, Form, Rhythmus und Harmonie – resultieren für ihn aus einem in der griechischen Klassik wurzelnden sinnlichen Erleben: *„Rhythmus ist Ordnung des Gefühl<u>verlaufs</u>; Harmonie Klärung eines Gefühls<u>moments</u>. Rhythmus ist <u>Ordnung</u> von Empfindungen in der Zeit, so dass ihr <u>zeitlicher Abstand</u> von einander Klarheit des Fühlens, das sie begleitet, zur Folge hat; Harmonie ist <u>Auswahl</u> von Empfindungen, so dass die <u>Mischung</u> der Gefühle, die sie hervorrufen, ein klares Gesamtgefühl wird. (...) Das Ziel ist (...) in beiden Fällen dasselbe: die <u>Klarheit</u> des Gefühlprozesses."* Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, 21.4.1901, in: KESSLER 2004b, S. 406. Vgl. ausführlich KOSTKA 1997b, S. 177.

zugunsten einer *„gemeinschaftlichen Entgrenzungserfahrung"* aufgegeben ist[446], intendierten van de Velde und Hofmann ganz im Sinne des *Neuen Weimar* eine überhöht kunstreligiöse Synthese von Architektur und Kunst: Die *Museumshalle* sollte auf die Sinne der Menschen wirken und deren Leben und Dasein geistig und sinnstiftend ästhetisieren.

Devise im *Neuen Weimar* waren das Mitfühlen und Miterleben an einer ‚sinnlichen Klassik', die in Rekurs auf Nietzsche das Dionysische und Apollinische im Menschen vereint, und eine der Kunst zugesprochene sinnstiftende, lebenserneuernde Funktion und lebenssteigernde Wirkung im Kunstgenuss hervorbringt.[447] Vergleichbare Ideen einer kultisch überhöhten Stilisierung und Idealisierung der Künste zu einem Religionsersatz waren um 1900 weit verbreitet. Diesbezüglich sei nur an sakral wirkende Raumkunst-Konzepte, Tempelbauten (Fidus) oder elitär-geistige Zirkel (wie George-Kreis oder *Neues Weimar*), an Klingers *Beethoven* (1902) und dessen Inszenierung in der Wiener *Secession*, die zelebrierte Kunstreligion in der Anfangszeit der Darmstädter Künstlerkolonie oder Peter Behrens' *Hamburger Vorhalle* für die Turiner Ausstellung 1902 erinnert.[448]
Der Zeitgeist und das neue Lebensgefühl um 1900 riefen mit dem Aufkommen des Kunstgewerbes und seiner Aufwertung im Jugendstil nach neuer gemeinschaftsutopischer Gesamtkunst im Zusammenwirken aller Künste und in der Synthese von Architektur und Kunst. Ziele waren, dem Unbehagen und den Verfallserscheinungen der Zeit und dem Historismus entgegenzuwirken, das Leben und Dasein der Menschen aufzuwerten und zu veredeln und die neue Einheit eines Kunststils in der ersehnten Einheit von Kunst und Leben für den Menschen wiederzufinden. Damit verbunden war eine neue Bedeutung des Wandbildes: Es hatte sich als nicht autonome Arbeit in der Synthese mit der Architektur als Raumkunst und als Gesamtkunstwerk harmonisch in das menschliche Leben einzufügen.[449] Die *Museumshalle* vertritt in ihrer Synthese von Architektur und Malerei beispielhaft den

---

446 BUCHHOLZ 2007, S. 23; STARZ 2001b, S. 465.

447 Vgl. KOSTKA 1999, S. 174; STENZEL 1994, S. 508. – Zu Kesslers Kunst-Kultur-Ästhetik: *„Kultur besteht immer in einem Schatz von Vorstellungen, die auf das Leben anwendbar sind. (...) Aber jetzt verändert es* [das Leben] *sich durch Technik etc. so rapide, dass Formen und Vorstellungen einer früheren Generation immer weniger auf das Leben anwendbar sind. Deshalb stehen wir vor einer neuen Aufgabe: Vorstellungen und Formen ganz neu so zu schaffen, dass sie dieselben Eigenschaften haben, die alte und abgeschliffene wertvoll machen: die vollkommene Anpassung zugleich ans Leben und an die psychologischen Bedürfnisse des Menschen. (...) Kultur also (...): Vorstellungen, Gefühle, Handlungen, die genau adaequat sind den Problemen, Ereignissen und Aufgaben, die das Leben einer Zeit bietet."* Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, 23.2.1902, in: KESSLER 2004b, S. 460. Zu Kesslers ästhetischen Anliegen vgl. auch MEIER 2008.

448 Zur Kunstreligion vgl. ULMER 2003b (hier auch aufgeführte Beispiele); KRAUSE 1984; KRAUSE 2001.

449 Vgl. VAN DE VELDE 1899/1955. Über das gemeinschaftliche Wirken für die *Museumshalle* und für das Werkbundtheater (1914) hinaus sind weitere Projekte bekannt, in denen van de Velde und Hofmann auf das Ideal eines harmonischen Gesamtkunstwerks, wie es von van de Velde in vielen Häusern verwirklicht worden war, hinarbeiteten, u. a. 1908 in einem von van de Velde geschaffenen Dresdner Raum, für den Hofmann ein Bild gemalt hatte, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 5.11.1908, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 76f. (Brief Nr. 116). Ferner auch die Hinzuziehung van de Veldes durch Hofmann 1917 im Leipziger Bibliotheksprojekt, vgl. Kapitel 6.3.1.

neuen Stellenwert der im Jugendstil propagierten neuen Raumgestaltung. Bedeutende Beispiele dieser Art repräsentieren die Pfullinger Hallen mit der durch die Hölzel-Schüler Hans Brühlmann, Ulrich Nitschke, Louis Moilliet oder Melchior von Hugo erfolgten Ausmalung oder der Muschelsaal mit Fritz Erlers Fresken im Wiesbadener Kurhaus.

2.7 NACHLEBEN

Nach Ende der Dresdner Ausstellung wurde die *Museumshalle* nebst Hofmanns Dekorationszyklus abgetragen und in ihre auch architektonischen Einzelkomponenten zerlegt, nach Weimar zurück transportiert und hier bis zu ihrem geplanten Wiederaufbau der *Museumshalle* in Weimar im Reithaus neben dem Residenzschloss deponiert.[450] Nachdem Hofmanns Wandbilder 1906 nach Weimar zurückkehrt waren, konnte Hofmann diese im Januar 1907 im Berliner Kunstsalon Keller & Reiner ausstellen.[451] Gerhart Hauptmann schrieb nach seinem Besuch dieser Ausstellung: „*Kommen eben von Keller und Reiner. Du bist eben doch ein großer Maler. Die Bilder wirken herrlich. Sei klug. Nimm sie um jeden Preis denen, die sie nicht wert sind*."[452]
Bereits im Juni 1905 hatte der Verleger Alfred Walther von Heymel (1878-1914) aus dem Erlös der Großherzog-Wilhelm-Ernst-Ausgabe 50.000,- Mark gespendet, die zum Ankauf von moderner Kunst besonders von Weimarer Künstlern für das Weimarer Museum für Kunst und Kunstgewerbe verwendet werden sollte. Im Stiftungsstatut verfügte Heymel, dass er „*von vaterländischen Künstlern in erster Linie Ludwig von Hofmann und Trübner berücksichtigt*" wissen wollte.[453] Im Januar 1907 wurden Hofmanns Wandbilder für 10.000,- Mark aus den Mitteln der Alfred Walther von Heymel-Stiftung vom Weimarer Museum erworben[454] und kamen jedoch in das hiesige Museumsdepot. Einige dieser Arbeiten reisten in den folgenden Jahren immer wieder zu nationalen wie internationalen Ausstellungen, so 1907 nach Düsseldorf und Essen, 1908 nach Darmstadt, im Januar 1909 nach New York (**Abb. 2.29**) oder 1910 nach Brüssel.[455]
Um 1910/11 besserte Hofmann die Gemälde aufgrund ihres schlechten Zustands nach Lagerung „*in den Kellerräumen des Museums*"[456] für eine nur provisorische Hängung im

---

450 Hierzu sowie zum Nachleben der Bilder vgl. die Ausführungen in BESTANDSKAT. WEIMAR 1994, S. 183; AUSST.-KAT. WEIMAR 1999, S. 214; FÖHL 2005a, S. 43f.

451 Vgl. die Ausstellungsankündigung im Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Berlin 25.12.1906, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 68f. (Brief Nr. 108).

452 Telegramm von Gerhart Hauptmann an Ludwig von Hofmann, Berlin 15.1.1907, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 69 (Brief Nr. 109).

453 Stiftungsstatut Heymel, 6.6.1905, KSWA, Inv.-Nr. KGM 9, fol. 1, zitiert nach AUSST.-KAT. WEIMAR 1999, S. 214.

454 Vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 30.1.1907, in: KESSLER 2005, S. 229-231, bes. S. 230/231.

455 Zu den genannten Ausstellungen siehe nachfolgend: für Düsseldorf vgl. AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1907, S. 46, Kat. 393-398; für Essen vgl. AUSST.-KAT. ESSEN 1907; für New York vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Abb. 149; für die im Brüsseler Cinquantenaire-Museum präsentierten *Orangenernte*, *Weinlese* und *Tanzende mit Schleier* vgl. AUSST.-KAT. BRÜSSEL 1910, Abb. S. 52-54.

456 Brief von Ludwig von Hofmann an Kuno Graf Hardenberg, Ober-Weimar 6.2.1916, StADa, Inv.-Nr. 4216/2: „*Ihre Bemerkungen über meine hier in Weimar untergebrachten Wandgemälde haben mich sehr interessiert. Ich bin mit Ihnen einverstanden, dass die Bilder im Museum nur 'an die Wand gehängt' sind, sie waren für einen ganz*

Weimarer großherzoglichen Museum aus, wo sie seit Herbst 1911 bis etwa 1930 (**Abb. 2.30**) ausgestellt waren.[457] Hofmann, der auch nach seinem Weggang aus Weimar 1916 weiterhin mit van de Velde in Kontakt stand, unterrichtete ihn 1931 von der Absicht, die Wandbilder in einem neu errichteten Stadthaus in einer ständigen Sammlung auszustellen, bemerkte aber, dass eine geschlossene Verbindung von Architektur und Kunst wie einst in der *Museumshalle* nicht annähernd verwirklicht werden könnte.[458]

In den 1930er Jahren kam das Gemälde *Kränzewinden* als Leihgabe über das Auswärtige Amt in Berlin an die Deutsche Botschaft in Athen, das seit Ende des Zweiten Weltkrieges verschollen ist. Die übrigen fünf Wandbilder waren Anne Feuchter-Schawelka zufolge seit etwa 1932 bis um 1948 in der Weimarhalle ausgestellt[459], dann kamen diese, eng auf Rollen gelagert, in das Museumsdepot. Die zunächst nur vorübergehend geplante Einlagerung der architektonischen Einzelteile der *Museumshalle* waren in dieser Zeit vermodert und wurden Jahre später entsorgt.[460]

Ende der 1960er Jahre wurde das Gemälde *Weinlese* restauriert, 1998/99 anlässlich der Ausstellung AUFSTIEG UND FALL DER MODERNE (1999) drei weitere Gemälde. Wegen des hohen Zerstörungsgrads und der vielen Farbausbrüche wird das Wandbild *Tanzende* aufgerollt im Depot der Klassik Stiftung Weimar verwahrt.

In einem im Schlossmuseum der Klassik Stiftung Weimar Hofmann gewidmeten Raum sind heute (2006) drei der einst sechs Wandbilder des *Museumshalle-Zyklus* ausgestellt, dessen Wirkung aufgrund der nicht gegebenen erhöhten Disposition der Bilder sowie des fehlenden Zusammenklangs aller Wandbilder hier nicht annähernd mehr nachempfunden werden kann.

---

anderen Raum bestimmt, die von Van de Velde erbaut, auf einer großen Ausstellung in Dresden, ich glaube 1906, zu sehen war. Die Halle aber, sowie der ganze damals geplante Museums-Neubau, sind nie zur Ausführung gelangt. Die Bilder standen lange Zeit in den Kellerräumen des Museums und drohten zu verkommen, bis der frühere Direktor des Museums, v.d.Gabelentz, sie heraufschaffen ließ. Sie waren in einem Zustand, der eine gründliche Übermalung erforderte. Nun sind sie wenigstens sichtbar gemacht!".

457 Ein Bericht über die neue Hängung von Hofmanns *Museumshalle*-Zyklus im Weimarer Museum erschien in der Tagespresse, vgl. *Ludwig v. Hofmann*, in: DER TAG (Berlin), Nr. 233, 4.10.1911, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann. Vgl. BESTANDS-KAT. WEIMAR 1913, S. 52; AUSST.-KAT. WEIMAR 1999, S. 214.

458 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Henry van de Velde, Dresden 18.6.1931, Kopie im LvHAZ (Original im BRA, Fonds Van de Velde, FS X 827/7).

459 Vgl. FEUCHTER-SCHAWELKA 1999, S. 220; Otto Illies erwähnte für 1939 eine „*Festsitzung zum 200ten Geburtsjahre Anna Amaliens (...) in der mit Hofmanns grossen Fresken geschmückten Weimarhalle*", Brief von Otto Illies an unbekannten Empfänger, 22.5.1939, LvHAZ; vgl. auch das alphabetische Verzeichnis der Hofmann-Werke im LvHAZ (Silke Balemi, 1998).

460 Vgl. BESTANDSKAT. WEIMAR 1994, S. 183; AUSST.-KAT. WEIMAR 1999, S. 214; FÖHL 2005a, S. 43f.

3 EIN MONUMENTALFRIES (1907/08) FÜR DAS HOFTHEATER WEIMAR

Fast ein Jahr nach Fertigstellung des *Museumshalle-Zyklus* erhielt Hofmann erneut Gelegenheit, einen heute noch *in situ* existierenden Wandschmuck für den öffentlichen Raum Weimars zu kreieren: *„Von Weimar, mein lieber Freund"*, teilte Elisabeth Förster-Nietzsche Ende September 1907 brieflich Graf Kessler mit, *„kann ich Ihnen nichts erzählen; das scheint mir nämlich in tiefem Schlaf zu liegen, jenseits von Gutem u. Bösem, von beidem hört man nichts. Doch ist van de Velde mit seinem Institut und seinen Bestellungen sehr zufrieden, und das ist ja die Hauptsache. Auch unser Freund Ludwig von Hofmann hat einige große Bestellungen, z.B. für das Foyer des Theaters; so sieht es denn aus, als ob der Einfluß von Herrn Fritsch, dem jetzigen Hofmarschall, allmählich doch etwas Gutes wirken wird."*[461] Hofmanns hier erwähnte Auftragsarbeit entstand im Zuge des Neubaus des großherzoglichen Hoftheaters in Weimar, dem heutigen Deutschen Nationaltheater, für dessen nördlichen Foyerannex (**Abb. 3.1-3.4**).

3.1 DAS NEUE HOFTHEATER UND AUFTRAGSGENESE VON HOFMANNS WANDFRIES

Im Januar 1905 beschloss Großherzog Wilhelm Ernst den Neubau des Weimarer Hoftheaters, das an Stelle des 1825 erbauten und einen schlechten Bauzustand aufweisenden Theaters errichtet werden sollte.[462] Bereits seit den 1890er Jahren wurde wiederholt ein Neubau diskutiert, der aufgrund des frühen Todes von Großherzog Carl Alexander (1818-1901, regierender Großherzog 1853-1901) nicht realisiert worden war. Großherzog Wilhelm Ernst griff im Januar 1904 die Idee eines Neubaus auf und erhielt hierbei Unterstützung durch den seit 1895 amtierenden Hoftheaterintendanten Hippolyt von Vignau (1843-1926). Dieser wollte sich mit der Beseitigung von Baumängeln oder Errichtung eines neuen Magazingebäudes nicht zufrieden geben und intervenierte daher federführend beim Neubau. Auf Anregung von Ernst von Possart (1841-1921, Generalintendant (1893-1905) an dem von Littmann errichteten Prinzregententheater in München) brachte Vignau gegenüber dem Großherzog Max Littmann (1862-1931)[463] als potentiellen Architekten für den Weimarer Theaterneubau ins Gespräch, den er im Herbst 1904 zu ersten Gesprächen in München traf. Im Januar

---

461 Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 30.9.1907, GSA, Inv.-Nr. 72/798.

462 Zum Neubau des Hoftheaters seit 1905 vgl. ThHStAW, Aktenbestände *Hofmarschallamt* (vgl. Nr. 87, 208, 3246-3251,3252a-3252d, 3259-3267) und *Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters* (vgl. Nr. 1411-1416). Zu Baugeschichte und Neubau vgl. LITTMANN 1908; ZEUNER 2002; besonders HECHT 2005; zudem BARTHELS 1908; CENTRALBLATT BAUVERWALTUNG 1908; BARZANTNY 2004; ferner [Stichworte] *Deutsches Nationaltheater* und *Hoftheater*, in: WEIMAR LEXIKON 1998, S. 89/90, 212-215. Die Neubaukosten beliefen sich insgesamt auf 2.050.529,16 Mark, die größtenteils aus großherzoglichem Privatvermögen finanziert wurden, 700.000 Mark steuerten die Stadt Weimar und der Landtag bei, vgl. Bilanz Einnahmen und Ausgaben für den Theaterneubau bis zum Schlusse des Jahres 1909, ThHStAW, Hofmarschallamt 3252c, fol. 170r-181r.

463 Zu Max Littmann vgl. KLEMMER 1998, S. 97-103, zum Baugeschäft Heilmann & Littmann vgl. BROSCHÜRE LITTMANN 1971; WOLF 1911; WOLF 1931; BAYERISCHER ARCHITEKTEN- UND INGENIEUR-VEREIN 1912, S. 512-514.

1906 wurde das Bauunternehmen Heilmann & Littmann vertraglich mit Planung und Errichtung des neuen Hoftheaters beauftragt.[464] Der Neubau nach Littmanns Plänen (**Abb. 3.5-3.6**) wurde in den Jahren 1906 und 1907 innerhalb kürzester Zeit in zwei Bauabschnitten realisiert: 1906 bis Mitte Januar 1907 wurden bei laufendem Spielbetrieb das Bühnenhaus errichtet und die Entwürfe für die Innenarchitektur gefertigt. Nach der letzten Theatervorstellung Mitte Februar 1907 wurden das alte Hoftheater geräumt und gesprengt sowie an dessen Stelle das Zuschauerhaus errichtet. Ende Dezember 1907 konnte Littmann den Neubau – wenn auch der Bildschmuck im Theaterinnern wie Hofmanns und Sascha Schneiders Wandfriese für die Foyerannexe noch unvollendet war – offiziell dem Großherzog übergeben.[465]

Parallel zur Bauausführung seit Herbst 1906 sowie verstärkt im Frühjahr/Sommer 1907 wurde über die bildkünstlerische Ausschmückung des Theaterinneren diskutiert. Repräsentative Räume sollten eine besondere Ausstattung erhalten, bei deren Konzeption sich Littmann von dem Weimarer Kunstschuldirektor Hans Olde beraten ließ. Die Genehmigung zur Ausführung der von Littmann und Olde in Vorschlag gebrachten Bildwerke lag beim Großherzog. Eine Beteiligung einiger Weimarer Kunstschulprofessoren an der Ausschmückung stand für Littmann wohl nicht in Frage, was sich auch in Oldes künstlerisch beratender Funktion manifestiert.[466] Hofmann war, wie zu sehen sein wird, für verschiedene Bildwerke als Künstler im Gespräch, realiter sollte er einen etwa 31 qm großen Wandfries (**Abb. 3.2-3.4**) ausführen. Ob Littmann seit Beginn des projektierten Neubaus bereits eine Ausschmückung ausgewählter Theaterräume erwogen hat, ist den Aktenbeständen *Hofmarschallamt* und *Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters* im ThHStAW nicht zu entnehmen. Außer dem im Dezember 1905 von Herrmann Gerson unterbreiteten Angebot zur Mitwirkung an der Ausstattung ist nichts aktenkundig.[467] Bereits im Sommer 1905 hatte

---

464 Abschrift, Vertrag zwischen Großherzoglichem Kronfiskus und Baugeschäft Heilmann & Littmann GmbH München, 23.1.1906, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 155r-165r. Erste Entwurfsskizzen fertigte Littmann im Frühjahr 1905, die er im April dem Großherzog vorlegte. Im Juni wurde er mit der Anfertigung von Entwürfen beauftragt, die Anfang Dezember 1906 vom Großherzog, von Vignau und Oberhofmarschall Aimé von Palézieux positiv begutachtet wurden. Mit seiner Beauftragung 1906 begannen detailliertere Planungen, die endgültigen Entwürfe entstanden 1906 und 1907. Vgl. Dokumente im ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413; erwähnt bei HECHT 2005, S. 14f. (hier einige Datierungen der Entwürfe); zu weiteren Plänen zum Hoftheater vgl. LITTMANN 1908.

465 Vgl. Brief von Heilmann & Littmann an Bezirksbaumeister Imhoff, München 27.12.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3251, fol. 71r.

466 Als Kunstschuldirektor führte Olde zudem stellvertretend für die Professoren die Verhandlungen über die Ausschmückung mit dem Architekten. Zu den Verhandlungen zwischen Littmann und Olde vgl. Briefe von Max Littmann an Hippolyt von Vignau (München 16.3.1907) sowie an Hofmarschall Freiherr von Fritsch (München 26.4.1907), beide: ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 287r-288r bzw. Hofmarschallamt Nr. 3249, fol. 171r-172r. Ähnliches ist einem Brief des Weimarer Staatsministers Dr. Rothe zu entnehmen, der betonte, dass *„im Interesse der kunstgewerblichen Industrie des Landes auf die Heranziehung einheimischer Künstler zu dem Theaterbau Wert gelegt werden muss“*. Brief von Großherzoglich Sächsisches Staatsministerium (Dr. Rothe) an Großherzogliche Generalintendanz des Hoftheaters und der Hofkapelle, Weimar 28.6.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 82 r/v.

467 Vgl. Brief von Hoflieferant Herrmann Gerson an Bauverwaltung des Hoftheaters, Weimar 8.12.1905, ThHStAW, Hofmarschallamt 3246, fol. 89r.

Littmann zudem, wie oben ausgeführt (KAPITEL 2), van de Veldes Überlegungen, den als Weimarer Landesbeitrag für die Dresdner DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG zu schaffenden Ausstellungsraum nebst Hofmanns Wandbildern im Hoftheater einzubauen, mit finanziellen Argumenten ablehnt.[468]

Im Entwurf des malerischen Schmucks, der erst im November 1906 bzw. sogar Frühjahr/Sommer 1907 genehmigt wurde, kam es aufgrund der geplanten zügigen Neubauerrichtung und des engen Zeitplans bei der Planung sowie nicht zuletzt aufgrund notwendig gewordener zusätzlicher Bauleistungen wie Pfahlgründungen zur Stabilisierung des Theatergebäudes zu zeitlichen Verzögerungen.[469] Letztere hatten zudem die Baukosten in die Höhe getrieben, sodass an eine dekorative Ausgestaltung des Theaterinneren wohl nicht mehr ohne Weiteres zu denken war. Dies veranlasste Littmann Mitte November 1906, das Weimarer Hofmarschallamt, *„im Interesse des Baues,* [und um] *in dem Bau etwas ganz Vollendetes schaffen"*[470] zu können, um einen zusätzlichen Betrag für die Theaterausstattung zu bitten. Seinem Schreiben war eine *Zusammenstellung der Mehrkosten für bessere Ausstattung der Innenräume* beigefügt, aus der die Zusatzkosten für das Foyer im ersten Obergeschoss, jenem Ort, an dem später Wandfriese angebracht wurden, zu entnehmen waren.[471]

Am 12. Dezember 1906 wurden Littmanns Vorschläge genehmigt und die Übernahme der Mehrkosten durch den Großherzog gebilligt.[472] Mit dieser Zusage konnte Littmann im Dezember 1906 *„die weitere Bearbeitung der Innendekorationen"*[473] in Angriff nehmen. Unter anderem sollte das große Deckenbild im Zuschauerraum in Auftrag gegeben werden, für dessen Ausführung sich ursprünglich der Maler Hans W. Schmidt (1859-1950) angeboten hatte. Auch Ludwig von Hofmann war für diese Plafondmalerei als ausführender Künstler im Gespräch, für die er jedoch nicht gewonnen werden konnte; seine Teilnahme an der Konkurrenz lehnte er mit der Begründung ab, er

---

468 Vgl. Brief von Max Littmann an Staatsministerium, München 21.7.1905, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 100r. Zum Theaterraum als Dresdner Ausstellungsexponat vgl. Kapitel 2.1.

469 Vgl. Brief von Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 5.5.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt Nr. 3247, fol. 158r-159r.

470 Brief von Max Littmann an Hofmarschall Hippolyt von Vignau, München 14.11.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 181r.

471 Die Mehrkosten über 51.453,41 Mark betrafen innenarchitektonische Verbesserungen und Kunstwerke für verschiedene Theaterräume: je zwei Supraporten für den Salon der Festhofloge und den Salon der Großherzoglichen Privatloge; vier Supraporten-Reliefs für den Großen Hoflogensalon; für den Zuschauerraum eine Plafondmalerei und Reliefs an den Rangbrüstungen; für das Foyer im ersten Obergeschoss acht Marmorreliefs von Dichtern und Komponisten sowie ein Bronzerelief mit dem Großherzog-Porträt. Littmann präzisierte für das Foyer im I. Obergeschoss neben genannten Mehrkosten in Höhe von 10.594,46 Mark für Ausschmückungen (wie Stuckkassettendecke, profilierte, ornamentierte Wände und Pfeiler, schmiedeeiserne Brüstungsgeländer) auch Mehrkosten für Einrichtungsfragen, vgl. Neubau Grossherzogliches Hoftheater in Weimar. Zusammenstellung der Mehrkosten für bessere Ausstattung von Innenräumen, [November 1906], ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 184r-198r.

472 Vgl. Aktennotiz Heinemann mit dem Vermerk einer Abschriftzusendung an Heilmann & Littmann, Weimar 12.12.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 183r.

473 Brief von Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 13.12.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 236r-237r.

missbillige die Anbringung eines Plafondbildes in einem Theater.[474] Als Ersatz für Hofmann wird der in 1890er Jahren an der Dresdner Kunstakademie ausgebildete Alexander (Sascha) Schneider (1870-1927) genannt.[475] Schneider, seit 1904 (bis 1908) ebenfalls als Professor an der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule in Weimar tätig, und Schmidt legten Mitte Februar 1907 Entwürfe für die Plafondmalerei vor, die beide nicht den Vorstellungen des Großherzogs entsprachen.[476] Zu einem späteren Zeitpunkt wurde Julius Mössel (1871-1957) mit der Ausführung beauftragt, der bereits für den Zuschauerraum im Münchner Prinzregentheater eine Plafondmalerei realisiert hatte.[477]

Die Monumentalfriese von Hofmann (**Abb. 3.3-3.4**, **3.12-3.19**) und Schneider (**Abb. 3.37-3.39**) für die nördlichen und südlichen Foyerannexe (**Abb. 3.2**, **3.7**), über deren Realisierung zuletzt entschieden wurde, waren in Littmanns Ausstattungsplänen im Dezember 1906 noch nicht projektiert und damit in der Mehrkostenaufstellung für eine bessere Innenausstattung auch noch nicht aufgeführt. Erst Littmanns Vorschlag einer baulichen Veränderung am Theaterneubau sowie seine Bitte um Bereitstellung eines zusätzlichen Betrages aus großherzoglicher Privatschatulle ließen dem Foyersaal 1907 eine größere Zuwendung zugute kommen, als noch im November und Dezember 1906 bei der Besprechung der Innendekoration nebst Vorlegung erster Entwürfe geplant. Erst diese Genehmigung sollte schließlich auch Hofmanns Wandfries für den Nord- wie gleichfalls Schneiders Wandfries für den Südannex ermöglichen. Planungen und Entscheidungen über Gestaltung und Ausschmückung des Foyersaals fielen in die Monate Februar/März und August des Jahres 1907.
Das über die großherzogliche Audienz Ende März 1907 geführte Protokoll ist nachweislich das erste bekannte Dokument, das die Ausstattungsfrage zweier Wandfriese Hofmanns und Schneiders für den Foyersaal erwähnt. Zu diesem Zeitpunkt war der Schmuck für die Theaterräume mit Ausnahme der beiden Wandfriese für die Foyerannexe bereits konkretisiert oder sogar beschlossen.[478] Unter Punkt 2 ist im

---

474 Hofmanns Abstandnahme ist erwähnt im Brief von Heinemann an Heilmann & Littmann, Weimar 30.1.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 35r. Zu den Diskussionen zwischen Hofmann und Olde über eine Plafondmalerei vgl. auch Protokollnotizen durch das Hofmarschallamt über die am 15.2.1907 im Hoftheater stattgefundene Besichtigung, Weimar 15.2.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 83r-86r.

475 Vgl. Brief von Max Littmann an Hofmarschallamt, München 12.12.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 236r-237r.

476 Vgl. Protokollnotizen durch das Hofmarschallamt über die am 15.2.1907 im Hoftheater stattgefundene Besichtigung, Weimar 15.2.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt Nr. 3249, fol. 83r-86r sowie Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters Nr. 1413, fol. 278r-279v. Dem Protokoll zufolge waren Ludwig von Hofmann und Hans Olde bei dieser Besprechung der Künstlerentwürfe zugegen. Zeuner überliefert für das genannte Datum die falschen Angaben der Besprechung von Schneiders Entwürfen für seinen Wandfries für einen der Foyerannexe, vgl. ZEUNER 2002, S. 80.

477 Eine Abb. der Plafondmalerei bei HECHT 2005, Abb. 29; vgl. den bei Mössel veröffentlichten Entwurf zum Weimarer Theaterplafond, vgl. MÖSSEL 1914, Tafel 12. Zu Mössels Plafondmalerei im Prinzregentheater vgl. SCHAUL 1987, Abb. 71 sowie BREUER 1995.

478 Zu der zu diesem Zeitpunkt konkretisierten oder beschlossenen Ausschmückung des Foyersaals vgl. Neubau Grossherzogliches Hoftheater in Weimar. Zusammenstellung der Mehrkosten für bessere Ausstattung von Innenräumen, [November 1906], ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 184r-198r, bes. fol. 189r-191r (*Foyer*

Audienzprotokoll von Ende März 1907 wie folgt vermerkt: *„Seine Königliche Hoheit genehmigte 2., die Abänderung der Entwürfe für den großen Foyer-Saal, so daß in den beiden Nebenräumen Friese hergestellt würden, zu denen die Professoren Schneider und von Hofmann Vorschläge zu machen haben."*[479] Die Details der Entwurfsänderungen bleiben hier sowie in weiteren Dokumenten der Monate März/April 1907 in den Aktenbeständen im ThHStAW ungenannt. Denkbar ist zunächst die Abänderung dekorativer Elemente. Realiter wurden in den Entwürfen zum Foyerbereich, d. h. in den beiden Annexen zum Foyersaal, bauliche Veränderungen vorgenommen, die indirekt auf eine Anregung Oldes zurückzuführen sind.

Hans Olde, der einst in Verhandlungen mit Hofmann 1903 über dessen Berufung als Kunstschullehrer nach Weimar Aufträge über größere dekorative Malereien in Aussicht gestellt hatte[480], wünschte sich Wandfriese als Bildschmuck des Theaterinnern, die er durch seine „*besten*" Kollegen realisiert wissen wollte. Olde versprach sich durch die Beteiligung der Kunstschule am Theaterschmuck Prestige und Reputation für die Großherzoglich Sächsische Kunstschule und deren Präsentation im Weimarer Stadtbild und im öffentlichen Raum Weimars.[481] Zudem handelte es sich bei der potentiellen dekorativen Ausgestaltung des Theaterinnern durch die Kunstschule um deren erstes öffentliches Auftreten unter Oldes Direktorat. Olde hatte regen Anteil am Kunstleben der Stadt und hatte bedeutende Vertreter des großen Formats – ob monumentales Tafelbild (Hofmann und Schneider) oder Monumentalskulptur (Adolf Brütt) – als Professoren an die Kunstschule geholt.[482] Die Beteiligung Hofmanns an der Ausschmückung des Theaterneubaus war für Olde insofern Programm und Wunsch zugleich. Vermutlich wurden zwischen Littmann und Olde diverse Briefe gewechselt und Gespräche geführt, in denen Hofmanns und Schneiders großformatigen Friesdekorationen diskutiert wurden. Littmanns geplante Innenarchitektur der beiden Annexräume verhinderte anscheinend zunächst deren Realisierung, weswegen der Architekt nach einer ergebnisorientierten Lösung suchte.

Anfang März 1907 schrieb Littmann in dieser Angelegenheit mit dem Vermerk *„Vertraulich!"* an Hans Olde: *„Auch nach meinem letzten Brief vom 28. Februar habe ich über Ihren Wunsch, die besten Weimarer Kollegen am dortigen Hoftheater vertreten zu sehen, noch viel nachgedacht, kam aber immer wieder zu der Ueberzeugung, dass bei der bisherigen Form des Foyersaales die von Ihnen gewünschten Friese sich dort unter keinen*

---

im I. Obergeschoss); Aktennotiz Heinemann mit Vermerk einer Abschriftzusendung an Heilmann & Littmann, Weimar 12.12.1906, ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 183r.

479 Protokoll des Hofmarschallamts (gez. Fritsch) über die am 26.3.1907 im Residenzschloss stattgefundene Sitzung – Genehmigung der Ausführung durch Großherzog Wilhelm Ernst, Weimar 27.3.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 135r-136v, hier fol. 135r.

480 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, [Berlin] 11.4.1903, StSHL, Olde-NL, in: AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. SCHLESWIG 1991, S. 58.

481 An der Theaterausstattung war die Weimarer Kunstschule beteiligt: Dozenten wie Hans Olde, Sascha Schneider, Ludwig von Hofmann, Max Thedy, Adolf Brütt, Hans W. Schmidt oder Carl Frithjof Smith; Willi Karl Praetorius als Schüler Hofmanns sowie Bernhard Sopher, Willy Menzer, Heinrich Walter, Max Weinitschke und Franziska von Seeger als Schüler Brütts. Als auswärtige Künstler wirkten aus München der Maler Julius Mössel sowie die Bildhauer Heinrich Düll und Georg Pezold mit.

482 Vgl. FEUCHTER-SCHAWELKA 1999, S. 216.

Umständen unterbringen lassen. – Das weitere Studium der Frage hat mir schliesslich doch eine Lösung gezeigt, bei der wir recht wohl Friese unterbringen könnten. Es wird das aber nur möglich sein, wenn S.K.H. der Grossherzog in eine nicht unwesentliche bauliche Veränderung einwilligt, die aber an sich den Raum in keiner Weise beeinträchtigt. Sie mögen daraus ersehen, wie sehr ich die Berechtigung Ihrer Wünsche anerkenne und ich hoffe, dass wir bei meinem demnächstigen Besuche in Weimar die Angelegenheit zu einem erfreulichen Abschlusse bringen können."[483] Littmanns Lösungsvorschläge werden in diesem Schreiben noch nicht präzisiert.

Wie es im Deutschen Theatermuseum München[484] und besonders im ThHStAW erhaltene Entwürfe zum Weimarer Theaterfoyersaal (**Abb. 3.8-3.9**) zeigen, plante Littmann originär Fenster nicht nur in der zum Theaterplatz ausgerichteten Hauptfassade, sondern auch in den nördlichen und südlichen Seiten- respektive Stirnwänden der Foyerannexe.[485] Überlegungen, diese beiden an den Seitenwänden geplanten Fenster nicht auszuführen und mit Genehmigung des Großherzogs geringfügige bauliche Veränderungen vorzunehmen, werden explizit erst in einem Schreiben Littmanns an das Hofmarschallamt im Juni 1907 genannt: *„Mit der weiteren Bearbeitung der Innendekorationen des grossen Foyersaales drängt sich uns die Ueberzeugung auf, dass es für die Wirkung dieses Raumes vorteilhafter wäre, wenn die an der Nord- und Südfront liegenden Fenster (im Plan rot angelegt) nicht zur Ausführung kämen. Das Resultat einer solchen Aenderung würde eine wesentlich ruhigere Wirkung des Innenraumes sein, und für jenen Fall, wo am Tag der Foyersaal benützt wird, wäre auch eine bedeutend günstigere Beleuchtung erzielt. Am Auesseren bei der Nord- und Südfront würde der Wegfall der Fenster – wie aus der beiliegenden Zeichnung recht wohl ersichtlich ist – in keiner Weise stören. Die Gründe, die uns in letzter Stunde zu dieser Veränderung veranlassen, sind rein ästhetischer Natur und da wir mit unserm Vorschlag eine wesentliche Verbesserung unseres Bauwerkes erhoffen, so erbitten wir höflichst, diesem Vorschlage gütigst zustimmen zu wollen."*[486]
Littmanns Vorschlag, die beiden geplanten Fenster an den Stirnwänden in den Foyerannexen zugunsten von Hofmanns und Schneiders Wandfriesen sowie einer ruhigeren Raumwirkung nicht auszuführen, dürfte identisch mit der im Protokoll vom 27. März 1907 erwähnten Entwurfsänderung mit großherzoglicher Genehmigung sein. Littmanns vorgeschlagenen Bauveränderungen wurden bereits einen Tag später

---

483 Brief von Max Littmann an Hans Olde, München 7.3.1907, StSHL, Olde-NL. Hier wird ferner Littmanns Überlegungen über eine mögliche Ausführung der Plafondmalerei durch Schmidt erwähnt.

484 Vgl. Littmanns auf den 3.11.1906 datierten Farbentwurf für den Foyersaal, der Längen- und Querschnitte des Hauptfoyers zeigt, im Deutschen Theatermuseum München, Abb. in HECHT 2005, Abb. 13.

485 Die Grund- und Aufrisse (**Abb. 3.5-3.6**) zum Hoftheater sowie Littmanns Theatermodell (Abb. in HECHT 2005, Abb. 22) zeigen nicht das erste Entwurfsstadium, sondern den überarbeiteten Stand der Entwürfe, korrespondierend mit der Ausführung.

486 Brief von Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 22.6.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 245r-246r, dazu zwei Pläne in einem Umschlag fol. 247r.

zugestimmt.[487] Diese sind Littmanns skizzierten Grund- und Aufrissen zu entnehmen. Die zusätzlich benötigten Fassadensteine zur Schließung der ursprünglich geplanten Fensteröffnungen skizzierte Littmann im Aufriss der nördlichen Seitenfassade (**Abb. 3.9**). Auch wenn der Abänderung der Bauentwürfe und der zusätzlichen Fassadensteinlieferung zugestimmt worden war, war eine Finanzierung der Wandfriese bzw. eine Übernahme der Kosten durch den Großherzog zu diesem Zeitpunkt noch in keiner Weise geklärt.

Die Honorare Schneiders und Hofmanns für deren Tätigkeit werden erst im Sitzungsprotokoll Ende April 1907 beziffert. Dieses Protokoll überliefert Diskussionen über Ausschmückungs- und Honorarfragen, beispielsweise über vier Großherzogporträts für die Große Hofloge oder zwölf Marmorreliefs von Dichtern und Komponisten für den Foyersaal.[488] Unter Punkt 3 sind die Ausführung der Wandfriese Hofmanns und Schneiders für die „*Annexbauten des Foyersaals*" sowie deren Honorare in Höhe von je 8.000,- Mark erwähnt. Das Protokoll benennt das weitere Vorgehen, die Genehmigung des Großherzogs zur Ausführung dieser Dekorationsvorschläge einzuholen sowie dessen Bewilligung von weiteren Geldmitteln zu erwirken. Letzter Antrag wurde jedoch zunächst vom Großherzogen abgelehnt: „*Wir haben uns hiermit zur gefälligen Kenntnis des Großherzoglichen Hofmarschallamts zu bringen, dass seine Königliche Hoheit der Großherzog es abgelehnt haben, die Kosten für die im Foyersaal des neuen Hoftheaters herzustellenden 2 Friese (von Professor Schneider und Professor von Hofmann) Mark 16.000,- und 2 Reliefs Mark 2.000,- sowie für 4 Porträts Mark 10.000,- (Summe Mark 28.000,-) aus höchster Schatulle zu übernehmen.*"[489] Littmann, nicht erfreut über diese Ablehnung, engagierte sich weiter für deren Realisierung, seinen Bericht gegenüber dem Hofmarschall untermauerte er mit anstehenden Bauersparnissen. Dadurch hoffte Littmann, den Großherzog umstimmen sowie die Befürwortung und Genehmigung für seinen bildnerischen Schmuckvorschlag erwirken zu können.
Mitte August 1907 ist der Großherzog doch noch Littmanns Wunsch gefolgt und hat die Übernahme der „*Kosten für den künstlerischen Schmuck (…) im Betrage von Mark 26.400,- , zahlbar nach dem 1. April 1908, aus höchst seiner Schatulle*", die „*M. 16000,- für 2 Friese im Foyersaal*" einschließen, zugesagt.[490] Explizit wurde noch bemerkt, dass der

---

487 Vgl. Vermerk Imhoffs auf Brief Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 22.6.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 245r-246r, hier fol. 246r. Da alle Entwürfe bereits im Jahr 1905 genehmigt worden waren, mussten spätere Änderungen am Bauwerk von Littmann schriftlich beantragt werden.

488 Protokoll einer Sitzung im Hofmarschallamt, Weimar 30.4.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 178r-180v. Daraus geht hervor, dass ursprünglich nur acht Dichter- und Komponistenreliefs (vgl. Mehrkosten zum „*Foyer im I. Obergeschoss*", ThHStAW, Hofmarschallamt 3248, fol. 189r-191r) bewilligt waren und man auf zusätzliche Finanzmittel für die Realisierung weiterer vier Porträts hoffte. Diese vier Porträts der Großherzöge wurden dann später von den Professoren Hans Olde, Max Thedy, Hans W. Schmidt und Carl Frithjof Smith geschaffen.

489 Brief von Schatullverwaltung an Hofmarschallamt, Weimar 6.5.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 185r.

490 Mitteilung Schatullverwaltung (gez. Fritsch) über Übernahme der Mehrkosten durch den Großherzogen für künstlerischen Schmuck, Weimar 12.8.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3250, fol. 184r-185r.

Großherzog *„die Vorlegung der Entwürfe und Skizzen für die Ausschmückung zwecks endgültiger Entschließung und Genehmigung“* erwarte. Anscheinend übersandte Littmann Mitte Juli 1907 an den Großherzog als weitere Eingabe den überarbeiteten und auf den 22. Juni 1907 datierten Entwurf mit den beiden weggelassenen Fenstern (**Abb. 3.8**), um diesen von der Ausführung der beiden Wandfriese zu überzeugen.[491]
Mit Nachricht von Hofmarschall Freiherr von Fritsch (1869-1945)[492] vom 12. August 1907 waren die Realisierungen der beiden Wandfriese von Schneider und Hofmann für den Foyerbereich genehmigt und die Übernahme der Kosten aus der großherzoglichen Privatschatulle gesichert. Die Bestellung des *„bildnerischen Schmuckes“* wollte das Hofmarschallamt *„bei den in Aussicht genommenen Künstlern selbst“* übernehmen.[493] Littmann hielt es für notwendig, auf Oldes tragende Rolle bei der Konzeption und Realisation des Theaterschmucks hinzuweisen und zu betonen, *„dass für die Vergebung der verschiedenen künstlerischen Arbeiten Herr Professor Olde von Anfang an zugezogen war und dass die Verhandlungen mit den einzelnen Künstlern wohl auch am Besten in seinen Händen verbleib*[e]*“*[494]. Die Genehmigung zur Ausführung der Wandfriese sowie die Übernahme der Kosten durch den Großherzog Mitte August 1907 korrespondieren mit Hofmanns Angabe *„Malereien für das Foyer des Hoftheaters“* für *„nach August 1907“* in seinen Reisenotizen.[495] Damit ist Mitte August 1907 als offizieller Termin der Beauftragung Hofmanns anzusehen.

Zu gleichem Zeitpunkt dürfte auch Schneider beauftragt worden sein. Zu beiden Aufträgen wurden im ThHStAW keine Verträge oder schriftlichen Vereinbarungen gefunden. Otto Illies (1881-1959), ein Schüler Hofmanns an der Weimarer Kunstschule, überliefert, dass ursprünglich nur Hofmann für die beiden Wandfriese im Gespräch gewesen sein soll, was einem größeren Auftragsvolumen gleichgekommen wäre.[496] Illies' Notiz ist weder den Beständen im ThHStAW noch sonstigen Korrespondenzen zu entnehmen. In Anbetracht der Tatsache, dass seinerzeit die Einweihung des Theaters auf den 1. Dezember 1907 festgelegt worden war[497], blieben Schneider und Hofmann seit ihrer Beauftragung gerade einmal fünf Monate zur Ausführung ihrer Wandfriese. Die

---

491 Vgl. Brief von Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 22.6.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 245r-246r, dazu zwei Pläne in einem Umschlag fol. 247r.

492 Hugo Karl Alexander Freiherr von Fritsch stand seit 1904 im Dienst des Weimarer Großherzogs Wilhelm Ernst, 1907 wurde er in der Nachfolge Aimé von Palézieux' dessen neuer Oberhofmarschall. Förster-Nietzsche schrieb ihm einen maßgeblichen positiven Einfluss auf den Großherzog zu, vgl. Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 30.9.1907, GSA, Inv.-Nr. 72/798.

493 Brief von Max Littmann an Hofmarschallamt, München 13.8.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3250, fol. 87r.

494 Brief von Max Littmann an Hofmarschallamt, München 16.8.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3250, fol. 186r-187r.

495 Handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2.

496 Vgl. Anmerkungen von Otto Illies zum Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 26.8.1939, LvHAZ, Illies' Anmerkungen zu Briefen Hofmanns, Anm. 83, S. 116f.: *„Nachdem es zuerst geheißen hatte, Ludwig von Hofmann solle das Foyer ausmalen, verlautete dann plötzlich, dass ihm nur die Hälfte dieses Auftrages zufiele, die andere Hälfte dagegen Professor Sascha Schneider.*“

497 Vgl. Protokoll des Hofmarschallamts (gez. Fritsch) über die am 26.3.1907 im Residenzschloss stattgefundenen Sitzung, [Weimar] 27.3.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 135r-136v, hier bes. 135r.

feierliche Hoftheaterweihe, an der auch das Ehepaar Hofmann teilnahm, fand am 11. Januar 1908 statt.[498] Bereits am 10. Januar 1908, damit einen Tag vor dieser Feierlichkeit, hatte Großherzog Wilhelm Ernst die verschiedenen, an Theaterbau und dessen Ausgestaltung beteiligten und mitwirkenden Personen geehrt: Littmann wurde mit dem Komturkreuz, Olde mit dem Ritterkreuz erster Klasse ausgezeichnet, Schneider und Hofmann wurden das Ritterkreuz II. Abt. des Sachsen-Weimarischen Weißen-Falken-Ordens (Ritterkreuz zweiter Klasse) verliehen.[499]

3.2 ENTWURF UND AUSFÜHRUNG

Die Entwurfsphase 1907

Reaktionen Hofmanns auf diesen bedeutenden architekturbezogenen Wandbildauftrag im öffentlichen Raum Weimars sind nicht überliefert. Es darf jedoch angenommen werden, dass er diesen mit großer Freude und innerer Befriedigung ausgeführt haben dürfte. Auch über die Entstehung und Ausarbeitung der Entwürfe für den Monumentalfries liegen keine konkreten Hinweise vor. Es wurde aufgezeigt, dass mit großherzoglicher Genehmigung zur *„Abänderung der Entwürfe für den großen Foyer-Saal“* Ende März 1907 monumentale Wandfriese als Schmuck für die Annexe diskutiert wurden, über deren Sujets Hofmann und Schneider Vorschläge unterbreiten sollten.[500] Zu dieser Zeit befand sich Hofmann auf Reisen und konnte die gewünschten Vorschläge weder anfertigen noch präsentieren. Der Beschluss zur Ausführung von Hofmanns und Schneiders Wandfriesen erfolgte am 12. August 1907 mit zusätzlicher Mittelbewilligung. Zu diesem Termin findet sich auch der Hinweis auf anzufertigende Entwürfe zu möglichen Entwurfssujets, deren Vorlage der Großherzog zwecks endgültiger Genehmigung erwartete. Dies schließt jedoch keineswegs aus, dass Hofmann zu diesem Zeitpunkt nicht etwa bereits erste Ideen in Entwürfen skizziert haben könnte.
Resultierend aus der Auftragsgenese und der später erfolgten Ausführung datieren Hofmanns Entwürfe zum Theaterfries in das Jahr 1907 und dürften aller Voraussicht nach frühestens zwischen dem 2. Juni 1907 und August entstanden sein. Dies wird

---

498 Zu Einladung und Teilnahme Hofmanns an der Eröffnung vgl. Hofliste Eröffnung des neuen Hoftheaters 1908, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1416; ferner Cercle im Foyer während der großen Pause, 11.1.1908, ThHStAW, Hofmarschallamt 3251, fol. 150r-156v. Die Eröffnung fiel nach Ansicht Hofmanns nur mäßig aus, er betonte, dass der auch zur Eröffnung eingeladene, jedoch verhinderte Gerhart Hauptmann nichts verpasst habe, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 18.1.1908, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 74 (Brief Nr. 114). Zu den Eröffnungsfeierlichkeiten vgl. Programm der Eröffnungsfeier des neuen Hoftheaters am 11.1.1908, ThHStAW, Hofmarschallamt Nr. 3267, fol. 12r-13r; ferner auch SCHRICKEL 1928, S. 251. Ein Gemälde von Hans W. Schmidt überliefert den Cercle anlässlich der feierlichen Einweihung des Hoftheaters, eine Aufnahme des Gemäldes im StAW, Inv.-Nr. 603-2 Bd. 25.

499 Brief von Staatsministerium an Hofmarschallamt, Weimar 10.1.1908. ThHStAW, Hofmarschallamt 3251, fol. 148r; Zeitungsnotiz in der WEIMARISCHEN ZEITUNG vom 11.1.1908, StAW, Inv.-Nr. 60 3-2 Bd. 25; vgl. Pflichtgemäße Anzeige des Professors und Vorstand eines Meisterateliers für Malerei Ludwig von Hofmann bei der Kunstakademie der bildenden Künste Dresden über seine persönlichen Verhältnisse, 26.7.1919, HFBKD, Personalakte Hofmann.

500 Protokoll des Hofmarschallamts (gez. Fritsch) über die am 26.3.1907 im Residenzschloss stattgefundene Sitzung – Genehmigung der Ausführung durch Großherzog Wilhelm Ernst, [Weimar] 27.3.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3249, fol. 135r-136v, hier bes. fol. 135r.

bestärkt durch das antike Gedankengut und die im Entwurf wie im Wandfries gewählten mythologischen Sujets. Ihre Aufnahme im Theaterfries wurde wesentlich durch Hofmanns Griechenlandreise mit der befreundeten Familie Gerhart und Margarete Hauptmann im Frühjahr 1907 befördert.[501] Diese Griechenlandreise sollte auf den Maler, der Städte und Landschaften wie Korfu oder Priene oder Architekturen wie die Akropolis mit der Pastellkreide (**Abb. 3.10**) festhielt, ebenso prägende Eindrücke hinterlassen wie auf den Dichter Gerhart Hauptmann, der infolge seiner Begegnung mit antiken Stätten zu seinem GRIECHISCHEN FRÜHLING inspiriert wurde.[502] Die vielfältigen Eindrücke Griechenlands inspirierten offenbar Hofmann zur Verarbeitung mythologischer Bildmotive und Sujets im Theaterfries, der auch in Reminiszenz an diese erst kürzlich unternommene Reise entstanden sein dürfte. Dies würde zugleich eine Datierung von Hofmanns ersten Entwürfen nach seiner Rückkehr nach Weimar nach knapp zweieinhalbmonatiger Abwesenheit zum 2. Juni 1907 stützen.
Untermauert wird diese These durch den sich im Frühjahr 1907 ankündigenden Jenaer Universitätsauftrag, denn die Wandbildsujets im Hoftheater und in der Universität erlauben Rückschlüsse über die zeitliche Entstehung der Entwürfe für den Hoftheaterfries. Es war ausdrücklicher Wunsch von Theodor Fischer (1863-1938), Architekt des Neubaus des Jenaer Universitätshauptgebäudes, Hofmann für die Ausmalung des Senatssaals heranzuziehen. Diesen Wunsch hatte Fischer bereits 1905 erstmals geäußert und seit Frühjahr 1907 engagiert verfolgt. Im Juni 1907 fanden Gespräche zwischen Fischer und Hofmann über das Jenaer Bildprogramm statt, das unter Berücksichtigung der thematischen Vorlieben des Künstlers Darstellungen aus der ODYSSEE und Landschaften aus Griechenland zeigen könnte, jedoch von Hofmann zu den neun Musen (**Abb. 4.3-4.6**, **Kat. 6.1-6.6**) modifiziert wurde. Im November 1907 sollte sich der Universitätsauftrag allmählich konkretisieren, und nachdem im März bzw. Juni 1908 die Finanzierung des Wandbilds geklärt war, konnte Hofmann mit der Ausführung des Universitätsbildes (vgl. KAPITEL 4) beauftragt werden.

Für den Nordannex im Hoftheater konzipierte Hofmann einen sich über drei, etwa gleich lange Raumwände – West-, Nord- und Ostwand – erstreckenden Monumentalfries, in dessen Komposition er ein hohes Fenster der Hauptfassade, d. h. der Ostwand, zu berücksichtigen hatte. Die in Literatur, Zeitschriften und Auktionskatalogen

---

501 Zur Griechenlandreise vgl. HAUPTMANN 1922; IVO HAUPTMANN 1976, S. 36-38. Zum Verlauf der Griechenlandreise vom 11.4.-19.5.1907, inkl. Hofmanns Abreise in Weimar und Rückkehr nach Weimar (13.3. bzw. 2.6.1907) vgl. Hofmanns handschriftlichen Reisenotizen, BSB, Ana 356.III.2; ferner Tagebucheinträge Hauptmanns von April bis Mai 1907, in: HAUPTMANN 1994, S. 164ff.; Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 12.3.1907, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 78).

502 Zu den Reiseeindrücken auf den Maler und den Dichter vgl. STARZ 1998, zu Hofmanns griechischen Pastellen vgl. auch AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 170 und 172. Während dieser Griechenlandreise schuf Hofmann u.a. *„drei Ölstudien und zwei Pastelle von der Akropolis Athen sowie zwei Ölskizzen zu einer archaischen Gewandfigur im Athener Akropolismuseum“*, BESTANDSKAT.-KAT. MANNHEIM 1989, S. 75 (Kat. 58). Zu Hauptmanns *Griechischen Frühling* vgl. HAUPTMANN 1922.

reproduzierten, durch historische Aufnahmen tradierten oder in musealen Beständen und Privatsammlungen verwahrten Hoftheaterfries-Entwürfe (**Kat. 5.1-5.48**) überliefern, dass Hofmann von Beginn seiner Entwurfstätigkeit an für jede Raumwand des Foyerannexes ein konkretes mythologisches Bildmotiv im funktional-allegorischen Sinn vorgesehen hat. Erstmals fanden mit den Darstellungen um Dionysos (Westwand), Aphrodite und Chariten (Nordwand) oder den Erinnyen (Ostwand) im Hoftheaterfries bildmotivisch Gestalten der griechischen Mythologie und mythisch-kultische Sujets Eingang in Hofmanns Wandmalereien.

Das dokumentierte Studienmaterial

Mit Übernahme des Auftrags bereitete Hofmann den Theaterfries in zahlreichen Gesamtentwürfen und Figurenstudien (**Kat. 5.1-5.49**) vor. Diese werden heute in musealen sowie öffentlichen und privaten Sammlungen verwahrt, sind durch historische Fotografien (**Kat. 5.5/a-c**, **5.20**, **5.41**) überliefert oder in Literatur (**Kat. 5.38**), Katalog (**Kat. 5.2**) oder Zeitschriften (**Kat. 5.3-5.5/a**, **5.18-5.19**, **5.39-5.40**) reproduziert; der heutige Verbleib der reproduzierten bzw. in Fotografien überlieferten Entwürfe konnte nicht ermittelt werden. Zahlreiche Vorarbeiten zum Wandfries verwahren das LvHNP sowie seit 1968 die Grafische Sammlung der Klassik Stiftung Weimar, die diese als Schenkungen der Witwe Eleonore von Hofmann erhalten hatte. Folgendes Studienmaterial konnte identifiziert und ausgwertet werden:

- Zwei Entwurfsserien, bestehend aus vier (**Kat. 5.1**) bzw. drei (**Kat. 5.2**) Gesamtentwürfen: jeweils ein Entwurf einer Serie zeigt als Bildthema Dionysos (**Kat. 5.3-5.5/a**), Aphrodite (**Kat. 5.18-5.19**) und die Erinnyen (**Kat. 5.39-5.40**). Die erste Serie (**Kat. 5.1**) umfasst mit *Erinnyen-* (**Kat. 5.39**) und *Musen-Horen/Nymphen*-Entwurf (**Kat. 5.35**) zudem die zwei bereits erwähnten Alternativkonzepte für die Ost-/Fensterwand. Wurde die zweite Entwurfsserie (**Kat. 5.2**) in Farbkreide ausgeführt, könnte es sich bei der ersten Serie (**Kat. 5.1**) aufgrund des pastosen Farbauftrags um Tempera-Arbeiten handeln. Die in ihren Techniken differierenden Entwurfsserien sind in der Literatur und in einem Auktionskatalog reproduziert; ihr Verbleib ist unbekannt. Vermutlich handelt es sich bei der ersten Entwurfsserie um jene Arbeiten, die die Berliner Galerie Gurlitt 1941 der Stadt Darmstadt zum Kauf angeboten hatte[503], deren Ankauf zugunsten eines Erwerbs einer Arbeit aus Künstlerbesitz abgelehnt wurde.[504] In den 1980er

[503] Dem Schreiben ist zu entnehmen, dass es sich bei dem Angebot um vier Studien zu den Wandmalereien im Hoftheater Weimar handelte, die 149 x 40 cm groß und auf Leinwand gemalt waren. Vgl. Brief von Galerie Gurlitt an das Städtische Museum Darmstadt, Berlin 7.10.1941, StADa, Bestand ST 12/13 Nr. 356.

[504] Vgl. Korrespondenz zwischen dem Darmstädter Oberbürgermeister und Adolf Beyer, Leiter der Städtischen Kunstsammlung im StADa, Bestand ST 12/13 Nr. 356. Im Zuge dessen erwarb Darmstadt den *Frühlingssturm* (**Abb. 1.18**, **1.18/g**). Zur Provenienzgeschichte des Bildes vgl. WAGNER 2005d, S. 351ff.

Jahren versteigerte das Berliner Auktionshaus Leo Spik die zweite dreiteilige Entwurfsserie.[505]

- Drei weitere Gesamtentwürfe zum *Erinnyen-Fries* (**Kat. 5.36-5.38**) in Museumsbesitz bzw. reproduziert in der Literatur.
- Durch Fotografien überlieferte großformatige Kartonfragmente: zwei Kartons zum *Dionysoszug-Fries* (**Kat. 5.5/a-c**) sowie je ein Karton zum *Aphrodite-* (**Kat. 5.20**) und *Erinnyen-Fries* (**Kat. 5.41**).
- 34 in Kohle, schwarzer Kreide oder Rötel ausgeführte Studien zu realisierten und nicht realisierten Bildfiguren (**Kat. 5.6-5.17**, **5.21-5.34**, **5.42-5.49**).

Das Studienmaterial verteilt sich wie folgt auf die drei realisierten Wandfriese bzw. die ursprünglichen vier Frieskonzepte: zum *Dionysoszug-Fries* zwei Gesamtentwürfe (**Kat. 5.3-5.5/b**), zwei Kartons (**Kat. 5.5/a-b**) und 13 Figurenstudien (**Kat. 5.6-5.17**, **5.25 rechts**); zum *Aphrodite-Fries* zwei Gesamtentwürfe (**Kat. 5.18-5.19**), ein Karton (**Kat. 5.20**) und 15 Figurenstudien (**Kat. 5.21-5.24**, **5.25 links**, **5.26-5.34**, **5.47 rechts**); zum *Erinnyen-Fries* fünf Gesamtentwürfe (**Kat. 5.36-5.40**), ein Karton (**Kat. 5.41**) und acht Figurenstudien (**Kat. 5.42-5.46**, **5.47 links**, **5.48-5.49**); ein nicht realisierter Gesamtentwurf (**Kat. 5.35**) zum *Musen-Horen/Nymphen*-Sujet.

Der ursprüngliche Umfang der Vorarbeiten ist nicht bekannt; auch für dieses Wandmalereiprojekt darf als sicher angenommen werden, dass Hofmann realiter eine weit größere Anzahl an Entwürfen und Figurenstudien gefertigt haben dürfte. Dies belegt ein Blick auf Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Hoftheater Weimar* mit den hier rubrizierten, jedoch zu früh datierten Entwürfen.[506]

Die Gesamtentwürfe, insbesondere der zwei Entwurfsserien (**Kat. 5.1-5.2**), zeigen von Beginn an mit den Sujets eines Dionysoszugs/dionysischen Thiasos (**Kat. 5.3-5.5/b**), der um Aphrodite tanzenden Chariten (**Kat. 5.18-5.19**) oder der rächend agierenden Erinnyen (**Kat. 5.36-5.41**) Hofmanns Konzept eines dreiteiligen Bildprogramms sowie die Zuweisung je eines mythologischen Sujets an jede auszugestaltende Raumwand. Die geringfügige Anzahl der bekannten bzw. erhaltenen Gesamtentwürfe deutet darauf hin, dass Hofmann rasch ein für ein öffentliches Theater ihn befriedigendes Sujet gefunden

---

[505] Vgl. AUKTIONSKATALOG LEO SPIK 1982, Lot 126, Tafel 51. An dieser Stelle danke ich dem Auktionshaus Spik für die Überlassung eines Auktionskataloges sowie die leider ergebnislos verlaufende Recherche zur Ermittlung des damaligen Käufers.

[506] Unter der Rubrik *Dekorative Entwürfe: Hoftheater Weimar* rubrizierte Hofmann in seiner Werkkartei zwei irrtümlicherweise zu früh datierte Entwürfe:
Dek. 31: Entwurf für das Foyer des Hoftheaters in Weimar, 1905/06. Kohle, 16 x 67 cm (**Kat. 5.36**)
Dek. 32: Fries-Entwurf für das Foyer des Hoftheaters in Weimar, 1905/06. Kreide, 12 x 60 cm. In der Mitte Frauen Körbe tragend (Verbleib unbekannt).

Unter *Dekorative Entwürfe: Foyer, Museumshalle Weimar* (Dek. 95-97, 48) verzeichnete Hofmann vier 1907 datierende, das Sujet nicht präzisierende Entwürfe, von denen er ein Entwurf der *Museumshalle* (**Kat. 4.3**) und drei Entwürfe dem Theaterfries zu rechnete. Zu Hofmanns Angaben in seiner Werkkartei *Foyer, Museumshalle Weimar* vgl. Kapitel 2.2. Offenbar vertauschte Hofmann hier die Entwürfe für die *Museumshalle* und den Hoftheaterfries, wie es auch seine Datierungen zu erkennen geben. Vermutlich handelt es sich bei den Entwürfen Dek. 95-97 um jene Arbeiten, die das Auktionshaus Leo Spik 1982 veräußert hat; diese sind im Katalog abgebildet, mit Maßen (31 x 139 cm) und Technik (Farbkreide auf Papier auf Karton) aufgeführt, dazu vgl. AUKTIONSKATALOG SPIK BERLIN 1982, S. 15 f., Lot 126.

hat. Es ist zu vermuten, dass diesen Gesamtentwürfen jedoch Ideenskizzen vorausgegangen sind, in denen Hofmann seine ersten spontanen Bildideen fixiert und seine gedanklichen Vorstellungen erarbeitet hat. Dies wird umso naheliegender, bezieht man in diese Annahme die Monumentalgröße des zu fertigenden Wandfrieses und die realisierte Bildkomposition mit ihren in austarierten Abständen angeordneten Bildfiguren mit ein. Solche ersten Ideennotate und Skizzen zum Theaterfries konnten nicht gefunden werden. Die Vorarbeiten erlauben trotz alledem Einblicke in Hofmanns Bildfindungsprozess und die Erarbeitung des Bildprogramms, anhand derer seine Bildideen und während der Konzeption im Entwurf vorgenommenen Änderungen nachvollziehbar sind. Neben den eigens zum Wandfries geschaffenen Vorarbeiten hat Hofmann auf bereits vorhandenes Entwurfsmaterial zurückgegriffen und verarbeitet. Dazu gehören unter anderem die Studie *Eleonore von Hofmann* (**Kat. 5.13**) sowie die bereits für den *Museumshalle*-Entwurf konzipierte Tänzerin (**Kat. 4.3**, **4.8**), die beide für zwei Figuren im Theaterfries modifiziert wurden.

Im Hinblick auf die Fragen nach Entstehung und Datierung der Entwürfe sowie Genese des Bildprogramms sind die in Museen und Sammlungen verwahrten, in der Literatur reproduzierten oder durch Originalaufnahmen tradierten Gesamtentwürfe zum Hoftheaterfries (**Kat. 5.3**-**5.5/b**, **5.18**-**5.20**, **5.36**-**5.41**, **5.34**) am aufschlussreichsten. An dieser Stelle möchte ich auf zwei überlieferte Entwurfsserien (**Kat. 5.1**-**5.2**) hinweisen, welche insgesamt vier (**Kat. 5.1**) bzw. drei (**Kat. 5.2**) Gesamtentwürfe zu den drei einzelnen Wandfriesen umfassen. In beiden Entwurfsserien wurden die Bildmotive weitestgehend mit geringfügigen Modifizierungen im Detail beibehalten. Die Gesamtentwürfe der ersten Serie (**Kat. 5.1**) widmen sich Dionysos, Aphrodite mit den drei Chariten, den Erinnyen sowie womöglich dem Sujet der Musen und Horen oder Nymphen; diese Serie umfasste mit Erinnyen- und Musen-Horen/Nymphen-Entwurf insgesamt zwei Gesamtentwürfe (**Kat. 5.35**-**5.36**), die als Alternativthemen für die genannte Ost-/Fensterwand konzipiert waren. In den drei Entwürfen der zweiten Serie (**Kat. 5.2**) modifizierte Hofmann geringfügig die Bildmotive der ersten Serie und verzichtete zudem auf die Musen-Horen/Nymphen-Thematik. Daraus ergeben sich Rückschlüsse über die Reihenfolge der Entstehung der Entwürfe, denn die erste vierteilige Entwurfsserie (**Kat. 5.1**) dürfte vor der zweiten Serie mit ihren drei Entwürfen (**Kat. 5.2**) entstanden sein. Der Musen-Horen/Nymphen-Entwurf[507] (**Kat. 5.35**) kam im Hoftheater nicht zur Ausführung, und es scheint offensichtlich, um dies kurz an dieser Stelle anzureißen, dass Hofmann bewusst auf dessen Realisierung zugunsten des sich im Juni 1907 vage abzeichnenden Jenaer Auftrags verzichtet hat. Als

[507] Seitens Hofmanns gibt es keine Hinweise auf eine nachweisliche Identifizierung dieser Darstellung als Musen-Horen/Nymphen. Zu dieser Hypothese vgl. die Ausführungen im Katalog unter **Kat. 5.35**. Die Idee, das Musen-Sujet als Bildprogramm für einen Theaterbau in Erwägung zu ziehen, steht auch im Kontext mit der Bedeutung des Theaters als „*Musentempel*", vgl. *Die Eröffnung des neuen Hoftheaters*, in: DEUTSCHLAND. WEIMARISCHE LANDESZEITUNG, Erstes Blatt, 60. Jg., Nr. 13, 12.1.1907, S. 1.

Grund hierfür ist das Musensujet anzuführen, das ihm als Bildmotiv – die Musen galten als Göttinnen der Künste, Wissenschaft und der Inspiration – für ein Wandgemälde in einer Universität als Ort des Wissens bzw. als Haus der Wissenschaften und auch der Kunst (vgl. KAPITEL 4.7) prädestinierter erschien denn im Theater. Es ist zu vermuten, dass sich Hofmann intensive Gedanken über geeignete Sujets und deren Bedeutung sowohl für einen Theater- wie für einen Universitätsbau gemacht haben dürfte. Andererseits konnte Hofmann im Hoftheater mit dem Erinnyen-Motiv, d. h. der Darstellung mänadisch agierender Furien, besonders anschaulich theatralische Effekte artikulieren.

Die Archivalien geben keinen Hinweis, ob der Architekt Max Littmann, sein künstlerischer Berater Hans Olde oder gar der Auftraggeber und Bauherr Großherzog Wilhelm Ernst gegenüber Schneider und Hofmann inhaltliche Vorgaben hinsichtlich der Bildmotive und Sujets ihrer Wandfriese machten. Absprachen zwischen Hofmann und Schneider, insbesondere über Hans Olde, dürfen jedoch angenommen werden. Es kann daher nur vermutet werden, wie sich der Architekt, der Berater und der Auftraggeber die Wandfriese und die Umsetzung ihrer Themata vorgestellt haben. Im Hinblick auf das in dieser Zeit zum Programm erhobene Gesamtkunstwerk bestand vermutlich die Aufgabenstellung darin, wie aus Tenor und Symbolik der beiden realisierten Wandfriese geschlossen werden kann, dem Aufstellungsort funktional angemessene, symbolisch-allegorische Interpretationen zu schaffen, die die Funktion und künstlerische Aufgabe des Theaters mit seinen klassischen Sparten und den im Theater aufgeführten verschiedenen Gattungen versinnbildlichen sollten.

Inwieweit Hofmanns Entwürfe möglicherweise sogar nach Ende seiner Kur am 6. September 1907[508] entstanden sein könnten, ist nicht zu klären. Bekannt ist, dass sich Hofmanns seit September in Weimar aufhielten, wo sie von Rothenstein[509] und Hauptmann[510] besucht wurden und Hofmann zum Wintersemester seit Mitte Oktober 1907 seine Lehrtätigkeit an der Kunstschule wieder ausübte.[511] Auch ist Hofmanns Reisenotizen nachweislich nicht zu entnehmen, ob sich die Datierung *„nach August 1907“* auf die Fertigung seiner Entwürfe, die offizielle Beauftragung oder die Realisierung der Wandbilder im monumentalen Format bezieht, wobei in der Auftragsgenese der Termin für die Auftragsvergabe an Hofmann unzweifelhaft nachgewiesen werden konnte.

---

508 Hofmanns Kuraufenthalt dauerte den gesamten August 1907 über bis zum 6.9.1907. Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Carrière, Badgastein 6.9.1907, LvHAZ.

509 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 13.9.1907, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 79); vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 5.10.1907, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 80).

510 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 6.10.1907, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 71f. (Brief Nr. 111).

511 Vgl. ThHStAW, Hochschule für bildende Kunst Weimar 8, fol. 46r-50r: Abschlussbericht der Kunstschule für das Wintersemester 1907/08 (15.10.1907-12.4.1908).

Realisierung des Hoftheaterfrieses: 1907 bis 1908

Nachweislich überliefert ist dagegen, dass Hofmann spätestens seit Mitte November 1907 konzentriert in seinem Atelier den Wandfries im monumentalen Leinwandformat realisierte. Hofmanns intensive Arbeit am Wandfries Ende November 1907 resultiert aus einem Schreiben Walter Leistikows an den Maler, in dem dieser sein großes Bedauern ausdrückt, dass Hofmann Ende November 1907 nicht zur *Secession*-Ausstellung nach Berlin kommen konnte: *„Dass Du Freitag nicht hier sein wirst, bedaure ich persönlich sehr, finde es aber bei Deinen grossen Arbeiten selbstverständlich. Dass Du decorative Aufträge überhaupt erhalten hast, freut mich ganz aufrichtig, denn ich meine dass muss Dir eine rechte Genugtuung sein an derartigen Arbeiten heranzugehen, die Du durch Jahre ersehnt und für Deine innere Befriedigung und künstlerische Entwicklung als notwendig erkannt hast.“*[512] Die Erwähnung großer „*decorativer*[r] *Aufträge*“ – explizit verwendete Leistikow den Plural[513] – sowie Hofmanns Arbeitsbelastung beziehen sich auf Hofmanns Realisierung seiner Wandarbeiten für den öffentlichen sowie für den privaten Raum. In seinen Memoiren berichtet der Frankfurter Neurologe Ludwig Edinger (1855-1918), dass ihm für die Eingangshalle seines Wohnhauses *„Ende 1907 (…) Ludwig von Hoffmann aus Weimar den herrlichen Freskenfries geschaffen* [hat]*“*[514] (**Abb. 5.5**, **5.13/g**).

Auch im Dezember 1907 arbeitete Hofmann noch an seinem Hoftheaterfries, wie es aus einem Schreiben an Hans Olde hervorgeht, den auch Theodor Fischer für die Jenaer Verhandlungen mit Hofmann über die Universitätsausschmückung hinzugezogen hatte. Olde kontaktierte Hofmann noch während dessen Tätigkeit am Theaterfries und bat diesen um Entwürfe für ein Wandbild im Jenaer Senatssaal. Mitte Dezember 1907 äußerte Hofmann, er könne *„die gewünschten* [Jenaer] *Skizzen erst vorlegen, wenn ich die Arbeit für das Theater abgeschlossen habe; also sagen wir Ende Januar.“*[515] Im gleichen Schreiben erwähnte Hofmann gesundheitliche Probleme, die zu zeitlichen Verzögerungen bei der Vollendung des Theaterfrieses führten: *„Seit Freitag* [13.12.1907] *bin ich durch irgendwelche unvorsichtige Bewegungen wieder mit starken Schmerzen behaftet, so dass ich einige Tage für die Arbeit verliere. Meine Zuversicht, noch in diesem Jahr fertig zu werden, gerät ins Wanken. Und wie würde es dann mit dem Ankleben, wenn die Farben noch nicht ganz trocken sind!“* Auch gegenüber Rothenstein berichtete Hofmann am 22. Dezember 1907 von seiner derzeitigen Arbeit und seinen gesundheitlichen Problemen: *„Mit meiner Arbeit für das Theater wäre ich schon fertig – habe aber jetzt einige Wochen ganz verloren mit einem schlimmen Arm, musste absolut*

---

512 Brief von Walter Leistikow an Ludwig von Hofmann, Berlin 26.11.1907, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.183/5.

513 Auch Förster-Nietzsche erwähnte gegenüber Kessler *„Hofmann* [habe] *(…) einige große Bestellungen, z.B. für das Foyer des Theaters“*, vgl. Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 30.9.1907, GSA, Inv.-Nr. 72/798. Diese erwähnten Bestellungen umfassten den Hoftheaterfries, den Edinger-Fries sowie vermutlich auch bereits das Interesse Jenas an einem Wandbild für die Universität.

514 KREFT ET AL. 2005, 162. Zum Edinger-Auftrag vgl. Kapitel 5.1.1.

515 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Weimar 15.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 143.

ruhig zu Hause bleiben; vielleicht habe ich mich zu sehr angestrengt mit der Palette, so dass die linke Schulter entzündet ist. Ich hatte 4 Wochen jeden Tag 5 Stunden gemalt. Es war eine schöne Zeit. Aber nimm Dich in Acht, wenn Du mal lange Bilder malst; ich habe mir jetzt ein Tischchen bauen lassen, wo die Farben drauf, eine Palette mit Fuss – sehr praktisch und weniger gefährlich."[516]

Anhand der Korrespondenz an Olde und Rothenstein ist die Verschlimmerung der erkrankten Schulter auf den Zeitraum vom 13. bis 22. Dezember 1907 einzugrenzen. In dieser Zeit konnte Hofmann wegen großer Schmerzen nicht an der Leinwand arbeiten.[517] Gleichzeitig ist diesen Briefen Hofmanns intensives Schaffen am Theaterfries – *„Ich hatte 4 Wochen jeden Tag 5 Stunden gemalt"* – für den Zeitraum von Mitte November bis Mitte Dezember 1907 zu entnehmen. Hofmanns Formulierung *„es war eine schöne Zeit"* überliefert explizit seine Freude, die er bei der Ausführung monumentaler Arbeiten empfunden hat. Unter hohem Zeitdruck und in fieberhafter Eile arbeitete er an seinem 1,45 Meter hohen und 21,5 Meter langen Wandfries, sollte doch dieser rechtzeitig zur Einweihung des Theaters am 11. Januar 1908 fertiggestellt sein.

Vorübergehende Hängung zur Einweihung des Hoftheaters 1908

Die gleichzeitig gegenüber Rothenstein erwähnten gesundheitlichen Beschwerden führten im Februar/März 1908 zu einem vierwöchigen Kuraufenthalt in Wiesbaden, wo er übrigens Anregungen für Bildfiguren seiner späteren Jenaer Universitätsarbeit erhalten hat.[518] In der Zeit vom 15. Januar bis 9. März 1908 war Hofmann von seiner Professorentätigkeit an der Kunstschule wegen seines bis zum 8. März 1908 dauernden[519] Kuraufenthaltes beurlaubt.[520] Bevor Hofmann jedoch seine Kur in Wiesbaden antrat, hatte er seinen 31,1 qm großen Theaterfries (**Abb. 3.11/a-d**) Anfang Januar 1908 und damit rechtzeitig zur Theatereinweihung vollendet.[521]

---

516 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 22.12.1907, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 84). Hofmann verband mit der Realisierung von Monumentalmalereien eine *„körperliche Anstrengung für große Formate"* und gab Rothenstein daher Tipps für deren eventuelle Ausführung, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Dresden 28.7.1927, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 122). Rothenstein schuf im Laufe seines Schaffens wohl nur ein Wandbild und zwar 1926/27 eines der Wandbilder des achtteiligen Dekorationszyklus für die St. Stephan's Hall im Houses of Parliament in London. Zu diesem Ausmalungsprojekt und Rothensteins Beteiligung vgl. BRAESEL 1996, S. 158-173.

517 Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmanns an Hans Olde vom 15.12.1907 (UAJ, C 1568, fol. 143) und an William Rothenstein vom 22.12.1907 (DLA, A:Hofmann, Kopie).

518 Vgl. Brief von Dr. Goetz an Universitätskurator Heinrich Eggeling, 27.1.1908, UAJ, C 1569, fol. 9.

519 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns, BSB, Ana 356.III.2. Kessler vermerkte in seinem Tagebuch bereits für den 7.3.1908 Hofmanns Anwesenheit in Berlin und den Besuch *„Dehmels, Meier Graefes, Raoul Richter, Heymel (...) Hofmannsthal und Ludwig v. Hofmann bei der kleinen Japanerin Hanako im Passage Theater"*, vgl. Tagebucheintrag Harry Graf Kessler, Berlin 7.3.1908, in: KESSLER 2005, S. 424f.

520 Vgl. ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar 8 [Jahresberichte 1901-17, Schriftwechsel etc.], fol. 48-49. Hofmann war bereits vom 15.1.-9.3.1908 wegen Erkrankung beurlaubt, vgl. ThHStAW, Akten der Staatlichen Hochschule für bildende Kunst Weimar 8, fol. 47-50.

521 Die Wandarbeiten ließ Hofmann in seinem Atelier nach ihrer Vollendung fotografieren; weitere Aufnahmen der vor Montierung im Weimarer Atelier fotografierten Friesarbeit (**Abb. 3.11**) werden im LvHAZ verwahrt.

Schneiders 30,8 qm großer Wandfries (**Abb. 3.37-3.39**) war dagegen unvollendet, weswegen zur Theatereröffnung nur dessen Kartons zu den Einzelfriesen an den Wänden montiert waren.[522] Von dieser Interimshängung berichtete Schneider auch seinem Freund Max Klinger: *„Damit Sie sehen womit ich meine Zeit zubringe, erlaube ich Ihnen einige Photos zusenden (...)* [u. a.] *vom Carton für den Theater-Foyer-Fries. Die Figuren sind lebensgross und die Ausführung soll monochrom werden. Es sind 3 solcher Friese nebeneinander, Tod, Leben (ein Kampf) und Liebe. Ich werde Ihnen auch von den ausgeführten Sachen Photos senden; einstweilen arbeite ich noch daran und wird sich alles bis zur Fertigstellung ca. bis Ende März hinziehen. – Zur Eröffnung des Theaters hatte ich provisorisch diesen Carton hängen und erregte das Missfallen allerhöchst des Kaisers, der uns, nämlich mich, Hofmann u. Olde daraufhin schnitt. Nun das ist ja jetzt beinahe eine Auszeichnung. Glücklicherweise lässt sich der Großherzog nicht beirren.“*[523] Im gleichen Schreiben äußerte sich Schneider lobend über Hofmanns Arbeit: *„L. v. Hofmann hat in seiner Art, bezaubernd farbig, den correspondierenden Annex im Theaterfoyer ausgemalt.“* Als Hofmanns und Schneiders Honorare in Höhe von je 8.000,- Mark nach dem 1. April 1908 gezahlt wurden[524], war auch Schneiders Arbeit fertiggestellt.[525]

Endgültige Montierung des Theaterfrieses im Jahr 1910

Seit ihrer Vollendung 1908 waren Schneiders und Hofmanns Monumentalfriese nur behelfsmäßig an den Wänden in den Foyerannexen befestigt. Ihre endgültige Montierung an der Wand erfolgte erst im Juli 1910, wie es Hofmanns Notiz *„Theater (Wandbilder wurden geklebt)“*[526] zu entnehmen ist. Vermutlich war Hofmann bei der Anbringung seines Wandfrieses nicht zugegen, da er sich seit Ende Juni 1910[527] für längere Zeit auf Einladung des Hamburger Kunsthallendirektors Alfred Lichtwark (1852-1914) in Nienstedten aufhielt, um hier die Elblandschaft und Ruderszenen auf der

---

522 Dies geht aus einem Brief von Schneider an seinen Freund Karl May hervor, vgl. Brief von Sascha Schneider an Karl May, Weimar 13.1.1908, NL Karl-May-Verlag Bamberg, zitiert bei RANGE 1999, S. 118.

523 Brief von Sascha Schneider an Max Klinger, Weimar 5.2.1908, StAN, NL Max Klinger, Nr. 326, zitiert nach RANGE 1999, S. 238.

524 Vgl. Bilanz Einnahmen und Ausgaben für den Theaterneubau bis zum Schlusse des Jahres 1909, ThHStAW, Hofmarschallamt 3252c, fol. 175v.

525 Mitte April 1908 wurde May über die Fertigstellung von Schneiders Wandfries informiert: *„Nun hängen die Dinger endlich und das Publicum kann seine sittliche Entrüstung daran haben. Im allgemeinen werden die Arbeiten gut aufgenommen. Vor allem gefallen sie dem hohen Herrn, der mir darauf den Gehalt erhöht und das Tempelherrenhaus im Park als zweites Atelier zur Verfügung gestellt hat.“* Brief von Sascha Schneider an Karl May, Weimar 11.4.1908, NL Karl-May-Verlag Bamberg, zitiert nach RANGE 1999, S. 250f.

526 Handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2. Vgl. die Korrespondenz zwischen dem Augsburger Tapezier- und Dekorationsgeschäft C. Ramsperger & Sohn und dem Hofmarschallamt von März bis Juni 1910, ThHStAW, Hofmarschallamt 3252d, fol. 6r, 12v, 12r.

527 Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Hamburg 26.6.1910 und 2.8.1910, DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 101 und 102). Eine Erwähnung von Hofmanns Hamburg-Aufenthalt auch bei Gerhart Hauptmann, der kurzzeitig überlegte, den Freund in Hamburg zu besuchen, vgl. Brief von Gerhart Hauptmann an Ludwig von Hofmann, Wiesenstein 20.8.1910, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 85 (Brief Nr. 130).

Elbe für Lichtwarks Sammlung von Hamburger Ansichten zu malen[528]; Hofmann verließ Hamburg am 4. September 1910.[529] Bereits im März hatte er Ramsperger & Sohns Anfrage zur Maltechnik beantwortet, sodass seine persönliche Anwesenheit im Weimarer Hoftheater nicht erforderlich gewesen sein dürfte. Gründe für die Verzögerungen bei der Montierung der beiden Wandfriese werden nicht genannt.

3.3 DISPOSITION DES WANDFRIESES UND TECHNISCHE DETAILS

Die projektierte Disposition von Hofmanns Wandfries gab bestimmte Rahmenbedingungen vor, so war dieser zur Dekoration des Nordannexes des im ersten Obergeschoss gelegenen hohen Foyersaals (**Abb. 3.2**) vorgesehen, Schneiders Wandfries für den gegenüberliegenden Südannex (**Abb. 3.7**). Der Littmanns Grundriss (**Abb. 3.8**) zufolge etwa 35 x 7-8 m große rechteckige, neoklassizistische Foyerbereich wurde durch vier leicht in den Raum eingestellte kannelierte Stützen nebst aufliegendem Gebälk in insgesamt drei Raumbereiche geteilt: in den großen Foyersaal sowie zwei kleinere Nord- und Südannexe. Die Ostwand des großen Foyers wies fünf hochrechteckige Balkontüren zum Theaterplatz auf, während die gegenüberliegende Innenwand von einer Reihe erhöht liegender Galerieöffnungen (**Abb. 3.2**, **3.7**), die den Theaterbesuchern aus dem Wandelgang Blicke in das Foyer ermöglichten, gegliedert war. Diese Galeriefenster setzten sich nicht in den beiden Annexen fort; diese besaßen an der Ostwand jeweils ein hohes Fenster, die ursprünglich an der Nord- und Südwand geplanten Fenster wurden, wie oben erörtert, noch während der Bauphase im Entwurfsplan abgeändert und nicht ausgeführt. An ihrer Stelle sollten Hofmanns und Schneiders nunmehr projektierten Wandfriese angebracht werden.

Hofmanns 1,45 x 21,5 Meter großer Wandfries (31,1 qm) läuft im oberen Wandbereich über die westliche, nördliche und östliche Raumwand im Nordannex (vgl. **Abb. 3.1-3.4**). Er entwickelt sich über drei Szenen bzw. Friesteile, von denen jeder Raumwand mit Dionysos, Aphrodite und Chariten sowie den Erinnyen ein konkretes, mythologisches Sujet gewidmet ist. Aufgrund des nahezu quadratischen Raumgrundrisses weisen die einzelnen Friesteile eine nahezu identische Größe auf. Hofmanns Wandfries ist auf einer

---

528 Zeugnis dieses Aufenthaltes sind Landschaftspastelle und das 160,5 x 244 m große Monumentalbild *Ruderer* (Kunsthalle Hamburg; Abb. in PAECH 1931, S. 365), entstanden 1910/11 als Auftragsarbeit für Lichtwarks Sammlung von Bildern aus Hamburg. Dazu Korrespondenz zwischen Hamburger Kunsthalle/Alfred Lichtwark und Ludwig von Hofmann von 1910 bis 1912 im DLA (A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.165/1-9; 65.93; Brief von Ludwig von Hofmann an Anna Kekulé von Stradonitz, Hamburg 26.8.1910, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/208). Lichtwark hatte diverse bekannte Maler mit der Anfertigung von Hamburger Stadtansichten und Porträts von Hamburger Persönlichkeiten beauftragt, die für seine neue, zeitgenössische *Sammlung von Bildern aus Hamburg* bestimmt waren. Bereits 1904 hatte Lichtwark laut Sitzungsprotokoll vom 16.7.1904 der Verwaltung der Hamburger Kunsthalle vorgeschlagen, Hofmann einzuladen und Mittel aus einem Vermächtnis für die Anfertigung von Bilder zu nehmen, vgl. StAH, Kunsthalle III, 2-6: Protokolle der Sitzungen der Verwaltung 1884-1927; ferner DIBBERN 1980, S. 260, Anm. 116; MEYER-TÖNNESMANN 1986b. Zu Hofmanns frühem Hamburger Aufenthalt 1904 vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Anna Kekulé von Stradonitz, Lugano 23.3.1904, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/205. Zu Lichtwarks Wirken in Hamburg vgl. AUSST.-KAT. HAMBURG 1986.

529 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns, BSB, Ana 356.III.2.

Bodenhöhe von 4,02 m – Unterkante des Frieses vom Boden – situiert. Die Arbeit beginnt mit dem 7,195 m langen Dionysoszug auf der Westwand, setzt sich über die 7,005 m lange Nordwand-Darstellung mit Aphrodite und den drei Chariten bis hin zur 7,22 m langen Erinnyen-Darstellung an der Ostwand fort.
Als Bildträger diente Hofmann ein grobes Flachsleinengewebe in Leinenbindung mit 5 x 5 Fäden/qcm, das mit Mehlkleister unter Leimzusatz auf den Untergrund fixiert wurde.[530] Hofmann behandelte die Leinwand mit einer sehr dünn aufgetragenen, hellen, grünblauen Kreide-Leim-Grundierung, darüber erfolgte der Farbauftrag. Als Farbe verwendete er die erst neuentwickelte Weimar-Farbe, die in einer lasierenden bis pastosen, partiell flächigen Malweise (Bodendarstellung) und in einem partiell stark differenzierten, mitunter aufgestupsten bzw. leicht gestrichelten lockeren Pinselduktus (vgl. Gemäldepartien im Himmel oder in den Baumkronen) aufgetragen wurde. Dabei schimmert die grünblaue Grundierung bzw. Untermalung, wie besonders sichtbar im gelben Himmelbereich oder in der Korbträgerin im *Dionysoszug-Fries*, die von Hofmann bewusst als Valeur einbezogen wurde, partiell an verschiedenen Stellen der Leinwand durch. Der gelbe Farbauftrag reicht bis zu den Figuren- und Landschaftsmotiven und ist mitunter Kontur verstärkend angewandt. Das Inkarnat der von Umbra oder Terra de Siena-Konturen betonten Figuren wirkt durch den Einbezug der grünblauen Untermalung leicht kühl. Der Pinselduktus ist im gesamten Wandfries deutlich erkennbar, im Nordfries sind zudem Spachtelspuren nachweisbar. Das Gemälde wurde abschließend gefirnist.[531] Im Farbauftrag und im Duktus wirkt Hofmanns Wandfries homogen. Dies belegt, dass Hofmann konzentriert an der Ausführung gearbeitet und diese innerhalb weniger Wochen abgeschlossen hat. Jeder der drei Friesteile ist durch eine dünne, original vergoldete Halbrundstab-Schmuckleiste gerahmt. Die Theaterarbeit ist auf dem Westfries unten rechts in roter, schwarz umrandeter Farbe bezeichnet: „Ludwig von Hofmann“.

Besondere Beachtung verdient die von Hofmann und Schneider für die Theaterfriese testweise verwendete Weimar-Farbe, die um 1906/07 von dem Weimarer Maler Felix Hasse entwickelt und im neu konstituierten Laboratorium an der Weimarer Kunstschule

---

530 Der Trägeraufbau setzt sich von außen nach innen wie folgt zusammen: Sandsteinfassade, zweischaliges Mauerwerk mit einem groben Unterputz und einer ca. ein Zentimeter dicken Gipsschlichte, darauf wurde direkt eine feine Flachsleinwand als Unterleinwand und als Zwischenträger zugleich aufgebracht; darauf wurde der grundierte und bemalte Bildträger aufgeklebt und zusätzlich an den Bildrändern mit Nägeln befestigt. Diese Angaben über den maltechnischen Aufbau von Hofmanns Weimarer Theaterarbeit sind dem Untersuchungsbericht von Detlef Kautz vom 19.2.1994 mit der hier aufgeführten Untersuchung des Mauerwerks durch Architekturbüro Gebauer & Rämmler, Weimar Januar 1994 und dem Konservierungs- und Untersuchungsbericht von Detlef Kautz vom 7.2.2000 zu entnehmen. Mein besonderer Dank geht an Frau Bärbel Wölfel, Leiterin der Abteilung Hochbau im Dezernat Wirtschaft und Bauen der Stadtverwaltung Weimar, für die Überlassung von diversen Berichten zu Voruntersuchungen, Zustandsanalysen und Restaurierungsberichten zu Hofmanns Wandfries. Zu den in die Wand eingelassenen Friesen vgl. Anmerkungen von Otto Illies zum Brief Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 21.12.1934. LvHAZ, S.46, Anm. 40.

531 Zu diesen Angaben vgl. die Berichte des Restaurators Detlef Kautz: Bericht über erste Voruntersuchungen und Reinigungsproben, 29.11.1992; Untersuchungsbericht, 19.2.1994; Konservierungs- und Untersuchungsbericht, 7.2.2000.

produziert, vermarktet und vertrieben wurde.[532] In einer Probephase hatten die Professoren der Kunstschule die Weimar-Farbe begutachtet und gestestet.[533] Hofmann lobte ihre geschmeidige Konsistenz und bescheinigte ihr eine konstante gleichbleibende, *„ausgezeichnete Leucht- und Deckkraft"* auch nach beliebigem Übermalen der Farben.[534]
In seinem Gutachten äußerte er: *„Die Erfahrungen, die ich bei grösseren dekorativen Arbeiten (im Foyer des neuen Hoftheaters zu Weimar) mit der »Weimar-Farbe« gemacht habe, kann ich als ausserordentlich günstig bezeichnen. Zwei Vorzüge der Farbe sind mir besonders wertvoll erschienen: die leicht ansprechende Deckkraft und vor allem die ungewöhnliche Freiheit in der Behandlung. Die Farbe ist die bequemste und traktabelste, die ich kenne; in jedem beliebigen Zustand der Malerei hat man die Möglichkeit, selbst durch dünne Übermalung den Ton zu ändern (sei es lasierend oder deckend), ohne ein Trüb- oder Schmutzigwerden fürchten zu müssen. Da die Farbe unter Hinzunahme der künstlichen Feigenmilch matt auftrocknet, ohne dass eine Veränderung des Tones stattfindet, wie bei anderer Tempera, werde ich dieses schöne Material bei dekorativen Arbeiten auch künftig ausgiebig verwenden."*[535]
Insbesondere schätzte er, was für sein Anliegen der Schaffung dekorativer Malereien relevant war, ihre materialästhetische Qualität: *„Diese Farben (…) haben bei der Behandlung mit der regen Feigenmilch den Vorzug des stumpfen Austrocknens, das ihnen (…) ein freskenhaftes Aussehen gibt."*[536] Für Anne Feuchter-Schawelka war mit der Entwicklung dieser neuen Malfarbe ein Propagieren neuer ästhetischer und künstlerischer Ideen verbunden, die mit den architekturverbundenen, dekorativen Künsten in Kontext stehen dürften: Die Weimar-Farbe sollte die Maler zur Ausführung dekorativer, großformatiger Arbeiten ermutigen, die mit Oldes Bestrebungen, Vertreter des großen Bildformats als Dozenten an die Kunstschule zu holen, korrespondieren.[537] Hofmann verwendete die Weimar-Farbe auch im Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.1-4.6**).[538]

---

532 Zur Weimar-Farbe vgl. WEIMAR-FARBE 1908; vgl. Briefkonzept von Hochschule für bildende Kunst (Hans Olde) an Hofmarschallamt, Weimar 22.2.1907, ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst 36, fol. 106r-109r. Nach einer einjährigen Testphase erfolgte die Produktion der Weimar-Farbe 1908 bis 1949 in der Firma Weimarfarbe GmbH.

533 Allgemein euphorisch gelobt wurden Klarheit und leichte Handhabung der neuen Farbe; die gute Verarbeitung und sukzessive Bildrealisierung über längere Zeitphase wegen ihres langsamen Trocknens und ohne Bildung eines Oberflächenfilms. Dazu Berichte und Gutachten u. a. von Olde, Förster, Fleischer, Thedy, Schneider, Toppelius, Moormann oder Hofmann über die Weimar-Farbe und deren Zweckmäßigkeit, alle: ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst 36, fol. 110r-116r; weitere Beurteilungen der Weimarfarbe (1906-1922) im ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst 82-84, fol. 28r-53v; ferner Gutachten und Darstellung der Hauptvorzüge und Charakteristika der Weimar-Farbe in WEIMAR-FARBE 1908, S. 3ff.

534 Beurteilung der Weimarfarbe durch Ludwig von Hofmann, Weimar 13.6.1907, in: WEIMAR-FARBE 1908, S. 6.

535 Gutachten Ludwig von Hofmanns über Weimarfarbe, Weimar Januar 1908, in: WEIMAR-FARBE 1908, Anhang S. 6f.

536 Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1.

537 Vgl. FEUCHTER-SCHAWELKA 1999, S. 219; dazu auch Feuchter-Schawelkas Vortrag über „Die Weimarfarbe. Ein vergessenes Kapitel in der Geschichte neuer Künstlerfarben" (2005) in der Bauhaus-Universität Weimar.

538 Vgl. Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1. Hier sind weitere von Hofmann in Weimar-Farbe ausgeführte Arbeiten erwähnt.

3.4 BESCHREIBUNG UND ANALYSE

Hofmanns Hoftheaterfries (**Abb. 3.3-3.4**, **3.12-3.19**) füllt das obere Drittel dreier Wandflächen im Nordannex.[539] Dank der im Laufe der Jahre fachmännisch und behutsam durchgeführten Restaurierungen (vgl. KAPITEL 3.7), zuletzt umfänglich im Jahr 2000, weisen Hofmanns als auch Schneiders Wandfriese einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Hofmanns Wandfries ist im Unterschied zum *Museumshalle*-Zyklus (**Abb. 2.1-2.7**) von einer hellen, freskenartigen Farbigkeit geprägt, bei der reich nuancierte Gelb-, Rosa-, Grün- und Blautöne vorherrschen. Diese Farbigkeit und die aus der mitunter flächigen, mitunter freien, wilden, kurz- oder langgestrichelten Malweise resultierende Stimmung verleihen dem Wandfries impressionistische Züge. Dieser Eindruck basiert wesentlich auf dem hellen Kolorit und der ‚freskenartigen' Materialeigenschaft der Weimar-Farbe, sodass deren testweise Anwendung im Hoftheaterfries nicht zuletzt wegen der erhöhten Wandfriesdisposition unterhalb der Decke und wegen des dunklen Raumcharakters infolge des nur durch ein kleines Fenster beleuchteten Raumes[540] von Hofmann für die Theaterarbeit bewusst gewählt wurde und ihm zudem hierfür besonders vorteilig erschienen ist.

Betrachtet man den Theaterfries aus der Distanz (**Abb. 3.3-3.4**), so zeigt sich auf den ersten Blick eine Reduktion seiner farbigen Gesamtwirkung auf weitgehend horizontal verlaufende, in den einzelnen Friesen verschieden dimensionierte, unterschiedlich auf- und abschwingende, ornamental gestaltete Farbzonen: Gelb für den sonnenverfärbten Himmel, changierendes Rosa bis Blaurosa bzw. Rosarot für die Hügellandschaft, in manchen Partien Blau für den Himmel sowie Grün für die ebene Naturdarstellung im Vordergrund und zugleich Lauffläche für die Bildfiguren. Diese weithin sichtbaren, großflächigen Farbzonen werden durch gleichfalls großflächig aufgefasste Büsche, Bäume und Bildfiguren akzentuiert. Bei näherer Betrachtung öffnet sich dem Betrachter ein Ausblick auf eine grüne, blühende Landschaft mit vereinzelten Büschen und großen Bäumen sowie einer blaurosa- und rosafarbenen Hügelkette im Hintergrund. Im Vordergrund – bei der Bildperspektive war der Betrachterstandort unterhalb des Wandfrieses zu berücksichtigen – agieren einzelne, zu Paaren und in Gruppen zusammengefasste, mitunter neben- oder hintereinander aufgereihte Figuren. Die Landschaft setzt sich über die drei Friese fort, deren Ausdruck sich vom *Dionysoszug*-, über den *Aphrodite*- bis zum *Erinnyen-Fries* verändert. Die in Posen, Bewegungen und

---

539 Die im Bildteil wiedergegebenen Fries-Aufnahmen (**Abb. 3.3-3.4**, **3.12-3.19**) überliefern die Schwierigkeiten beim Fotografieren des Wandfrieses aufgrund seiner erhöhten Disposition und der kleinen Raumgröße mit dem großen Kronleuchter in der Raummitte. Aufgrund dessen waren die mit Krügen schreitenden Frauen am linken Bildrand des Westfrieses (**Abb. 3.12**) oder die rechte schreitende Frau (Erinnye) auf der rechten Bildhälfte des Ostfrieses (**Abb. 3.19**) nicht vollständig zu fotografieren.

540 Wegen der komplizierten Lichtverhältnisse in den Annexräumen und zur besseren Ausleuchtung der beiden Wandfriese wurde im November 1907 beschlossen, die Anzahl der Kerzen im Foyer zu verdreifachen, vgl. Brief von Heilmann & Littmann an Hofmarschallamt, München 8.11.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3251, fol. 48r; die Genehmigung hierzu erfolgte mit Antwortschreiben vom 9.11.1907, vgl. Brief von Hofmarschallamt an Heilmann & Littmann, Weimar 9.11.1907, ThHStAW, Hofmarschallamt 3251, fol. 49v.

Gebärden differierenden, naturalistisch gestalteten Figuren sind monumental formuliert und dominieren die gesamte Bildhöhe. Diese sind in rhythmisierten, ausgewogenen und, wie noch zu sehen sein wird, nach konkret berechneten Abständen innerhalb der Komposition angeordnet und in formaler Anlehnung an antike Reliefs fries- bzw. bühnenartig innerhalb der wohl überlegt konzipierten Landschaft über die gesamte Bildfläche verteilt.

Hofmanns Theaterfries weist insgesamt drei sich verschieden entfaltende Friese (**Abb. 3.20**) auf, die im Hinblick auf ihre Disposition an den Raumwänden im Nordannex auf den mittleren *Aphrodite-Fries* (Nordwand, **Abb. 3.21**) komponiert sind. Die Anordnung der Figuren im Profil nach rechts gibt im *Dionysoszug* (Westwand) eine Bewegungsausrichtung auf den rechten Bildrand zu erkennen; der *Erinnyen-Fries* (Ostwand) zeigt ausgehend von den drei dynamisch schreitenden Figuren auf der rechten Bildhälfte eine Bewegungsausrichtung auf den linken Bildrand. Zudem weist der *Aphrodite-Fries* aufgrund seiner zentralen Lage (**Abb. 3.22/a**) innerhalb des Gesamtfrieses eine symmetrische, auf die Mittelachse hin konzipierte dreigeteilte Frieskomposition mit zwei seitlich auf die Bildmitte zustrebenden Darstellungen und einem zentralen, auf die Mittelachse hin konzipierten Bildmotiv auf. Durch die Anordnung eines hohen Buschs oder Baums am linken und rechten Bildrand im *Aphrodite-Fries* wird seine symmetrische Komposition zusätzlich betont. Das Schema der Disposition der Wandfriese sowie die in den Kompositionsschemata (**Abb. 3.21-3.24**) dargelegten Prinzipien verdeutlichen, dass Hofmann eine Frieskomposition mit mehreren in rhythmisierten, ausgewogenen Abständen angeordneten Figuren konzipiert hat, die keinesfalls überladen wirkt, sondern kompositorisch einen harmonischen, ausgeglichenen Charakter aufweist. Hofmanns bildstrategische Konzeption sowohl jedes einzelnen Frieses als auch des Gesamtfrieses verdient eine eingehende Betrachtung.

Dionysoszug (Westwand)

Hofmanns Fries beginnt an der Westwand mit einem zur kultischen Verehrung des Gottes Dionysos formierten mythischen Gefolge von weiblichen und männlichen Personen und Tieren. (**Abb. 3.12-3.14**) Diesem dionysischen Zug oder Thiasos gehören nackte oder in Tücher und Gewänder gehüllte Frauen, Kinder, Jünglinge und Männer an. Diese schreiten innerhalb des hier überaus weihevollen, feierlichen Zuges mit Abstand, einzeln, paar- oder gruppenweise auf einem grünen, aus zwei großflächig aufgetragenen Grünwerten gestalteten Wiesenboden. Die Figurenabfolge zeigt auf der linken Frieshälfte neun Frauen und ein Kind, die Weinkrüge oder große, mit Weintrauben gefüllte Fruchtkörbe tragen bzw. hochheben oder mit metallenen, beckenartigen Kymbala musizieren.[541] Den zwei Krugträgerinnen am linken Bildrand (**Abb. 3.12**)

[541] Bildbeispiele zu den Trinkgefäße und Krüge mit sich führenden Frauen bzw. Mänaden um Dionysos sind in unzähliger Fülle in der Vasenmalerei überliefert, dazu vgl. die Beispiele bei PISCHELT 1949.

schreiten mit Abstand drei ruhig ihre großen Körbe auf ihren Köpfen balancierenden Frauen voraus, die sich durch ihr Bekleidet- bzw. Nacktsein, ihre Kleidung, Armposen und individuelle Haartracht differenzieren. Weit fallende, kurze, mitunter gemusterte Kleider umspielen die Körper zweier Frauen. Zwischen den krüge- und körbetragenden Frauen, die grazil und anmutig im parallelen Gleichschritt schreiten, bückt sich ein nackter Knabe (**Abb. 3.12**) nach einem mit Weintrauben gefüllten schweren Korb, den er mit beiden Händen aufzuheben versucht.

Eine deutlich bewegtere Gruppe um vier Frauen im versetzten Neben- und Hintereinander in zumeist langen Gewändern oder Chitons (**Abb. 3.12-3.13**) schreitet paarweise den Korbträgerinnen voraus. Die Becken- bzw. Kymbalaschlägerin, deren Beckenschlag durch seine Platzierung vor dunkler Baumkrone auf der Mittelachse (**Abb. 3.22/a**) akzentuiert wird, gibt den Rhythmus vor. Zu ihrem Schlag der Kymbala scheint sich die mit in den Nacken geworfenem Kopf mänadisch gebärdende Gefährtin – ihre Kopfpose rekurriert auf den typischen Bewegungstypus der Mänadenikonographie[542] (vgl. **Abb. 3.27**, **4.19-4.20**) – mit dem leicht herabgerutschten, ihren Oberkörper entblößenden Gewand – zugleich Ausdruck ihrer bewegten Ekstase und mänadischen Entrücktheit – zu bewegen. Das kurze Gewand der Beckenschlägerin gibt ihren bewegten Lauf und ihre Schrittstellung zu erkennen, auch bei ihr entblößt das Gewand ihren Oberkörper. Beide Frauen werden von der im Vordergrund schreitenden Gefährtin verdeckt, die ihre Arme anwinkelt und mit ihren Händen ihr langes Gewand auf Hüfthöhe rafft und deren lange Haare in breiten Strähnen über ihre Schulter fallen. Die vierte Gefährtin stemmt einen gefüllten Fruchtkorb in ihre linke Hüfte; damit sowie mit ihrem rückwärtig über ihre linke Schulter gerichteten Blick bezieht sie sich zugleich auch auf die drei Korbträgerinnen hinter ihr, in deren parallelen Gleichschritt sie einstimmt. Das um ihren Bauch gebundene oder geknotete Raubtierfell wohl eines Leoparden, dessen Pranke vor ihrem Körper herunterhängt, die in der Stirn flatternden Haare sowie der Efeukranz in ihrem Haar identifizieren diese Frau sowie auch ihre Gefährtinnen als Mänaden.[543] Die Vierergruppe ist von einer gruppenimmanenten Dynamik bestimmt, die aus den in der Gruppe differierenden Gebärden, Bewegungen, Handeln und Gewändern der Bildfiguren resultiert: dem ruhigen Schreitmotiv stellte Hofmann einen gedrehten Oberkörper nebst dem aus der Drehung resultierenden

---

542 Zum Bewegungsmodell des Mänadentanzes vgl. BRANDSTETTER 1995, S. 182-206; vgl. auch Kapitel 4.4.

543 Bereits in den Gesamtentwürfen für den *Dionysoszug* stellte Hofmann in der weiblichen Vierergruppe Mänaden mit Tierfellen dar: Im *Dionysoszug I* (**Kat. 5.3**) sind die Korbträgerin mit einem schräg über Oberkörper und linke Schulter geführten Leopardenfell und die Beckenschlägerin mit einem fellartigen Umhang (Raubtierfell) bekleidet; im *Dionysoszug II* (**Kat. 5.4**) wurde das Gewand der Korbträgerin unverändert beibehalten, die Beckenschlägerin trägt einen Umhang und wird von einem Reh flankiert. Die Identifizierung des Leopardenfells ergibt sich aus der gefleckten Fellornamentik des Leoparden im Entwurf *Aphrodite und Chariten I* (**Kat. 5.18**). Der Fellumhang, das Reh sowie die Schlangen (**Kat. 5.4**) in den Händen der bewegt schreitenden Frau sind neben Flöten, Auloi oder Tamburin typische Requisiten der Mänaden; mit den Motiven Tierfell und Reh spielte Hofmann auf ihren Umgang mit Tieren, auf ihr Zerreißen von wilden Tieren (wie u. a. Rehe) und ihr Verhüllen ihrer Körper mit Tierfellen an, vgl. MORAW 1998, S. 140-160.

flatternden Gewand und eine kräftige, zum Beckenschlag ausholende Armgestik der Beckenspielerin gegenüber.

Wird diese linke Bildhälfte des *Dionysoszugs* mit Ausnahme des Knaben von einer weiblichen mänadischen Gefolgschaft geprägt, die barfüßig in der Natur schreitet und von einer grünenden, blühenden Natur hinterfangen wird, so ist die rechte Frieshälfte männlichen, schreitenden Figuren und einem Tier (Panther) vorbehalten, die gleichfalls Dionysos' unmittelbarem Umfeld bzw. thiasotischem Gefolge angehören. Dies beginnt mit den zwei Knaben (**Abb. 3.13-3.14**), die drei große, ausdrucksstarke Masken mit breiten Gesichtern, weit aufgerissenen Mündern und verbildlichten, weit geöffneten Augen tragen: Die dem Betrachter zugewandte, frontal fixierende Maske zeigt das weibliche Maskenbild der Tragödie, der mimische Ausdruck, das androgyne, helle Gesicht, der rote Mund, die starren Augen und schräg hochgezogenen Augenbrauen, die tiefen Falten sowie das in struppigen Strähnen oder Zotten abstehende Haar betonen die erstarrten maskenhaften Gesichtzüge, die Entsetzen und Schrecken suggerieren. Der hintere Knabe trägt zwei Masken im Profil mit langen, dunklen Bärten und Haaren, von denen die hintere, heitere Maske mit dem breit gezogenen, grinsenden Mund dem Antlitz des satyr-/silenartigen, bärtigen Wesens im *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.17**) ähnelt in dem vor dem Körper gehaltenen grauen, bärtigen Maskenbild wird in variierter Art das Abbild des bärtigen Dionysos wiederholt, der den Knaben mit Abstand vorausschreitet. Mit diesen Masken verweist Hofmann direkt auf den Theatergott Dionysos. Andererseits dürfte Hofmann diese als dekorative Ergänzung zur Steigerung der Theaterspiele verwendet haben, konnte er in dem sowohl zum Betrachter als auch gleichzeitig zur Ostwand gerichteten frontalen Schreckblick der Maske das auf der Ostwand repräsentierte dramatische Geschehen antizipieren.

Den beiden Knaben vorausschreitet, mit vermutlich Weinblättern oder Efeu bekränzt und einen Thyrsosstab in der linken Hand haltend, der beleibte und im langen, fließenden Gewand gekleidete Dionysos. Seine Bart- und Haartracht, sein priesterlich wirkender Gang und sein Habitus kennzeichnen seine ehrwürdige Erscheinung (**Abb. 3.14**); in seinem Aussehen nebst edler, prachtvoller Kleidung, Haartracht, ehrwürdiger Haltung und Gang ähnelt Dionysos der dritten Frau von links in der weiblichen Vierergruppe. Dionysos wird von einem Knaben mit üppigem, blauem Kranz – womöglich ein Kranz aus blauen Weintrauben – auf dem Haupt begleitet, der mit seiner rechten Hand den Kantharos, ein zweihenkeliges Trinkgefäß für Wein und zugleich als göttliches Attribut des Dionysos eng mit dessen Kult (Kultgefäß) verknüpft, trägt. In der Darstellung des Gottes zitiert Hofmann den in der antiken Kunst überlieferten Dionysos-Typus: Dieser wird unter anderem in der vatikanischen Marmorreplik Dionysos als sogenannter Festgott Sardanapal[544] (**Abb. 3.25**) als älterer Mann, vornehm und luxuriös

[544] Dieses Beispiel (**Abb. 3.25**) zeigt den bärtigen, beleibten und ehrwürdigen Dionysos als Festgott, der mit einem prächtigen, langen Chiton und einem weiten Himation gekleidet ist und in seiner Rechten den Thyrsos hält und der Ähnlichkeit mit Hofmanns Dionysos-Figur besitzt. Eine Abbildung im LIMC zeigt diesen mit ganzem Thysos, vgl. LIMC 1986, Bd. 3, Nr. 2, Tafel 37 (Rom Musei Vaticani 2363).

gekleidet, mit fast femininer Haartracht und Thyrsos in seiner Rechten oder wie in der Vasenmalerei oft schreitend, mit Thyrsosstab in der einen und Kantharos in der anderen Hand (**Abb. 3.26**) dargestellt.[545] Den Zug führt ein vor einem Busch positionierter Jüngling (**Abb. 3.14**) an, der den vorauseilenden Panther zu zügeln versucht und dessen über die Schulter gelegter Umhang infolge seiner Bewegung sich flügelartig hinter seinem Oberkörper ausbreitet. Der Panther zu seiner Linken identifiziert diesen Jüngling als satyrartiges Wesen inmitten des Thiasos.

Hofmanns *Dionysoszug* hat seine Vorbilder in antiken Thiasos-Darstellungen der Vasenmalerei (**Abb. 3.26**) und der griechischen und römischen Reliefkunst wie antiken Sarkophagreliefs mit den hier dargestellten dionysischen Thiasos-Szenen.[546] Vergleicht man Hofmanns Darstellung beispielsweise mit antiken hellenistischen Bildwerken wie zwei dionysischen Reliefs (**Abb. 3.27-3.28**), dem Ikarios-Relief (**Abb. 3.29**) oder einer Darstellung auf einem Kelchkrater[547], so werden die motivischen Anleihen oder vielmehr motivischen Inspirationen sichtbar. In Hofmanns dionysischem Thiasos sind nach Vorbild antiker Reliefs und Vasenbilder mit den Dionysos musizierend umgebenden Mänaden, Satyrn und Silenen oder Tieren[548] wie Panther oder Leoparden die üblichen Begleiter des Dionysos versammelt: Auf dem Bacchantenrelief *Dionysischer Tanz* (vgl. **Abb. 3.27**[549]) schreiten auf Tamburin und Auloi musizierende und tanzende Mänaden und Satyrn in Begleitung eines Panthers und Dionysos. Die hier dargestellten Figurentypen tauchen in der antiken Kunst vor allem auf Krateren, Kandelabern etc. häufig auf. Auf einem weiteren Dionysos-Relief (**Abb. 3.28**) schreitet Dionysos mit einem Thyrsosstab in seiner linken Hand, während er seinen rechten Arm über die Schulter des Knaben zu seiner rechten Seite gelegt hat. Eine ähnliche Darstellung zeigt das Ikarios-Relief (**Abb. 3.29**), auch hier schreitet ein satyrartiger Knabe neben dem

---

545 Vgl. Kleophrades-Maler, Attisch rotfigurige Pelike, 5. Jh. v. Chr, Antikenmuseum München, Abb. in PISCHELT 1949, Abb. 21.

546 Zanker/Ewald zeigten auf, dass in diesen antiken dionysischen Thiasos-Refliefszenen mythische Figuren oder kultische Motive (wie Masken, Kultgefäße) beliebig aufgegriffen und requisitenartig arrangiert wurden, die den Thiasos mit der Dionysos-Verehrung vereinten, Dionysos und seine Wirkungsbereiche allgemein feierten und derart eine religiöse, auratische Wirkung schaffen sollten. Ohne konkrete Beispiele aufzuführen, erwähnen Zanker/Ewald weiterhin, dass manche Thiasos-Bilder gerne von weiblichen Opferdienstszenen abgeschlossen wurden, ähnlich wie es von Hofmann im *Dionysoszug*-Fries umgesetzt wurde. Hierzu vgl. ZANKER/EWALD 2004, S. 135-177 (Dionysos und Thiasos), bes. S. 147-149.

547 Hierzu vgl. Villa Giulia-Maler, *Kelchkrater*, 450-440 v. Chr., Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Abb. in SCHÖNE 1987, S. 329, Abb. 28-2. Nr. 546; vgl. auch das schöne Beispiel eines attisch rotfigurigen Glockenkraters, 5. Jh. v. Chr., Metropolitan Museum New York, Abb. in PISCHELT 1949, Abb. 23.

548 Im Gesamtentwurf *Dionysoszug II* (**Kat. 5.4**) stellte Hofmann zudem Tiere wie Schlangen und Reh dar, die ebenfalls als typische tierische Begleiter des Dionysos gelten.

549 Repliken der im Bildteil wiedergegebenen zwei Reliefs (**Abb. 3.27, 3.29**) befinden sich im Neapler Museo Nazionale, die Hofmann von seinen Museumsbesuchen bekannt gewesen sein dürften; diese beiden sind zudem in Storcks Tanzbuch publiziert, das sich nachweislich in Hofmanns Besitz befand, vgl. zweibändige Bücherliste im LvHNP. Zu den Neapler Reliefs *Dionysischer Tanz* aus Herculaneum (1. Jh. v. Chr., Marmor) und *Ikarios-Relief* (2. Jh. v. Chr., hellenistisches Relief, Marmor) vgl. STORCK 1903, Abb. 16 und Abb. 18. Zu **Abb. 3.28** vgl. auch Abb. in LIMC 1986, Bd. 3, Nr. 2, Tafel 404, Dionysos 855.

beleibten Dionysos inmitten des Thiasos'.[550] Die beiden dionysischen Reliefs (**Abb. 3.27**, **3.29**), von denen auch Repliken im Museo Nazionale in Neapel verwahrt werden, dürften Hofmann von seinen Besuchen bekannt gewesen. Belegt ist, dass Hofmann während seines Aufenthaltes in Pisa 1897 zudem nach einem antiken Ikarios-Relief auf einem Marmorkrater im Pisaner Camposanto, dem sog. Pisa-Krater gezeichnet hat (**Abb. 3.30/a-b**)[551], das eine modifizierte Version des Ikarios-Reliefs (**Abb. 3.29**) zeigt.

Das Pisaner Ikarios-Relief überliefert alle typischen Gestalten im Umfeld des Dionysos, die jedoch hier barfüßig und ihrer Sandalen entledigt, tänzerisch bewegt und separiert, d. h. ohne Verbindung zu Dionysos, stehen; Dionysos dagegen wird im Wandfries ähnlich der Darstellung auf dem hellenistischen Neapler Ikarios-Relief gezeigt, älteren Lebensalters und ohne trunkene Berauschtheit, dickleibig, mit langem Bart und Haar, gekleidet im langen Chiton und mit voluminösem Himation, ein Typus, der von dem Dionysos Sardanapal im Vatikan (**Abb. 3.25**) bekannt ist. In vereinzelten Figuren griff Hofmann die instrumentalmusikalischen Motive eines Beckenschlags oder Aulosspiels auf, wie es die Pelike oder das Relief *Dionysischer Tanz* (**Abb. 3.26-3.27**) zeigen. Eine Beckenspielerin ist im *Dionysoszug-Fries* dargestellt.[552] In der Ausführung verzichtete Hofmann auf den knabenhaften Aulosspieler inmitten des Thiasos im Entwurf *Dionysoszug II* (**Kat. 5.4**), um das Aulosspiel in den zwei Doppelaulos-Spielerinnen im *Aphrodite-Fries* in dem hier sich fortsetzenden Dionysoszug zu realisieren.[553]

Bei Hofmann sind die zu Gruppen zusammengefassten Figuren durch ihre Anordnung innerhalb des Zuges im gleichmäßigen Abstand stärker auf sich selbst bezogen. Dies beinhaltet auch, dass Hofmann auf ein wesentliches ikonografisches Merkmal verzichtet, nämlich auf das sich in Dionysos' Gefolge widerspiegelnde Orgiastische des dionysischen Thiasos. Hofmann zeigt im Unterschied zu zahlreichen antiken Bildwerken einen gemäßigt schreitenden dionysischen Zug. Weder sind ein dionysisches Gelage oder eine weinselige Trunkenheit der Satyrn mit Trinkgefäßen noch eine wilde Ekstase oder Raserei der Mänaden mit Thyrsosstäben als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Dionysoskult dargestellt. Diese deutete Hofmann vielmehr nur in den Weinkrüge oder Weintrauben gefüllte Fruchtkörbe mit sich führenden Frauen oder, dem typischen mänadischen Bewegungsvorbild (vgl. **Abb. 4.20**) folgend, der mit in den Nacken geworfenem Kopf schreitenden Mänade, der Beckenschlägerin oder der Korbträgerin mit Leopardenfell in der Vierergruppe an. Auch die Trunkenheit des Dionysos, wie es das Ikarios-Relief (**Abb. 3.29**) veranschaulicht, der hier von dem Knaben an seiner Seite gestützt zu werden scheint, kommt bei Hofmann nicht zur Darstellung. Demzufolge trägt

---

550 Zu weiteren Ikarios-Reliefbeispielen vgl. das [Stichwort] Dionysos, in: LIMC 1986, Bd. 3 (Atherion-Eros), Nr. 2, u. a. Tafel 404: Dionysos 856, Rom Musei Vaticani – Sala dei busti 783.

551 Zum Pisaner Ikarios-Relief vgl. RIDGWAY 2002, S. 227ff., 238f.

552 Eine beckenschlagende, tanzende Mänade zeigt ein Friesdetail aus dem *Tanz zur Einweihung in die Mysterien* in der Villa dei Misteri in Pompeji, Abb. in SAURON 1998, S. 14 und KERÉNYI 1994, S. 218-222.

553 Antike Bildbeispiele bezeugen musikalische Darstellungen mit Trommelschellen, Tamburinen oder Auloi (**Abb. 3.27-3.29**). Auch die Kombination von Figuren mit Musikinstrumenten sowie gedrehten Figurenkörpern zur Steigerung der Ausdruckskraft könnte Hofmann antiken Beispielen (**Abb. 3.31**) entlehnt haben.

auch nicht Dionysos (**Abb. 3.14**), sondern der Knabe neben ihm das göttliche Attribut des Kantharos.
Hofmann stellte im *Dionysoszug-Fries* die Figuren in einer verhaltenen, gemäßigten Schreitbewegung im Gefolge des ehrwürdig, ruhig und fast priesterlich schreitenden Dionysos dar, wodurch Hofmanns Darstellung als verhaltene, kultische Prozession erscheint. Ähnliche Formulierung weist auch das etwa zeitgleich zur Entstehung des Theaterfrieses entstandene Pastell *Dionysischer Zug* (**Abb. 3.32**) auf: Die Panther und die Gruppe der mit rückwärts geneigtem Körper und weit in den Nacken gelegten Köpfen tänzerisch bewegt schreitenden, in transparente Tücher gehüllten Frauen, die mit ihren Bewegungen und offenen Haaren an Mänaden erinnern, belegen Hofmanns über den Theaterfries hinausreichende Beschäftigung mit Thiasos-Darstellungen sowie dionysischen Zügen.[554] Anhand dieser beispielhaft zu einem Vergleich herangezogenen Werke wird deutlich, dass Hofmann sich zwar von anderen Werken anregen und von Vorbildern inspirieren ließ, diese jedoch stets in freier, künstlerischer Interpretation und Modifikation verarbeitet hat. Deutlich sind jedoch gerade in den Motiven des Thiasos oder Dionysos-Typus die Vorbilder zu erkennen.

Die quadrierten Entwürfe (**Kat. 5.5/a-b**) und die Anordnungsschemata (**Abb. 3.22/a-d**) überliefern Hofmanns im *Dionysoszug-Fries* angewandten Kompositionsprinzipien zur präzisen Konzeption einer ausgeklügelten Komposition. Es ist zu vermuten, dass Hofmann zahlreiche Studien und Entwürfe angefertigt haben dürfte, bis er eine klare, ausgeglichene Bildkomposition entwickelt hatte, die zur Ausführung kam. Die Landschaft wird durch drei im Mittelgrund nahezu symmetrisch angeordnete Büsche und Bäume zurückhaltend strukturiert: ein großer, kräftiger Baum dominiert die Mittelachse (rote Linie in **Abb. 3.22/a**) und teilt zugleich die Komposition in eine linke weibliche und rechte männliche Bildhälfte; die Büsche am linken und rechten Bildrand hinterfangen einige Figuren und gleichen so die beiden Bildhälften kompositorisch aus.
Hofmann betonte im Dionysoszug die axiale Bildordnung (**Abb. 3.22/a**), die jedoch im Unterschied beispielsweise zu Dante Gabriel Rossettis *Dantes Traum vom Tod der Beatrice*[555] (1871) deutlich gelockert und weniger streng wirkt. Dies erfolgt durch die distanzierte Anordnung der Figuren, ihre verschiedenen Größen, Posen, Bewegungen und bewegten Gewänder oder die schrägen Beinstellungen der schreitenden Figuren. Im Schema zur Auflösung der axialen Bildordnung durch ‚Diagonalbetonung' (**Abb. 3.22/c**) ist zu erkennen, dass diese gruppenübergreifend aus den figürlichen Beinstellungen (**Abb. 3.22/c**-gelb und grün) oder den Arm- oder Körperposen (grün) resultiert. Die

---

[554] In diesem Kontext sei auf Hofmanns *Dionysischen Zug* (**Abb. 3.32**) verwiesen, in dem er in den verschiedenfarbigen Inkarnaten der Figuren griechische und ägyptisierende Motive vereinte, vgl. RICHTER 2005, S. 74. Drei Panther als Symboltiere Dionysos' begleiten den dionysischen Zug, deren weiblichen Figuren mit zurückgeworfenem Kopf ekstatisch bewegt schreiten, deren Verzückung sich in ihrer Gestik äußert.

[555] Zu Rossettis *Dantes Traum vom Tod der Beatrice* (1871, Walker Art Gallery Liverpool), Abb. in TODD 2001, S. 135.

schreitenden Figuren (**Abb. 3.22/a**), ob als Einzelfigur oder paar- oder gruppenweise, verteilte Hofmann harmonisch über die gesamte Bildbreite.
Im dem durch eine Fotografie überlieferten quadrierten Kartonentwurf (**Kat. 5.5/a-c**) ist erkennbar, dass einzelne Figurengruppen (wie Korbträgerinnen/Vierergruppe, Knaben mit Masken/Dionysos oder Dionysos/Jüngling mit Panther voneinander (hier durch eine vertikale Spalte) getrennt sind. Hofmann ordnete die Figuren im Vordergrund auf einer horizontalen Linie in ausgewogenen Abständen an. In **Abb. 3.22/a** und **Abb. 3.22/b** sind die Figurenanordnung im gleichen Verhältnis und nach Prinzip des Goldenen Schnitts dargestellt.
Betrachten wir zuerst die Anordnung im gleichen Verhältnis. (**Abb. 3.22/a**) Hierbei fällt auf, dass Hofmann die Figuren auf der linken und rechten Frieshälfte zwar in zwei verschieden großen, jedoch je Bildhälfte in gleichmäßigen Abständen angeordnet hat: die vielfigurige linke Bildhälfte um die weiblichen Figuren kennzeichnen kürzere (**Abb. 3.22/a**-gelb), die rechte männliche Hälfte (**Abb. 3.22/a**-grün) größere Abstände. Darüber hinaus sind wiederum manche Figuren im *Dionysos-Fries* im gleichen Abstand zueinander platziert. Diese Verteilung geben die blauen und lilafarbenen Linien zu erkennen: Ausgehend von den zwei Masken tragenden Knaben sind die Vierergruppe und Dionysos (**Abb. 3.22/a**-blaue Linien) sowie Dionysos und der Panther zügelnde Jüngling (**Abb. 3.22/a**-lila) im gleichen Abstand angeordnet. Neben dieser Positionierung in gleichen Abständen wandte Hofmann friesübergreifend für die Verteilung und Anordnung der Figuren das Prinzip des Goldenen Schnitts (**Abb. 3.22/b**) an: Dies manifestiert sich in den Krug- und Korbträgerinnen (**Abb. 3.22/b**-rosa), der Gruppe der Korbträgerinnen und der Vierergruppe (**Abb. 3.22/b**-gelb), der dritten Frau von links in der Vierergruppe, den Masken tragenden Knaben und Dionysos (**Abb. 3.22/b**-orange) oder in Dionysos und dem Panther zügelnden Jüngling (**Abb. 3.22/b**-grün). Zudem schrieb Hofmann Figuren und Gruppen geometrischen Kompositionsprinzipien (**Abb. 3.22/d**) ein. Dadurch fügte er die Figuren zu festen Gruppen zusammen, die er in ausgewogener Anordnung über die Bildfläche verteilte, um die Harmonie seiner Komposition zu unterstreichen.
In seinem Bestreben nach Übersichtlichkeit wählte Hofmann besonders Rechteck-, Dreieck-/Pyramiden- und Parallelogrammform. Zur Anwendung kommen: die Rechteckform (**Abb. 3.22/d**-rot) jeweils für die aufrecht schreitenden Krug- und Korbträgerinnen sowie Dionysos mit dem Knaben an seiner Seite; die Parallelogrammform mit den aus Körperposen rekurrierenden Diagonalen (**Abb. 3.22/d**-türkis, gelb) in der weiblichen Vierergruppe, den zwei Masken tragenden Knaben, im Dionysos mit dem Knaben oder dem Jüngling mit dem Panther. Das Kompositionsprinzip verschieden hoher Dreiecke verwendete Hofmann auf der rechten Frieshälfte des *Dionysoszuges* in den Knaben mit Masken, Dionysos/Knaben oder im Panther zügelnden Jüngling. Hier ist zudem eine die rechte Frieshälfte umfassende pyramidale Komposition (**Abb. 3.22/d**-weiß) in der symmetrischen Kombination zweier Dreiecksformen nachweisbar. Dadurch werden die Starrheit der Komposition auf

der rechten Frieshälfte durchbrochen, die Figurengruppen miteinander verbunden und der präsente Gott nicht zuletzt durch den gelben Hintergrund betont.

Aphrodite und die Chariten (Nordwand)

Hofmanns Dionysoszug der Westwand setzt sich im linken und rechten Bilddrittel des *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.4**, **3.15-3.17**) in den Tieren, den Panthern und dem Leoparden, und dem hier dargestellten thiasotischen Gefolge und als Mänaden, Silenen und satyrartige Wesen zu identifizierenden Bildfiguren fort. Damit schließt er zugleich kompositorisch die in der Bildmitte in einer grünen, blühenden Natur dargestellten Aphrodite und drei Chariten (**Abb. 3.16**) in den Thiasos ein. Links sind ein engumschlungen schreitendes Paar im Mittelgrund dargestellt, respektive ein satyrartiger, wohl mit einem Fellumhang bekleideter Jüngling, der seine Gefährtin umfasst. Im linken Vordergrund erscheint ein mit flatterndem Gewand tänzelnder, blumenbekränzter und mit Kastagnetten spielender nackter Jüngling, der aufgrund seiner Präsenz neben dem Leoparden und den zwei Panthern, den typischen Begleittieren im dionysischen Anhang, und trotz fehlender ikonografischer Merkmale als jugendliches, satyrartiges Wesen im Umkreis des Thiasos zu identifizieren ist. (**Abb. 3.15**) Seine Erscheinung als tänzelnder Satyr mit Kastagnetten und leicht nach vorne gebeugtem Kopf erinnert vage an den mit Fuß- und Handklappern musizierenden Satyr (**Abb. 3.33**) in den Florentiner Uffizien, den Hofmann hier in freier Interpretation zitiert.[556] Die anmutige Schreiten der Tiere mit ihren grazil aufgerichteten Schwänzen kongruiert mit den im *Dionysoszug-Fries* oft im parallelen Gleichschritt schreitenden Posen von Dionysos und den Frauen, wodurch auch der sich im *Aphrodite-Fries* fortsetzende Thiasos als würdevoll andächtige Prozession erscheint.

Der Zug setzt sich im rechten Friesdrittel (**Abb. 3.17**) in den fünf im Profil nach links zur Bildmitte auf die zentrale Gruppe um Aphrodite ausgerichteten Figuren fort. Drei nackte Männer verschiedenen Alters, mit fratzenhaften Gesichtern und zum Teil von Weinlaub bekrönt, sind sitzend bzw. hockend auf der Wiese unter einem hohen Baum gruppiert und beobachten die tanzenden Frauen scheinbar mit voyeuristischem Blick. Die mittlere und rechte Figur sind als zu Dionysos' Gefolge gehörende Satyrn und Silenen[557] zu

---

556 Vgl. auch den mit der Fußklapper den Takt schlagenden, Finger schnalzenden Satyr der Skulpturengruppe *Aufforderung zum Tanz* (die Originalgruppe *Aufforderung zum Tanz* wird mit diesem Finger schnippenden Satyr angenommen) oder aufgrund der Haltung den *Trunkenen Silen* (Louvre, Paris).

557 Satyrn und Silenen sind nur durch ihr Alter – junge Satyrn werden von einem älteren Silen angeführt –zu unterscheiden. Dem Mythos nach sind sie neugierige, ausgelassene Begleiter des Dionysos, die dem übermäßigen Weingenuss zusprechen und stets begierig schönen Frauen wie Nymphen oder Mänaden nachstellen; als solche verkörpern sie Fruchtbarkeit und Lust. Antike Vasenbilder (**Abb. 3.26**) zeigen sie oft mit großem Phallos, spitzen (Pferde)Ohren, Pferdeschweif und mit Efeu oder Weinblatt bekränztem Haupt. Die Satyrn werden in antiken Bildwerken mal mit Krug oder im bacchantischen Taumel mit Thyrsos, mal kelternd oder musizierend (mit Auloi, Cymbalon, Kithara oder Lyra) dargestellt. – Hofmanns im Hoftheaterfries nicht realisierten Figurenstudien (**Kat. 5.30 rechts**, **5.32**) zeigen Jünglinge als musizierende Wesen, deren Aussehen sie, ähnlich den im Wandfries ausgeführten, als Satyrn oder Silenen erscheinen lassen, die im Kult des Dionysos eine große Rolle spielten. Diese satyrartigen Jünglinge spielen Kithara (**Kat. 5.30 rechts**) und Tamburin (**Kat. 5.32**), bei ihrer Realisierung hätte Hofmann das musizierende Element in das männliche dionysische Gefolge involviert und zugleich mit diesen zwei auf verschiedenen Instrumenten musizierenden

identifizieren. Hierauf weisen ihre analog zu antiken Bildbeispielen (**Abb. 3.26/b**) als Mischwesen aus Mensch und Tier dargestellten dunkelhäutigen, fratzenhaften Gesichter, ihre tierischen Züge wie spitze (Pferde)Ohren und dunkler Pferdeschweif, ihre nach Menschenart ausgebildeten Beine und Füße, Stupsnase oder Glatzkopf bzw. mit Weinlaub bekränzte Glatze hin. Unter einem Baum angeordnet, erscheinen sie als Naturdämone und Waldgeister. Im Unterschied zu diesen ist der dritte im Männerbund – in Korrespondenz zu zwei Jünglingen im linken Bilddrittel des *Aphrodite-Frieses* – in vollkommener Schönheit dargestellt. Er könnte im thiasotischen Umkreis ein jugendliches, satyrartiges Wesen ohne ikongrafische Merkmale wie spitze Ohren, Glatze, Pferdeschwanz und Bart verkörpern, dessen neugieriges, voyeuristisches Wesen durch seine lauschende, beobachtende Pose symbolisiert wird. Sein von Weinblättern bekränztes Haupt kennzeichnet ihn als würdigen Gefährten des Weingottes Dionysos. Links davon sind zwei Doppelauloi-Spielerinnen (**Abb. 3.17**), die eine kniend, die andere stehend, dargestellt, die der Tanzgruppe ihren Rhythmus vorgeben. Beide Frauen tragen weiße, verschieden geschnittene Kleider, in paralleler Armhaltung führen sie die Doppelauloi zu ihren Mündern, von deren Anstrengungen beim Blasen ihre dicken Backen zeugen.

Bildmittig stellte Hofmann die dem Fries seinen Namen gebenden Protagonistinnen (**Abb. 3.16**) dar: eine frontal zum Betrachter lagernde Frau und drei sie umtanzende Frauen, die als Aphrodite, Göttin der Liebe und Schönheit, und die drei Chariten Aglaia, Euphrosyne und Thalia zu identifizieren sind. Diese zentralen Frauen werden von den symmetrisch angeordneten hohen Büschen und Bäumen und den davor angeordneten seitlichen Figuren gerahmt. (**Abb. 3.23/a**) Aphrodite, ihr Haupt von einem Blumenpolos bekrönt, lagert auf dem blumigen Wiesenboden. Ihr Gewand ist infolge ihres auf dem Boden abgestützten linken Arms von ihrer linken Schulter herabgerutscht und entblößt ihre linke Brust. In der lagernden Aphrodite zitierte Hofmann Venus-Darstellungen der italienischen Renaissance, zudem ist dieses Figurenmotiv in vielfacher Variation in seinen Gemälden und Wandbildern (vgl. **Abb. 5.41**) verarbeitet. Den heiteren Tanz der drei sich an den Händen fassenden Chariten beobachtet Aphrodite scheinbar nicht, vielmehr ist ihr Blick geradeaus bzw. auf den Betrachter gerichtet.
Die beiden äußeren Chariten tanzen im parallelen Gleichschritt, deren versetzte Schrittstellung große Ähnlichkeiten zu einem Relief mit einer Tänzerin im Berliner Museum aufweist[558]; die mittlere scheint sich ihrem Takt anzupassen. In ihren Gesichtszügen, ihrer Haartracht mit dem kostbaren Kopfschmuck (hoher Polos) und

---

Jünglingen – gemeinsam mit den Doppelauloi blasenden Frauen – das zentrale Tanzmotiv im *Aphrodite-Fries* gerahmt und so gleichsam den Thiasos des *Dionysoszug-Fries* mit dem *Aphrodite-Fries* vereint. Diverse Bildbeispiele der Vasenmalerei zeigen Satyrn und Mänaden vereint, die Dionysos tanzend und Auloi oder Kithara spielend umgeben; korinthische und attisch-schwarzfigurige Vasen (seit circa 520 v. Chr.) zeigen Satyrn sowohl Auloi wie Kithara spielend; hierzu vgl. ZSCHÄTZSCH 2002, S. 90. Auf die Darstellung dieses Typus mit Kithara oder Tamburin verzichtete Hofmann im Theaterfries; das musizierende Element behielt er den weiblichen Figuren und folglich den Mänaden vor.

558 Zum Relief mit einer Tänzerin im Berliner Museum vgl. Abb. in BECKER 1901, S. 44; das Buch befand sich in Hofmanns Besitz, vgl. zweibändige Bücherliste im LvHNP.

ihrem Umhang oder Gewand ähnelt die linke Charite Aphrodite. Ihre herausragende Stellung im Tanzreigen verdeutlichen ihre separierte Anordnung sowie ihre Tanzbewegung, beide Arme sind auf Schulterhöhe seitlich ausgestreckt, ihre rechte Hand fasst den Saum des flatternden Tuchs, ihre Linke die Hand ihrer Gefährtin. Sie wirkt aufgrund ihrer grazilen Tanzpose und ihres Haarschmucks als eleganteste der drei Chariten. Die mittlere Charite, mit dem Rücken zum Betrachter, fasst mit ihren erhobenen Händen jeweils eine Hand ihrer beiden Gefährtinnen. Das figurbetonte, leicht ausgestellte und im Rücken tief ausgeschnittene Trägerkleid zeichnen ihre Silhouette und ihren leicht bewegten, schlanken Körper deutlich ab. Die rechte Gefährtin ist nur mit einer Halskette geschmückt, aufgrund ihres offenen, flatternden Haares und ihrer Nacktheit ist sie als mänadisch Bewegteste unter den Chariten. Die heitere Szene um diese vier Frauen wird auch in der Farbgebung des Hintergrunds wie dem gelben Himmel symbolisiert, von dem sich die tanzenden Chariten abheben.

Für die Darstellung der drei tanzenden Chariten orientierte sich Hofmann an einem in Antike[559] (**Abb. 3.34**) und Renaissance (**Abb. 3.35**) tradierten Bewegungsschemata der Chariten/Grazien mit dem Wechsel und der alternierenden Anordnung von Rück- und Vorderansichtigkeit, dabei werden die mittlere Charite mit dem Rücken und die beiden äußeren unter wechselnder Profilwiedergabe en face zum Betrachter positioniert. Hofmann erweiterte diese populäre antike Bildformel um den Moment eines schön anmutenden Tanzes der sich an den Händen fassenden Chariten, wie es von Botticelli in dessen Ölgemälde *Primavera* (**Abb. 3.35**) dargestellt wurde. Hofmann, der dem Tanzmotiv in seinem Werk eine wichtige Stellung zuwies, dürfte diese Abwandlung Botticellis inspiriert haben, galt ihm Botticelli, wie bereits wiederholt in der Literatur auf den Bildrekurs hingewiesen wurde, als großes Vorbild.[560] Hofmanns rezipierendes Verarbeiten des Vorbilds zeigt sich idealiter in der Übernahme der eleganten Tanzbewegungen der Frauen, ihres rhythmischen Schwungs ihrer Körper oder bewegten Gewänder, deren Konturen ihre zierliche Körperlichkeit und Bewegtheit sichtbar machen.

Über Botticelli griff Hofmann jedoch in der gegenüber dem Vorbild separierten Anordnung der sich an den Händen fassenden Tänzerinnen hinaus. Unter dem Eindruck der neuen Tanzästhetik um 1900 aktualisierte er die tänzerische Interpretation der Chariten, die hier nun Natürlichkeit, Ursprünglichkeit und Vitalität stehen. Dies manifestiert sich im Tanz der beiden äußeren Chariten, die sich im parallelen Gleichschritt barfüßig im Einklang mit der Natur bewegen, im wehenden Gewand der

---

559 Vgl. die Sarkophagrelief-Beispiele in SICHTERMANN 1992, S. 77-84, Abb. S. 172-181 (Kat. 150-173) sowie weitere Abb. unter [Stichwort] Charis, in: LIMC 1986, Bd. 3 (Atherion-Eros), Nr. 2, Tafel 158f.; zum römischen Typus der nackten drei Grazien vgl. u. a. die Marmorgruppe im Museo dell´Opera del Duomo Siena, Abb. in LULLIES 1979, Tafel 300.

560 Zu Botticellis Impulsen auf Hofmanns Kunst, dessen „*individuelle*[r] *gefühlte*[r] *Linie*" und bewegte Linienführung Hofmann nachzuahmen versuchte, was ihm jedoch schwer falle, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Berlin 13.11.1891, DLA, A:Hofmann, Kopie; das Zitat ist ausführlich erörtert bei SENTI-SCHMIDLIN 2005a, S. 80ff.; SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 131ff., 187; ROBERTS 2001, S. 68, 155, 213f. Zu *Primavera* und dem Grazientanz um 1900 vgl. BRANDSTETTER 1995, S. 148-159.

linken oder in der Mimik der rechten Charite, deren Haare infolge ihrer Bewegung flattern.[561] Hofmann präsentierte hier, in Anlehnung an die neue Tanzkunst, die Lebensfreude der Menschen an der Bewegung sowie ein neues Natürlichkeits- und Körperverständnis. Als Sinnbild eines neuen Lebensgefühls wurde bei Hofmann die neue verfeinerte Tanzästhetik zum Bühnentanz im Hoftheater.
Im Nordfries begleitet Aphrodite und die Chariten ferner ein nackter Knabe (**Abb. 3.16**), der einen Henkel Weintrauben im Arm trägt, die wiederum auf den Weingott Dionysos hinweisen. Der Knabe scheint den sich ihm annähernden Thiasos einerseits wegen seines über die rechte Schulter gewandten Blicks anzuführen, andererseits verweist er wegen seiner kompositorischen Anordnung auf Aphrodite und gehört zu ihrem Gefolge.

Auf die symmetrische Komposition des *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.20**, **3.23/a-b**) aufgrund seiner zentralen Lage wurde bereits hingewiesen, die durch die Landschaft (**Abb. 3.23/b**-blau) betont und durch die Wiederholung der in ähnlichen dreieckigen bzw. pyramidalen (**Abb. 3.23/b**-grün) Kompositionsformen angeordneten Figurengruppen akzentuiert wird. Die Bildkomposition um Aphrodite und die drei Chariten hat Hofmann, wie es auch die kleinformatige, quadrierte Detailstudie (**Abb. 3.23/c**) zur Aphrodite und den drei tanzenden Chariten belegt, hier präzise vorbereitet. Diese zentrale Figurengruppe ist exakt auf die Mittelachse komponiert: hier sind der Kopf und der aufrechte Oberkörper der Aphrodite (**Abb. 3.23/a**-rot; **3.23/c**) positioniert, die durch ihre Anordnung unter dem gleichsam auf der Mittelachse angeordneten Hände-Erfassen der linken und mittleren Charite akzentuiert werden. Links von dieser Mittelachse postierte Hofmann eine, rechts zwei Chariten, deren räumliche Ausdehnungen im Fries miteinander kongruieren: die linke Charite mit ihren ausgebreiteten Armen entspricht dem Raum, den die mittlere und rechte Charite einnehmen (**Abb. 3.23/a**-orange; **Abb. 3.23/c**-blau), d. h., sie sind im Verhältnis 1:1 komponiert. Diese ausgewogene Anordnung kommt zudem in dem parallelen Tanzgleichschritt der beiden äußeren Chariten zum Ausdruck. Auch die Hüftlinien der Chariten und ihre nach links oder rechts ausschwingenden Gesäße – in **Abb. 3.23/c** in Grün und in **Abb. 3.23/b** in Gelb dargestellt – sind in gleichen Abständen platziert. Demgegenüber sind die Köpfe der Chariten im Verhältnis des Goldenen Schnitts (**Abb. 3.23/c**-gelb) angeordnet.
Die zentrale Figurengruppe schließt auch den Knaben ein, der unter dem flatternden Gewand des rechten Arms der linken Charite angeordnet ist und der sich aus dem rechteckigen Kompositionsprinzip (**Abb. 3.23/b**-türkis) und dessen symmetrischen

---

[561] Um 1910 griff Hofmann das im *Aphrodite-Fries* entwickelte Motiv der zwei nahezu im hodlerschen Parallelismus und im parallelen Gleichschritt dargestellten Tänzerinnen, die ihre mittlere Gefährtin flankieren, in deutlicher Variation im Gemälde *Reigen* (**Abb. 3.36**) erneut auf: *Reigen* zeigt drei Frauen im Nebeneinander, eine Abwandlung des gleichsam auf das Grazien-Modell rekurrierende Motiv, deren beiden äußeren Frauen in auffallender motivischer Parallele zum *Aphrodite-Fries* dargestellt sind. Die Bein- bzw. Schrittstellungen der beiden äußeren Tänzerinnen im *Aphrodite*-Fries sowie auch im *Reigen* sind von der für die *Museumshalle* konzipierten *Tänzerin* (**Kat. 4.3**, **4.8**) übernommen, das wiederum modifiziert auf die Tänzerin in *Tanzende am Meer* (**Abb. 5.40**) zurückgeht. Zur Datierung von *Reigen* vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1910a, Kat. 48 (Abb.); vgl. DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 28 (1911), S. 160 (Abb.).

Bezug zur Mittelachse ergibt. Gleichzeitig sind der Knabe und die rechte Charite zur Mittelachse im gleichen Abstand angeordnet. Damit erscheinen diese Figuren insgesamt als zusammengehörige Gruppe.

Bestrafung durch die Erinnyen (Ostwand)

Diesen lebensfrohen, dynamisch beschwingten Darstellungen steht auf dem dritten Fries *Bestrafung durch die Erinnyen* (**Abb. 3.18-3.19**) ein veränderter Ton gegenüber. Auf der rechten Bildhälfte stellte Hofmann drei monumentale, aufgebracht agierende Frauen (**Abb. 3.19**) dar, die anhand ihrer Attribute der brennenden Fackel, Dolch und Schlange als grausame, Schrecken erregende und unversöhnliche Rachegöttinnen, den so genannten Erinnyen oder besser als Furien bekannten Alekto (die Unaufhörliche), Megaira (die Neiderin) und Tisiphone (die Mordrächende), zu identifizieren sind: Die linke Furie trägt in ihrer rechten Hand das lustrale Attribut der brennenden Fackel; die zweite, mittlere Furie hält stichbereit den Dolch als Angriffswaffe in der linken Hand; eine lange Schlange umwindet die Glieder, Arme, Hüfte und Beine, der dritten, rechten Furie, deren Kopf der vorwärtsdrängenden Bewegung der Furie folgt.
Die Erinnyen sind hässlicher, ausgemergelter und Furcht einflößender Erscheinung mit dunkelhäutigen, fratzenhaften Gesichtern, verzerrten Gesichtszügen und zerfurchter Haut. Wildbewegt flattern ihre dicken, strähnigen Haare infolge ihres eilenden Schritts im Wind, ihre langen, graublauen Chitons schmiegen sich an ihre Körper und suggerieren ihren schnellen Lauf, der besonders in der mittleren Erinnye manifest wird. Mit ausgreifenden Bewegungen und betonten Gebärden sowie infolge ihrer Anordnung dynamisieren sie die Komposition. Sie sind auf einer horizontalen Achse im Nebeneinander im parallelen Gleichschritt, der linke Fuß vor-, der rechte zurückgesetzt, und in ähnlichen parallelen Posen angeordnet, die ihr Vorwärtsstürmen nach links unterstreichen (**Abb. 3.24**). Die Fußstellungen der Erinnyen bedingen zugleich – unter Betonung der Licht- und Schattenverhältnisse und der Farbigkeit – die starke Betonung der linken Oberschenkel, die auf parallelen, schräg verlaufenden Diagonalen untergebracht sind. Diesen entgegengesetzt werden die stark nach vorne gebeugten Oberkörper und damit die dazu entgegengesetzt verlaufenden, sich aus den Oberkörperlinien strukturierenden Diagonalen. Das Unheimliche der Erinnyen liegt weniger in ihrem Aussehen oder ihren Attributen als in ihrem Körperausdruck, ihren gekrümmten, geduckten Körperposen, ihrem Gebärdenausdruck und ihrem Herausschleichen in parallelen Posen und im dynamischen Gleichschritt aus dem dunklen Hintergrund.[562]
Dieser dunkel verfärbte Hintergrund, vor dem die Erinnyen in ihrer vorwärtsstürmenden Dynamik im parallelen Laufschritt mit nach vorne gebeugten

[562] Hierzu vgl. Plehn, Anna L.: Ludwig von Hofmann und die dekorative Malerei, in: BRESLAUER ZEITUNG, Nr. 874, 12.12.1908; ebd., in: KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG, NR. 591 17.12.1908, alle: AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

Oberkörpern und gerundeten Rücken agieren, korrespondiert ihrem aggressiven Wesen. Mehrere dunkle, fast unheimlich in den hellen Himmel ziehende große Vögel fliegen den Erinnyen voraus, denen motivische wie kompositorische Bedeutung zukommt: sie überbrücken nicht nur das Fenster der Ostwand, sondern sie führen zugleich aufgrund ihrer nach links ausgerichteten Flugbewegung die Bewegung der Erinnyen nach links auf die linke Bildhälfte fort.

Bei der Darstellung der Erinnyen orientierte sich Hofmann an dem in der antiken Vasenmalerei und in literarischen Schilderungen[563] formulierten ikonografischen Erinnyen-Typus mit den den Erinnyen zugewiesenen Attributen als unterirdische Rachegöttinnen, die ihre Opfer unnachgiebig verfolgten, jeden Frevel bestraften sowie Tod und Verderben brachten; oft strecken die Erinnyen zudem ihre Arme in bedrohender typischer Erinnyen-Geste gegen die Frevler aus.[564] Die beispielhaft herangezogene Neapler lukanische Nestoris zeigt in Motiv und Komposition der zwei vorwärtsstürmenden Erinnyen mit langen Gewändern, die hier im parallelen Gleichschritt mit vorgebeugten Oberkörpern agieren und mit Fackel in der Hand und mit Armen umwundenen Schlangen bewaffnet sind, Ähnlichkeiten mit Hofmanns Darstellung der bewaffneten Erinnyen. Hofmanns rechte Erinnye, deren linker Arm von einer Schlange umwunden wird und die mit entblößtem Oberkörper stürmisch voranschreitet, ähnelt zudem Ernst Rietschels (1804-1861) eilender, Rache begehrender Erinnye in seinem Skulpturengiebel *Allegorie der Tragödie*, den Rietschel 1840 für die Nordwand des von Gottfried Semper errichteten ersten Dresdner Hoftheaters (heute Burgtheater Ortenburg, Bautzen) geschaffen hat.[565] Ein vorbildhaftes Erinnyen-Beispiel, das die furiale Erscheinung der Erinnyen nebst ihren drei Attributen zeigt, konnte in der einschlägigen Fachliteratur nicht ermittelt werden.[566]

---

563 Ein gutes Erinnyen-Beispiel aus der griechischen Vasenmalerei ist die *Lukanische Nestoris* des Brooklyn-Budapest-Malers, um 380/360 v. Chr., Museo Nazionale, Neapel, Inv.-Nr. 82124, Abb. in LIMC 1986, Bd. 3, Nr. 2, Tafel 600 (Erinys 68). – Literarische Schilderungen der Erinnyen finden sich bei Homer (ODYSSEE und ILIAS), in Aischylos' Tragödien-Trilogie ORESTIE, in denen die Erinnyen im dritten Teil *Die Eumeniden* als die Unterwelt rächende, weibliche, ungeflügelte Wesen mit Schlangen thematisiert werden, sowie u. a. bei Sophokles und Euripides.

564 Zu den Erinnyen vgl. JUNGE 1983, hier auch zahlreiche Abbildungen von antiken Erinnyen-Darstellungen mit Fackel, Dolch und Schlange. In Rekurs auf JUNGE 1983 seien an dieser Stelle folgende Erinnyen-Beispiele genannt, welche deren typischen Attribute aufführen: Erinnyen mit einer brennenden Fackel auf einer attisch rotfigurigen Kertscher Pelike (um 380-360 v. Chr., Museo Etrusco-romano, Perugia); Erinnyen mit Dolch u. a. auf einer apulischen Amphora aus dem Umkreis des Darius-Maler (um 350-325 v. Chr., Museo Nazionale Neapel); zur Verkörperung als Schlangen-Erinnyen mit Schlangen in den Haaren oder in der Hand auf einer attisch schwarzfigurigen, tyrrhenischen Bourguignon-Amphora (um 570-560 v. Chr., Staatliche Museen zu Berlin); Erinnyen mit den Attributen Fackel und Schlange auf einem frühapulischen Kelchkrater (um 380 v. Chr., Nationalmuseet Kopenhagen).

565 Rietschel zeigt in diesem Giebelfeld zentrale Szenen des zweiten und dritten Teils aus Aischylos' antiker Trilogie ORESTIE, die als Inbegriff des griechischen Dramas gilt. Rietschels *Allegorie der Tragödie* war gemeinsam mit dem Skulpturengiebel *Allegorie der Musik* Teil des Bildprogramms am ersten Dresdner Hoftheater, das den Theaterbrand 1869 nicht überstanden hat. Zum Rietschel-Giebel vgl. BAUTZEN 2004 (hier zahlreiche Abb.); zur Ikonographie des Skulpturengiebels vgl. WENZEL 2004. Rietschel übrigens hatte das vor dem Hoftheater auf dem Theaterplatz aufgestellte Goethe-Schiller-Denkmal geschaffen, dessen Standort vor dem Theater im Zuge des Theaterneubaus von Littmann neu festgelegt worden war.

566 Dazu vgl. die bereits erwähnte Darstellung von JUNGE 1983; zu antiken Erinnyen-Darstellungen vgl. die Dokumentation unter dem [Stichwort] *Erinys,* in: LIMC 1984, Bd. 3, Nr. 2, Tafel 595-606. Das Sujet der

Auf der linken Frieshälfte (**Abb. 3.18**) stellte Hofmann vor einem dominanten, roten Berg eine Gruppe von sechs Frauen und Männern in verschiedenen lagernden oder stehenden Posen unter einem sturmgebogenen Baum dar, die er in einer Dreiecksform (**Abb. 3.24**) anordnet. Vier Figuren wirken als verängstigte, erschrocken vor den Erinnyen zurückweichende Gestalten. Wie tot liegt auf vorderster Bildebene ein Jünglingsakt langgestreckt auf seiner rechten Körperseite, den rechten Arm ausgestreckt und seinen Kopf auf der linken Hand abgelegt. Hinter seinem Rücken sind drei im Profil nach links kauernde und kniende Figuren zu erkennen. Ihre Gebärden und gebeugten Körperhaltungen wie die tief zu Boden geneigten Oberkörper, die hochgezogenen Schultern oder die ängstlich zum Gesicht geführten Hände bzw. dieses verbergende Hände symbolisieren Gefühlszustände der Angst und des Schreckens und werden somit zu Symbolen des Schmerzes an sich. Zwei Frauen mit weißen Gewändern kehren ihnen den Rücken zu und stellen sich zugleich mit leicht zurückgeneigtem Oberkörper und mit ausgestreckten oder vor dem Kopf verschränkten Armen den nahenden Erinnyen entgegen. Eine dieser Frauen ist in ein langes Gewand gehüllt, dessen tiefen, dunklen Falten ihre vor den Erinnyen zurückschreckende Gebärde unterstreichen. Der im *Erinnyen-Fries* veränderte Tenor spiegelt sich in der Landschaft wider. Die ehemals grüne, blühende und fruchtbare Landschaft im West- und Nordfries und der gelbe bzw. gelbblaue Himmel (*Aphrodite-Fries*) sind einer abstrahierten Landschaftsschilderung mit einem tristen, gelbockerfarbenen Naturboden mit sturmgebogenem Baum und einem gelbblau verfärbten (linke Bildhälfte) und finsteren, sich blau verdüsternden Himmel, der zudem von dem aufsteigenden Rauch der flammenden Fackel verfärbt ist (rechte Bildhälfte), gewichen.

Hofmanns Hoftheaterfries belegt, dass der Maler in diesem gegenüber seinen früheren Wandmalereien wie den *Museumshalle*-Wandarbeiten nun eine strengere und betont rhythmischere Bildgestaltung und Bildordnung konzipiert und realisiert hat, deren rhythmisches Maß, deren Form und Komposition seine Auseinandersetzung mit antiken, klassischen Werken belegen. Der Gesamtfries (**Abb. 3.20**) weist eine austarierte, kompositorisch ausgeglichene Harmonie auf, bei der Inhalt, die Komposition und der äußere Rahmen kongruieren und bei der der kompositorische Rhythmus sich von links nach rechts, von rechts nach links, von der Kompositionsmitte nach außen und wieder zurück zur Bildmitte entwickelt. Dies verband Hofmann mit dem für ihn typischen Kolorit. Dies sowie die bühnen- und friesartige Verteilung der Figuren nebst ihrem Bewegungsrepertoire und ihre friesartige, rhythmische Anordnung, ihre bewegten Gewänder im Kontrast zum Hintergrund sowie nicht zuletzt Farbgebung und Duktus bestimmen wesentlich die dekorative Wirkung von Hofmanns Theaterfries. Hofmann

---

Erinnyen/Furien war auch in der Neuzeit häufig Bildgegenstand, u. a. bei: Rubens, *Die Folgen des Krieges*, 1638, Palazzo Pitti Florenz; Nicolas Poussin; William-Adolphe Bouguereau, *Die Ermordung des Orestes*, 1862, Chrysler Collection, Norfolk; Arnold Böcklin, *Ein Mörder von Furien verfolgt*, 1870, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schackgalerie; Franz von Stuck, *Orest und die Erinnyen*, 1905, Galleria Nazionale d´Arte e Contemporanea Rom.

präsentierte sich mit seinem Hoftheaterfries als ein Maler, der sein auf das Theater bezogene Bildprogramm mit ähnlichen Mitteln umsetzt und ‚inszeniert' wie ein Regisseur auf der Bühne. Hofmann verlieh koloristisch bestimmten Landschaftspartien wie der blaurosafarbenen Hügellandschaft oder dem Gelb gefärbten und mit Ocker durchsetzten Himmelbereich im *Aphrodite-Fries* farbsymbolischen Charakter und zugleich ornamentale Züge.

Über den gesamten Wandfries hinweg sind gemäß des veränderten Tenors und der Stimmung der einzelnen Friesdarstellungen eine Zu- oder Abnahme des Grün-, Rosa- und Gelbtons bzw. eine sich vom *Dionysoszug*- zum *Erinnyen-Fries*, von Helligkeits- zu Dunkelheitswerten hin veränderte Farbgebung zu beobachten. Diese Verdunkelung zeigt sich im gelben Himmel, der zwei verschiedene Helligkeits- bzw. Dunkelheitswerte aufweist: Der hellste Gelbton ist im *Dionysoszug-Fries* (vgl. **Abb. 3.3**, **3.12-3.14**) in Abmischung mit Weiß und unter Einbezug der grünblauen valeurartigen Grundierung eingesetzt; für den Himmel im *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.15-3.17**) legt Hofmann im breiten, gestrichelten Pinselduktus ein helles Gelb über einen dunklen Ockerton und erzielt durch diesen akzentuierten Farbwechsel eine größere Dynamik; der gelbe Himmel des *Aphrodite-Fries* wird auf der linken Bildhälfte im *Erinnyen-Fries* (**Abb. 3.18**) fortgesetzt. Ähnliches ist in der blaurosafarbenen (*Dionysoszug-Fries*) oder rosaroten (*Aphrodite-Fries*) Hügelkette und in dem roten Berg im *Erinnyen-Fries* Berg zu beobachten: Die Farben Rosa, Blau und Violett setzte Hofmann im *Dionysos-Fries* in einer parallelen, langen Pinselführung neben- und übereinander, womit er auf diese Weise einen changierende Effekte erzielt. Diese Pinselführung wendete Hofmann nicht im roten Berg des *Erinnyen-Frieses* an; hier trug er vielmehr die Farbe mit einem schnellen, kurzen und wilden Pinselstrich auf und bezieht gleichzeitig die valeurartige Grundierung in die Farbgebung ein. Im *Erinnyen-Fries* korrespondiert der rote Berg mit seiner unrealistischen, natur-unmöglichen Farbgestaltung mit dem auf dem Fries dargestellten Tenor.

Es war gerade dieser Berg im farbsymbolischen Rot, der, wie Kessler in seinem Tagebuch eine gemeinsam mit Hofmann und Maurice Denis erfolgte Besichtigung von Hofmanns Theaterfries im Weimarer Hoftheater im Januar 1909 reflektiert, die dem Franzosen neben den Panthern als einziges an Hofmanns Wandfries gefallen haben soll.[567] Hofmann verlieh der abstrahierten Landschaft koloristisch einen ornamentalen, farbsymbolischen Charakter. Ihrer flächigen Gestaltungsweise stehen dagegen

---

[567] *„Dann in L. v Hofmanns Atelier. (...) Dann mit Hofmann ins Theater seinen Fries sehen. Denis lobte Einzelnes, die Panther, den roten Berg, aber im Ganzen fühlte man, dass es ihm nicht gefiel.*" Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 28.1.1909, in: KESSLER 2005, S. 548. Kessler überliefert in seinem Tagebuch ferner nicht nur Denis' Kritik an den Arbeiten Hofmanns, sondern zudem anlässlich seines Atelierbesuchs bei Ivo Hauptmann (1886-1973; Schüler Hofmanns) dessen eindringlichen Rat an den talentiert erachteten Maler, seine Studien in Paris fortzusetzen: « *En Allemagne, il* [Ivo Hauptmann] *ne sortira jamais de certains défauts qu´a par exemple Ludwig von Hofmann, le dessin rond, mou, indécis, l´ignorance de la façon d´amener une couleur, de faire sonner un orangé par exemple. J´ai été frappé de cette ignorance de la couleur chez Hofmann, dans frise du théâtre; aucune de ses couleurs ne fait l´effet qu´il faudrait.* «, vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 29.1.1909, in: KESSLER 2005, S. 548.

naturalistisch gestaltete Figuren mit einem hellen Inkarnat gegenüber, die durch kräftige, braune Umrisse in einem Umbra oder Terra de Siena gebrannten Ton bezeichnet sind. Das Umfeld der Figuren ist dekoratives Ornament denn realistische, natürliche Landschaft.

Im Kontext der Disposition seines Wandfrieses in einem Theaterraum wies Hofmann der Landschaft die Funktion einer farbsymbolischen Kulisse bzw. Bühnendekoration zu, vor der die Figuren unterschiedlich motiviert agieren und die sich, der Bedeutung von Bildinhalt und Sujet (Farbsymbolik) folgend, über den gesamten Theaterfries hinweg verändert. Kulisse bedeutet hier: die Reduzierung auf eine ornamentale, farbige Fläche und auf wesentliche Landschaftsdetails. Bäume und Büsche z.B. im *Dionysoszug*- und *Aphrodite-Fries* sind nach berechneter Konzeption komponiert, sie austarieren dabei zugleich die Komposition, rahmen aber andererseits wie im *Aphrodite-Fries* den Tanz der Chariten. Hofmann scheint die von Max Littmann im Zuge des Theaterneubaus 1906 aufgeworfene Frage, *„ob denn die Art und Weise wie bisher Theaterdekorationen gemacht wurden, richtig ist"*[568], in seine Frieskonzeption einzubeziehen und zu thematisieren. Littmann vertrat hier den Standpunkt, *„dass auch die Malerei unserer Kulissen einer Reform unterzogen werden muss und (...) dass wir durch eine Stylisierung viel höhere künstlerische Effekte erzielen können, als es bei der heutigen naturalistischen Malerei der Fall ist".* Damit griff Littmann zum einen theaterreformerische Bestrebungen der Jahrhundertwende auf, zum anderen ist belegt, dass Hofmann selbst nicht nur in Kontakt stand mit zahlreichen Theaterleuten wie Henry van de Velde oder Edward Gordon Craig (1872-1966), sondern auch Bühnenbilder für diverse Theateraufführungen schuf.[569]
1906 hatte Littmann eine Begegnung zwischen den Weimarer Kunstschulprofessoren wie Olde und Hofmann sowie van de Velde und dem Münchner Kunstredakteur (1904-07) und Theaterreformer Georg Fuchs (1868-1949), den Littmann aus ihrer vierjährigen Zusammenarbeit für das Künstlertheater München kannte, angeregt und initiiert. Fuchs hatte in seiner Schrift DIE SCHAUBÜHNE DER ZUKUNFT (1905) die autonome Erneuerung des Theaters proklamiert. *„Das konventionelle Theater spekuliert gerade darauf,"* so schrieb Fuchs 1908 im Programmbuch anlässlich der Eröffnung des Münchner Künstlertheaters, *„dass das Auge abgelenkt und so schließlich das Wesentliche, das Drama, der Darsteller durch ungünstige räumliche Dispositionen in seinen Wirkungen beeinträchtigt, ja sogar nicht selten vernichtet wird*."[570] Aufbauend auf früheren Schriften kritisierte Fuchs, dass der Zuschauer durch aufdringliche Dekorationen vom

---

568 Brief von Max Littmann an Hippolyt von Vignau, München 5.5.1906, ThHStAW, Generalintendanz des Deutschen Nationaltheaters 1413, fol. 186r-187r.

569 Vgl. NEWMAN 1995, S. 23/24, 27; ferner Kapitel 6.2.2. Zu Hofmanns Engagement als ‚Theaterreformer' vgl. BUCHHOLZ 2005.

570 FUCHS 1908, S. 23; vgl. FUCHS 1905; FUCHS 1909.

Bühnengeschehen und Schauspielerabgelenkt werde und propagierte die Abkehr von der historistischen Theaterausstattung und der naturalistischen Illusionsbühne.[571]
In Rekurs auf Fuchs' Idee forderte Peter Behrens (1868-1940) in seinen Schriften zur Theaterreform wie DIE DEKORATION DER BÜHNE (1900) oder FESTE DES LEBENS UND DER KUNST (1900) über die Bühnendekoration: „*Die Malerei sollte soweit stylistisch, fast oder ganz zur Auflösung ins Ornament behandelt werden, dass die Ganze Stimmung des Aktes durch Farbe, Linie getroffen wird*."[572] Die Bühnendekoration sollte, so Behrens, das Bühnenereignis, die bewegte Handlung und den Rhythmus des Dramas unterstützen und den rhythmischen Bewegungen der Schauspieler folgen und die Fantasie der Zuschauer aktivieren. Hierin folgte Behrens, wie Ute Grund erwähnt, einem 1891 von dem französischen Symbolisten Pierre Quillard (1864-1912) in LA REVUE D´ART DRAMATIQUE geäußerten Gedanken.[573]

Hofmanns Hoftheaterfries wird durch den flachen Vordergrund und die geringe Bildtiefe, die bühnenartige Anordnung der Figuren nach Reliefart – auch in Rekurs auf Hildebrandts Relieftheorie –, den ornamentalen, farbigen Hintergrund, von dem sich die konturierten Figuren mit ihren Gebärden und Bewegungen abheben, die Konzentration auf farbige Ausdruckswerte und symbolisch verwendete Farben, die die Grundstimmung des Bühnengeschehens atmosphärisch und dramaturgisch verstärken, und den wenigen kulissenartig angeordneten Bäumen und Büschen im Mittelgrund sinnbildlich zur Bühne von Göttern und ihrem Gefolge, von im Zug Schreitenden, Tanzenden und Rächenden, die verschiedene antike Tänze, „*vom bacchanalischen Dionysoszuge über den festlich heiteren Grazientakt bis zur tragischen Rhythmik der rächenden Erinnyen*"[574], aufführen und damit zur Folie des Bühnenwesens im Hoftheater selbst.[575] In diesem Sinn ist in Hofmanns Wandfries – als solcher sollte dieser die Theaterzuschauer vor und während der Aufführungen auf das Bühnengeschehen im

---

571 Vgl. GRUND 2002, S. 35. Fuchs hatte gemeinsam mit Peter Behrens (1868-1940) und Joseph Maria Olbrich (1867-1908) sowie zeitweiser Unterstützung durch Hermann Bahr (1863-1934) mit den ersten Festspielen auf der Darmstädter Künstlerkolonie 1901 erste Reformansätze für das Theater initiiert. Der Ruf nach einer neuen Theater- und Bühnenkunst analog zu einem neuen Stil in Kunst und Kunstgewerbe wurde um die Jahrhundertwende von verschiedenen Theaterreformern gefordert, zu deren wichtigsten Vertretern neben Behrens und Fuchs der Schweizer Adolphe Appia (1862-1928; vgl. DIE MUSIK UND DIE INSCENIERUNG, 1899) und der Engländer Edward Gordon Craig (vgl. THE ART OF THE THEATRE, 1905) zählten. Die geforderten Reformen betrafen den gesamten Theaterbereich, von der Architektur und den Bühnenraum über das Bühnenbild, Kostüme, Lichtgestaltung bis hin zur Ausdrucks-, Gebärden- und Körpersprache der Schauspieler. Zu den Darmstädter Theaterspielen vgl. BOEHE 1977; zu den theaterreformerischen Bestrebungen um 1900 vgl. BOEHE-SELLE 2001; BRANDI 2001; BRAUNECK 2001; BUCHHOLZ 2001b. Zu Craig vgl. Kapitel 6.2.2.

572 BEHRENS 1900a, bes. S. 405. Zu Behrens' theatertheoretischer Ansicht vgl. BEHRENS 1900b; ferner dessen LEBENSMESSE VON RICHARD DEHMEL, erschienen in DIE RHEINLANDE (Bd. 1, 1900/01, H. 4, S. 28-40), in der Behrens eine flächige Reliefwirkung der Ausstattung forderte. Behrens' Schriften wie FESTE DES LEBENS UND DER KUNST befanden sich, wie aus Hofmanns Bücherliste hervorgeht, nachweislich in seinem Besitz, vgl. die mehrbändige Bücherliste der ehemals in Hofmanns Besitz verwahrten Bücher im LvHNP.

573 Hierzu vgl. GRUND 2002, S. 39.

574 N.N. [SCHÖLERMANN] 1908, S. 125.

575 Hofmanns ‚Bühnendekoration' im Hoftheaterfries weist Analogien zu den Prinzipien symbolistischer Maler wie den *Nabis* auf, die für Pariser Inszenierungen ihrem malerischen Programm folgende Bühnendekorationen schufen. Zu den Bühnenbildern der *Nabis* vgl. AITKEN 1993.

Weimarer Hoftheater einstimmen – auch die Funktion bzw. Position des Publikums in den drei lagernden satyr- und silenartigen Wesen im *Aphrodite-Fries*, die den von zwei Musikerinnen auf Doppelauloi begleiteten Tanz der drei Chariten beobachten, antizipiert. Hofmanns Hoftheaterfries wird zur Bühne im Theater, zum ‚Theater' im Hoftheater, und ist damit eine Vorwegnahme der realen Bühneninszenierungen.

3.5 DEUTUNG UND FUNKTION

Auch wenn den ausführenden Malern Hofmann und Schneider bezüglich der Bildmotive und Sujets ihrer gegenüberliegenden Wandfriese keine Vorgaben gemacht wurden, so erlauben Tenor und Symbolik der räumlich miteinander korrelierenden Arbeiten insbesondere vor dem Hintergrund des um 1900 postulierten Gesamtkunstwerks Rückschlüsse über die an sie formulierte Aufgabenstellung. Ihre Wandfriese sollten einem Theatergebäude als Aufstellungsort ihrer Wandarbeiten angemessen sein und in allegorischen Interpretationen dessen Funktion und künstlerische Aufgabe versinnbildlichen. Seine Sparten und die im Theater aufgeführten klassischen Gattungen sollten, wie es auch Schneiders Gesamtfries in den Bildtiteln der drei einzelnen Friese impliziert, symbolisch als Leben, Liebe und Tod formuliert werden.

Narrationen in Mythos und Kult und ihre Symbolik im Theaterkontext

Hofmann verpackte die Aufgabenstellung in eine mythologische Allegorie, die bei ihm zum Ausgangspunkt für weiterführende Gedanken wurde. Er zeigt drei einzelne Wandfriese verschiedener Stimmung, verschiedener Symbolik und Bedeutung, die in einen übergreifenden Kontext zur Funktion des Theaters eingewoben sind. Wohl unter dem Eindruck des Reiseerlebnisses Griechenland als auch im Hinblick auf ein Gesamtkunstwerk griff Hofmann die mit dem Ursprung des europäischen Theaters, dessen Wurzeln im attischen Dionysoskult und in den kultischen Anfängen der Tragödie und Komödie liegen, eng verbundene mythologische Figur des Theatergotts Dionysos als Bildgegenstand in seiner Frieskonzeption auf und kombinierte diesen mit den Motiven der Aphrodite und Chariten sowie den grausamen Erinnyen. In seinen Theatersujets vereinte Hofmann in ästhetisch freier Interpretation mit dem Mythos verbundene Gestalten und mythische Figurationen, durch antike Bildkunst tradierte mythologische Bildkonzepte[576] sowie Motive aus Dramenstoffen griechischer Tragödiendichter oder Schriften Nietzsches; zudem sind mythische und rituell-kultische Motive und

[576] Dies betraf mythologische Figurenmotive und Sujets wie: Dionysos-Typus mit Attributen Maske, Thyrsosstab, Kantharos; dionysischer (musizierendem) Thiasos um Dionysos bestehend aus wie mit Tierfellen bekleideten oder Kopf in den Nacken geworfenen Mänaden, Silenen, Satyrn und Tieren, dem das typisch Orgiastische der Kultschar wie Raserei der mit Thyrsoi ekstatisch tanzenden oder Tiere zerreißenden Mänaden oder weinselige Trunkenheit der Satyrn fehlen; Satyr-Typus als Mischwesen mit spitzen Ohren, Pferdeschweif oder fratzenhaftem Gesicht; mit Fackel, Dolch und Schlange bewaffnete Erinnyen.

Bedeutungen beispielsweise in der Verehrung des Gottes Dionysos in seiner Frieskonzeption bildimmanent gegenwärtig.[577]

Dionysos ist der auf der Westwand zu seiner kultischen Verehrung dargestellte heitere, dionysische Thiasos gewidmet. Der in dem Zug integrierte bildpräsente ehrwürdig schreitende, vornehm gekleidete Gott Dionysos wird im *Dionysoszug*-Fries (und im fortgesetzten *Aphrodite-Fries*) von seinem mythischen weiblichen wie männlichen Gefolge und tierischen Anhang wie Leoparden und Panthern begleitet. Diese Motive, Weinattribute wie Wein (Krüge) und Weintrauben (gefüllte Obstkörbe), Musikinstrumente (Kymbala, Kastagnetten, Auloi) sowie Masken, Thyrsosstab und Kantharos als weitere attributive Beigaben verweisen auf den Mythos. Zudem sind in den dionysischen Thiasos Kultmotive angedeutet, durch die Dionysos' religiöse, rituell-kultische Verehrung in den Blick tritt: Im Motiv des Thiasos, interpretiert als gemäßigt schreitender, feierlich-weihevoller und lebensfroher Aufzug; in der Festlichkeit der Bewegung als Prozessionszug zu Ehren des Dionysos, untermalt durch die Präsenz des Dionysos selbst als Festgott; in den Kultgegenständen wie Thyrsosstab, Kantharos und Masken. Auf Opfer- und Kulthandlungen verweisen die im Thiasos schreitenden Korb- und Krugträgerinnen mit den Opfer-/Gaben Weintrauben und Wein[578], zudem die weibliche Vierergruppe um die Korbträgerin mit Leopardenfell, die Mänadin mit in den Nacken gelegtem Kopf, die Kymbalaschlägerin mit ihrem ekstatisch und verzückt geneigten Kopf oder die priesterlich schreitende, vornehme Gefährtin (in Aussehen und Habitus ähnelt diese ‚Priesterin' Dionysos), die durch Gebärden, Haltungen oder Gegenstände wie Kymbala oder Tierfell ihren kultisch-ekstatischen Zustand zum Ausdruck bringen und als die in Ekstase versetzten Mänaden zu identifizieren sind. Die Opferszenen und die ‚Priesterin' könnten auf den Dionysos-Kult und die Organisation der Frauen in Kultgemeinschaften hinweisen, derart könnte auch die Friesteilung in eine linke weibliche (Mänaden) und rechte männliche Frieshälfte als der im realen Dionysos-Kult (im Unterschied zu Vasenbildern) getrennt ausgeübte weibliche und männliche Kultdienst gesehen werden[579]; die Anordnung der Masken in der Nähe der Frauen verdeutlicht die Bedeutung der Masken als Kultembleme in beiden Kultformen, im weiblichen Kult als von Mänaden umtanztes Kultbild, im männlichen Kult als Requisit zur Verkleidung als Satyr.

Im Kontext von Dionysos und dem Theater sind die drei Masken relevant: Die mittlere bärtige Maske zeigt die variierte Ähnlichkeit von Dionysos' Antlitz, wodurch Dionysos,

---

577 Deutungsansätze zum Hoftheaterfries bei STARZ 1999a, S. 209f.; ROBERTS 2001, S. 152f.; WAGNER 2005c, S. 314f., zum Ostfries vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 41f.

578 Darstellungen der Vasenmalerei überliefern Weinernte und Weinkelte durch männliche Wesen wie Satyrn, während den Frauen im Dionysoskult Opferdienst und Weinausschank anvertraut war. Hofmann zeigte durch die Krüge oder gefüllten Fruchtkörbe das Tragen der Opfer-/Gaben zu Dionysos' Kultverehrung als Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott sowie die Bedeutung des Weines zum Hervorrufen der Ekstase.

579 Zur Organisation der Frauen in Kultbünden zu alle zwei Jahren stattfindenden Tanz- und Musikritualen, die von einer Priesterin angeführt wurde, vgl. WEIHE 2004, S. 109ff; siehe auch ZANKER/EWALD 2004, S. 147.

der Maskengott, der die Menschen durch Maskierung aus ihrem Alltag/ihrer Persönlichkeit heraustreten lässt, im Fries als Gott/Gestalt und als Maske/Kultbild repräsentiert wird.[580] Die hintere Maske zeigt, analog dem Antlitz des satyr-/silenartigen Wesens im *Aphrodite-Fries*, eine heitere Satyr-/Silenmaske, während die dritte mit frontalem Blick zum Betrachter dargestellte Maske des vorderen Knaben als tragisches weibliches Maskenbild die Tragödie figuriert.[581] Diese drei Masken antizipieren das für das Theater relevante Requisit der Theatermasken und verweisen auf den mit dem Tragen der Masken verbundenen Rollenwechsel der Schauspieler, womit Dionysos als Patron des Theaters sowie von Tragödie und Komödie präsentiert wird; bereits in den attischen Dionysos-Kultfesten, anlässlich dessen Tragödien und Komödien mit ihren kultisch-rituellen Tänzen und Gesängen inszeniert wurden, waren Masken wichtige Requisiten für Schauspieler und Chor, womit der Dionysos-Kult eng mit Theater und Theatermaske verbunden ist.

Die Vielzahl der im *Dionysoszug*-Fries präsentierten (mythischen) Gestalten in der Formation als ehrwürdiger Thiasos-Zug, die rituell-kultischen Motive und die Kultgegenstände wie Kantharos oder Masken sowie auch die harmonisch austarierte Frieskonzeption mit der Separierung der Figuren in Gruppen evozieren eine auratische, weihevolle Wirkung des Gottes Dionysos und seiner kultischen Verehrung in dem dem Gott gewidmeten Wandfries. Dionysos wird insgesamt als anbetungswürdiger, feierlich zu achtender und zu verehrender Gott präsentiert, der Freude, Genuss und Leben spendet, Sorgen bricht, der dionysische Heiterkeit, Lebens- und Festfreude vermittelt sowie Rausch und das befreiende Außer-Sich-Sein als Ekstase ermöglicht. Rekurrierend auf dionysische Thiasos-Szenen u. a. auf antiken Sarkophag- oder Vasenreliefs präsentierte und ‚feierte' auch Hofmann Dionysos als vielseitige, lebensbestimmende sowie freude- und lebensspendende Gottheit.[582] Dionysos, Gott des Weines, von Fruchtbarkeit, Vegetation und Naturkräfte, von Rausch und Raserei, zudem Ekstase-,

---

580 Auf Lenäen-Vasen des 5. Jh. v. Chr ist Dionysos' Kultverehrung durch eine an einem Baum, Pfahl oder Säule befestigte bärtige Maske dargestellt, die von Mänaden, zum Teil Thyrsoi oder Fackeln schwingend, Tiere zerreißend, musizierend und ekstatisch umtanzt (auch von Satyrn), Wein trinkend oder von „*Frauen beim Dienst am Wein*" (vgl. NEUER PAULY 1997, Bd. 3, Sp. 655) sowie mit Opfer-/Gaben (wie Früchte, Wein) verehrt wurde. Als eine Erscheinungsform des Dionysos ist mit ihm die Maske als Symbol der Verwandlung verbunden: Das Tragen einer Maske ermöglichte den Menschen das Heraustreten aus ihrer Persönlichkeit (Ekstase= Außer-sich-Sein) und das göttliche Hineingehen in den Menschen (Enthusiasmus = Gott-in-sich-haben). Im Dionysoskult wurde Ekstase durch Masken, Wein, Tanz, Musik und Gesang hervorgerufen. Vgl. [Stichworte] Dionysos, Ekstase und Maske in: NEUER PAULY 1997, Bd. 3, Sp. 651f.; NEUER PAULY 1997, Bd. 3, Sp. 949f.; NEUER PAULY 1999, Bd. 7, Sp. 974f. Zum Maskenidol vgl. KERÉNYI 1966; KERÉNYI 1994, S. 170ff.

581 Vgl. [Stichwort] Dionysos, in: NEUER PAULY 1997, Bd. 3, S. 655; vgl. Abb. griechischer Theatermasken von Tragödie, Komödie und Satyrspiel unter [Stichwort] Maske, in: NEUER PAULY 1999, Bd. 7, S. 977f. Inwieweit Hofmann zugleich mit der dritten Maske auf die Gorgo-Maske – Gorgos schreckenerregender Charakter wäre hier durch die Zotten anstelle der Schlangenhaare abgemildert – anspielen könnte, ist nicht zu beantworten. Karl Kerényi benennt die männliche Dionysos- und die weibliche Gorgo-Maske als älteste griechische Maskentypen, vgl. KERÉNYI 1966, S. 342. Kerényi sowie auch Richard Weihe erwähnen die Verwendung von frontalen Maskenansichten für Dionysos sowie für schreckenerregende, „*apotropäische Gorgonenmasken oder Menschen im Schreckzustand*" in der Antike, vgl. WEIHE 2004, S. 107.

582 ZANKER/EWALD 2004, S. 147-149. Zu den vielseitigen Dionysos- und Thiasos-Szenen auf Sarkophagreliefs und Dionysos' polyvalenten Bedeutung vgl. ZANKER/EWALD 2004, S. 135-177. Zu Dionysos' Polyvalenz und Wirkungsbereichen siehe auch SCHMIDT/SCHMIDT-BERGER 2008, S. 9-56.

Masken- und Theatergott, symbolisiert die Fruchtbarkeit der Natur durch seine Präsenz und auf Dionysos verweisenden Weinmotive, die Natur- und Lebenskraft, das Leben und die Vitalität – hiervon leiteten sich, mythologisierend als Dionysos' rauschhafte Welt, Nietzsches dionysischer Lebenskult und bejahender Lebensbegriff als ‚Feier des Lebens' ab – und die Lebenskunst. Für Renate Schlesier stehen die Existenz und das Dasein der Menschen im Zeichen des „*Mischungsgottes Dionysos, so wie er sich im Wein, in der Liebe und auf dem Theater der Komödie und Tragödie präsentiert*".[583]

Der mythologischen Überlieferung nach sind Aphrodite und die Chariten dem thiasotischen Gefolge nicht zugeordnet. Der sich Aphrodite und den Chariten nähernde dionysische Zug sowie die mit silen- und satyrartigen sowie mänadischen Wesen weiterhin auf der linken und rechten Bildhälfte des *Aphrodite-Fries* angeordneten Figuren schließen die Protagonistinnen kompositorisch in den dionysischen Thiasos ein. Dadurch wird ein offensichtlicher, sinnfälliger Zusammenhang zwischen Aphrodite und Dionysos im Theaterfries sichtbar. Laut Remigius vereinte sich die Liebesgöttin Aphrodite mit jenem Dionysos, *„dessen Geschäft dem ihren zuarbeitet, denn ‚Trunkenheit und unstete Wollust' gehören zusammen"*[584]. In diesem Kontext und in Gegenüberstellung zu Dionysos als dem Spender von Wein, der Vegetation, der fruchtbaren Natur und des Lebens würde Aphrodite als Göttin der körperlichen Liebe, Harmonie und Schönheit die menschliche respektive geschlechtliche Fruchtbarkeit und Leben versinnbildlichen. Mit den Göttern Dionysos und Aphrodite wären demnach die Fruchtbarkeit von Natur und Mensch als Sinnbild des Lebens schlechthin symbolisiert, womit beide als Lebensspender zudem für heitere Lebensfreude und Lebensgenuss stehen.
Die drei Chariten gehören zu Aphrodites mythischem Gefolge, weswegen Hofmann diese vier Bildfiguren formalkompositorisch zu einer homogenen Gruppe (**Abb. 3.22**) zusammenfasste. Sie verkörpern als solche Anmut, Liebreiz, Schönheit sowie Lebens- und Festfreude, was auch auf ihre Funktion als Begleiterinnen der Feste mit Tanz, Gesang und Musik (vgl. Homerische HYMNEN) zurückzuführen ist. Nicht der Wein versetzt die Chariten in Ekstase und ekstatischen Tanz, sondern die Musik der Auloi und Kymbala der Mänaden und der Kastagnetten des satyrartigen Wesens sowie die göttliche Präsenz von Aphrodite und Dionysos, die ungebändigte Lebenskraft der Natur verkörpernd. Aphrodites Gesellschaft hinzuzufügen ist ferner der kleine Knabe, der sich mit einem großen Henkel Weintrauben im Arm auf sie zu bewegt und sich mit diesen Weintrauben als Symbol für eine reichhaltige Ernte und Fruchtbarkeit zugleich auf Dionysos bezieht. Diesem Fruchtbarkeits-, Lebens- und Lebenskraftmotiv korrespondiert die auf einer blühenden Wiese sitzende Aphrodite, durch deren Berührung die Natur und die vielen Blumen um sie herum erblühen. Der Knabe könnte als Priapos, gemeinsamer Sohn von Dionysos und Aphrodite, zudem Gott der

583 SCHLESIER 1995, S. 134.
584 [Stichwort] Aphrodite, in: LÜCKE 1999, S. 41.

Fruchtbarkeit und Beschützer von Früchten zu identifizieren sein, auf den zugleich die Weintrauben in seinen Händen als Hinweis auf Dionysos und den Wein im Dionysos-Umfeld einen eindeutigen Bezug herstellen. Eine Identifizierung des Knaben als Priapos würde zudem auch die Darstellung von Dionysos und Aphrodite im West- und Nordfries sowie deren mythischer Verknüpfung zu einer Thiasos-Konzeption unter Erweiterung von Aphrodite und Chariten augenscheinlich untermauern.

Hofmann schlug im *Erinnyen-Fries* – der Dionysos-Mythos kennt die Erinnyen bzw. der Erinnyen-Mythos den Dionysos-Bezug nicht[585] – einen deutlich anderen, dramatischen Tenor an. Mit der Darstellung des Wirkens der mythischen Erinnyen als Rachegöttinnen sowie deren Bestrafung allen Frevels und Unrechts auf der rechten Frieshälfte formulierte Hofmann akzentreich theatralische, dramatische Effekte, die durch den farbig abstrakten Hintergrund symbolisch akzentuiert werden. Hofmanns Ostfries ist mit der Symbolik der attributiven Waffen der Erinnyen und dem dunkel verfärbten Hintergrund auf der rechten Fries- und dem ausgestreckt auf dem Boden liegenden toten Jüngling auf der linken Frieshälfte eindeutig der Thematik des Todes vorbehalten. Schwierig gestaltet sich die Identifizierung der Figurengruppe auf der linken Bildhälfte des *Erinnyen-Fries*.
Dem Racheakt der Erinnyen könnten Schilderungen einer dionysisch-ekstatischen Raserei und eines irdischen Treibens, wie in Euripides' BAKCHEN beschrieben, gegenübergestellt sein, womit Hofmann sich mit dieser Darstellung zugleich direkt auf Dionysos, das Theaterwesen und dessen ekstatisch-orgiastische Theatergenese im Dionysoskult beziehen würde. Euripides preist in den BAKCHEN den polyvalenten Dionysos, der in der Tragödie als Gott, Tier und Mensch – als Maskengott ist er zugleich Mitspieler – bühnen-/präsent ist, womit die ‚Paradoxien der Tragödie' wie dramatische Illusion /Gottgegenwärtigkeit oder Schein/Sein symbolisiert werden.[586] In den BAKCHEN sind Dionysos' Rückkehr nach Theben und seine Rache bei den Bewohnern für ihre Nichtanerkennung seiner Göttlichkeit beschrieben. Anspielungen auf die erzählerischen Momente der BAKCHEN würden sich bildlich in dem vom Sturm stark gebogenen Baum als Hinweis auf Dionysos, der durch seine Macht und Kraft Bäume biegen kann, und auf Pentheus' Beobachtung (als Frau verkleidet) der weiblichen Orgien von einer Baumspitze aus sowie dem tot lagernden Jüngling als mögliche Allusion auf Pentheus' Tötung nach seiner Enttarnung und seiner vergeblichen Erkennung äußern.
Auf die BAKCHEN deuten auch die unter einem Baum dargestellten erregten Frauen hin, von denen zwei sich den herannahenden Frauen (hier den Erinnyen) entgegenstellen, und deren Erregung sich in dem gebogenen Baum widerspiegelt. Diese könnte auf die Vertreibung der Frauen aus der Stadt in die Wälder auf den bewaldeten Berg Kithairon

---

585 Den Bezug zwischen den Erinnyen und Aphrodite erwähnt Hesiod in seiner THEOGONIE. Hier wird vom Tod des Uranos berichtet, der von seinem Sohn Kronos kastriert wurde; aus dem ins Meer gefallenen Phallus entstand Aphrodite, aus dem auf die Erde herabgefallenen Blut Uranos', das Gaia befruchtete, entstanden die Erinnyen.

586 Dazu vgl. BIERL 1991, S. 181; SEGAL 1986, S. 71-73; [Stichwort] Maske, in: NEUER PAULY 1999, Bd. 7, Sp. 975.

anspielen, wo sie mit wilden Tieren lebten und von Dionysos im ekstatischen Rausch zu Bluttaten angeregt wurden, und ihre kräftige Entgegenstellung gegenüber all jenen, die sich ihnen in den Weg stellten und denen sie mit übermenschlichen Kräften begegneten. Damit könnte Hofmann in seiner linken Darstellung im Ostfries eine illustrative Schilderung aus den BAKCHEN zeigen, wie sie zudem von Walter Pater in seiner Schrift DIE BACCHANALIEN DES EURIPIDES in GRIECHISCHE STUDIEN (1904) beschrieben wurden, ein um die Jahrhundertwende in weiten Kreisen viel gelesenes Buch, das sich nachweislich in Hofmanns Besitz befand.[587] Dionysos' Wirken in den BAKCHEN offenbart sein Wesen, das die Frauen in Ekstase versetzt und zu rasenden Mänaden verwandelt und sie in diesem Erregungszustand sogar vor Pentheus' Tötung – Ekstase kann auch tödlich sein – nicht zurückschrecken lässt. Dionysos' Wirken und Macht wären damit in dieser Szene augenscheinlich präsentiert und würden mit den Schilderungen seines göttlichen Wirkens im *Dionysoszug*- und *Aphrodite-Fries* korrespondieren.
Verena Senti-Schmidlin vermutete in ihren nur kurzen Ausführungen zum Ostfries eine BAKCHEN-Interpretation im gesamten Ostfries, ohne die Erinnyen auf der rechten Bildhälfte zu identifizieren.[588] Ingo Starz dagegen vermutete in der Darstellung auf der linken Bildhälfte eine Schilderung der Danaiden, jenen „*Töchter*[n] *des Danaos, die ihre auferzwungenen Ehemänner in der Hochzeitsnacht ermordeten, (...)* [und die] *durch die nahenden Rachegöttinen, die Erinnyen, die Strafe für Liebesverweigerung und Tötung* [erfahren]" haben.[589] Seine These begründete Ingo Starz mit der Kontrastierung der Bestrafung im *Erinnyen-Fries* mit der Fruchtbarkeit und der Liebe im *Aphrodite*- und *Dionysoszug-Fries*. Im Danaiden-Mythos wird jedoch von der Bestrafung durch die rächenden Erinnyen berichtet, vielmehr mussten die Danaiden zu ihrer Strafe im Tartaros in mühsamer, nutzloser Arbeit Wasser in ein löchriges, sich stetig entleerendes Gefäß schöpfen.[590]

Die These verfestigt sich an dieser Stelle, dass zwischen den beiden Figurengruppen im *Erinnyen-Fries* kein mythologischer Bezug zu sehen ist, sondern diese vielmehr zwei motivisch unabhängige, eigenständige Darstellungen ohne direkte inhaltliche Verknüpfung verkörpern könnten, die Hofmann in einem Friesteil (Ostfries) vereint hat. Hofmann ging es im *Erinnyen-Fries* weniger um die Vergegenwärtigung konkreter mythischer Inhalte oder Verbindungen zwischen mythischen Gestalten denn um den Moment der Bedrohung, der Schilderung der Rache und des Todes und damit um einen dramatischen Charakter der Szene in Kontrastierung zu den beiden Friesszenen. Dies belegt insbesondere die Komposition der vielfigurigen Figurengruppe auf der linken

---

587 Vgl. PATER, Walter: DIE BACCHANALIEN DES EURIPIDES, in: PATER 1904, S. 49-79. Zu Euripides' BAKCHEN sowie zu Paters Studie in Hofmanns Besitz vgl. mehrbändige Bücherliste der ehemals in Hofmanns Besitz verwahrten Bücher im LvHNP; diesbezügliche Hinweise zudem auch auf einer Inventarkarte zu Hofmanns Kreidezeichnung *Ciocarin* (um 1896), Privatsammlung Icking, Inv.-Nr. H 48.

588 Vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 42.

589 Vgl. STARZ 1999a, S. 210.

590 Eine Entgegnung von Starz' These auch bei ROBERTS 2001, S. 156.

Frieshälfte. Diese wurde von Hofmann weniger aus rein inhaltlich-mythischem denn aus rhythmisch-kompositorischem Interesse konzipiert. Hofmann sah hier die Möglichkeit, eine Figurengruppe durch eine große Variation und Vielfalt an differierenden Posen, Stellungen und Gebärden einer jeder einzelnen Figur sowie durch deren individueller als auch gesamtszenischer Anordnung rhythmisch durchzukomponieren, bei der zugleich die kompositorische Bewegungsausrichtung des Ostfrieses auf den linken Bildrand und damit auf den mittleren *Aphrodite-Fries* bewahrt werden sollte.
Dass dies Hofmanns eigentliches Anliegen in der kompositorischen Gestaltung dieser Figurengruppe war, veranschaulichen nicht nur die im Katalog zusammengestellten Entwürfe für die linke Friesszene (**Kat. 5.36-5.41**), sondern geht auch aus dem in dieser Studie wiederholt herangezogenen Briefkonzept an Botho Graef hervor. In diesem äußerte Hofmann explizit, dass ihm der „*Ausdruck des Schmerzlichen bei (...) Motiven (wie Totenklagen, Niobiden, Theaterfries usw.) in erster Linie wichtig*" war: „*Wenn die Bewegungen ‚schön' wirken, so liegt dies an der rhythmischen Zusammenfassung des Ganzen, am Tanzmässigen. Genau wie bei dem russischen Ballett ganz schmerzliche Vorgänge u. Empfindungen durch die Mittel der Tänzer dargestellt wurden, will ich in solchen Fällen das Schmerzliche in einem rhythmisch beherrschten Bild wiedergeben, es dient aber nicht ‚nur' als Anlass, schöne Bewegungen u. gar schöne Menschen zusammenzustellen. Ich glaube, dass auch Mozart sich gegen die Annahme auflehnen würde, er habe die Trauer der Donna Anna, die Angst des Leporello, die schauerlichen Gesänge des steinernen Gastes, u. alles, was er sonst schmerzliches od. wehmütiges geschrieben hat, nur dem melodischen Wohlklang zu Liebe gemacht.*"[591]

Bei der Darstellung im *Erinnyen-Fries* handelt es sich um eine illustrative Tragödien-Interpretation, wofür sich Hofmann vorrangig der Erinnyen sowie einer nicht (eindeutig) zuzuordnenden und zu identifizierenden (mythologischen) Figurengruppe bediente und wofür auch der Aufstellungsort des Wandfrieses in einem Theatergebäude sprechen würde. Gleichzeitig ging es Hofmann um einen Wandfries übergreifenden Kontext, konnte er in den räumlich einander gegenüberliegenden Wandfriesen *Dionysoszug* und *Erinnyen* das hier heitere, lebensfrohe und freudevolle Leben des Dionysos mit dem grausamen, dramatischen Schrecken der Erinnyen, somit Leben und Lebensprinzip und Tod, kontrastieren. Von Dionysos gehen, wie von Euripides in seinen BAKCHEN in seinem Spiel um Leben und Tod beschrieben, zwei verschiedene Wirkungen aus[592]: das Lust- und Freudevolle, das in Musik, Tanz und Gesang, Wein/Weinrausch und

---

591 Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1. Zur Symbolik des Schmerzes als mimischer und gestischer Ausdruck in einer gebeugten Figurengruppe wie im Gemälde *Niobiden* vgl. Brief von Walter Engelsmann an Ludwig von Hofmann, o. D. [1944], DLA, Inv.-Nr. 65.949/15.

592 Hofmannsthal rühmte Euripides' BAKCHEN als Mythos-Werk, dessen „*Stoff so schöne Möglichkeiten* [bietet], *fast ungreifbare, nie recht zu beredende Dinge allegorisch auszudrücken: als das Verhältnis des einzelnen zur Kunst oder besser, den unheimlichen Gegensatz jener beiden Verhältnisse zur Kunst, in denen eigentlich alle Menschen stehen: das des Enthusiasmus und das des wilden Hasses.*" Brieffragment Hugo von Hofmannsthal an Hermann

Ekstase manifest wird (*Dionysos-*, *Aphrodite-Fries*), steht der grausamen Destruktivität des Dionysos gegenüber, das sich im Töten (*Erinnyen-Fries*) äußert.[593] Diese Ambivalenz des eng mit dem Theater verbundenen Dionysos bringt Hofmann in seinen drei Friesen zum Ausdruck. Ähnliches ist einem Schreiben Hofmanns zu entnehmen, in dem er die Polyvalenz des Dionysos, die ihn wohl besonders interessiert haben könnte, und die ‚Infragestellung' seiner göttlichen Figur betont: „*Was ist es aber wohl eigentlich mit diesem Dionysos und warum hat ihn Euripides so warm empfohlen, da er doch offenbar nur Wahnsinn Mord und das schreckliche Unheil über die Menschen bringt. Der Wein als ‚Sorgenbrecher' wird einmal erwähnt; ist das ein ausreichendes Gegengewicht für die bluttriefende Raserei, und ist es ein Ausdruck für das, was seit 20 Jahren so vielfach als das ‚Dionysische' bei den Griechen geschildert und gerühmt wird?*"[594]

In der Annahme, Hofmann stelle auf der linken Frieshälfte im Ostfries unter Umständen eine Szene oder Stimmung aus Euripides' BAKCHEN und auf der rechten Frieshälfte die Erinnyen dar, so könnte man vermuten, dass Hofmann die beiden vermutlich unabhängigen Darstellungen im Ostfries jenen großen Tragikern widmete, aus deren Dichtungen die attische Tragödie und damit das Theater erwachsen sind, nämlich unter Umständen Euripides (um 480-406 v. Chr.) und vor allem Aischylos (525-456 v. Chr.), dessen ORESTIE als Inbegriff der griechischen Tragödie und damit als Ursprung der europäischen Kultur gilt. Im dritten Teil *Die Eumeniden* seiner Tragödientrilogie ORESTIE, die zu den Athener *Großen Dionysien* 458 v. Chr. uraufgeführt wurde, schilderte Aischylos das Wirken der Erinnyen als ungeflügelte, dunkelgewandete, die Unterwelt rächende und mit Schlangen bewaffnete weibliche Wesen.[595]

Ausdruck und Stimmungen in Tanz und rhythmischen Bewegungsarten

Die symbolischen Interpretationen der Motti Leben, Liebe und Tod setzte Hofmann nicht nur in der Gedankenwelt von Mythos und Kult um, sondern sie werden auch im Ausdruck und in den disparaten Stimmungen der Tänze und rhythmischen Bewegungsarten der Figuren manifest. In seiner Denkschrift über das Hoftheater formulierte Max Littmann 1908 explizit, Hofmann stelle in *„farbenprächtigen Friesen (…) antike Tanzreigen* [dar]*, die alle Stimmungen vom Bacchanalischen zum Festlich-Heiteren und Tragischen durchlaufen"*[596]. Wilhelm Schölermann konkretisierte diese Tanzreigen

---

Bahr, August 1904, zitiert nach SCHMIDT 2003, Bd. 1, S. 864. Hofmannsthal versuchte wiederholt, Euripides' BAKCHEN zu bearbeiten.

593 Hierzu vgl. WEIHE 2004, S. 105-119, hier bes. S. 117.

594 Brief von Ludwig von Hofmann an Ernst Hardt, San Domenico 25.5.1913, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 67.320/14. In diesem Brief bezog sich Hofmann auf eine Florentiner Theateraufführung von Euripides' BAKCHEN, die sein Missfallen erregte.

595 Aischylos (DIE ORESTIE, *Die Eumeniden*, Vers 46-59) war der erste Dichter, der das Aussehen der Erinnyen literarisch beschrieben, ihnen konkret anthropomorphe Gestalt verliehen und ihr Erscheinungsbild als weibliche, ungeflügelte, mit Schlangen bewaffnete, grausame Rache- und Fluchmächte festgelegt hat, vgl. GEISSER S. 391ff. Auch Euripides thematisierte in seinem ORESTES die Erinnyen, und zwar erwähnte er diese in ihrer Dreizahl und mit ihren Namen, vgl. JUNGE 1983, S. 7.

596 LITTMANN 1908, S. 29.

als *„vom bacchanalischen Dionysoszuge über den festlich heiteren Grazientakt bis zur tragischen Rhythmik der rächenden Erinnyen"*[597] reichende Stimmungen.
Hofmann verbildlichte in seinen drei Friessujets den Ausdruck verschiedener Stimmungen durch disparate rhythmische Tanz- und Bewegungsmotive. Diese Bewegungs- und Tanzmotive erhalten im Theaterkontext dramaturgische Funktion, da sie die mit den unterschiedlichen Theatergattungen verbundenen Emotionen und Stimmungen der mythischen Gestalten ausdrücken. Für Max von Boehn war der *„Zweck der Tanzkunst* [sei] *(...) die Darstellung einer Empfindung, einer Leidenschaft oder Handlung durch Gebärden"*, deren Ursprünge unter anderem in der kultischen Verehrung der Götter, im griechischen Theater und im Drama liegen.[598]
Hofmann versinnbildlichte in seinen drei Wandfriesen die antiken Tänze durch verschiedene rhythmische und unterschiedlich gestimmte Bewegungsarten: Im *Dionysoszug-Fries* als mit weihevoll-graziösem Schritt gemäßigt schreitender, prozessionsartiger Zug, als heiteren Festzug um Dionysos und sein dionysisches Gefolge, der in der verbildlichten Stimmung vorbildhaft nach antiken Bildbeispielen mit dionysischen Zügen, wie auf dem Pariser/Neapler Relief (**Abb. 3.29**) oder der Pisaner Marmorvase (**Abb. 3.30/a-b**) dargestellt, gestaltet ist; die rhythmische Bewegung als Prozession war eine der typischen Bewegungsarten griechischer Tänze.[599] Im *Aphrodite-Fries* als heiterer Tanz in dem zur tänzerischen Reihe abgewandelten lieblichen Reigentanz dreier sich an den Händen fassenden Chariten, deren Tanz zudem von den im Aphrodite-Kult zur menschlichen Fortpflanzung aufgeführten antiken Reigen- oder Kettentänzen inspiriert ist[600]; die Tanzekstasen der Tänzerinnen werden in ihren Gebärden von Kopf, Armen und Händen, Posen sowie Gewanddarstellungen manifest; ihr Tanz im parallelen Gleichschritt der beiden äußeren Tänzerinnen sowie die anmutige Gestaltung der drei Tänzerinnen unterstreichen den im *Aphrodite-Fries* dargestellten Liebreiz.
Im *Erinnyen-Fries* werden zwei ‚dramatische' Motive vereint: Die drei Erinnyen, deren ‚Tanz' im dynamisch-parallelen Gleichschritt in geduckten Körperposen und mit dynamischen, kräftigen, ausgreifenden Bewegungen, untermalt von ihrem Herausschleichen aus dunklem Hintergrund, einen tragischen, dramatisch ernsten Charakter, der durch ihren parallelen Gleichschritt und ihr ähnliches Aussehen unterstrichen wird, impliziert und an Darstellungen antiker ritueller Chortänze erinnert, werden mit dem *„Ausdruck des Schmerzlichen"*[601] und der Klagenden in der linken

---

597 N.N. [SCHÖLERMANN] 1908, S. 125; ähnliche Wendungen bei KÜHN 1919, S. 208.

598 BOEHN 1925, S. 33.

599 Zum Tanz der Antike vgl. [Stichwort] Tanz, in: NEUER PAULY 2002, Bd. 12/1, Sp. 11-17; BOEHN 1925, S. 29-45; BECKER 1901, S. 22-59; STORCK 1903, S. 11-24.

600 Vgl. BECKER 1901, S. 25.

601 Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1. Zur Symbolik des Schmerzes als mimisch-gestischer Ausdruck in einer gebeugten Figurengruppe wie im Gemälde *Niobiden* vgl. Brief von Walter Engelsmann an Ludwig von Hofmann, o. D. [1944], DLA, Inv.-Nr. 65.949/15.

Figurengruppe kombiniert. In der feuilletonistischen Presse wurde besonders Hofmanns Ostfries, der *„der Tragödie geweiht ist und den Chor der Klagenden mit seinen schrillen Bewegungen zeigt*", sehr gelobt, da Hofmann hier *„über seine im Grunde auf das Idyllische gestellte Natur sogar weit (…) und mit viel Glück hinaus*[geht]".[602]

Den drei disparaten Tanzsujets ist die Stilisierung des Tanzausdrucks in den Bewegungen, der Gestik von Armen oder Händen, Gebärden sowie Kopf- oder Körperposen gemeinsam. Für Plutarch waren, so bemerkte Max von Boehn in seinem Buch DER TANZ, Tanz und Tanzbewegungen eine *„stumme Dichtkunst*"[603], eine pantomimische Tanzkunst, die durch Körperformulierungen, Gesten und Gebärden oder rhythmische Bewegungen verschiedene Situationen, Emotionen und Gefühlslagen, Handlungen oder gar Personen symbolisiert und charakterisiert – ob nun das Leben als Fest oder Kampf/Schicksal, die Liebe als Ekstase oder der Tod als Tragödie und Schmerz.

Es konnte interessanterweise eruiert werden, dass die von Hofmann in den drei Friessujets dargestellten rhythmischen Bewegungsmotive im antiken Tanz alle in zwei bedeutenden Publikationen über den Tanz aufgeführt sind, die sich nachweislich in Hofmanns Besitz befanden, nämlich in den Tanz-Publikationen von Marie Luise Becker (1901) und Karl Storck (1903).[604] Hier sind zum Beispiel nicht nur die beiden Neapler Reliefs *Dionysischer Tanz* und *Ikarios-Relief* oder der tanzende Satyr abgebildet.[605] Die Publikationen enthalten zudem zahlreiche weitere Hinweise auf antike Tanzpraktiken im Kult, wie die Kombination von Aphrodite und die Chariten betreffend im Aphrodite-Kult. Auch das antik-römische Grazien-Motiv findet hier seine Erwähnung.

Hofmanns Wandfries und sein Bezug zum Hoftheater

Hofmanns Wandfries mit seinen mythologischen Sujets, bühnenartigen Kompositionen und disparaten Stimmungen sowie die Masken im *Dionysoszug*-Fries stellen in Tenor, Symbolik und Bedeutung eindeutige Bezüge zur Welt des Theaters und des Bühnenwesens her. Sie versinnbildlichen auf diese Weise die Funktion und Aufgabe des Weimarer Hoftheaters als Bühnenstätte und klassisches Mehrspartenhaus mit seinen im Theater aufgeführten Gattungen – diese umfassten Sprechtheater (Schauspiel, Tragödie, Komödie), Musiktheater (Oper, Operette) sowie Tanztheater (Tanz, Ballett) – und Genres. Herman Scheidemantel schrieb nach der Einweihung des Hoftheaters 1908 über dessen Aufgabe: *„Ein Hoftheater* [hat] *(…) allen Kunstgattungen vom klassischen Drama bis zur großen Oper, von der opera buffa bis zum feinen Konversationsstück zu dienen."*[606] Und Hofmann äußerte in seinem Schreiben an Kuno Graf Hardenberg über die Funktion

---

602 STAHL, Fritz: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Gurlitt), in: BERLINER TAGEBLATT, Nr. 608, 24.11.1908, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

603 BOEHN 1925, S. 33.

604 BECKER 1901; STORCK 1903. Zu genannter Literatur in Hofmanns Besitz vgl. Bücherliste im LvHNP (2 Bde.).

605 Vgl. STORCK 1903, Abb. 16 und Abb. 18.

606 SCHEIDEMANTEL 1908, S. 52.

des Weimarer Theaterfoyers, für den sein Wandfries konzipiert war, der zu *„musikalischen Veranstaltungen, Kammermusik u. dgl. benutzt werden"*[607] sollte.
Diese Äußerungen sind insbesondere im Hinblick auf die Theatersujets aufschlussreich, reflektiert Hofmann in seinen Friesen die Genese des Theaters und dessen Gattungen und lieferte in ihrem jeweiligen Tenor bildliche Interpretationen für die im Hoftheater aufgeführte dramatische, tänzerische und musikalische Kunst, die in den mythischen Gestalten als auch in den Stimmungen der Tanzsujets manifest werden. Der *Dionysoszug* mit dem mythisch-kultischen, lebensfrohen Thiasos als festlicher, heiterer und ausgelassener Umzug versinnbildlicht Komödie. Der *Aphrodite-Fries* mit Aphrodite und den Chariten hingegen figuriert einerseits in dem sich fortsetzenden Thiasos das Schauspiel der Komödie und in den lagernden Satyrn und Silen das erheiternde Nachspiel des Satyrspiels sowie eine musikalisierte, heitere Komödienform wie die oben erwähnte Opera buffa, andererseits mit den Tanz- und Musikmotiven – Musik, das Spiel von Blas- oder Schlaginstrumenten und der Tanz gehören auch bei Hofmann zur festlichen Verehrung der Götter – die heiteren Tanz- und Musikveranstaltungen im Theater. Im Kontext mit den dramatischen Aufführungen erhält das Motiv der Erinnyen seinen Sinn, das die Tragödie symbolisiert.
Interessanterweise folgt Hofmanns Wandfries mit seinen ‚zwei' Bilderzählungen – auf der einen Seite die Verknüpfung von *Dionysos*- und *Aphrodite-Fries* durch die in den Thiasos integrierten Aphrodite und die Chariten, auf der anderen Seite die Darstellung der Erinnyen – gleichzeitig Hauptmanns Gedanken über das griechische Theater, die er im Dionysos-Theater in Athen und Delphi auf seiner Griechenlandreise entwickelt hat, dessen kultischer Ursprung und religiöser Charakter ihn faszinierten: *„Die Tragiker hatten Götter als Zuschauer, und dadurch wurde nicht nur die Grundverfassung ihrer Seele bedingt, sondern die Art des Dramas, das sie hervorbrachten."*[608] Die zwei Pole, die *„Heiterkeit, die (…) sich zur Kraft der Komödie steigert"*, und das *„Blutmysterium (…)*[, die] *Tragödie heißt (…) Mord, Blutgier, Blutschande"*, bestimmen nach Hauptmann das Wesen des griechischen Theaters.
Damit sind Hofmanns Wandbilder nicht nur Sinnbilder des Theaters als Ort der Aufführung von Dramen, Tragödien und Komödien, Ballett (Tanz) oder Oper (Musik/Gesang), sondern zugleich auch Ort der Verkleidung bzw. Verwandlung von Personen im Rahmen eines Rollenspiels, worauf die in den Bildfiguren wie in den Satyrn und Silenen (*Aphrodite-Fries*) sichtbar gemachten Verwandlungen oder die Masken in

---

607 Brief von Ludwig von Hofmann an Kuno Graf Hardenberg, Ober-Weimar 6.2.1916, StADa, Inv.-Nr. 4216/2: *„Dass der Fries im Theater nicht gut mit der Architektur zusammenpaßt, ist mir noch nicht aufgefallen; was mich stört ist die Veränderung des Raumes, um in der Eile ein Schinkenbrot zu essen. Es war damals gesagt worden, dass Foyer solle zu musikalischen Veranstaltungen, Kammermusik u. dgl. benutzt werden! Davon war aber späterhin niemals die Rede.*"– Littmann erwähnte die Funktion des Foyersaals, der dem Publikum des ersten und zweiten Rangs zugänglich war, ihm während der Theaterpausen als repräsentativer Foyerbereich diente und der zudem auch für Veranstaltung des großherzoglichen Hofes genutzt wurde, vgl. LITTMANN 1908, S. 26; ZEUNER 2002, S. 84. Im ZENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG wird die Ausstattung der beiden Annexe des Foyersaals mit Ausgabetischen für Speisen und Getränke erwähnt, vgl. N.N. [SCH.] 1908, S. 40.

608 HAUPTMANN, Gerhart: *Griechischer Frühling*, in: KINDLERS NEUES LITERATURLEXIKON 1990, Bd. 7, S. 394.

den Händen der Knaben in Hofmanns *Dionysoszug* eindeutig anspielen, die das für das Theater relevante Requisit der Theatermasken illustrieren und zugleich als dekorative Ergänzung die Theaterspiele steigern. Letztere versinnbildlicht zugleich die kultische Verehrung des Dionysos, womit dem neu erbauten Hoftheater seine Rolle zugedacht wird, denn im Dionysoskult mit seinen Theater-, Tanz-, Musik- und Gesangsaufführungen liegen die Ursprünge des europäischen Theaters und die kultischen Anfänge der Tragödie und Komödie: Zur Dionysos' Verehrung wurden seit dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Athen alljährlich in den religiös-kultischen Festen der *Großen Dionysien* und *Lenäen* Tragödien, Komödien und Satyrspiele als heiterer Ausklang aufgeführt.[609] Da Mythos und Kult des Dionysos eng mit der Genese von Theater und Drama verbunden sind, verwundert es auch nicht, dass das Dionysos-Sujet seinen Niederschlag in Hofmanns Theaterfries fand.

Die disparat gestimmten mythologischen Sujets von Hofmanns Wandfries verkörpern, wie gesagt, in ihrem Tenor die auf der Theaterbühne aufgeführten verschiedenen heterogenen Künste und Theatergattungen – also Schauspiel, Tragödie und Komödie, Tanz/Ballett, Oper und Musik –, die im Sinne des Gesamtkunstwerks in Erscheinung treten. Im Zusammenwirken der Gattungen und Künste sollte der Theaterbesucher aus seiner alltäglichen Wirklichkeit entrückt und an existentielle Grenzerfahrungen seines Daseins herangeführt werden, um so den tieferen Sinn des Lebens und den Ursprung seines Daseins näher zu erfahren. Beispielhaft bezeugt dies die theaterreformerischen Bestrebungen für eine Erneuerung des Theaters um 1900, wie sie in Nietzsches GEBURT DER TRAGÖDIE AUS DEM GEISTE DER MUSIK formuliert wurde, die zum *„Diktum für die Theaterreform der Jahrhundertwende"* wurde, sollte das Theater ganz im Sinne Nietzsches ein *„Fest des Lebens"* kreieren.[610]

---

[609] Zur Dionysos' kultischen Verehrung als Wein-, Fruchtbarkeits-, Ekstase- und Maskengott wurden u. a. mit den *Großen Dionysien* und den *Lenäen* verschiedene kultisch-religiöse Feierlichkeiten durchgeführt, die aus Theateraufführungen, Prozessionen und religiösen Zeremonien bestanden. Diese wurden im 5. Jh. v. Chr. zu offiziellen Festen (Dionysosfeiern) installiert und staatlich institutionalisiert. Eines der wichtigsten Feste im Festkalender waren die mehrtätigen *Dionysien*, bei dem drei gewählte Tragödien- und evtl. Komödiendichter vor Publikum und Juroren in Wettbewerben (Agon) Tragödien und Komödien aufführten: im Vorfeld der Feste Präsentation der Tragödien- und Komödiendichter nebst Darstellern, Chören und aufzuführenden Stücken und Überführung des Dionysos-Kultbilds zum Theaterfestplatz geführt; 1. Festtag: Prozession, Festopfer, Musikwettstreit; 2. Tag: Agon von fünf Komödien; 3.-5. Tag: Tetralogie von drei Tragödien und erheiterndem Satyrspiel jeweils eines Tragikers an einem Tag. Das Drama umfasste Tragödie und erheiternde Komödie, deren beider Genese in den singenden und tanzenden Umzügen der Dionysos-Verehrung liegen. Zu Dionysos' Festkultur vgl. u.a. BLUME 1984, S. 14-30; LATACZ 2003; WEIHE 2004, S. 120ff.

[610] STENZEL 1999, S. 36; vgl. bes. HALLER 2002, S. 70-78; ferner BOEHE-SELLE 2001, S. 327; BUCHHOLZ 2005, S. 327. *„Unter dem Zauber des Dionysischen schliesst sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. (...) Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. (...) Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches."* NIETZSCHE 1993, S. 23. Siehe auch ferner CANCIK 2000;

Diesen Anspruch erfüllen die Wandfriese Hofmanns (**Abb. 3.12-3.19**) als auch Schneiders (**Abb. 3.41-3.43**), die, wenn auch auf den ersten Blick nicht erkennbar, raumgreifend und zyklisch aufeinanderbezogen sind und die im Grundanliegen miteinander korrespondieren. Hofmann stellte überdies in seinem lebensfrohen *Dionysoszug-Fries* und gleichsam rhythmisch- heiteren *Aphrodite-Fries* mit den tanzenden Chariten, musizierenden Figuren oder lagernden satyr-/silenartigen Wesen bildmotivisch zentrale Gedanken und Bildformeln aus Nietzsches GEBURT DER TRAGÖDIE dar. Dies verwundert nicht, erfuhr der Philosoph um 1900 sowie insbesondere im Kreis des *Neuen Weimar* eine große Verehrung.

Leben – Liebe – Tod als Motti: die übergreifende Symbolik der Foyerfriese

Beide Maler schildern in ihren narrativen Wandfriesen (**Abb. 3.21**) Situationen, Emotionen und Regungen der Menschen, wie sie jeden Abend mit den Bühneninszenierungen und Vorstellungen verschiedenster Gattungen auf der Weimarer Theaterbühne und den verschiedenen Veranstaltungen im Foyer aufgeführt werden sollten. Bereits Friedrich Schiller bemerkte in seinem Vortrag DIE SCHAUBÜHNE ALS EINE MORALISCHE ANSTALT BETRACHTET (1784), die Funktion des Theaters sei es, „*das ganze Gebiet des menschlichen Wissens*" und „*alle Situationen des Lebens*" zu erschöpfen.[611] Als übergreifende Motti könnten Hofmanns und Schneiders Wandfriese Leben/Liebe/Tod oder Fest-Schicksal/Ekstase-Leidenschaft/Tragödie symbolisieren, die die verschiedenen Sparten des Theaters – Sprechtheater (Schauspiel, Tragödie, Komödie), Musiktheater (Oper/Operette), Tanztheater (Tanz/Ballett) – repräsentieren.

Schneiders Wandfries *Tod – Leben (ein Kampf) – Liebe*[612] (**Abb. 3.37-339**), zugleich Bildtitel der drei einzelnen Friese, zeigt mit seinen schwebenden, vom Jugendstil eines Gustav Klimt (vgl. Klimts *Beethovenfries*, 1902, Wien) oder Max Klinger (vgl. Klingers *Neue Träume von Glück* aus *Eine Liebe*, 1887) inspirierten Bildfiguren nebst ihrer ästhetisch-idealisierenden Körperformung und überlängten Körperstilisierung die elementaren Regungen und Zustände des menschlichen Daseins, das Leben und die Lebenskraft, die Liebe und den Tod der Menschen.[613] Die Betrachtung von Schneiders Wandfries, ausgehend von Ost- über die Süd- zur Westwand, ergibt folgende Narration: Im Ostfries oberhalb des hiesigen Fenstersturzes ruht der Leichnam eines Mannes langgestreckt auf einem über die gesamte Ostwand ausgebreiteten, langen und von vier

---

BURKERT 1990, S. 13-39. Zu Nietzsches Theaterprojektionen vgl. MÜLLER-KRUG 2001; HIß 2005, S. 163ff. (Das dionysische Theater der Moderne).

611 SCHILLER 1999, S. 26.

612 Dieser Titel ist Schneiders Brief an Klinger zu entnehmen, vgl. Brief von Sascha Schneider an Max Klinger, Weimar 5.2.1908, StAN, NL Max Klinger, Nr. 326, in Rekurs auf RANGE 1999, S. 238, erwähnt in Kapitel 3.2. Zu Schneiders Hoftheaterfries siehe auch RANGE 1999, S. 119/120.

613 Schneider schuf weitere Wandbilder u. a.: für die Wandelhalle des Stadttheaters Köln; Monumentalbild *Morgenstimmung* (*Harfenspielerin*, 1897) für die Villa des Jenaer Theologen von Hase; Fresko *Der Triumph des Kreuzes im Weltgericht* in der Johanniskirche in Meissen-Cölln (1898); *Torwächter* für Eingangshalle im neuen Universitätshauptgebäude in Jena (zerstört); für die Gutenberghalle im Buchgewerbemuseum in Leipzig (*Baldurs Sieg und die Mächte der Finsternis,* 1901). Zu Schneiders Wandmalereien vgl. VOLKMANN 1900; VOLKMANN 1901; RANGE 1999.

schwebenden Figuren geführten Tuch (**Abb. 3.37**). Der Südfries (**Abb. 3.38**) zeigt das Leben als Kampf und damit ein von Spannungen, Konflikten und Verfolgungen geprägtes Dasein: Sechs nackte, athletisch gebaute Jünglinge, zwei mit Schutzschildern ausgestattet, tragen ihre Streitigkeiten ringend und kämpfend, sich gegenseitig tretend und verfolgend, mit ihren körperlichen Kräften aus. Im Gegensatz zur Dramatik des Südfrieses kennzeichnet ein zarter, lyrischer Klang den Westfries (**Abb. 3.39**), der dem Sujet der Liebe vorbehalten ist: Im mittleren oberen Friesbereich ist ein schwebendes Liebespaar dargestellt, eine nackte Frau schmiegt sich mit ihrem Rücken eng an den nackten Körper ihres männlichen Begleiters, ihr gegenseitiges Ergreifen der rechten Hände unterstreicht die dargestellte Vereinigung der Liebenden; fünf mit Becken musizierende nackte Jünglinge umgeben das Liebespaar.

Schneiders Umsetzung seiner Wandfriese unterscheidet sich, was die Komposition, die formale Gestaltung oder die Sujets betrifft, von derjenigen Hofmanns: Schneiders Friese zeigen in den schwebenden Figuren ausgehend von der Ost- über die Süd- zur Westwand friesübergreifend eine Bewegungsrichtung nach rechts auf den rechten Bildrand im Westfries, während Hofmann seinen gesamten Wandfries auf den mittleren *Aphrodite-Fries* ausgerichtet hat. Deutlich tritt in Schneiders Wandfries sein besonderes künstlerisches, auch homoerotisches Interesse am männlichen, durch Körpertraining gezielt ästhetisch und athletisch geformten, wohl proportionierten Körper, an einer neuen, „*höheren Körper-Kultur*" und einem neuen ästhetisierenden Schönheits- und Körperkult zutage.[614] Auch fehlt die für Hofmanns Wandfries typische Farbigkeit, Schneider beschränkt sich in seiner Darstellung – mit Ausnahme des liegenden Frauenakts im *Liebe*-Fries – auf lebensgroße, plastisch und athletisch geformte, Umriss betonte und idealisierte Männerakte, die vor flächig-planem, hellem und monochromem Grund schweben. Auf jegliche zusätzliche schmückende Ergänzung hat Schneider in seinem Wandfries verzichtet: „*Nichts soll stören und die Aufmerksamkeit von der Figur ablenken, auch soll kein Rechts und Links an Farbe, Fleck und Form, die Fehler der Figur verbergen helfen*", wie Schneider in seiner Schrift MEIN GESTALT UND BILDEN (1916) über einen für seine Malerei relevanten ästhetischen und künstlerischen Gedanken notierte, nämlich den „*dargestellten Körper für sich allein, ohne die Aufmerksamkeit ableitende Nebendige wirken zu lassen*."[615] Damit rückte Schneider den menschlichen, nackten und idealisierten Körper und die Gebärden und Stimmungen der Figuren, die keine mythologischen Gestalten verkörpern, in den Vordergrund seiner monumentalen Malerei. Die Motti Tod-Leben-Liebe veranschaulichte Schneider motivisch durch einen

---

[614] SCHNEIDER 1916, S. 2. Um die „*Kunst wieder zu einem unmittelbaren Ausdruck unseres pulsierenden Lebens zu gestalten*" (SCHNEIDER 1916, S. 22) und um für die Kunst wohlproportionierte Modelle zu besitzen, plädierte Schneider, fasziniert von Klingers dargestellter nackter Körperlichkeit, die Formung des menschlichen Körpers durch Übungen und gezieltes Körpertraining und gründete zur Ausbildung von Körperschönheiten 1919 das Kraft-Kunst-Institut in Dresden, das er bis 1925 betrieb. Zu Schneider vgl. RANGE 1999; AUSST.-KAT. FREITAL 2005, S. 52-59; zu Schneiders Institut vgl. SÜNDERHAUF 2004, u. a. S. 169/170, 185.

[615] SCHNEIDER 1916, S. 18, vgl. ebd., S. 16.

schwebenden Leichnam, ein Ringen und Drehen im Kampf und ein schwebendes Liebespaar.

Demgegenüber verpackte Hofmann seine Bildmotive nicht nur in eine mythologisch-figurative Symbolik sowie mythische und kultische Motivik, sondern er versinnbildlichte die für das Bühnenwesen relevanten verschiedenen Stimmungen und Empfindungen symbolisch durch die Tanz- und Bewegungsmotive und deren Ausdrucksgehalt und Stimmungen, die Gebärden- und Körperdarstellungen der Figuren und deren unterschiedlichen Emotionen. In diesem Vorgehen, Gestimmtheiten der Figuren in ihren Bewegungs- und Körpermotiven oder Gebärden sichtbar zu machen, treffen sich Hofmann und Schneider. Hofmanns Friese mit den Motiven Dionysos und seinem Gefolge (Westfries, **Abb. 3.12-3.14**) sowie Aphrodite und Chariten (Nordfries, **Abb. 3.15-3.17**) symbolisieren analog Schneiders Süd- und Westfries (*Leben*- und *Liebe-Fries*, **Abb. 3.42-3.43**) das Leben und die Liebe. Zu beachten ist hierbei, dass die Tanz- und Kampfdarstellungen von Hofmanns *Aphrodite-Fries* und Schneiders *Leben-Fries* aufgrund ihrer Disposition an den Stirnwänden der beiden Foyerannexe, damit gleichzeitig Gedanken Nietzsches formelhaft zum Ausdruck bringend, einander gegenüber stehen. Hofmanns Ostfries ist mit den Erinnyen und dem wie tot auf dem Boden liegenden Jüngling (**Abb. 3.18-3.19**) analog zu Schneiders Ostfries (**Abb. 3.37**) dem Tod vorbehalten. Damit korrespondieren Hofmanns Darstellungen von Dionysos, Aphrodite/Chariten und Erinnyen mit Schneiders Sujets von Tod, Liebe und Leben, deren bildimmanenten symbolischen Stimmungen zugleich beispielhaft für die im Theater aufgeführten Veranstaltungen im Schauspiel (Tragödie, Komödie), im Tanztheater oder in der Oper (Musiktheater) stehen.
Die Hoftheaterfriese Schneiders und Hofmanns, denen als Gemeinsamkeit die Aufgabenstellung einer symbolischen Interpretation der Motti Leben/Liebe/Tod für die klassischen Theatersparten zugrunde liegen dürfte, erzeugen gerade durch die verschiedenen, stilistisch kontrastierenden Lösungen zweier verschieden arbeitenden Künstlern im Theaterfoyer ein Spannungsfeld, das über das Foyer hinweg eine raumgreifende Wirkung entfaltet. Die Akzeptanz von Hofmann und Schneider durch deren im Foyerbereich einander gegenübergestellten, zugleich stilistisch differierenden Arbeiten[616] ist symptomatisch für die Akzeptanz von stilistischer Permutation und der Vereinigung differierender Stilbereiche seit dem Historismus.[617]

Der humanistisch gebildete Hofmann wusste um den Kontext von Mythos, Theater und den Ursprüngen des im Dionysoskult liegenden Theaters. Zudem waren ihm Mythologie

---

616 Über die disparaten Maler Schneider und Hofmann bemerkte Illies: *„Größere Gegensätze waren eigentlich gar nicht denkbar. Hofmann, der Aristokrat in des Wortes bester Bedeutung, Sascha Schneider von athletischem Körperbau, untersetzt und breitschultrig (...) Ebenso verschieden war natürlich ihre Kunst.*“ Vgl. Anmerkungen von Otto Illies zum Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 26.8.1939, LvHAZ, Anm. 83, S. 116f.

617 Für diesen Hinweis danke ich Prof. Dr. H. H. Hofstätter. Zum Stilmittel der stilistischen Permutation vgl. HOFSTÄTTER 1978, S. 81-91, bes. S. 86-91.

und Beziehungen unter den mythischen Figuren vertraut, und er wusste, welche mythischen Gottheiten und Gestalten sich für ein sinnfälliges Bildprogramm in einem Theaterraum kombinieren ließen. Mit seinen dem Theater- oder Bühnenwesen nahestehenden Sujets schuf Hofmann ästhetische Vorstellungen, die den Theaterbesucher beim Betrachten seines Wandfrieses auf das auf der Theaterbühne gespielte Repertoire einstimmen sollten. Der im Theaterfries vergegenwärtigte Mythos-Aspekt steht auch im Kontext mit der neuen Sinnsuche und Sinngebung um 1900, dem Wunsch nach geistiger Erneuerung und Ästhetisierung des Alltags. Hofmanns Theaterfries mit seinen mythologischen, idealistischen Sujets mit dem dargestellten Einklang von Mensch und arkadischer Natur ist damit zugleich ein leiser Nachhall an das im Jahr 1906 gescheiterte Reformprojekt *Neues Weimar* und als solcher in ein kulturpessimistisch geprägtes Lebensreformkonzept eingebunden. Hofmanns Wandfries entspricht dem Konzept einer zeitgemäßen Kunst und dem um die vorletzte Jahrhundertwende postulierten Gesamtkunstwerk, das Kunst und Leben integriert.

3.6 DER WANDFRIES UND SEINE UMGEBUNG

Die historischen Aufnahmen des Foyersaals von 1908 (**Abb. 3.2**, **3.7**) überliefern nicht die Farbigkeit der Monumentalfriese im Wandverbund oder innerhalb der Raumgestalt. Es bedarf der Imaginationsfähigkeit des Betrachters, die originäre Raumwirkung mit den farbigen Wandfriesen zu rekonstruieren. An den Fotografien ist jedoch nachzuvollziehen, dass sich Hofmanns Wandfries gut in die Innenarchitektur des neoklassizistisch gestalteten Foyersaals eingefügt hat. Der gesamte Foyerbereich war, wie Max Littmann in seiner Denkschrift zum Hoftheater ausführlich über dessen Ausstattung berichtete, originär in Hellgrau und Gold gehalten: Die Decke wies einen vergoldeten Kassettenplafond auf; die Raumwände waren mit hellgrauem *Stucco lustro* verkleidet, durch weiße Pilaster mit marmornen Dichter-/Komponistenplaketten gegliedert sowie einem strengen, wandgliedernden System zart gezeichneter horizontaler und vertikaler Linien und durch dekorative Zier- und Mäanderfriese strukturiert. Sowohl die Bildhöhe von Hofmanns und Schneiders Wandfriesen als auch deren Disposition auf einheitlicher Wand- bzw. Raumhöhe in den Annexräumen korrespondiert mit der Höhe und Lage der Galerieöffnungen im Hauptfoyer, die sich scheinbar in den Friesen fortzusetzen scheinen.

Auf diese Weise entsteht der Eindruck eines – ob als gemalter Wandfries oder lichte Fenster- bzw. Galerieöffnung – sich über alle Foyerbereiche fortsetzenden Frieses. Das wandgliedernde Ziersystem stabilisierte den Wandfries an der Wand und unterstrich dessen kompositorisch ruhige Wirkung. Die auf hellgrauen und weißen Marmor beschränkte Farbgestaltung des Foyersaals kam der Farbwirkung von Hofmanns Wandfries entgegen, konnte dieser an den farbig zurückhaltend gehaltenen Raumwänden seine volle Leuchtkraft entfalten. Einmischungen Hofmanns in die Raumgestalt des Foyersaals sind für das Hoftheater im Gegensatz zu den späteren

Projekten wie dem Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.1-4.6**) oder der Leipziger Bibliotheksausmalung (**Abb. 6.18-6.19**) nicht bezeugt.

3.7 NACHLEBEN

Hofmanns – sowie auch Schneiders – Theaterfries weist aufgrund der im Laufe der Zeit durchgeführten Restaurierungen heute einen sehr guten Erhaltungszustand auf.[618] Diese Restaurierungsarbeiten erfolgten vermutlich nach Ende des Zweiten Weltkriegs im Zuge des Wiederaufbaus des Deutschen Nationaltheaters nach dessen Teilzerstörung. Bei Luft- und Bombenangriffen der Alliierten auf Weimar im Februar 1945 war das Theater bis auf die Außenmauern (**Abb. 3.40**) zerstört worden, doch die im Theaterinnern an den Raumwänden angebrachten Monumentalfriese Hofmanns und Schneiders blieben weitgehend (!) unbeschädigt und sind bis heute erhalten.[619]

Beim Wiederaufbau des Theaters 1948 wurden Hofmanns und Schneiders Wandfriese „*bewusst in der früheren Form belassen*"[620], während das Foyer eine sachlichere Erscheinung erhielt. Ob Hofmanns Wandfries im Zuge des Wiederaufbaus restauriert wurde, ist unbekannt; eine oberflächliche Reinigung, Entfernung der Brandrußschicht und Ergänzung fehlender Farbstellen ist jedoch anzunehmen. Der Erfurter Restaurator Detlef Kautz erwähnt in seinem späteren Restaurierungsbericht Übermalungen und fehlgetönte sowie nachgedunkelte Ölfarbretuschen in größerem Umfang um das Fenster am Ostfries. Ob diese aus dieser Zeit stammen oder im Rahmen der Theatermodernisierung 1973 bis 1975 und einer zu dieser Zeit erfolgten Restaurierung vorgenommen wurden, ist nicht bekannt.

Mit der deutschen Wiedervereinigung, der Instandsetzung des städtischen Umfeldes und den Feierlichkeiten Weimars als Kulturstadt 1999 rückte auch das Deutsche Nationaltheater ins Blickfeld des öffentlichen Interesses. Mitte der 1990er Jahre erfolgten umfassende Sanierungen und Modernisierungen des Theaters. In diese wurden auch Hofmanns und Schneiders Wandfriese einbezogen, die im Jahr 2000 unter finanziellem Aufwand restauriert wurden.[621] Damit befindet sich Hofmanns Wandfries –

---

618 Bereits Ende der 1930er Jahre beobachtete Illies ein Nachdunkeln von Hofmanns Theaterfries infolge starken Zigarettenrauchs am Buffet (Anmerkungen von Otto Illies zum Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 26.8.1939, LvHAZ, S. 110-120, Anm. 83). – 1939/40 zeichnete der Schwiegersohn von Louis Tuaillon, der Architekt Paul Otto August Baumgarten (1873-1946) für Modernisierung und Umbau des Deutschen Nationaltheaters im Äußeren wie im Inneren verantwortlich. Über Volkmann ließ Eva Baumgarten Hofmann ausrichten, dass sich ihr Mann sehr über dessen Wandfries im Theater freue, der nach dem Umbau in den neugestalteten Räumen noch besser zur Geltung käme als zuvor (vgl. Brief von Artur Volkmann an Ludwig von Hofmann, Geislingen 9.8.1939, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.1038/4). Zu Baumgartens Theaterumbau und dessen Modernisierung vgl. DITTMAR 1940.

619 Für 1949 erwähnt Eleonore von Hofmann die im Theater noch existierenden Theaterfriese von Hofmann und Schneider, vgl. Brief von Eleonore von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 16.1.1949, LvHAZ.

620 ERÖFFNUNG NATIONALTHEATER 1948, S. 52.

621 Ende 1992 wurden die beiden Wandfriese restauratorisch untersucht. Erste Voruntersuchungen und Reinigungsproben von Hofmanns und Schneiders Wandfriese erfolgten durch Detlef Kautz Ende 1992, der Anfang 1994 einen umfassenden Untersuchungsbericht zu den beiden Friesen angefertigt hat. Kautz beobachtete auf der Gemäldeoberfläche zumeist vertikale Rissbildungen im Wandputz, die stellenweise Ablösung des Bildträgers von der Wand, Deformierungen, Farbabhebungen, Craquellée und mitunter hohem

sowie auch Schneiders Wandarbeit – auch heute noch 100 Jahre nach seiner Entstehung an jenem Ort in Weimar, für den er eigens konzipiert und angefertigt worden war.

Schimmelbefall, einen sehr hohen Verschmutzungsgrad besonders an den an den Außenwänden montierten Friesen u. a. aufgrund bauphysikalischer Faktoren und der Heizung, fehlgetönte oder nachgedunkelte Ölfarbretuschen und Übermalungen sowie mechanische Verletzungen (Kratzer, Farbspritzer, kleine Löcher etc.). Dazu vgl. die verschiedenen Berichte von Detlef Kautz: Voruntersuchungen und Reinigungserproben, 29.11.1992; Untersuchungsbericht, 19.2.1994 nebst Untersuchung des Mauerwerks durch Architekturbüro Gebauer & Rämmler, Weimar Januar 1994. Diese Voruntersuchungen waren Grundlage für die Durchführung denkmalpflegerischer und restauratorischer Maßnahmen. 2000 wurde Hofmanns Wandfries umfassend restauriert; die durchgeführten Restaurierungen umfassten u. a.: Befestigung des Bildträgers; Festigung und Reinigung der Farbschichten, Ausbesserungen der Farbfehlstellen und Retuschearbeiten; Reinigung und ggf. Ausbesserungen der erhaltenen Firnisschicht; Schmuckleisten. Zu diesen Angaben vgl. Detlef Kautz: Konservierungs- und Untersuchungsbericht, 7.2.2000.

4 *DIE NEUN MUSEN* (1908/09) FÜR DIE UNIVERSITÄT JENA

Kaum hatte Hofmann im Januar 1908 den Hoftheaterfries vollendet, erwarteten ihn bereits die nächsten Auftragsarbeiten. Der in Grunewald ansässige Adolf Sultan (1862-1941) hatte bei dem Maler bereits Anfang Dezember 1907 mehrere Wandbilder für seine Villa bestellt. Doch vor Ausführung dieses Privatauftrags (vgl. KAPITEL 5.2) musste Hofmann Entwürfe zu einem, wenn auch zunächst nur potentiellen Wandbildauftrag für die Jenaer Universität fertigen, der dank einer Stiftung realisiert werden konnte. Das dreiteilige Wandgemälde *Die neun Musen* für den Senatssitzungssaal (**Abb. 4.1-4.6**) entstand im Rahmen des Neubaus des Universitätshauptgebäudes anlässlich des 350-jährigen Gründungsjubiläums der Universität.

4.1 DAS NEUE UNIVERSITÄTSHAUPTGEBÄUDE UND DIE STIFTUNG VON HOFMANNS WANDGEMÄLDE

Mit dem Neubau des Universitätshauptgebäudes zwischen 1905 bis 1908 trug die Jenaer Universität dem Wunsch nach einem zentral gelegenen Gebäude Rechnung, das Aula, Räume für Kuratel und Verwaltung, Hörsäle, Seminarräume und Bibliotheken für alle Fakultäten, zudem Sammlungen und ein Archäologisches Museum vereinen sollte und für eine Kapazität von tausend Studierenden ausgelegt war. Die bis dato für den Hochschulbetrieb und zu Institutszwecken genutzten Räumlichkeiten wie der auf ein Dominikanerkloster zurückgehende Gründungskomplex (*Collegium jenense*), einige Räume im Schloss sowie mehrere Stadthäuser lagen verstreut im Jenaer Stadtbild und wiesen einen baulich schlechten Zustand auf.[622] Um 1900 hatte die einst traditionsreiche Universitätsstadt Jena aufgrund ihren für Wissenschaft, Forschung und Lehrbetrieb veralteten, daher ungenügenden Räumlichkeiten und geringen Studierendenzahlen deutlich an Ansehen eingebüßt und rangierte auf dem vorletzten Platz in der deutschen Universitätsrangliste.[623] Einzig die finanziellen Mittel der 1889 von Ernst Abbe (1840-1905) gegründeten Carl-Zeiss-Stiftung sicherten das Fortbestehen der Universität, den Ausbau zunächst der naturwissenschaftlichen sowie die Gründung neuer Institute; um 1900 erfuhren auch die philosophischen und medizinischen Fakultäten einen Boom, und die Universität verzeichnete besonders im Zuge des Frauenstudiums seit 1907 eine Zunahme an Studierenden.

Der seit 1884 amtierende Universitätskurator Heinrich Eggeling (1838-1911, bis 1909 amtierender Kurator) unterbreitete 1903 der Weimarer Landesregierung den Vorschlag, *„der Universität Jena zu geben, was alle deutschen Universitäten besitzen, ein*

---

622 Vgl. GRUMBT 1981, S. 176f.; NÄGELKE 2000, S. 363.

623 Dazu vgl. HESS 1991, S. 509f.; vgl. NERDINGER 1988, S. 207ff.

ihr würdiges Universitätsgebäude"[624]. Pläne für die Errichtung eines Neubaus schienen aufgrund der finanziellen Lage schwierig umzusetzen, zumal die vier Erhalterstaaten (Nutritoren) als Bauherren und Träger der Universität aufgrund ihrer geringen Finanzkraft die notwendigen Baumittel nicht bereitstellen konnten.[625] Erst die Zuwendungen von verschiedenen Seiten, besonders der Carl-Zeiss-Stiftung, ermöglichten einen Neubau.[626]

1903 wurde ein auf sechs renommierte Architekten beschränkter Wettbewerb ausgeschrieben[627], aus dem der Entwurf des progressiven, modern gesinnten Theodor Fischer (1862-1938)[628] als Sieger (vgl. **Abb. 4.7-4.8**) hervorging.[629] Als Bauplatz wurden das alte Schloss an der nordöstlichen Altstadtecke sowie das alte *Collegium Jenense* bestimmt. Bedingungen der Ausschreibung waren die Anpassung der neuen Architektur an das Jenaer Stadtbild und die Integration eines Rundturms in den Neubau. Fischers Entwurf beinhaltete bereits wegen der zur Verfügung stehenden geringen Finanzmittel die Vorgabe, den Neubau in zwei Bauphasen zu errichten. Zuerst wurden 1905 die östlichen und südlichen Schlossflügel abgerissen, um auf diesem Abbruchplatz das Archäologische Museum zu errichten. Der Neubau nach Plänen Fischers wurde am 1. Juni 1905 begonnen, im Herbst 1906 war der erste Teil des Neubaus fertiggestellt. Im zweiten Schritt erfolgten seit Januar 1906 der Abbruch des übrigen Schlosses und die Errichtung des zweiten Baukomplexes an dessen Stelle. Zum Jubiläum der Universität am 1. August 1908 wurde der Neubau (**Abb. 4.9**) feierlich eingeweiht.[630]

Für Theodor Fischer konnte erst die ganzheitliche Einheit von Architektur, Ausgestaltung und Künsten einen modernen Universitätsneubau erschaffen. Von Beginn der Neubauprojektierung an plante er das Universitätshauptgebäude als ein bis ins

---

624 ZINSERLING 1995, S. 26. Zur Baugeschichte des Universitätsneubaus sowie zum Gebäude vgl. KEYSSNER 1911; KEYSSNER 1922; ZINSERLING 1984, 2 Bde.; ZINSERLING 1985; ZINSERLING 1990, S. 26; STEINMETZ 1958; STEINMETZ 1962; NÄGELKE 2000, S. 370-373; HELLMANN/WEILANDT 2008, S. 102ff.

625 Die vom sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. gegründete Universität fiel nach Erbteilung des Herzogtums an die groß-/herzoglichen Landesfürsten von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Coburg-Gotha, Sachsen-Altenburg und Sachsen-Meiningen, die in Jena einen Bevollmächtigten einsetzten, der mit Rektor und den vier Fakultätsdekanen die Führungsriege der Universität bildete. Vgl. STEINMETZ 1958, S. 559, 368.

626 Finanziert wurde der Neubau von den Bauherren (300.000,- Mark), der Stadt Jena (150.000,- Mark), Stiftungen wie der Carl-Zeiss-Stiftung (340.000,- Mark), privaten Einzelspenden oder der Sparkasse. Die Neubaukosten beliefen sich, inklusive den 600.000,- Mark für das Archäologische Museum, auf ca. 1,5 Mio. Mark. Vgl. STIER 1952, Bd. 1, S. 50f.; STEINMETZ 1958, S. 505f.

627 Vgl. Bedingungen für die Ausschreibung eines beschränkten Wettbewerbs zur Erlangung von Bauplänen für den Universitätsbau in Jena, März 1903, UAJ, C 1556, fol. 45f.

628 1880-85 Architekturstudium in München, 1885-89 Mitarbeiter im Büro Paul Wallot in Berlin, hier u. a. am Entwurf des Reichstagsgebäudes beteiligt. 1889 zusammen mit Richard Reuter Gründung eines eigenen Architekturbüros in Dresden. Nach Auflösung der Kooperation 1892 im Münchener Architekturbüro von Gabriel von Seidl tätig, seit 1893 Bauamtmann im Münchner Stadterweiterungsbüro. Seit 1901 Architekturprofessor an der Technischen Hochschule Stuttgart, von 1908-1929 als Dozent an der Technischen Hochschule München. Seit 1907 erster Vorsitzender des *Deutschen Werkbunds*. Fischer schuf über 100 Bauten, darunter Museen in Kassel und Wiesbaden, Volkshäuser in Pfullingen, Stuttgart und Worms, das Heilbronner Theater, mehrere Schulen, Kirchen, Siedlungen, Verwaltungsgebäude und zahlreiche Wohnhäuser. Zu Theodor Fischer vgl. NERDINGER 1988, zur Universität Jena vgl. ebd., S. 78-85, 207-211.

629 Vgl. Protokoll der Sitzung über die Konkurrenzentscheidung vom 3.1.1904, UAJ, C 1568, fol. 84-87.

630 Vgl. die zum 350-jährigen Universitätsjubiläum gehaltenen Reden, abgedruckt in JUBILÄUM UNIV. JENA 1908.

Detail konzipiertes Gesamtkunstwerk. Zur Umsetzung dieser Intention hatte sich Fischer vertraglich auch die künstlerische Verantwortlichkeit über Bauplastik und Ausschmückung zusichern lassen, um sein architektonisches Konzept sinnvoll ergänzen zu können. Eine bildkünstlerische Ausgestaltung repräsentativer Universitätsräume war zwar von Beginn an geplant, diese wurde während der Neubauerrichtung aus finanziellen Gründen jedoch nur peripher behandelt und erst mit nahender Einweihung forciert.[631] Folglich war diese zur Einweihung der Universität am 1. August 1908 auch nur zum Teil fertiggestellt und vollendet.[632]

1907 widmete sich Fischer konzentriert dem Bildschmuck, wie es auch sein Antrag beim Weimarer Staatsministerium über die Einsetzung einer Entscheidungskommission mit dem Ziel, *„die Frage des malerischen Schmuckes (…) den Zufälligkeiten einer Entscheidung durch ein Laienkollegium* [damit der Senatsbaukommission] *zu entziehen"*[633], belegt. Dieses Vorgehen resultiert aus Fischers konkreten, persönlich gemachten Erfahrungen: die für Bauplastik der Universität bestimmten/gespendeten Gelder waren während der Neubauerrichtung in die Baufonds geflossen, aus denen der von den Bauherren eingesetzte Universitätskurator fast keine Gelder für eine Realisierung des Bildschmucks bereitgestellt hat. Ähnliche Einmischungen in seine Arbeit wollte Fischer bei der Innendekoration in keiner Weise tolerieren. Fischer schlug daher die Zusammensetzung dieser Ausschmückungskommission vor, um seine Ideen und konkreten Vorstellungen problemlos durchsetzen und realisieren zu können. Dies belegt bereits das Protokoll der konstituierenden Sitzung dieser Kommission: *„Der bildhauerische Schmuck soll im Allgemeinen nach den von den Hohen Regierungen bereits genehmigten Entwürfen des Herrn Professor Fischer zur Ausführung kommen*."[634] Dieser Kommission gehörten neben Fischer zudem Museumsdirektoren als auch Jenaer und Weimarer Professoren wie Hans Olde, den bereits Max Littmann bei der Ausgestaltung des Hoftheaters beratend hinzugezogen hatte, an.[635]

---

631 Vgl. Brief von Theodor Fischer an Karl Dittmar, Stuttgart 19.12.1906, UAJ, C 1564/1, fol. 172-173.

632 Zur Einweihung war die bildkünstlerische Ausgestaltung des Neubaus noch nicht abgeschlossen; zu den unvollendeten Arbeiten gehörten die *Ernst Abbe*-Plastik von Adolf von Hildebrand, die beiden Wandgemälde Erich Kuithans für die Vorhalle der Aula, Hodlers Monumentalgemälde *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813* (**Abb. 4.10**) und Hofmanns *Musenreigen* (**Abb. 4.1-4.6**) für den Senatssaal.

633 Brief von Theodor Fischer an Staatsminister Dr. Rothe, Stuttgart 21.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 36f.

634 Protokoll (Heinrich Eggeling) der Universitätskonferenz zur konstituierenden Sitzung der Ausschmückungskommission am 11.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 23; zitiert nach ZINSERLING 1984, S. 67f.

635 Zu Fischers vorschlagener Zusammensetzung der Ausschmückungskommission vgl. Brief Staatsminister Dr. Rothe an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Weimar 7.10.1907, UAJ, C 1568, fol. 89. Neben Fischer, Universitätskurator Eggeling und Regierungsbaumeister Dittmar waren Hans Olde, Direktor der Weimarer Kunstschule, Hofrat Dr. Karl Koetschau als sachverständiger Regierungsvertreter und Direktor des Weimarer Großherzoglichen Museums weitere Mitglieder; aus Universitätskreisen waren Professor Dr. Goetz als Vorstand der Baukommission und Dozent der modernen Kunstgeschichte sowie Professor Dr. Weber, Professor für ältere Kunstgeschichte, Direktor des Jenaer Stadtmuseums und Mitglied des alten Jenenser Studentenkomitees einbezogen. Eine Beteiligung des Jenaer Archäologieprofessors und Direktors des Archäologischen Museums Botho Graef (zu Graef vgl. weiter unten) in der Kommission lehnte Fischer ab, obwohl dieser mit großem Interesse die künstlerische Ausschmückung der Universität verfolgt hat; Fischer war mit seinem Vorschlag zur dekorativen Umrahmung der Türen in den archäologischen Sammlungsräumen in Gegensatz zu Graef geraten, dieser jedoch konnte seine Meinung durchsetzen, vgl. ZINSERLING 1985, S. 67.

Fischer konnte im Neubau nur ein reduziertes Dekorationsprogramm umsetzen: Zum einen integrierte er Büsten oder Porträts aus altem Universitätsbestand, darunter Rodins 1906 der Universität geschenkte *Minerva*-Büste.[636] Zum anderen war er auf Stiftungen und Schenkungen ehemaliger Jenenser Studenten, nunmehr Hochschulprofessoren oder gut situierte Persönlichkeiten in Politik und Wirtschaft, und die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* angewiesen[637], die mit den von ihnen gespendeten/gestifteten und von zeitgenössischen Malern wie Hans Olde[638], Erich Kuithan[639], Ludwig von Hofmann (**Abb. 4.3-4.6**), Sascha Schneider[640] oder Ferdinand Hodler[641] (**Abb. 4.10**) geschaffenen Wand-/Malereien der Universität zu ihrem Jubiläum einen bedeutenden künstlerischen Schmuck zukommen lassen wollten.

Zu den repräsentativen Räumen des Universitätsneubaus zählte der rechteckige Senatssitzungssaal (**Abb. 4.1**, nachfolgend Senatssaal genannt), dessen Bedeutung als Ort regelmäßiger Tagungen des Senats sowie Sitzungs- und Prüfungsraum durch *„einen besonderen auszeichnenden Akzent"*[642] unterstrichen werden sollte. Der Senatssaal lag im ersten Obergeschoss im nordwestlichen Gebäudeteil (**Abb. 4.9**). Zwei seiner Innenwände wurden von insgesamt drei Türen zerschnitten (**Abb. 4.1**, **4.7**), während die gegenüberliegenden Wände als Fensterfronten (**Abb. 4.9**, **4.11/a-b**) konzipiert waren. Folglich besaß der Senatssaal keine von Türen oder Fenstern ununterbrochenen Wandflächen. Zudem wiesen die Wände im unteren Bereich eine ein Meter hohe Holzvertäfelung auf. An Mobiliar-Ausstattung waren zwei Aktenschränke an der Ost-

---

636 1906 hatte Rodin die Büste *Minerva*, Schutzgöttin der Wissenschaften und Weisheit, als Dank für die ihm verliehende Ehrendoktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Jena nach dessen von Kessler initiierten Werkpräsentation im Sommer 1904 in Weimar geschenkt, vgl. Briefe von Rudolf Eucken an Harry Graf Kessler, Jena 24.1.1905 und Jena 17.2.1906, DLA, A:Kessler. Rodins *Minerva* wurde Ende Juli 1906 zunächst im Mineralogischen Institut aufgestellt, nach der Neubaueinweihung vor der Aula, seit 1995 ist sie vor der Südwand im Senatssaal situiert. Zur Schenkung Rodins vgl. WAHL 1981; WAHL 1988a.

637 Die Genese dieser gespendeten/gestifteten Kunstwerke sowie Fischers Einfluss auf diese sind verschiedener Natur: Manche Stifter gaben ein bestimmtes Werk, andere bestimmten den Künstler und überließen Fischer die Sujetwahl, wiederum andere benannten den Künstler und ließen sich von Fischer zu einem Werk lenken. In anderen Fällen legte Fischer die Sujets fest, nicht aber den Künstler oder umgekehrt. Zur Genese dieser Kunstwerke sowie Fischers Einfluss auf diese vgl. ZINSERLING 1984, S. 60ff.

638 Jenenser Studenten stifteten u. a. vier Nutritorenporträts von Emanuel Grosser und Hans Olde. Ursprünglich sollte Olde alle vier Porträts fertigen, doch zeitliche Engpässe – wie Hofmann war Olde in die Ausstattung des Hoftheaters integriert – ließen nur die Schaffung von drei Porträts zu. Dazu vgl. GANTNER 1970, S. 131f., Anm. 341; STEIGER 1980, S. 54-57.

639 Dr. Carl Dietrich Harries (1866-1923), ehemaliger Jenenser Student und nun Professor, stiftete zwei Wandgemälde von Erich Kuithan (1875-1917) – Kuithan hatte bereits die von Fischer 1907 errichtete Kieler Privatvilla von Harries ausgemalt – für die Aula-Vorhalle, dessen Darstellung zwischen Kuithan und Fischer besprochen wurde. Beide Lünettengemälde entstanden 1909 bzw. 1911, 1945 wurden sie zerstört. 1912 schuf er das Gemälde *Schiller auf dem Weg zu seiner Antrittsvorlesung am 26. Mai 1789*, vgl. GRESKY 1986; ZINSERLING 1993, S. 2. Zu Kuithan vgl. AUSST.-KAT. JENA 1993.

640 Die Gebrüder von Hase, Nachkommen des Jenaer Kirchenrats Karl von Hase, wollten ursprünglich eine theologische Allegorie Schneiders stiften, nach Lancierung Fischers erhielt Schneider schließlich den Auftrag über die Ausführung der von Fischer gewünschten *Torwächter*. Zu Schneider vgl. RANGE 1999.

641 Die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* stiftete Hodlers *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813* (**Abb. 4.10**). Hodlers Monumentalgemälde, dessen Aufstellungsort in der Universität Fischer festlegte, womit er Hodler zugleich das Format vorgab, traf erst 1909 und damit nach Neubaueinweihung in Jena ein. Zum Hodler-Bild vgl. STEIGER 1970; VERSPOHL 1997; besonders BÁLINT 1999.

642 KEYSSNER 1911, S. 63. Zu Hofmanns Jenaer Universitätsbild vgl. auch GRAEF 1910; LINDINGER 1996.

und Westwand sowie in Hufeisenform aufgestellte Tische und Stühle für 40 Personen geplant.[643]

Als Schmuck für den Senatssaal hatte Fischer von Beginn an Wandbilder von Hofmann vorgesehen. Schon 1905 (!) hatte Fischer laut *Kuratelakten* diesen Gedanken einer malerischen Ausgestaltung des Senatssaals durch Hofmann formuliert. Dies geht aus Fischers Bauerläuterung *Beschreibung Universität Jena Nord- und Westflügel* vom 15. Dezember 1905 hervor: *„Das Senatssitzungszimmer (No. 2) erhält eine sichtbare Holzdecke. Die nähere Ausstattung dieses Raumes bleibt vorbehalten und wird erst nach näheren Besprechungen mit Herrn Professor Ludwig von Hofmann in Weimar angegeben."*[644] Art und Umfang möglicher Werke Hofmanns werden hier nicht präzisiert. Fraglich ist auch, ob dieses nur einen ersten Wunsch Fischers andeutet oder ob Hofmann bereits sogar über seine mögliche Beteiligung an der malerischen Ausschmückung des Senatssaals in Kenntnis war. In der Literatur wurde bisher irrtümlich wiederholt angenommen, Fischer habe 1905 ursprünglich geplant, dass Hofmann ein Wandbild für die Aula gestalten sollte, das durch die Schenkung des Fürstengemäldes *Johann Friedrich der Großmütige zu Pferde* durch den Prinzen Ernst von Meiningen vereitelt worden sein soll.[645] Diese Berücksichtigung Hofmanns für ein Aula-Gemälde im Jahr 1905 ist den *Kuratelakten* jedoch nicht zu entnehmen, dafür Fischers Überlegung zur Verpflichtung Hofmanns für die Ausgestaltung des Senatssaals bereits für Ende Dezember 1905.[646]

Aufgrund finanzieller Engpässe wurde den *Kuratelakten* zufolge zunächst die Ausschmückung des Senatssaales zurückgestellt. Diese war erst seit 1907 wieder Thema, wie es im April 1907 der vergebliche Versuch der Zustellung einer Raumskizze an Hofmann sowie die Bitte zur Anfertigung erster Entwurfsvorschläge für eine Ausstattung belegen.[647] Fischer führte vermutlich seit spätestens Anfang Juni 1907 – für

---

643 Brief von Karl Dittmar an Heinrich Eggeling, Jena 25.1.1907, UAJ, C 1558, fol. 13.

644 Theodor Fischer, Beschreibung Universität Jena Nord- und Westflügel, 15.12.1905, UAJ, C 1564/1, fol. 34-38. Mit handschriftlicher Notiz: *„in den nächsten Tagen erfolgt eine Ergänzung d. Baubeschreibung mit Vorschlägen für die besonderen Arbeiten wie Plastiken und Malerei"*. Dokumente von 1907 belegen, dass Fischer von der im Senatszimmer geplanten Holz- zugunsten einer Stuckdecke (vgl. Brief von Theodor Fischer an Universitätsbaubüro, Stuttgart 22.2.1907, UAJ, C 1564/1, fol. 193) Abstand genommen hat.

645 Vgl. GRAEF 1910, S. 28, in Rekurs darauf ZINSERLING 1993, S. 9; LINDINGER 1996, S. 12; ROBERTS 2001, S. 161.

646 Bálint zufolge soll im Juli 1907 eine Ausgestaltung des Eingangsbereichs des Universitätsneubaus durch ausgewählte Künstler im Gespräch gewesen sein. Für dieses Projekt benennt sie die Beteiligungen von Adolf von Hildebrand mit einem Brunnen, Rodin mit der *Minerva*-Plastik und irrtümlicherweise Hofmann mit einem Fresko, welches er für 5.000,- Mark ausführen wolle. Gleichzeitig überliefert sie die Anfrage bei Hodler durch Irene Eucken, Ehefrau des Philosophen Rudolf Eucken und Geschäftsführerin der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Weimar und Jena*, zur Ausführung eines Freskos zu einem Honorar von 5.000,- Mark, dazu vgl. BÁLINT 1999, S. 62, Anm. 177, hier auch Bálints Erwähnung des unbekannten Verbleibs des Briefs von Irene Eucken an Ferdinand Hodler vom 22.7.1907, erwähnt in AUSST.-KAT. BERLIN/PARIS/ZÜRICH 1983, S. 140; vgl. Briefe von Irene Eucken an Universitätskurator Heinrich Eggeling (27.7.1907) sowie von Heinrich Eggeling an vier Ministerien (2.10.1907) UAJ, C 1568, fol. 54-55 und 85-86 (diese erwähnen Hodlers Bereitschaft zur Ausführung dieser Arbeit). Im Hodler-Katalog 1983 ist jedoch eindeutig Hofmanns Beteiligung mit einem Fresko für den Senatssaal, wenn auch unter falscher Honorarangabe, belegt.

647 Vgl. Brief von Theodor Fischer an Karl Dittmar, Stuttgart 12.4.1907, UAJ, C 1564/1, fol. 202. Die Zustellung konnte wegen Hofmanns Griechenland-Reise mit dem Ehepaar Hauptmann (Hofmanns Abreise in und Rückkehr nach Weimar erfolgten am 13.3. bzw. 2.6.1907) nicht erfolgen, wie der Bleistiftnotiz *„am 17. IV. Hoffmann verreist"* auf der Briefdurchschrift zu entnehmen ist. Dazu vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.

den 2. Juni 1907 ist Hofmanns Rückkehr aus Griechenland belegt – mit Hofmann Gespräche über die mögliche Ausschmückung, deren Ausführung von potentiellen Stiftern abhängig war. Zudem waren Art und Umfang des malerischen Schmucks für den Senatssaal zu definieren sowie diverse Genehmigungen durch die Ausschmückungskommission, jenem von Fischer *„berufene*[n] *Ausschuss zur Erörterung der Frage einer künstlerischen Ausschmückung des neuen Universitätsgebäudes"*[648], einzuholen. Dies alles verlief zeitlich parallel, und Fischers beherztes Engagement in dieser Angelegenheit sollte zum (Teil)Erfolg führen.

In einer Baukommissionssitzung Mitte Juni 1907 brachte Fischer erneut *„für das Senatszimmer (...) Wandgemälde in Vorschlag, die von Professor Ludwig v. Hofmann auszuführen sein würden"*, über die er nach *„Rücksprache mit Professor v. Hofmann weitere Vorschläge machen würde"*.[649] Bereits zehn Tage später berichtete er dem Weimarer Staatsminister von der geplanten Ausschmückung. Zur Ausstattung des Senatssaals äußerte Fischer, dieser könnte *„nach einem schon längst besprochenen Vorhaben durch Professor Ludwig v. Hofmann ausgemalt werden; auch dieser hat mit Freuden zugesagt, einen etwaigen Auftrag anzunehmen, und ich habe dabei, um die besondere Richtung des genannten Künstlers zu berücksichtigen, in Vorschlag gebracht, dass Darstellungen aus der Odyssee und Landschaften aus Griechenland als Gegenstand gewählt werden könnten."*[650] Eindrücklich belegt dies, wie viel Fischer persönlich an Hofmanns Beteiligung an der Ausschmückung seines Neubaus gelegen war. Nachdrücklich betonte er zudem, dass mit Hofmann alles soweit besprochen sei und es nur noch einer offiziellen Genehmigung für dessen Beauftragung bedurfte.[651]

Auch in der ersten Sitzung der Ausschmückungskommission Mitte November regte Fischer die Beschaffung der *„erforderlichen Mittel (...)* [an], *um für eine malerische Ausschmückung des Senatssaales Herrn Ludwig von Hofmann gewinnen zu können, der für solche Aufgaben in hervorragender Weise befähigt und geeignet sei"*[652]. Dem Ausschussbericht ist zu entnehmen, dass *„lebhaft dieser Anregung* [Fischers] *zugestimmt wurde"*. Gleichzeitig erschien es aber fraglich, wie die erforderlichen Geldmittel aufzubringen seien. Professor Dr. Götz, Vorstand der Baukommission und Dozent der modernen Kunstgeschichte, wollte wohlhabende Universitätsprofessoren um Geldspenden bitten. Eggeling wollte das Staatsministerium ersuchen, ob man nicht

---

648 Ausschussbericht Jena 12.11.1907, UAJ, C 1568, fol.117-119.

649 Abschrift, Sitzungsprotokoll der Universitätskonferenz unter Teilnahme von Staatsminister Rothe, Staatsrat Trinks, Regierungsrat Lange, Staatsminister Richter, Universitätskurator Eggeling, Oberbaudirektor Kriesche, Professor Fischer, Baurat Hoße, Regierungsbaumeister Dittmann, Weimar 15.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 30f.

650 Brief von Theodor Fischer an Staatsminister Rothe, Stuttgart 21.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 36f.; vgl. auch UAJ, C 1568, fol. 105-109.

651 Wie wichtig für Fischer der Aspekt der Innendekoration war, belegt auch die Tatsache, dass er des Öfteren klassisch arbeitende Künstler für die malerische Ausgestaltung seiner Neubauten herangezogen hat. Zu diesen Malern gehörten Hans Brühlmann (1878-1911) und Karl Schmoll von Eisenwerth (1879-1948), die Wandarbeiten für die Pfullinger Hallen (Brühlmann) bzw. für das Kunstgebäude in Stuttgart und das Cornelianum in Worms (Schmoll von Eisenwerth) schufen. Zu Brühlmanns Pfullinger Fresken vgl. GESCHICHTSVEREIN PFULLINGEN 2007, zu Schmoll von Eisenwerth vgl. SCHACK VON WITTENAU 1995. Vgl. Kapitel 7.

652 Ausschussbericht Jena vom 12.11.1907, UAJ, C 1568, fol.117-119.

einen Betrag aus den für den Universitätsneubau vorhandenen Mitteln bereitstellen könnte. Das Staatsministerium konnte jedoch *„für den Senatssaal des Universitätshauses aus den* [staatlichen] *Baumitteln* [keinen] *größere*[n] *Betrag*" zusichern, wie es mit den Nachforderungen von Bauunternehmern sowie der Finanzierung von Universitätsjubiläum und Neubaueinweihung begründet wurde.[653] Gleichzeitig riet das Staatsministerium, sofern *„die Akademische Kunstkommission (...)* [es] *wünscht, daß Professor von Hofmann die künstlerische Ausstattung des Senatssaals übernimmt"*, mit diesem sein Honorar zu verhandeln und ihn zu Entwürfen aufzufordern. Hofmann forderte für seine Tätigkeit ein Honorar in Höhe von 20.000,- Mark.[654]

Bereits im Dezember 1907 war die Geldsammlung insofern erfolgreich, dass Dr. Götz und Dr. Stoy insgesamt 18.000,- Mark übernehmen wollten. Stoy, der ursprünglich die Orgel oder das Glockenspiel finanzieren wollte, willigte ein, seine Stiftung über 10.000,- Mark Hofmanns Wandbild zukommen zu lassen, während Götz eine Summe von 8.000,- Mark aufgebracht hat. Fischer freute sich, denn damit konnte *„nun in Verhandlungen mit Professor v. Hofmann eingetreten und der Auftrag an ihn erteilt"* werden bzw. dieser die nötigen Skizzen anfertigen.[655] Weiterhin schlug Fischer vor, diese Stiftungen auf die *„Hofmannschen Bilder so* [zu] *verteil*[en]*, dass Herr Dr. Stoy die Ostwand übernehme und Herrn Geheimrat Dr. Götz mit seinen Genossen die Westwand. Der Fehlbetrag von 2.000,- Mark wäre später vielleicht doch aus dem Bau zu übernehmen, was man aber wohl vorläufig noch in suspenso lassen könnte".* Fischer war überzeugt, dass Hofmanns Skizzen *„so stark werden, dass die volle Summe, welche (...) Hofmann genannt hat, aufgebracht werden wird"*.[656]

Fischer plante zwei Wandgemälde an den Längswänden, d. h. an der West- und Ostwand, des Senatssaals.[657] Diesem Dekorationskonzept stand Hofmann skeptisch gegenüber. Er riet sogar dem Architekten, von der Ausmalung des ganzen Senatssaals Abstand zu nehmen, was er mit der als problematisch empfundenen Westwand mit ihren vielen Fenstern und den hieraus resultierenden ungünstigen Lichtverhältnissen begründete. Einzig die *„grosse Wand, den Fenstern gegenüber"*[658], d. h. die Ostwand, schien Hofmann für eine Dekoration geeignet. Für diese Arbeit setzte er entsprechend seines reduzierten Arbeitsaufwands ein niedrigeres Honorar an: *„Diese Arbeit würde ich für 15.000,- M. übernehmen."* Kritisch ergänzte Hofmann zudem, dass *„die Fläche mehr als*

---

653 Brief von Großherzoglich Sächsisches Staatsministerium (Dr. Rothe) an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Weimar 29.11.1907, UAJ, C 1568, fol. 124. Bereits Dittmar vermutete im Mai, dass die Baukommission keine staatlichen Mittel für Wandmalereien im Senatssaal bereitstellen würde, und *„die Malereien würden jedoch nur dann ausgeführt werden können, wenn neue Stiftungen vorhanden sind"*, vgl. Brief von Karl Dittmar an Universitätskurator Heinrich Eggeling, 10.5.1907, UAJ, C 1558, fol. 59-60.

654 Notiz von Universitätskurator Heinrich Eggeling, 27.11.1907, UAJ, C 1568, fol. 120-121.

655 Brief von Theodor Fischer an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Stuttgart 9.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 136.

656 Ebd.

657 Vgl. Briefe von Karl Dittmar an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 25.1.1907 und Jena 10.5.1907, UAJ, C 1558, fol. 13 und 59ff.

658 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Weimar 15.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 143.

sechs Mal so gross [sei], *als die in dem Berliner Standesamt; ich würde also unter anderen Verhältnissen 36.000,- M. für die Arbeit habe fordern können, und zwar vor 8 Jahren!"*

Im Dezember 1907 hoffte Hofmann auf ein Zustandekommen des Jenaer Auftrags, der ihm auf Grund der Reputation in der Universität wichtig war, was auch sein Einlenken in finanziellen Belangen offenkundig zeigt. Dies verdeutlicht der Ausgang der Honorarverhandlungen, denn am 26. Januar 1908 reduzierte Hofmann erneut sein Honorar auf 12.000,- Mark und erklärte sich bereit, *„eine decorative Malerei für die Ostwand des Senatssaales (...) zu übernehmen"*[659].

Realiter erfolgte mit Stiftungsbrief vom 1. Juni 1908 die Finanzierung des Wandgemäldes durch vier Jenaer Professoren ohne finanzielle Beteiligung von Dr. Götz: *„Die Unterzeichneten sind Mitglieder des Lehrkörpers unserer Hochschule haben vereinbart auf ihre Kosten die große Wand des Senatszimmers des neuen Universitätsgebäudes durch Professor Ludwig von Hofmann aus Weimar malen zu lassen. – Nachdem die Entwürfe des Künstlers die Billigung der Kunstkommission erfahren haben und Eurer Exzellenz durch Herrn Kollegen Götz von den Verhandlungen in Kenntnis gesetzt worden sind, bitten wir diese unsere schriftliche Einwilligung zu den Akten nehmen zu wollen."*[660] Unterzeichnet wurde dieses Schreiben von Chemieprofessor Dr. Ludwig Knorr (1859-1921)[661], dem Chirurgen und Medizinprofessor Dr. Bernhard Riedel (1846-1916)[662], Juraprofessor Dr. Eduard Rosenthal (1853-1926)[663] und dem Historiker Dr. Stephan Stoy (1855-1930)[664] als den Stiftern von Hofmanns Gemälde.

Den *Kuratelakten* sind weder ein Grund für Götz' Zurücktreten von seiner Stiftung noch Informationen über die Höhe der einzelnen Teilbeträge der gesamten Stiftungssumme zu entnehmen. Auch finden sich kein Vertrag oder schriftliche Vereinbarung zwischen

---

659 Brief von Dr. Goetz an Universitätskurator Heinrich Eggeling, 27.1.1908, UAJ, C 1569, fol. 9.

660 Stiftungsbrief von Ludwig Knorr, B. Riedel, Eduard Rosenthal, Stephan Stoy an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 1.6.1908, UAJ, C 1569, fol. 144. Vgl. Briefe von Universitätskurator Max Vollert an Theodor Fischer (Jena 20.9.1909) und an Vier Ministerien (Jena 24.9.1909), UAJ, C 1570, fol. 94 und 97r-99.

661 Chemiestudium in München u. a. bei den Nobelpreisträgern Adolf von Beyer und Emil Fischer, seit 1880 in Heidelberg bei Robert Wilhelm Bunsen, seit 1882 an der Universität Erlangen erneut bei Fischer. 1882 Promotion in Erlangen, 1885 Habilitation. Seit 1888 Professor für anorganische Chemie in Würzburg, seit 1889 Professor und chemisches Ordinariat der Universität Jena. Knorr entwickelte mit Friedrich Stolz Arzneimittel, die bei den Farbwerken Hoechst produziert wurden. Knorr gilt als Begründer der modernen synthetischen Pharmaindustrie. Vgl. DBE 1998, Bd. 5, S. 631.

662 Medizinstudium in Jena und Rostock, 1877 Habilitation in Göttingen. 1881 Leitender Arzt der chirurgischen Abteilung des städtischen Krankenhauses in Aachen, 1888-1910 Professor für Chirurgie und Direktor der chirurgischen Universitätsklinik in Jena. Als erster deutscher Chirurg operative Einrenkung eines ausgekugelten Hüftgelenks; Initiierung der operativen Entfernung des entzündeten Blinddarms, der um 1900 vorwiegend internistisch behandelt wurde. Vgl. DBE 1998, Bd. 8, S. 290f.; NDB 2003, Bd. 21, S. 566f.; FSU-MEDIENDIENST/NACHRICHTEN, 3.4.1998, Kustodie der Universität Jena.

663 Jurastudium in Heidelberg und Berlin. Ab 1880 Privatdozent für öffentliches Recht und Rechtsgeschichte in Jena, seit 1883 a.o. Professor und seit 1896 Juraprofessor in Jena. Mitwirkender bei der Abfassung des Statuts der Carl-Zeiss-Stiftung und Schöpfer der Thüringischen Verfassung vom 11.3.1921. Vgl. SCHROEDER, Richard H.: Aus deutschen Universitäten: Jena, in: DIE WOCHE. 8 (1906). Nr. 7, S. 294-298; DBE 1998, Bd. 8, S. 400; NDB 2005, Bd. 22, S. 566f.

664 Sohn des Jenaer Pädagogen Karl Volkmar Stoy (1815-1885) und Bruder von Heinrich Stoy (1846-1905). Privatdozent. Stoy hielt Vorlesungen an der Universität in Jena und an der Erfurter Akademie. Vgl. VERSPOHL/ZIESSLER 1995, S. 70; Rede des Geheim-Rats Prof. Dr. Dr. Linck am Sarge des Prof. Dr. Stephan Stoy, Jena in der Garnisonskirche 27. Dezember 1930, ThULB, Sign. 8 Hist.lit.VI,9010(25).

Hofmann und den Stiftern. Die Begutachtung von Hofmanns *Musen*-Entwurf für das Wandbild der Ostwand im März 1908[665] dürfte weder Vertragskondition dargestellt noch Auswirkungen auf dessen Beauftragung gehabt haben.[666] Der im Stiftungsbrief erwähnten „*Billigung der Kunstkommission*"[667] hatte Fischer insofern vorweggegriffen, als er ihre Zusammensetzung zielorientiert bestimmt hatte. Dies verdeutlicht, dass Fischer, der Hofmann als Maler für die Ausschmückung des Senatssaals im Auge hatte, von dessen künstlerischem Schaffen überzeugt war, und diesen von Beginn an – seit 1905![668] – engagiert favorisiert hat.

Im März und April 1908 wiederholte Fischer erneut gegenüber Hofmann und der Ausschmückungskommission eine Ausführung einer zweiten Wanddekoration für die Senatssaal-Westwand aus, die auch durch Stiftungen und Spenden finanziert werden sollte. Hierzu beantragte Fischer, *„daß die* [Kunst]*Comission bei den in Betracht kommenden Kreisen anregen möge, durch die Herbeiführung weiterer Stiftungen etc. im halben Betrag der schon für diesen Raum gestifteten die Möglichkeit zu gewähren den Senatssaal einheitlich und programmmäßig zu schmücken*."[669] Diesem Vorschlag fügte er hinzu, dass „*Herr Professor Dr. Rosenthal eine oder mehrere stiftungslustige Personen an der Hand* [habe]*, für welche ein passendes Objekt noch nicht gefunden ist".* Auf der nächsten Sitzung der Ausschmückungskommission versprach Dr. Goetz, *„wegen der Beschaffung von Mitteln für weitere Ausmalung des Senatssaales (…) Erkundigungen einzuziehen"*[670], über deren Ausgang nichts aktenkundig ist. Hofmann fertigte auch für dieses Westwand-Wandbild einen Entwurf (**Kat. 6.3/a**), der mangels Stifter jedoch nicht realisiert werden konnte.

Die Beauftragung Hofmanns ist zudem in einem überstädtischen Kontext zu sehen, wie es auch von den Stiftern bei Übergabe der Schenkung betont wurde: *„Als die Schöpfung eines Weimarer Künstlers erbringt das Bild* [Hofmanns] *erneut den Beweis, wie unlöslich, wetteifernd im Geben und Wiedergeben, Jena und Weimar mit einander verbunden sind."*[671] Die vielfältigen Ambitionen des Weimarer Kreises um Kessler, van de Velde oder Hofmann seit 1903 zur Etablierung des geistigen Kulturzentrums *Neues Weimar* wirkten

---

665 Am 26.3.1908 kam es zu einem Treffen zwischen Fischer und Dittmar sowie Hofmann, Schneider und Kuithan. Anlass war die Besprechung ihrer Entwürfe. Hofmann präsentierte einen Entwurf für die Ostwand; vgl. Brief/Sitzungsprotokoll, gez. Theodor Fischer u. Karl Dittmar, an Universitätskurator Heinrich Eggeling als den Vorsitzenden der Kunstkommission, Jena 29.3.1908, UAJ, C 1569, fol. 58.

666 Das Wandbildprojekt für die Leipziger Deutsche Bücherei (**Abb. 6.18-6.19**) gründete sich auf Vorlage und Begutachtung von Entwürfen sowie Genehmigung seitens der Bauherrn und den Stiftern vor Beauftragung bzw. Vertragsabschluss. Vgl. die Ausführungen im Kapitel 6.3.1.

667 Stiftungsbrief von Ludwig Knorr, B. Riedel, Eduard Rosenthal, Stephan Stoy an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 1.6.1908, UAJ, C 1569, fol. 144.

668 Vgl. Theodor Fischer, Beschreibung Universität Jena Nord- und Westflügel, 15.12.1905, UAJ, C 1564/1, fol. 34-38.

669 Brief/Sitzungsprotokoll, gez. Theodor Fischer u. Karl Dittmar, an Universitätskurator Heinrich Eggeling als den Vorsitzenden der Kunstkommission, Jena 29.3.1908, UAJ, C 1569, fol. 58.

670 Protokoll der Sitzung der Ausschmückungskommission, Jena 23.4.1908, UAJ, C 1569, fol. 109.

671 Brief von Eduard Rosenthal, Stephan Stoy, Bernhard Riedel und Ludwig Knorr an Senat der Universität Jena, Jena 26.10.1909, UAJ, BA 1749, fol. 75.

impulsgebend bis in die Universitätsstadt. Sichtbare Zeichen in Jena waren die Gründungen des Jenaer Kunstvereins (1903-33) Ende 1903 unter dem Vorsitz von Eduard Rosenthal (1903-08) und der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* (1904-12) im Februar 1904. Diese strebten ebenfalls eine ästhetische, kulturelle und geistige Erneuerung sowie Etablierung einer elitären Kultur in Jena an. Die Jenaer Ambitionen wurden von in Weimar ansässigen, kunstpolitisch aktiven Persönlichkeiten wie Hans Olde, Hofmann, van de Velde und Graf Kessler sowie auch von Elisabeth Förster-Nietzsche[672] mitgetragen.[673] Denn, so schrieb der Philosophieprofessor Rudolf Eucken (1846-1926), *„bildende Kunst geht doch am ehesten, so lange Männer wie LvHofmann, van de Velde u.s.w. in Weimar sind und mit uns einen Freundeskreis bilden."*[674] Die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* wurde von der Jenaer Professorenschaft und dem Kunstverein sowie den Mitgliedern des *Neuen Weimar* im Februar 1904 wenige Tage nach Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* konstituiert.[675] In diesen Zirkeln, in denen auch zahlreiche Professoren Jenas verkehrten, nahm seit 1904 der Avantgarde affine Jenaer Archäologieprofessor, zugleich Direktor des Archäologischen Museums und Kunsthistoriker Botho Graef, der durch seine Vorträge und Artikel in der JENAER ZEITUNG Förderung und Verbreitung der Kunst unterstützte, eine führende Rolle ein.[676]

Im Mai 1906 hatte Graef in der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* über Hodlers und Hofmanns Bedeutung für die neue, moderne Wandmalerei referiert: *„In den letzten Jahrzehnten habe sich in der bildenden Kunst, namentlich auf dem Gebiete der Malerei gezeigt, daß den Künstlern meist das Stilgefühl fehlte, welches der Zweck des Kunstgegenstandes für Technik und Stoff erfordert. Das sei namentlich auch in der Wandmalerei hervorgetreten, die natürlich auch auf die Architektur Rücksicht nehmen muß. Der Stoff für die Wandmalerei muß gegenüber dem Liebhaberbild allgemein faßlich sein, also bleibt dem modernen Maler dafür nur die Anschauung des modernen*

---

672 Vgl. Brief von Rudolf Eucken an Elisabeth Förster-Nietzsche, Jena 13.11.1904, GSA, Förster-Nietzsche/ Nietzsche-Archiv, 72/BW 1271.

673 Zur Absicht, eine Kunstgesellschaft in Jena zu gründen und der Erklärung, dass die Weimarer Olde, Hofmann und van de Velde dieser Gesellschaft beitreten sollten vgl. Brief von Rudolf Eucken an Harry Graf Kessler, Jena 5.1.1904 (dabei *„Entwurf des Briefes, welcher zum Eintreten in die Gesellschaft auffordern soll"*), DLA, A:Kessler.

674 Brief von Rudolf Eucken an Hermann Nohl, Jena 20.2.1907, SUB Göttingen, Cod. Ms. H. Nohl 114, zitiert nach BÁLINT 1999, S. 206. *„In den Vorstand gewählt wurden die Herren Hans Olde, Ludwig von Hofmann, van de Velde, Graf Kessler in Weimar, sowie Frau Prof. Eucken, Frau Prof. Rosenthal, Frau Prof. Wagenmann und Herr Prof. Noack aus Jena."* JENAISCHE ZEITUNG, Nr. 33/1904, 9.2.1904, S. 2.

675 Die *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* engagierte sich für ein neues Kultur- und Kunstleben in Jena. Ihr Ziel war es, *„das allgemeine Interesse für Kunst, an erster Stelle für bildende Kunst, zu hegen und zu pflegen"*, vgl. WAHL 1988b, S. 110. Die Gesellschaft war ein Zusammenschluss von Privatleuten aus Industrie, Handel, Wissenschaft und Kunst, der sich regelmäßig in Jena oder Weimar zu kulturellen Veranstaltungen wie Vorträgen, Lesungen, Ausstellungs- oder Theaterbesuchen traf. Zur *Gesellschaft der Kunstfreunde* vgl. WAHL 1988b; WAHL 1994; WAHL 1995, S. 254; ULBRICHT 2004, S. 12ff.

676 *„Graef war eine klassische Natur, wenn man unter klassisch die Fähigkeit verstehen will, das Leben und dessen Bewegungen als Ganzes zu sehen. (...) Endlich bildete unser Archäologe eine der Mittelpunkte, um welchen sich die Gesellschaft der Kunstfreunde in Jena und Weimar scharte. Er war Mitbegründer dieser Gesellschaft, (...) Ihm lag daran, die Kunst Weimars mit der Wissenschaft Jenas zu einem Ganzen zu verbinden, eben jenes Ziel zu erreichen, das ich vorhin das klassische genannt habe."* FEHR 1918, S. 344-348, zitiert nach WAHL 1995, S. 249. Zu Botho Graef vgl. WAHL 1992.

menschlichen Lebens und echt deutsch soll dabei die Auffassung sein, denn unser Schönheitsbegriff soll sich aus unserer Rasse, aus unserem Lande und Leben heraus entwickeln. Wir haben jetzt zwei große deutsche Künstler der monumentalen Malerei, welche diesen Forderungen entsprechen: Ludwig von Hofmann und Ferdinand Hodler. Jener schildert die Freude, dieser (…) den Ernst des Lebens.“[677]

Diese Fürsprache Graefs für Hofmann war auch Theodor Fischer bekannt. Die Auftragsvergabe an Hofmann steht im Kontext mit der Beauftragung diverser Weimarer Kunstschullehrer wie Hofmann, Olde und Schneider – letzterer mit Protektion des Großherzogs[678] – sowie im Falle von Olde und Hofmann mit deren aktivem Kulturengagement in Jena als Mitglied der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar*[679], von denen wiederum Jenaer Mitglieder wie Eduard Rosenthal als einer der vier Stifter des hofmannschen Wandbilds eine tragende Rolle in Fischers Ausschmückungskommission inne hatten.[680]

4.2 Entwurf und Ausführung

Die Entwurfsphase

Auch wenn Hofmann 1907 erstmalig in einem frühen Entwurf für den Hoftheaterfries (**Kat. 5.35**), dessen Ausführung er jedoch zugunsten des sich abzeichnenden Jenaer Auftrags zurückgestellt hat, die Musenidee skizziert hatte, so sind die Gesamtentwürfe (**Kat. 6.1-6.6**) für das Jenaer Wandbild 1908 entstanden.[681] Die Planungen zum Jenaer

---

677 Bericht über einen Lichtbildvortrag von Botho Graef, in Jenaische Zeitung, Nr. 107/1906, 9.5.1906, S. 2. Vgl. Bálint 1999, S. 49, 206 (Dokument 8).

678 Am 18.6.1906 schrieb Graef an Kessler: *„Dass sie Hodler und Schneider als gegenbeispiele gehängt haben, ist hinreißend. Sie haben Schneider vollständig getötet. Leider geht die sage, dass durch die gunst unseres allergnädigsten die neue universität zu seinem begräbnis ausersehen ist.“* Zitiert nach Verspohl 1997, S. 230.

679 Koella überliefert für Frühjahr 1906 den Beschluss der *Gesellschaft der Kunstfreunde in Jena und Weimar*, Aufträge zur Ausgestaltung des neuen Kollegiengebäudes an bedeutende Künstler zu erteilen und die Kosten durch Spenden unter ehemaligen Studierenden zu decken. In diesem Kontext erwähnt Koella Hofmann für die Ausgestaltung des Senatssaals gegen ein Honorar von 5.000 Mark, vgl. Koella 2001, S. 235. Vermutlich bezog er sich auf den oben genannten Hodler-Katalag, in dem von einem Wandbild Hofmanns für den Senatssaal die Rede ist, vgl. Ausst.-Kat. Berlin/Paris/Zürich 1983, S. 140; Wahl 1988b, S. 112. Zu diesem Zeitpunkt war, wie die Auftragsgenese zeigt, Hofmanns Honorar noch nicht besprochen. Solche Überlegungen aus Weimarer-Jenaer Kreisen für eine mögliche Finanzierung dekorativer Arbeiten von Hodler und Hofmann für die Jenaer Universität sind einem Brief van de Veldes an Hugo von Hofmannsthal von Mitte November 1906 zu entnehmen, die durch eine Aufführung von Hofmannsthals lyrischem Drama Tod des Tizian erzielt werden sollte, dessen Genehmigung für die Aufführung im Jenaer Volkshaus van de Velde bei Hofmannsthal erbat, vgl. Brief von Henry van de Velde an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 17.11.1906, DLA, A:Hofmannsthal. Eine Beteiligung Hodlers rührt aus dessen Bildpräsentation der *Rückkehr nach der Schlacht von Marignano* im Weimarer Museum im Rahmen seiner Aufnahme im *Deutschen Künstlerbund* 1904.

680 Vgl. Brief von Eduard Rosenthal, Stephan Stoy, Bernhard Riedel und Ludwig Knorr an Senat der Universität Jena, Jena 26.10.1909, UAJ, BA 1749, fol. 75.

681 Zwar wird der Name Hofmann in den *Kuratelakten* im Kontext mit der Ausgestaltung des Senatssaals bereits für Dezember 1905 (vgl. Theodor Fischer, Beschreibung Universität Jena Nord- und Westflügel, 15.12.1905, UAJ, C 1564/1, fol. 34-38) erwähnt, so ist für diese Zeit keine Aufforderung Hofmanns durch Fischer zur Anfertigung und Skizzierung von Entwürfen nachweisbar.

Auftrag wurden im Laufe des Jahres 1907 konkreter[682], und im Juni 1907 sagte denn auch Hofmann mit Freude gegenüber Fischer zu, einen etwaigen Auftrag für die Jenaer Universität auszuführen.[683] Zu der für Mitte November 1907 anberaumten Kunstkommissionssitzung wünschte Fischer die Vorlage von Skizzen für die Wandbilder im Senatssaal[684], ein Wunsch, dem der Maler auf Grund seiner Arbeit am Hoftheaterfries (**Abb. 3.3-3.4**) nicht folgen konnte. Zu diesem Zeitpunkt waren noch keine Stifter für die Wandbilder gefunden. Für Ende November 1907 erwähnen die *Kuratelakten* die vom Staatsministerium gegenüber dem Universitätskurator Eggeling geäußerten Bedenken, Gelder aus den Baumitteln für die von Fischer gewünschten Wandbilder zur Verfügung zu stellen, sowie gleichzeitig dessen Einverständnis, mit Hofmann in Verhandlungen einzutreten und ihn zur Anfertigung von Entwurfsskizzen und deren Vorlegung aufzufordern.[685] Mit der sich kurze Zeit später abzeichnenden Stiftung (Stifter Stoy/Götz) zur Finanzierung der Wandbilder Anfang Dezember 1907 konnte mit Hofmann verhandelt und dieser mit der Anfertigung von Entwurfsskizzen beauftragt werden.[686]

Mitte Dezember 1907 erklärte sich Hofmann bereit, diese Entwürfe zu fertigen, kündigte jedoch gleichzeitig an, *„die gewünschten Skizzen erst vorlegen* [zu können]*, wenn ich* [Hofmann] *die Arbeit für das Theater abgeschlossen habe; also sagen wir Ende Januar"*[687]. Die Arbeit am Theaterfries, die bis zur offiziellen Einweihung des Hoftheaters Mitte Januar 1908 fertiggestellt sein sollte, befand sich quasi in der Endphase. Doch Mitte Dezember auftretende Armbeschwerden infolge Hofmanns großer Arbeitsbelastung gefährdeten die rechtzeitige Fertigstellung. Diese Beschwerden machten schließlich, wie in den Ausführungen zum Hoftheaterfries (vgl. KAPITEL 3.2) dargelegt wurde, von Februar bis Anfang März 1908 eine vierwöchige Kur in Wiesbaden notwendig, worüber der Universitätskurator Ende Januar in Kenntnis gesetzt wurde wie auch über den neuen Abgabetermin für die Entwürfe: *„Skizzen wird er* [Hofmann] *erst im März vorlegen, da er sich zunächst zu einer vierwöchentlichen Kur nach Wiesbaden begiebt."*[688] In der Zeit vom 15. Januar bis 9. März 1908 war Hofmann von seiner Lehrtätigkeit an

---

682 Vgl. Brief von Theodor Fischer an Karl Dittmar, Stuttgart 12.4.1907, UAJ, C 1564/1, fol. 202. Zur Absicht, *„auf Anregung von Professor Fischer* [soll] *für das Senatszimmer ein Vorschlag von Ludwig von Hofmann abgewartet werden"*, vgl. Brief von Karl Dittmar an Heinrich Eggeling, Weimar 10.5.1907, UAJ, C 1558, fol. 59-60.

683 Vgl. Brief von Theodor Fischer an Staatsministerium Weimar (Rothe), Stuttgart 21.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 36f. und fol. 105-109.

684 Vgl. Brief von Theodor Fischer (gez. Oskar Pixis) an Karl Dittmar, Stuttgart 4.11.1907, UAJ, C 1564/1, fol. 233.

685 *„Wird (...) von der Akademischen Kunstkommission (...) gewünscht, daß Professor von Hofmann die künstlerische Ausstattung des Senatssaals übernimmt, so würde nichts dagegen einzuwenden sein, wenn mit dem Künstler von dort in vorläufige Verhandlungen auch über die Preisforderungen eingetreten und er ersucht wird, die etwa gewünschten Skizzen zu entwerfen und vorzulegen.*" Brief von Staatsministerium Weimar (Rothe) an Universitätskurator Heinrich Eggling, Weimar 29.11.1907, UAJ, C 1568, fol. 124; Brief von Universitätskurator Heinrich Eggling an Theodor Fischer, Jena 3.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 125.

686 Vgl. Briefe von Theodor Fischer an Universitätskurator Heinrich Eggeling (Vorsitzender der Kunstkommission), Stuttgart 9.12.1907 und Stuttgart 10.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 136 und fol. 138.

687 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Weimar 15.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 143.

688 Brief von Dr. Goetz an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 27.1.1908, UAJ, C 1569, fol. 9.

der Kunstschule beurlaubt.[689] Zu diesem Zeitpunkt hatte Hofmann noch keine Skizzen zum Wandbild gefertigt oder abgeliefert, vielmehr schien die Kur ihre Entstehung hinauszuzögern.

Es war vereinbart worden, dass Hofmann bis Ende März Entwürfe für das Wandbild für die Ostwand fertigen sollte. Am 26. März 1908 trafen Theodor Fischer und Baumeister Karl Dittmar mit den Malern Ludwig von Hofmann, Sascha Schneider und Erich Kuithan im neuen Universitätsgebäude zusammen. Hier wurden die Universitätsausstattung und die zur Begutachtung vorgelegten Künstlerentwürfe besprochen. Hofmann lieferte, wie für den Monat März 1908 verabredet, einen Entwurf für die Senatssaal-Ostwand im Maßstab 1:10. Im Protokoll dieser Sitzung steht: *„Herr Professor von Hofmann hatte eine Skizze M*[aßstab] *1:10 in Vorlage gebracht für die Ostwand des Senatssaales. Man verständigte sich darüber, daß das Bild auf Leinwand gemalt auf der Wand aufgeklebt werden soll. Über die Umrahmung, grauweiße Leisten mit schmalen Goldleisten, wurde vollständige Übereinstimmung erzielt."*[690] Da im Protokoll nur von einer *„Skizze"* die Rede ist, präsentierte Hofmann offenbar nur einen und zwar mit an großer Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit kolorierten Gesamtentwurf.

Die Angaben über diesen Entwurf sind nur dürftig, dessen Beschreibung fehlt vollständig. Es stellt sich die Frage, welchen der im Katalog gezeigten Jenaer Entwürfe (**Kat. 6.1-6.6**) Hofmann zur Begutachtung vorgelegt hat. Einzig der Hinweis zur Größe der Skizze im Maßstab 1:10 liefert vage Rückschlüsse über dessen mögliche Größe, welche zur Identifizierung des begutachteten Entwurfs beitragen könnte. Ausgehend von der realen Wandbildgröße (2,38 x 12,20 Meter) dürfte Hofmanns Entwurf ungefähr 30 x 125 Zentimeter groß gewesen sein. Eine Skizze dieser Größe könnte auf der Fotografie (**Abb. 4.12/c**), die das im Atelier aufgestellte rechte Seitenteil mit einem Gesamtentwurf zeigt, als Entwurf *Die neun Musen VI* (**Kat. 6.6**) zu identifizieren sein. Die Aufstellung neben dem Wandbildteil sowie der ungünstige Aufnahmewinkel bedingen, dass von diesem vermutlich kolorierten Entwurf nur etwa ein Drittel der Bildkomposition zu erkennen ist. Vergleicht man genannten Entwurf *Die neun Musen VI* mit *Die neun Musen II* (**Kat. 6.2**) oder *Die neun Musen III* (**Kat. 6.3/b**), so sind Unterschiede im flatternden Tuch der schreitenden zweiten Muse sowie in Gewand und rechter Armpose der dritten Muse zu erkennen, die darauf schließen lassen, dass dieser größere Entwurf (**Kat. 6.4**) erst später, d. h. nach der Begutachtung Ende März, entstanden sein dürfte. Denn im Entwurf *Die neun Musen III* (**Kat. 6.3/b**), zu dessen Entstehung nach Ende März 1908 sich konkrete Hinweise finden, ist die dritte Muse mit einem langen Stab in ihrer Rechten dargestellt und nicht bereits mit erhobenem rechten Arm (**Kat. 6.6**). Es ist zu vermuten, dass Hofmann die beiden Entwürfe *Die neun Musen I*

---

689 Vgl. ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar 8 (Jahresberichte 1901-17, Schriftwechsel etc.), fol. 48 und 49. Vgl. die Ausführungen weiter oben.

690 Brief/Sitzungsprotokoll, gez. Theodor Fischer u. Karl Dittmar, an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 29.3.1908, UAJ, C 1569, fol. 58. Besprochen wurden ferner die Arbeiten von Hodler und Otto Ubbelohde, die zur Besprechung nicht anwesend waren und ihre Entwürfe vorab nach Jena gesandt hatten.

und *Die neun Musen II* (**Kat. 6.1-6.2**) im Zeitraum 9. bis 26. März 1908 geschaffen hat. Letzten Entwurf (**Kat. 6.2**) dürfte Hofmann Fischer und Dittmar zur Begutachtung vorgelegt haben. Da von einer wandfüllenden Dekoration im Jenaer Senatssaal auszugehen ist, auf die auch die im Entwurf berücksichtigte Wandkondition hinweist, würde dies bedeuten, dass es sich bei dem im Protokoll erwähnten Maßstab 1:10 des begutachteten Entwurfs um einen Schreibfehler handeln könnte und der Entwurf realiter (vgl. **Kat. 6.2**) einen Maßstab von 1:20 aufwies.
Wie die Entwürfe für das Wandbild der Ostwand (**Kat. 6.1-6.6**) überliefern, wählte Hofmann keine Odyssee-Szenen oder griechische Landschaften als Sujet, womit Fischers seinerzeit vorgeschlagenes Bildthema unberücksichtigt blieb.[691] Gegenstand von Hofmanns Universitätsentwürfen sind die neun Musen, die Göttinnen der Künste (Dichtung, Musik, Gesang und Tanz), Wissenschaften und allen geistigen Lebens, die der Maler zunächst am Ufer eines Sees (**Kat. 6.2**) und später auf einer Lichtung inmitten eines Hains (**Kat. 6.3/b-6.6**) anordnete. Modifiziertes Musen-Sujet hatte Hofmann ursprünglich als Motiv für die Ostwand im Hoftheaterfoyer (**Kat. 5.35**) erwogen, jedoch wegen dem sich vage abzeichnenden Universitätsauftrags für Jena zurückgestellt und hier, basierend auf der für das Hoftheater skizzierten Musenidee, weiterentwickelt; in Jena konzentrierte er sich auf die Musenthematik, die er als für eine Universität würdiges Bildprogramm hielt.[692] Die Kuratelakten erwähnen keine Einsprüche Fischers über Hofmanns Themenwechsel. Es ist davon auszugehen, dass Hofmann das Bildprogramm leicht durchsetzen und Fischer von dem engen Bedeutungssinn im Rahmen einer dekorativen, universitären Ausstattung überzeugen konnte.

Anlässlich der Begutachtung des Musen-Entwurfs Ende März 1908 kam Fischer erneut auf ein zweites Wandbild für die Westwand des Senatssaals (**Abb. 4.11/a**) zurück. Dazu steht im Protokoll dieser Sitzung: *„Von Professor Th. Fischer wird die Notwendigkeit, die Westwand ebenfalls mit Bildern zu schmücken wiederholt betont und Herr Professor von*

---

691 Zum Jenaer Bildthema vgl. Brief von Theodor Fischer an Staatsminister Rothe, Stuttgart 21.6.1907, UAJ, C 1568, fol. 36f.; UAJ, C 1568, fol. 105-109; UAJ, C 1568, fol. 25b. Mit seinem Musen-Bildprogramm hielt Hofmann an einem mythologischen, von Homer in seinen Epen ILLIAS und ODYSSEE erwähnten Sujet fest, der über diese im Zusammenspiel mit Apoll und ihrer Funktion bei den Feiern der Götter berichtete.

692 In den ersten Jenaer Entwürfen (**Kat. 6.1-6.2**) ist zu beobachten, dass Hofmann aus dem Theaterentwurf (**Kat. 5.35**), der die Musenfiguren im linken und rechten Bilddrittel zeigte, die eine oder andere Figur übernahm, wegließ oder austauschte und mit neuen Motiven kombinierte: so ist das eng beieinander stehende Musentrio mit dem erhobenen linken Arm der rechten Muse im ersten (**Kat. 6.1**) und fünften (**Kat. 6.5**) Jenaer Entwurf identisch mit den drei linken Bildfiguren aus dem Hoftheaterentwurf (**Kat. 5.35**), das für die Ausführung modifiziert wurde. Im zweiten Jenaer Entwurf (**Kat. 6.2**) ist die linke, sich auf einen Stab aufstützende Muse des Musentrios von der sechsten Figur aus dem Hoftheaterentwurf (**Kat. 5.35**) inspiriert. Auch die neunte Muse im zweiten Entwurf (**Kat. 6.2**) in ihrer frontalen Ausrichtung auf den Betrachter und mit nach links gedrehtem Kopf ähnelt der zweiten Frauenfigur von rechts im Hoftheaterentwurf; im zweiten Entwurf (**Kat. 6.2**) veränderte Hofmann die Armpose der neunten Muse. Die Pose der Flötistin mit linkem, leicht angewinkeltem Spielbein (**Kat. 6.2**) geht zurück auf die rechte stehende Frauengestalt – hier nur ohne Flöte dargestellt – im Theaterentwurf. Vage bestehen Ähnlichkeiten zwischen diesen Entwürfen in der räumlichen Breite und Anordnung der beiden äußeren Bildfiguren, insbesondere die im Profil nach links stehende Flötistin am rechten Bildrand. Auch die Bildmotive der Anhöhe mit sprudelnder Quelle oder das figürliche Lagern auf dieser Anhöhe übernahm Hofmann aus dem Theaterentwurf im Jenaer Musenbild.

Hofmann entwickelte seine Ideen für diese Wand, mit denen der Erste vollständig einig ging."[693] Fischer schwebte eine *„einheitlich*[e] *und programmmäßig*[e]*"* Ausschmückung vor, die aus zwei gegenüber liegenden Dekorationen bestehen sollte. Unmittelbar nach dieser Besprechung schuf Hofmann zwei auf einem Blatt (**Kat. 6.3**) gezeichnete Entwürfe für Wandbilder für die West- (**Kat. 6.3/a**) und für die Ostwand (**Kat. 6.3/b**). Im Entwurf *Am Quell der Weisheit* (**Kat. 6.3/a**) thematisierte Hofmann in vier Bildfeldern[694], die durch drei schmale, hohe Fenster getrennt werden, das Unterrichten und die Vermittlung von Wissen und Bildung durch ältere, bärtige Philosophen, die ihre Ausführungen und Erklärungen gegenüber den Zuhörern mit erhobener Handgeste unterstützten, sowie die Aneignung des gelehrten Stoffs durch das Zuhören und stille Studium durch Lesen in einem Buch oder einer Schriftrolle der jungen Generation. Mit diesem Entwurf stellte Hofmann einen Bezug zur Universität und zu den neun Musen her (vgl. KAPITE 4.7).

Wie es an anderer Stelle aufgezeigt wurde, ist es nicht gelungen, mittels Stiftungen dieses zweite Wandbild zu realisieren. Der dritte Musen-Entwurf (**Kat. 6.3/b**) für die Ostwand zeigt dagegen eine modifizierte Variante zu den *Neun Musen* und veranschaulicht Hofmanns offensichtliches Ringen um eine rhythmische Komposition und eine Integration von Bewegungsmomenten. Dies ist in der siebenten Muse und in der Landschaftsdarstellung erkennbar. Die siebente Muse erfährt ihre relevante Drehung und erscheint nun als Lyraspielerin in frontaler Ausrichtung auf den Bildbetrachter (eine motivische Übernahme aus **Kat. 6.1**), die zudem aus dem Vorder- in den Mittelgrund gerückt wurde. Für die Gesamtkomposition hat diese Drehung eine positive Auswirkung: Die Figur ist wie in **Kat. 6.2** kein fester Abschluss des Mittelteils mehr, vielmehr erweiterte Hofmann die Komposition um den Aspekt einer innerkompositorischen Bewegung und Gegenbewegung – ein Schwingen von links nach rechts und von rechts nach links: die von den Figuren auf dem Boden aufgeworfenen Schatten durchziehen den Naturboden und führen das Betrachterauge von Bildfeld zu Bildfeld, von Muse zu Muse; damit geben die Schatten oder auch die Musen die Bewegung weiter. Die zwei auf einem Blatt gezeichneten Entwürfe (**Kat. 6.3/a-b**) sind zur gleichen Zeit entstanden und zwar nach genannter Besprechung der Entwürfe am 26. März 1908, d. h. Ende März oder im April 1908. In der Folge schuf Hofmann mindestens drei weitere Gesamtentwürfe (**Kat. 6.4-6.6**) sowie parallel zur Entstehung der Entwürfe bzw. zur Ausführung eine Reihe von Studienzeichnungen (**Kat. 6.7-6.23**).

---

693 Brief/Sitzungsprotokoll, gez. Theodor Fischer u. Karl Dittmar, an Universitätskurator Heinrich Eggeling als den Vorsitzenden der Kunstkommission, Jena 29.3.1908, UAJ, C 1569, fol. 58.

694 Ein Vergleich mit der heutigen Wandsituation (**Abb. 4.11/a**) zeigt, dass Hofmann die beiden mittleren Darstellungen im Entwurf *Am Quell der Weisheit* (**Kat. 6.3/a**) als oberhalb der hölzernen Brüstung die gesamte Wandhöhe dominierende Mitteltafel konzipierte, die bis zur Decke bzw. Lichtleiste reichte. In der rechten, unteren Ecke im rechten Bildfeld hätte Hofmann auch an der Westwand einen Schrank berücksichtigen müssen, wie es die Aussparung zu erkennen gibt.

Das dokumentierte Studienmaterial

Auch für das Universitätsbild ist diverses Studienmaterial (**Kat. 6.1-6.23**) bekannt, das die Genese der Bildkonzeption nachvollziehen lässt. Mindestens sieben Gesamtentwürfe (**Kat. 6.1-6.6**), eine Konturenskizze (**Kat. 6.7**) zum linken Bildteil der *Neun Musen* und 16 Studienzeichnungen zu sieben der neun Musenfiguren (**Kat. 6.7-6.23**) sind als Vorarbeiten vorausgegangen. Unter den sieben Gesamtentwürfen befinden sich sechs Entwürfe für das Musen-Wandbild (**Kat. 6.1-6.2**, **6.3/b-6.6**) und ein Entwurf (**Kat. 6.3/a**) für das nicht realisierte Bildkonzept für die Westwand. Vier bzw. fünf dieser Entwürfe (**Kat. 6.1-6.4**, **6.6**) sind in Kohle und Pastell ausgeführt, darunter ein vermutlich in Tempera[695] ausgeführter, unbekannt verbliebener Entwurf (**Kat. 6.5**), der als Farbabbildung tradiert ist. Unbekannt ist ferner auch der Verbleib zweier weiterer Gesamtentwürfe (**Kat. 6.4**, **6.6**), die durch zwei im LvHAZ verwahrte Originalaufnahmen überliefert sind. Vier der erwähnten Gesamtentwürfe sind in Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Senatssaal (der Universität) Jena* rubriziert und befanden sich damit Mitte der 1930er Jahre noch in Künstlerbesitz.[696] Der Großteil der Vorarbeiten, darunter auch zwei Gesamtentwürfe (**Kat. 6.1**, **6.4**), kam durch Schenkung der Witwe Eleonore von Hofmann Mitte der 1960er Jahre in die Grafische Sammlung der Klassik Stiftung Weimar.

Die Entwürfe für das Universitätsbild überliefern, dass Hofmann mit dem dritten Entwurf (**Kat. 6.3/b**) einen Hain mit Quellen konzipiert hatte. Im ersten Entwurf (**Kat. 6.1**) waren die beiden Typen der tanzenden sowie der Lyra spielenden Musen entwickelt, an denen Hofmann mit Ausnahme des zweiten Entwurfs (**Kat. 6.2**) in der Ausführung festhalten sollte. Auch formulierte Hofmann in der zweiten (**Kat. 6.3/b**) und sechsten (**Kat. 6.1-6.5**) Muse Figuren in tänzerischen Posen, deren Bewegungskanons durch die bewegten Gewänder akzentuiert werden. Die Gesamtentwürfe zeigen, dass die Figurenkonzepte der Seitenbilder bereits früh (**Kat. 6.2**) entwickelt waren, während die Musen im Mittelteil in mehreren, einander aufbauenden Entwurfsfassungen konzipiert wurden. Mit dem zweiten Entwurf (**Kat. 6.2**) hatte Hofmann bereits signifikante Motive der Ausführung entwickelt: Dreiteilung des Wandgemäldes in drei Bildfelder;

---

695 Keyssner zufolge handelte es sich um eine Pastellarbeit (vgl. KEYSSNER 1922), Duktus und Farbauftrag, insbesondere dünn aufgetragenen sich überlagernden Farbschichten in den Gewändern des Musentrios oder im blauen Himmel sprechen eher für Tempera. Die Existenz eines Temperaentwurfs für Jena überliefert AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917, Kat. 2: *„Entwurf für ein Wandgemälde im Senatssitzungssaal der Universität Jena, Tempera"*. Laut Verkaufslisten zur *Hessische Kunstausstellung Darmstadt 1917* wurde dieser für 1.500,- Mark an *„Exz. von Heyl, Worms"* verkauft. Vgl. Verkaufslisten der Ausstellung (3 Bücher), StADa ST 12/13, Nr. 39. Hierbei handelt es sich um den Wormser Lederindustriellen Cornelius Wilhelm Freiherr von Heyl (1843-1923), der in seinem Letzten Willen verfügte, dass sein Heylshof und Kunstsammlung in eine gemeinnützige Stiftung umgewandelt und öffentlich zugänglich gemacht werden sollte. Eine Nachfrage im Heylshof ergab, dass sich in der Sammlung keine Arbeit Hofmanns befindet. Bereits in der Berliner Ausstellung ZEICHNENDE KÜNSTE im Dezember 1908 präsentierte Hofmann einen Tempera-Entwurf, der im Katalog als *„Entwurf zu einem Wandgemälde für den Senatssitzungssaal der Universität in Jena"* erwähnt ist. Vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1908, Kat. 319; GORDON 1974, Bd. 1, S. 70. Der Verbleib dieses Temperaentwurfs konnte nicht geklärt werden.

696 Zu Hofmanns Angaben in seiner Werkkartei vgl. den Katalog der Entwürfe für das Jenaer Wandbild (**Kat. 6.1-6.4**). Die hier angegebene Datierung ist gemäß der Auftragsgenese auf 1908 zu korrigieren.

Berücksichtigung zweier Türen und eines Schranks in der Komposition; Komposition mit der von einer Ebene (Mittelteil) zu Hügeln in den Seitenteilen ansteigenden Natur; die Verteilung der monumentalen Figuren über die Bildfläche mit jeweils zwei Figuren in den Seitenteilen und fünf Figuren im Bildmittelteil; die Anordnung der Figuren als Einzelfigur oder Figurengruppe sowie mitunter deren Posen und Bewegungen; die Ausrichtung der Bildfiguren auf die im Mittelteil tanzende sechste Muse; die Kombination von ruhigen und bewegten Figurenmotiven in jedem einzelnen Bildfeld.

Die Arbeit an den Leinwänden – die Realisierung des Universitätsbildes

Wann genau Hofmann mit der Ausführung seiner Wandmalerei begonnen hat, ist nicht bekannt. Die offizielle Bekanntgabe der Finanzierung von Hofmanns Wandbild durch eine Stiftung namhafter Jenaer Professoren erfolgte erst mit Stiftungsbrief vom 1. Juni 1908.[697] Es ist davon auszugehen, dass Hofmann frühestens nach dieser Stiftungsbekanntgabe seine Arbeit an der Leinwand begonnen haben dürfte. Leider finden sich keine konkreten Hinweise über den genauen Zeitpunkt der Ausführung.
Bereits Dezember 1907 hat sich Hofmann in seinem Brief an Olde über Beginn und Fertigstellung seiner Jenaer Wandarbeit unter Betonung der mit der Entstehung von Monumentalmalereien verbundenen kräftezehrenden, erschöpfenden Arbeit geäußert. Die Fertigstellung des Universitätsbildes hatte Hofmann bereits im Dezember 1907 nicht vor dem nächsten Winter 1908/09 versprochen: *„Das Arbeiten in fieberhafter Eile"*, so Hofmann begründend, *„könnte ich auf die Dauer nicht aushalten, ich würde dabei nicht nur meine Kräfte sondern auch die Qualität der Leistung zu stark gefährden."*[698] Und nur knapp vier Wochen später erwähnte Dr. Goetz gegenüber dem Universitätskurator eine Beendigung von Hofmanns Arbeit für den Sommer 1909: *„L. von Hofmann werde sich bemühen, die Malerei bis zum Sommer 1909, wenn irgend möglich, auch früher zum Abschluß zu bringen."*[699] Damit stand von vornherein fest, dass Hofmanns Wandgemälde zur Einweihung des Universitätsneubaus Anfang August 1908 noch nicht vollendet sein würde. Andere geplante Aufgaben und Verpflichtungen im Jahr 1908 waren vordringlicher.
Dies belegt auch die bereits erwähnte kurzzeitige Beurlaubung Hofmanns von seiner Lehrtätigkeit an der Kunstschule für das Sommersemester 1908, die durch das Kunstschulrektorat gleichzeitig mit der für das Wintersemester 1908/09 in Aussicht gestellten Leitung einer Meisterschüler-Abteilung genehmigt wurde.[700] 1908 konnte

---

697 Vgl. Stiftungsbrief von Ludwig Knorr, B. Riedel, Eduard Rosenthal, Stephan Stoy an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 1.6.1908, UAJ, C 1569, fol. 144.

698 Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Weimar 15.12.1907, UAJ, C 1568, fol. 143.

699 Brief von Dr. Goetz an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 27.1.1908, UAJ, C 1569, fol. 9.

700 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Hans Olde, Direktor der Kunstschule, Weimar 12.3.1908, ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar 162-163 (Schriftwechsel mit Professoren 1904-13), fol. 150r. Hofmanns Urlaubsantrag wurde *„auf unbestimmte Zeit unter Zurückziehung* [seiner] *Gehaltsbezüge*" zum 1.4.1908 stattgegeben, vgl. Brief von Hans Olde an Ludwig von Hofmann, Weimar 8.4.1908, ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar, Schriftwechsel mit Professoren 1904-13, Nr. 162-163, fol. 151; ferner PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1908, S. 480. Dem AUSST.-KAT. WEIMAR 1960 nach erfolgte

Hofmann eine gute Auftragslage über Wandmalereiprojekte für den privaten Raum verzeichnen. So entwarf oder realisierte er in dieser Zeit Wandbilder (vgl. KAPITEL 5) für den Unternehmer Adolf Sultan in Grunewald (**Abb. 5.29**-**5.30**, **5.34**-**5.35**) und für den Bankier Hermann Wallich in Charlottenburg (**Abb. 5.41**, **Kat. 9.1**-**9.3**), deren Entwürfe zumindest für die Wandbilder Sultans März bis Juni 1908 entstanden sind.
Auch dürfte sich vermutlich bereits 1908 die Bühnenbildtätigkeit für die für 1909 geplanten Aufführungen von Goethes *Pandora* und *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* auf der Theaterbühne von Bad Lauchstädt abgezeichnet haben[701], deren Entwürfe Hofmann wegen des für Anfang Juni 1909 angesetzten Probenbeginns im Frühjahr 1909 fertigen sollte.[702] Hofmanns Reisenotizen nach fanden bereits in dieser frühen Phase zwischen März und Juli 1908 erste Gespräche und Planungen hierfür statt. Im November 1908 bedauerte Hofmann gegenüber Hauptmann seine Verhinderung an einem geplanten Treffen der Familien: *„Der Kunstbetrieb ist Schuld daran; ich hatte einiges hier zu erledigen, was dringend war und meine Anwesenheit erfordert. Wir wären, wie immer, gern gekommen (…) Nun ich hier bin, ergibt sich doch allerhand nützliche Beschäftigung, zur Vorbereitung der nächsten grossen Arbeit. Mit dem Legen der Geleise kann man nicht früh genug anfangen, es ist zeitraubender und mühsamer, namentlich für den Verstand, als später mit dem Zug drüber zu fahren.“*[703] Kündigte Hofmann in diesen Zeilen möglicherweise den Beginn seiner Arbeit an der großen Leinwand für die Jenaer Universität an? Denkbar wäre es, verhinderten doch die zahlreichen Privataufträge möglicherweise einen früheren Beginn.

Erst für Frühjahr 1909 ist nachweislich Hofmanns rege Arbeit an der Jenaer Leinwand belegt, die er bis zum Sommer 1909[704] fertigstellen wollte und die eine geplante Reise zu Hauptmanns nach Sestri Levante verhinderte: *„Aber wenn ich jetzt weggehe, kriege ich das große Bild für Jena nicht bis zum Sommer fertig. April und Mai und Juni muß ich mich dranhalten; später ist in meiner Glasbude eine Glut, die anstrengendes Arbeiten unmöglich*

Hofmanns Beurlaubung zum 3.4.1908, vgl. AUSST.-KAT. WEIMAR 1960, S. 51. Roberts erwähnt diese für den Herbst 1908, vgl. ROBERTS 2001, S. 160. Realiter war Hofmann für das Sommersemester 1908 beurlaubt; zum Wintersemester 1908/09 übernahm er statt der Naturklasse eine Meisterschüler-Abteilung. Bereits vom 15.1.-9.3.1908 war Hofmann krankheitsbedingt beurlaubt. Vgl. ThHStAW, Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar 8 (Jahresberichte 1901-17), fol. 47-50, 51f.

701 Zur Wiederbelebung der von Goethe als Sommerdependance (1791-1811) des Hoftheaters genutzten Lauchstädter Theaterbühne und zu Hofmanns und van de Veldes Engagement im Verwaltungsrat des Theater-Vereins vgl. EHRLICH 1971, S. 19f.; hierzu sowie zu Hofmanns Bühnenbildentwürfen besonders STARZ 2002c.

702 Anfang März 1909 schrieb Hofmann an Hauptmann: *„Die andere ist das Theater in Lauchstädt. Anfang Juni sind die Aufführungen; ich habe mit den Dekorationen, die hier unter meiner Aufsicht gemalt werden müssen, mit Besprechungen, Sitzungen, später mit Proben, Kostümen, Beleuchtung usw. immerhin so viel zu tun, dass ich nicht auf längere Zeit verreisen kann. (…) Es ist doch eine sonderbare Rechnung: diese deutschen ästhetischen Bestrebungen, so erfreulich als Ausdruck von Kunst- und Kulturinteressen, verhindern mich also jetzt, nach Sestri zu fahren, wo ich offenbar nach Deiner Schilderung die herrlichsten Motive und Anregungen finden würde, woraus vielleicht viel bessere Bilder entstehen würden als die zwölf Meter langen Musen und die Poussinschen Dekorationen für die ‚Pandora‘.“* Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 4.3.1909, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 79 (Brief Nr. 120).

703 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 22.11.1908, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 77 (Brief Nr. 118).

704 Vgl. Brief von Dr. Goetz an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 27.1.1908, UAJ, C 1569, fol. 9.

macht."[705] Bei der Umsetzung der Entwürfe ins große Leinwandformat bzw. der Ausführung der Malerei dienten Hofmann seine im Atelier aufgestellten Vorarbeiten als Vorlage (**Abb. 4.12/c**, **Kat. 6.6**). Parallel der Entstehung der Gesamtentwürfe und insbesondere vor und parallel zur Ausführung der Malerei schuf Hofmann noch eine Reihe von Studien für die Frauenfiguren des Mittelteils (vgl. **Kat. 6.8**-**6.18**). Letzteres bezeugt ein Vergleich des fünften Gesamtentwurfs (**Kat. 6.5**) mit den Figurenstudien zum Mittelteil, insbesondere zur dritten Muse des Terzetts (**Kat. 6.8**-**6.10**), zur tanzenden Terpsichore (**Kat. 6.13**-**6.14**) und zur Lyraspielerin (**Kat. 6.15**-**6.18**), die zu den am stärksten variierten und modifizierten Musen des Wandbilds gehören.

Mitte Juni 1909 rückte die Fertigstellung des Wandbilds näher, und Hofmann informierte die Universität über den Stand seiner Arbeit: *„Ich erlaube mir daher, Ihnen mitzuteilen, dass ich die für den Saal bestimmten Wandgemälde so weit gefördert habe, als es im Atelier möglich ist, so dass der Befestigung der Bilder an der Wand nichts mehr im Wege stünde.*"[706] (**Abb. 4.12/a-c**) Hofmanns Vorschlag war, die Weimarer Firma Scheidemantel[707] mit dem Transport des Wandbildes nach Jena, dessen Rahmung und Befestigung an der Wand zu beauftragen: *„Ich werde mich wenn die Sachen angebracht sind, von der Wirkung im Raum überzeugen, und es wird sich vielleicht herausstellen, dass ich noch einiges daran zu arbeiten habe. Dies alles kann nur geschehen zu einer Zeit, wo der Saal für etwa 3 Wochen nicht benutzt wird.*"[708] Demnach hielt es Hofmann für nicht unwahrscheinlich, etwaige Farbkorrekturen an seinem Wandbild zur Erzielung einer Synthese von Wandbild und Raum vornehmen zu müssen.

Für die Befestigung des Wandbilds und der Überarbeitung am Aufstellungsort kalkulierte Hofmann etwa drei Wochen. Der seit 1909 in der Nachfolge Eggelings amtierende Universitätskurator Max Vollert (1851-1935) schlug für diese Überarbeitung als frühesten Termin den 7. August 1909 vor mit der Begründung, dass *„der Senatssaal während des Semesters sonnabends meist zu Senatssitzungen und an anderen Tagen zur Abhaltung von Kongressen der Philosophischen Fakultät sowie von juristischen Prüfungen, welche öffentlich sein müssen, gebraucht wird. – Während dieser Zeit würden Sie aber nicht jeder Zeit ungestört dort arbeiten können. Ein anderer genügender Raum steht in dem neuen Universitätshaus für die gesagten Veranstaltungen nicht zur Verfügung. – Die Universitätsferien beginnen (…) am 14, tatsächlich aber schon am 7. August. Von da ab würde Ihnen der Saal für drei Wochen ganz zur Verfügung*

---

705 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 3.4.1909, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 79 (Brief Nr. 120).

706 Brief von Ludwig von Hofmann an Max Vollert, Agnetendorf 18.6.1909, UAJ, C 1559, fol. 80-81.

707 Die einst von Hermann Scheidemantel (1833-1910) gegründete und von seinem Sohn Fritz (1867-1933) übernommene Möbelfabrik wurde durch ihre qualitätsvollen kunsthandwerklichen Möbel sowie etwa 20 jährige Kooperation mit van de Velde zur Ausführung von dessen Möbelentwürfen bekannt. Zur Firma Scheidemantel vgl. Dokumente im StAW, Inv.-Nr. 89-4552. Hier sind keine Unterlagen über die Tätigkeit für Hofmann enthalten.

708 Brief von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Agnetendorf 18.6.1909, UAJ, C 1559, fol. 80.

stehen.“[709] Zudem deutete Vollert an, ob Hofmann nicht *„das Gemälde, ähnlich, wie es Hodler mit seinem Bild getan hat, vor endgültiger Anbringung an seinem Bestellungsort durch Beschickung einer Ausstellung einem größeren Publikum zugänglich zu machen“*[710] wünschte.

Insgeheim verfolgte Vollert mit der öffentlichen Präsentation von Hofmanns Wandbild vor Überführung nach Jena universitäre Interessen: dessen Ausstellung bedeutete nicht nur, ein neu geschaffenes Werk einem breiten Publikum vorzuführen, sondern zugleich das über die Universität hinausreichende universitäre Engagement öffentlich zu dokumentieren und die Jenaer Universität selbst ins Zentrum des öffentlichen Interesses zu stellen. Hofmann lehnte jedoch eine Präsentation aus Zeitgründen und mangels einer passenden Ausstellungsgelegenheit im Sommer ab.[711] Zudem wollte er unbedingt so bald wie möglich die Arbeit beenden: *„Da ich die definitive Unterbringung in dem Raum nicht zu lange hinausschicken möchte, die grossen Ferien aber dazu benutzen muss, habe ich den Gedanken an eine Ausstellung leider aufgegeben“*[712], begründete Hofmann seine Entscheidung. Tatsächlich zog sich die Aufstellung des Wandbildes bis Anfang August 1909 hinaus. Diese Verzögerung resultiert primär aus der zu gewährleistenden Raumnutzung des Senatssaals während des Semesters und weniger, wie Lindinger[713] betont, durch Hofmanns Aufenthalt bei Hauptmanns in Agnetendorf (um den 18. bis 24. Juni 1909[714]) und dem anschließenden Urlaub in Lauterbach auf Rügen (am 23.7.1909 befand sich Hofmann noch auf Rügen).

Anfang August 1909 war Hofmann vermutlich nach Weimar zurückgekehrt, da seine Anwesenheit bei Abholung der Jenaer Bilder in seinem Atelier zum Transport nach Jena als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist. Die Montierung der Wandbilder im Senatssaal war am 31. August 1909 noch nicht abgeschlossen, als Max Vollert in großer Begeisterung an den Künstler schrieb: *„Bei meiner Rückkehr aus dem Urlaub begrüßte mich heute im Senatssaal Ihr wundervolles Gemälde, welche wohl den schönsten Schmuck der Universität bilden und ihr eine neue Anziehungskraft verleihen wird. Es ist mir ein Bedürfnis, Sie zu diesem Meisterwerk zu beglückwünschen. Ich darf wohl hoffen, daß Sie in*

---

709 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Ludwig von Hofmann (b. Herrn Dr. G. Hauptmann), Jena 21.6.1909, UAJ, C 1559, fol. 82-83.

710 Bevor Hodlers Monumentalbild (**Abb. 4.10**) im November 1909 in Jena ankam, wurde es im März 1909 in Ausstellungen in Zürich und Berlin gezeigt. Bálint führt dies auf den ungünstigen Aufstellungsort in Jena und Hodlers Befürchtung, es werde diesen Ort nie mehr verlassen, zurück. Dazu BÁLINT 1999, S. 121, 124.

711 In Ausstellungen zeigte Hofmann in den Jahren 1908 und 1909 wiederholt Entwürfe und Studien zum Jenaer Wandbild. Bereits auf der Winter-Ausstellung der Berliner *Sezession* 1908 – also vor Vollendung seines Wandbilds – präsentierte Hofmann einen Gesamtentwurf, vgl. OSBORN 1909, S. 3f.; in der Hofmann-Ausstellung im Weimarer Museum im September 1909 zeigte er zwei Entwürfe, vgl. AUSST.-KAT. WEIMAR 1909, Kat. 57-58.

712 Brief von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Insel Vilm bei Lauterbach (Rügen) 23.7.1909, UAJ, C 1559, fol. 80-81.

713 LINDINGER 1996, S. 86.

714 Vgl. Brief Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Agnetendorf 18.6.1909, UAJ, C 1559, fol. 80-81.

Kürze an Ort und Stelle, wie Sie beabsichtigten, die letzte Tönung vornehmen, damit das corpus accademicum zu Beginn des Semesters das Bild vollendet.“[715]

Dieser Brief war gleichzeitig Gelegenheit für Vollert, seine Befürchtungen bezüglich etwaiger zusätzlicher Kosten für die scheidemantelschen Arbeiten anzusprechen: *„Ich darf wohl annehmen,“* schrieb Vollert an Hofmann, *„daß Sie mit Scheidemantel ein Abkommen wegen der Höhe der Kosten getroffen haben, damit nicht ein ungemessener Betrag gefordert werden kann. – Weiter hoffe ich, daß die Herren Schenkgeber auch die Kosten der Einrahmung tragen werden. – Es wäre mir sehr erwünscht, wenn diese Fragen eine baldige Klärung erführen, damit nicht die Angelegenheit mit einem Missklang endet. Wenn Sie bald nach Jena kommen, bedürfte es keiner schriftlichen Antwort.“*[716] In seinem Antwortschreiben betonte Hofmann explizit, dass er sich seinerzeit bereit erklärt habe, *„den Auftrag für 12.000,- M auszuführen“,* aber gegenüber Dr. Götz betont habe, dass ihm *„Transport, Befestigung und Umrahmung der Bilder nicht zur Laste fallen würden“.*[717] Vollert bat Staatsministerium um Verhandlungen mit den Stiftern über die mögliche Kostenübernahme.[718] Anfang Oktober sagte das Staatsministerium *„mit Rücksicht auf den Wert der Zuwendung (…) der Geschenkgeber*“ die Übernahme der Kosten für Rahmung und Aufstellung aus dem Universitätsneubaufond zu.[719]

Ob die Hängung des Wandbildes erst nach dem 7. August 1909 begonnen wurde oder nun sogar doch länger als drei Wochen dauerte, sei, da hierzu aus den *Kuratelakten* keine Angaben resultieren, dahingestellt. Alfred Lichtwark überliefert zwar bereits für den 24. und 26. August 1909 die Sichtung von Hofmanns Gemälde, er erwähnt aber nicht, ob dieses bereits an der Wand montiert oder nur im Raum abgestellt war.[720] Am 8. September 1909 unterrichtete Max Vollert jedenfalls Hofmann über den Stand der Aufstellung: *„Die Scheidemantelschen Arbeiten sind heute mit der Aufstellung Ihrer Bilder im Senatssaal fertig geworden. Sie würden wohl nunmehr die letzte Abtönung vornehmen können. Weiter sind dann auch die Rahmen zu streichen und die Leisten zu vergolden und anzubringen. Für diese Arbeiten erlaube ich mir den Maler August Müller sehr zu empfehlen. Näheres könnte mündlich verabredet werden.“*[721]

Bereits einen Tag später traf Hofmann in der Universität ein, um gemeinsam mit dem Universitätskurator das Wandbild zu begutachten und sich von der raumkünstlerischen

---

715 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Ludwig von Hofmann, Jena 31.8.1909, UAJ, C 1570, fol. 84.

716 Ebd.

717 Brief von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 2.9.1909, UAJ, C 1560, fol. 87.

718 Vgl. Brief von Universitätskurator Max Vollert an 4 Ministerien, Jena 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97r -99.

719 Brief von Staatsministerium (Dr. Rothe) an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 14.10.1909, UAJ, C 1570, fol. 128.

720 Briefe von Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Jena 24.8.1909 und Jena 26.8.1909, in: LICHTWARK 1917, S. 240f. Zwei Tage nach seinem ersten Besuch notierte Lichtwark*: „In der Universität gefiel mir das Wandgemälde von L. v. Hofmann beim zweiten Besuch noch besser als beim ersten.“* Brief von Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Jena 26.8.1909, in: LICHTWARK 1917, S. 244.

721 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Ludwig von Hofmann, Jena 8.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 92.

Wirkung zu überzeugen.[722] Die Gesamtwirkung des Senatssaals stimmte Hofmann jedoch unzufrieden, weswegen er Vorschläge für eine verbesserte Raumgestalt unterbreitete. Seine Bedenken richteten sich gegen den Farbton der hölzernen Wandvertäfelung und der Türen. Da *„die leuchtenden Farben des Bildes schlecht*" mit *„dem gelblichen Braun der Holzvertäfelung des Saales*" harmonierten, bat er nachdrücklich, den Ton der Holzvertäfelung durch eine dunkelbraune Beize zu ändern[723], was nach Rücksprache mit dem Architekten im Oktober 1909 erfolgt ist.[724] Inwieweit es durch die Neuabfärbung gelungen ist, Hofmanns Wandbild besser zur Geltung zu bringen und zu einer verbesserten Raumoptik beizutragen, kann an dieser Stelle aufgrund fehlender Farbabbildungen des Raumes vor und nach der Färbung nicht beurteilt werden.
Am 20. September 1909 gab Hofmann seine *„vorgestern"*, d. h. am 18. September 1909, erfolgte Fertigstellung seines Wandbildes bekannt.[725] Auch gegenüber Rothenstein erwähnte er seine neueste Arbeit: *„Ich will Dir gern Fotografien schicken; von meiner letzten grösseren Arbeit – eine Wand in der Universität Jena – habe ich noch keine gute Aufnahme. Es ist eben erst fertig geworden."*[726] Damit hatte Hofmann sein Universitätsbild nach fast anderthalb Jahren vollendet. *Die neun Musen* erhielten einen von Fischer entworfenen, grauweißen und mit Goldleisten verzierten Rahmen.[727]

Max Vollert bezeichnete Hofmanns Wandbild als das beste, welches der Künstler bisher gemacht hatte und betonte, das es mit *„seiner Harmonie und Schönheit zweifellos einen neuen Anziehungspunkt der Universität bilde*[n werde]"[728], einen *„krönenden Schmuck der Universität (...)* [, der] *ihr eine neue Anziehungskraft verleihen* [würde]*"*[729]. Skeptischer äußerte er sich über das Sujet sowohl Theodor Fischer wie dem Weimarer Staatsministerium gegenüber: *„Wenn auch der Gegenstand des Bildes: die neun Musen, von denen Terpsichore, die Becken schlagend und einen bacchantischen Tanz aufführend, den Mittelpunkt bildet, nach meinem Empfinden sich für einen Raum, in welchem Sitzungen des akademischen Senats und die Doktorprüfungen abgehalten werden, sich nicht recht eignet, auch die überlebensgroßen Figuren für den Raum zu mächtig wirken*

---

722 Vgl. Telegramm Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 9.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 93.

723 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 20.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 96f.; ferner Brief von Max Vollert an Theodor Fischer, Jena 20.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 94 sowie Brief von Otto Köhler (Hausinspector) an Max Vollert, Jena 21.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 96. Vgl. Brief von Max Vollert an 4 Ministerien, 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97r-99.

724 Fischer empfahl, die *„Tönung des Holzes im Raum* [nach] *den Angaben von Herrn von Hofmann* [zu ändern], *da ich für unbedingt notwendig halte, dass die nebensächlichen Teile des Raumes nach den Absichten des Schöpfers des hauptsächlichen Teiles gestimmt werden*". Brief von Theodor Fischer an Max Vollert, Jena 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97.

725 Brief von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 20.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 95.

726 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 20.9.1909, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 86).

727 Vgl. Brief von Theodor Fischer an Universitätsbaubüro, Stuttgart 7.5.1908, UAJ, C 1564/1, fol. 284.

728 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Theodor Fischer, Jena 20.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 94.

729 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Ludwig von Hofmann, Jena 31.8.1909, UAJ, C 1570, fol. 84.

mögen, so ist doch das Bild wohl das beste, welches Ludwig von Hofmann bis jetzt gemacht hat, und es wird zweifellos dem Universitätshaus einen neuen Anziehungspunkt verleihen.“[730]

Mit Schreiben vom 26. Oktober 1909 übergaben die Stifter offiziell ihre Schenkung der Universität: *„Eu. Magnificenz und einem Hohen Senate beehren wir uns anzuzeigen, dass das von uns für das Senatszimmer bestimmte Gemälde von Ludwig von Hofmann, die neun Musen darstellend, nunmehr fertig gestellt ist. – Eines Künstlers, wie Ludwig von Hofmann, reifes Werk wird auch der Nachwelt ein Denkmal einer bestimmten bedeutenden Kunstanschauung sein. – Als die Schöpfung eines Weimarer Künstlers erbringt das Bild erneut den Beweis, wie unlöslich, wetteifernd im Geben und Wiedergeben, Jena und Weimar mit einander verbunden sind. – Als dankbare Gabe Jenaer Docenten wird das Bild noch den späteren Generationen Zeugnis ablegen von der Liebe und Treue, mit der die Lehrer an der Universität Jena hängen. Eduard Rosenthal - Dr. Stephan Stoy - B. Riedel - L. Knorr.“*[731] In seiner ersten Sitzung im Senatssaal nahm der Senat offiziell Hofmanns *„farbenprächtiges Musenbild“* als Schenkung an. In seinem Dankschreiben würdigte Prorektor Wendt die *„wunderbar schöne, starke, erhebende Gesamtwirkung“* des Bildes und dankte im Namen des Senats dem Künstler, *„der für uns und für künftige Generationen des akademischen Lehrkörpers die Stätte der ersten gemeinsamen Beratung zu einer so herrlichen Kunststätte gemacht hat“*.[732]

Im Frühjahr 1910 wurde mit Hofmanns Einverständnis neben dem Wandbild eine Stiftertafel angebracht: *„GESTIFTET VON RIEDEL · KNORR · ROSENTHAL · STEPHAN STOY · MITGLIEDER DES AKADEMISCHEN LEHRKÖRPERS“*.[733] Bereits 1910 wurde Hofmanns Wandbild in verschiedenen in- und ausländischen Zeitschriften wie DIE KUNST oder GAZETTE DES BEAUX-ARTS publiziert und von Botho Graef in einer eigenen Monografie gemeinsam mit Hodlers Monumentalbild besprochen.[734] Über Hofmanns und Hodlers Wandbilder bemerkte Botho Graef: *„Die Universität Jena hat das große Glück, die reifsten Werke*

---

730 Brief von Universitätskurator Max Vollert an Vier Ministerien, Jena 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97r-99; vgl. auch Brief von Universitätskurator Max Vollert an Theodor Fischer, Jena 20.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 94.

731 Brief von Eduard Rosenthal, Stephan Stoy, Bernhard Riedel und Ludwig Knorr an Senat der Universität Jena, Jena 26.10.1909, UAJ, BA 1749, fol. 75. Die Annahme der Schenkung durch den Senat bedurfte der Genehmigung durch die vier Regierungen (Brief von Universitätskurator Max Vollert an Vier Ministerien, Jena 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97r-99). Diese erfolgte mit Schreiben von Staatsministerium (Dr. Rothe) an Universitätskurator Max Vollert, Weimar 14.10.1909, UAJ, C 1570, fol. 128: *„Die Großherzogl. und Herzogl. Sächs. Regierungen haben unter Bezugnahme auf Eurer Hochwohlgeboren Bericht vom 24 d. M. beschlossen, die Universität Jena zur Annahme des von den Professoren Geheimen Medizinalrat Dr. Riedel, Geheimen Justizrat Dr. Rosenthal, Geheimen Hofrat Dr. Knorr und dem Privatdozenten Dr. Stephan Stoy geschenkten Bildes von Ludwig von Hofmann zu ermächtigen.“*

732 Brief von Prorektor H. H. Wendt an Ludwig von Hofmann, Jena 2.11.1909, LvHNP, Inv-Nr. I d/7.

733 Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Universitätskurator Max Vollert (Weimar 26.2.1910) und Otto Köhler an/von Universitätskurator Max Vollert (Jena 26.2.1910 und Jena 8.3.1910), UAJ, C 1570, fol. 159-160r/v.

734 Vgl. N.N. 1910; RITTER 1910; KEYSSNER 1911. Erstaunlicherweise wurden Hofmanns und Hodlers Monumentalgemälde in Graefs umfassender Arbeit nicht abgebildet, vgl. GRAEF 1910.

beider Künstler zu besitzen. Sie gehören zu den bedeutendsten Werken, die unsere Zeit hervorgebracht hat.“[735]

4.3 DISPOSITION UND TECHNISCHE ANGABEN

Das auch unter dem Titel *Musenreigen* bekannte Wandbild *Die neun Musen* ist dreiteilig und misst in der Höhe 2,48 Meter und in der Breite 12,20 Meter.[736] Hofmanns Gemälde erstreckt sich über die gesamte Wandbreite der Ostwand des Senatssaals und füllt oberhalb der etwa 100 cm hohen Holzvertäfelung die gesamte obere Wandhälfte (mehr als zwei Drittel) aus. Die Dreiteilung des Gemäldes resultiert zunächst aus dem Umstand, dass Hofmann in seine Komposition zwei Türen der Senatssaal-Ostwand sowie in der linken unteren Ecke des linken Bildteils zudem einen kleinen Schrank *„zur Aufbewahrung von Statuten, Büchern, Akten u.s.w.“*[737] zu integrieren hatte. (**Abb. 4.1**)
Aufgrund dieser Vorgaben sowie nicht zuletzt aufgrund der über 12 Meter langen Leinwand bot sich aus Stabilitäts- sowie Rahmungsgründen eine Teilung der Leinwand in insgesamt drei Bildteile an. Diese Dreiteilung (**Abb. 4.3**) erfolgte in zwei schmalere, mit 237 x 329,5 cm (links) bzw. 237 x 347 cm (rechts) nahezu gleichgroße Seitenteile (**Abb. 4.4**, **4.6**) und ein 238 x 501 cm großes Mittelteil (**Abb. 4.5**). Jedes einzelne Bildteil wies ursprünglich eine gerade und nicht auf Gehrung geschnittene, grauweiße, mit einem schmalen Goldstreifen verzierte Rahmung auf. Mit dieser durch die Rahmung betonten Dreiteilung des Bildfelds und der daraus resultierenden zyklischen Gemäldefolge konnte Hofmann in Anlehnung an Marées’ wandbildhaften Triptychen (**Abb. 1.23**), die als unmittelbarer Ausdruck seiner Sehnsucht nach der Wand bzw. Streben nach einer raumbezogenen Kunst entstanden sind, den Charakter eines solchen wandbildhaften Triptychons suggerieren. Bereits in den frühen 1890er Jahren hatte Hofmann mindestens zwei solcher Triptychon-Arbeiten (**Abb. 1.21-1.22**) geschaffen. Den *Kuratelakten* sind keine Hinweise zu entnehmen, zu welchem Zeitpunkt und durch wen, ob durch Fischer oder Hofmann, diese Dreiteilung der Bildkomposition initiiert worden war.
Das *Musen*-Wandbild (**Abb. 4.3-4.6**) ist, wie es im März 1908 festgelegt und beschlossen wurde, auf Leinwand gemalt. Als Bildträger diente Hofmann ein so genanntes römisches Leinen, eine feste, dichte Flachsleinwand mit feinen Fäden, die in doppelter Kette und doppeltem Schuss gewebt war. Über einer dünnen, nicht porenfüllenden Kreidegrundierung hat Hofmann weitgehend dünn bzw. partiell pastos die Weimar-Farbe aufgetragen.[738] Das Gemälde ist ungefirnisst.[739] Das Wandgemälde ist auf dem linken Bildteil unten links in Blau signiert und datiert: „LVDWIG VON HOFMANN 1909“.

---

[735] GRAEF 1910, S. 9; vgl. auch N.N. 1910, S. 312.

[736] Zum Titel *Musenreigen* vgl. Keyssner (KEYSSNER 1911, S. 63) sowie DIE KUNST (N.N. 1910). Zum Bildtitel *Die neun Musen* vgl. die Angaben im Katalog (**Kat. 6.1-6.4**) in Rekurs auf Hofmanns Werkkartei.

[737] Brief von Karl Dittmar an Universitätskurator Heinrich Eggeling, Jena 25.1.1907, UAJ, C 1558, fol. 13.

[738] Vgl. Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1; zur Weimar-Farbe ferner auch Kapitel 3.3.

Hofmanns Musenbild weist heute einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Dies ist dem Engagement der Kustodie der Universität Jena zu verdanken, die das Gemälde aus dem Dunkeln des Dachbodens über der Aula der Universität hervorgeholt und nach intensiver, umfänglicher Restaurierung in den 1980er und frühen 1990er Jahren 1995 wieder an seinen Bestimmungsort im Senatssaal zurückgeführt hat (vgl. KAPITEL 4.8).

4.4 BESCHREIBUNG UND ANALYSE

Das Wandbild *Die Neun Musen* zählt zweifelsohne zu Hofmanns Hauptwerken öffentlicher Monumentalmalerei. Das über zwölf Meter lange Wandgemälde (**Abb. 4.2-4.6**, **4.13**) besticht durch eine ausgewogene, rhythmische und präzise konzipierte Komposition, in der Landschaft und Figuren miteinander harmonieren, durch eine ‚versteckte' Symmetrie, kräftige Farbgebung, ornamental-dekorative Gestaltungsweise sowie durch eine spielerische Alternation von verbildlichter Bewegung und Gegenbewegung in der Darstellung. Dem Betrachter öffnet sich ein Ausblick auf eine abgeschiedene idyllische Landschaft, in der neun, in verschiedenfarbige Gewänder gehüllte und teilweise halbnackte Frauengestalten in verschiedenen Posen, Regungen und individuellen Bewegungsmotiven dargestellt sind und agieren. Diese, zugleich titelgebend, sind aufgrund ihrer Neunzahl, den nur wenigen ihnen beigegebenen Attributen und ihrer Erscheinung als bekleidete Frauen als die neun Musen, die Schutzgöttinnen der Künste (Dichtung, Musik, Gesang und Tanz), Wissenschaften, geistiger Tätigkeiten und damit allen geistigen Lebens zu identifizieren.[740] Auffallend ist insbesondere die Präsenz dieser bei einer Leinwandhöhe von 237 cm monumental formulierten Musengestalten, die dem Betrachter zwar aus leicht erhöhtem Standpunkt und infolge der erhöhten Situierung des Wandbildes oberhalb der 100 cm hohen Wandvertäfelung in Überlebensgröße – eine ähnliche Wirkung evozierte Hofmann in *Idyll* (**Abb. 1.20/a**) – gegenübertreten. Darin unterscheidet sich auch wesentlich die Wirkung des Jenaer Wandbilds von demjenigen im Weimarer Hoftheater dessen Höhe mit 145 cm und damit auch die Figuren geringer dimensioniert waren und nicht zuletzt wegen der erhöhten Friesdisposition auf einer Bodenhöhe von 402 cm weniger monumental wirkten. Andererseits wird die von Marées inspirierte Monumentalität der Frauengestalten durch das dekorative Element überspielt.

Hofmann siedelte die scheinbar unbemerkt und in fast voyeuristischer Beobachtung dem Bildbetrachter ausgesetzten neun Musen in einer sich über drei Bildteile fortsetzenden Hainlandschaft an: Eine lichtdurchflutete Wiese im Mittelteil steigt in den

---

739 Vgl. Kautz, Detlef: Restaurierungsberichte zu *Die neun Musen*, Erfurt 27.5.1986 und Erfurt 22.4.1993.

740 Hesiod legte um 700 v. Chr. in seiner THEOGONIE die Neunzahl der Musen fest, er benannte sie namentlich und betonte ihre Aspekte der Tanz- und Dichtkunst, vgl. Hesiod, *Theogonie* 75f. In hellenistischer Zeit wurden den Musen attributiv Musikinstrumente beigegeben, die sie nebst Tanz und Gesang als musizierende Göttinnen kennzeichnen. Daraus resultierend sind ihnen folgende Disziplinen zugewiesen: Erato (Liebeslyrik); Euterpe (Lyrik, Musik); Kalliope (epische Dichtung, Rhetorik, Wissenschaft, Philosophie); Klio (Geschichte); Melpomene (Tragödie); Polyhymnia (Gesang, Pantomime); Terpsichore (Tanz); Thalia (Komödie); Urania (Astronomie). Vgl. [Stichwort] Musen, in: SCHMIDT 1997, S. 235f.; ebd., in: IMPELLUSO 2002, S. 191.

Seitenteilen zu bewachsenen oder bewaldeten Hängen mit sprudelnden Quellen an. Vereinzelte, graubraune Stämme großer Bäume, deren Kronen vom oberen Bildrand überschnitten sind und doch gleichzeitig den Musen Schatten spenden, akzentuieren den Mittelgrund. Hier auf dieser Waldlichtung und auf den beiden quellreichen Hängen sind die Musen angesiedelt. Die Landschaft (**Abb. 4.14-4.15**) weist ornamentale Züge auf und ist stilisierend gestaltet. Auf einer hinteren Ebene sind Büsche oder eine Reihe weiterer Bäume dargestellt, unter deren dunklen, stilisierten Baumkronen das tiefblaue Meer und ein fernes Ufer im linken Seiten- und im Mittelteil zu erkennen sind. Mit der Positionierung der Musen auf einer Lichtung in einem arkadischen Hain folgte Hofmann einem in Antike, in Renaissance und Barock sowie besonders im Symbolismus (**Abb. 4.16**) beliebtem Bildmotiv.[741]

Die Idee, in den beiden lateralen Bildfeldern quellreiche Anhöhen darzustellen, resultiert aus der Wandkondition und der Ausstattung – zwei Türen der Ostwand und der Vorgabe der Integration eines Schrankes in der Nordostecke – des Senatssaals, die es bei der Bildkonzeption zu berücksichtigen und optisch-bildlich zu überbrücken galt. Beide Hügel in den Seitenteilen hinterfangen vollends bildnerisch die Türen. Die Quellen und die auf den bemoosten Hügeln im Profil lagernden bzw. stehenden Frauen mit ihren farbintensiven Gewändern setzen zu den Türen akzentuierte optische Kontraste. Die linke Quelle entspringt einem großen braunen Felsen, der die Größe des ursprünglich davor situierten Schrankes (**Abb. 4.1**) einnahm und diesen Schrank optisch in den Felsen integrierte. Die linke Quelle scheint sich in den Abgrund und hier in die linke Tür zu ergießen, die rechte Quelle dagegen scheint der rechten Tür zu entspringen. Gleichzeitig konnte Hofmann durch die Anhöhen eine inhaltlich-mythologische Konnotation zum Musensujet schaffen: Die Hügel assoziieren womöglich zugleich Musenberge mit ihren Quellen.[742] Lösungsorientierte Anregungen, wie bezüglich der Ausgestaltung von Räumen und der Schmückung von Wandflächen mit vorhandenen

---

741 Bezüglich antiker Bildbeispiele sei auf den Typus der römischen Hain- und Musensarkophage (vgl. das Beispiel des *Hainsarkophags Villa Medici,* Vorderseite, 125-150 n. Chr., Abb. in KOCH/SICHTERMANN 1982, Nr. 260; WEGNER 1966, Tafel 1a, Nr. 214) verwiesen, die die Musen in einer alternierenden Folge zwischen Bäumen nebeneinander stehend, manchmal sitzend, im Profil oder en face zeigen. Zu den Hainsarkophagen vgl. WEGNER 1966; KOCH/SICHTERMANN 1982, S. 197ff.; EWALD 1999, S. 30; ZANKER/EWALD 2004, S. 236ff. Beispiele dieser Sarkophagtypen dürften Hofmann von seinen Besuchen in Pariser und römischen Museen (so in Musei Vaticani oder Musei Capitolini) bekannt gewesen sein. Zu Hofmanns Besuchen in den Musei Vaticani vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Reinhard Kekulé von Stradonitz (Rom 16.11.1896) und von Louis Tuaillon an Ludwig von Hofmann (Rom 5.9.1901), DAIB/Archiv, NL R. Kekulé, Kasten 15 B 104 Nr. 2 und Kasten 11 B 132 Nr. 1. – Zu Bildbeispielen der Renaissance sei an Raffaels *Parnass*-Fresko (1510/11) in der Stanza della Segnatura (Musei Vaticani, Rom) erinnert, Abb. in BECK 1999, S. 414, Abb. 361. – Das vielleicht bekannteste Bildbeispiel des Symbolismus ist Maurice Denis' *Die Musen* (1893, Musée d'Orsay, Paris), Abb. in AUSST.-KAT. ZÜRICH/PARIS 1993, S. 168.

742 Mythologischen Schilderungen nach sind die Musen auf Bergen, wie dem Helikon, Parnass oder Olymp, und an Quellen anzutreffen. Hesiods *Theogonie* erwähnt sie am Berg Helikon an der Quelle der Hippokrene, an der sie ihre Reigentänze aufführen. Der Helikon als Sitz des Dichtergottes Apoll besitzt bei Vergil Haine mit Quellen oder Grotten, Blumenwiesen und Lorbeerbäume, deren Blättern zu Kränzen gebunden werden. Theokrit zufolge wohnen die Musen an der Quelle Kastalia (Theokrit, Vergil) auf dem Apoll geweihten Berg Parnass. Zu diesen Angaben vgl. SCHRÖTER 1977, S. 14f.

Raum- bzw. Wandkonditionen umzugehen ist, entnahm Hofmann Raffaels *Parnass*-Fresko in der Stanza della Segnatura im Vatikan für seine Musen-Komposition. Raffael musste ein hohes, zum Belvedere-Hof gerichtetes Fenster in seiner Konzeption berücksichtigen, das er bildlich in eine hohe, bewaldete, von Figuren bevölkerte Anhöhe integrierte. Die Berücksichtigung von architektonischen Vorgaben in die Komposition gelang Raffael ebenso gut wie Hofmann in Jena.[743]

Hofmann verteilte die in Posen oder Bewegungsmotiven differierenden Musen bühnenartig über die gesamte Bildfläche und positionierte sie mal als Einzelfigur, mal als Gruppe in ausgewogenen Intervallen auf zwei Raumschichten alternierend mal im Vorder-, mal im Mittelgrund.[744] Das Mittelteil zeigt insgesamt fünf überwiegend frontal zum Betrachter stehende Frauen, die beiden Seitenteile weisen zwei unterschiedlich motivierte Figuren, und zwar jeweils eine ruhig sitzende und eine bewegt schreitende bzw. stehende Muse, auf. Diese Musen der Seitenteile sind durch ihre Anordnung im Profil und ihre damit verbundene Ausrichtung – nach rechts im linken Seitenteil (**Abb. 4.4**) bzw. im rechten Bildteil nach links (**Abb. 4.6**) – auf das Mittelteil (**Abb. 4.5**), auf die hier ekstatisch mit Tamburin tanzende sechste Muse, die im Mittelteil als einzige Figur im Profil dargestellt ist, bezogen. Auffallend ist, dass Hofmann die im Wandbild aktiven bzw. bewegten Musen, d. h. jene, die im Schreiten (Muse 2), im Tanz (Muse 6) oder im Kontrapost (Muse 9) gegeben sind, dem Vordergrund zuweist (vgl. **Abb. 4.13**). Demgegenüber sind die introvertiert und ruhig beobachtenden Musen im Mittelgrund angeordnet. Die Zuweisung in den Mittelgrund erfolgt durch die Landschaftsmotive: Im Mittelteil durch die Bodenlinie, die die Füße einzelner Figuren überschneidet, in den Seitenteilen durch die landschaftliche Anhöhe und die Quellen im Vordergrund oder die die Quelle in einer Diagonale richtungsweisende und verlängernde Wurzel des mittleren Baums im rechten Seitenteil.

Das linke Seitenteil zeigt links eine auf dem bemoosten Hügel oberhalb einer Felsenquelle lagernde Muse 1 im roten Gewand im Mittelgrund sowie rechts im Vordergrund die mit leicht zu Boden gesenktem Kopf schreitende Muse 2, die einander in Aussehen mit Schleierhaube und in ihren Gesichtszügen ähneln. Muse 1, die durch ihre lagernde Pose das linke Bildteil dominiert, lagert seitlich, sie stützt ihren Oberkörper auf ihrem rechten Arm ab, ihr linker Arm ruht auf ihrem linken Bein. Ihre Lagerung erinnert zum einen an die lagernde Frau auf der *Mediceischen Vase*, zum anderen an bekannte Venus-Darstellungen der italienischen Renaissance, die Hofmann häufig in seinen Arbeiten, ob Tafelgemälde oder Wandbilder (**Abb. 5.41**, **6.18**),

---

743 Ähnliche Lösungen zeigen Raffaels *Befreiung Petri* in der Stanza d'Eliodoro (Vatikan, Rom), Tintorettos *Paradies* im Dogenpalast (Venedig) oder Puvis de Chavannes' *Sommer* im Hôtel-de-Ville (Paris). Zu diesem Aspekt der zu berücksichtigenden architektonischen Wand-/Raumverhältnissen in den Kompositionen vgl. das Kapitel *Das Gemälde an angegliederter oder durchbrochener Wand*, in: HILDEBRANDT 1920, S. 150-155.

744 Die Nummerierung der Musen – Muse 1 bis Muse 9 – ergibt sich aus ihrer Abfolge im Wandbild von links nach rechts: im linken Seitenteil Muse 1 und Muse 2, im Mittelteil das Terzett (Muse 3 bis Muse 5), Muse 6 und Muse 7 sowie im rechten Bildteil Muse 8 bis Muse 9.

modifizierend zitiert hat[745]; die Muse weist zudem in Profildarstellung, Schulterpartie oder Aufstützung des Arms Parallelen zu einem ähnlichen Figurenkonzept eines auf einem Felsen sitzenden Frauenakts in dem kurz vor der Jenaer Arbeit entstandenen Gemälde *Frauen am Waldquell* (um 1908)[746] auf. Ein von der Antike inspiriertes Bildmotiv ist das fast erotische Motiv des von der Schulter herabrutschenden roten Gewands der ersten Muse, das ihren Oberkörper entblößt und mit ihrer Hellhäutigkeit kontrastiert. Seine Gestaltungsweise jedoch mutet sonderbar an, das Gewand fällt in unnatürlicher Weise im Rücken der Muse zu Boden und wird genauso seltsam und merkwürdig in einem hohen Bogen im Rücken der Frau bis zum linken Bildrand geführt. Deutlich wird hier die Absicht Hofmanns nach Formengroßflächigkeit, sollte das großflächige Gewand funktional den feingliedrig gestalteten Arm der Muse hinterfangen. Diese Gewandgestaltung, die erst in einer kleinformatigen Konturen- bzw. Umrissskizze für das linke Bildteil (**Kat. 6.7**) skizziert worden war, erfolgte vermutlich aus Kenntnis der Raumkondition und Raumausstattung an dieser Wandecke in Musennähe, der eines monumentalen Farbakzents zur Überbrückung der bildstörenden Wandabwicklung und Ausstattung bedurfte. Der Baumstamm im Rücken von Muse 1 am linken Bildrand, der den originär aufgestellten Schrank in der Vertikalen zugleich verlängert, war im Hinblick für die Gesamtkomposition und besonders des rechten Bildteils wichtiges die Komposition stabilisierendes Motiv.

Am Fuße der Anhöhe schreitet mit leicht zu Boden gesenktem Blick dynamisch, schwungvoll und fast tänzelnd die zweite Muse (**Abb. 4.13/a**) mit entblößtem Oberkörper. Die linke Hand in die Hüfte gestemmt, streckt sie ihren rechten Arm nach hinten, das mit ihrer Rechten erfasste Gewand flattert infolge ihrer Bewegtheit aufgebauscht hinter ihr her. Es scheint, als würde Muse 2 mit ihrem um die Hüfte gelegten Gewand in den Tanz der sechsten Muse im Mittelteil (**Abb. 4.5**) einstimmen. Das helle Inkarnat und das gelbe Gewand heben sich spannungsreich vom dunklen Naturraum ab. Ihr auf dem Boden geworfener Schatten setzt sich im mittleren Bildteil (**Abb. 4.14/a**) fort und leitet den Betrachterblick zum Musentrio (Muse 3-5, **Abb. 4.5**) weiter. In Hofmanns anmutig schreitender Muse 2 klingen Reminiszenzen an Frauenfiguren von Filippo Lippi (**Abb. 4.17**) oder Botticelli (vgl. **Abb. 3.35**) sowie an ein Marmorrelief mit drei tanzenden Mänaden in den Florentiner Uffizien, unter denen die linke Mänadin große Ähnlichkeit zu Hofmanns Formulierung aufweist, an.[747] Diese zeigen sich in der anmutigen Pose und Gebärde der Frauen, im bewegten Schreitmotiv mit dem die Beine umspielenden Gewand, in der Kopfneigung, in der in die Taille

---

745 Zur *Mediceischen Vase* (Galleria degli Uffizi, Florenz), Abb. in DÖNIKE 2005, Abb. 28, zu Venus-Darstellungen der italienischen Renaissance siehe beispielsweise Botticellis *Venus und Mars* (1444/45–1510, National Gallery London).

746 Vgl. *Frauen am Waldquell* (um 1908, Museum der Stadt Worms), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 77.

747 Zu Botticellis *Geburt der Venus* (1485/86, Galleria degli Uffizi, Florenz), Abb. in BECK 1999, Abb. 154. Zum Marmorrelief der tanzenden Mänaden (Galleria degli Uffizi, Florenz) vgl. Abb. in STORCK 1903, S. 18, Abb. 14.

gestützten linken Hand oder in dem von einzelnen Fingern gehaltenen Tuch sowie in der Linienführung.

Analog zum linken Bildteil (**Abb. 4.4**) sind im rechten Bildteil (**Abb. 4.6**) eine sitzende achte Muse und eine stehende neunte Muse im Mittel- und im Vordergrund nunmehr im Profil nach links dargestellt. Schon die Variationen und Vielfalt an differierenden Stellungen, Haltungsposen und Bewegungen der Bildfiguren in den Seitenteilen überliefern Hofmanns Interesse an der Gestaltung eines vielseitigen figürlichen Bewegungsrepertoires und einer rhythmischen Bildkomposition. Die achte Muse sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf der Anhöhe oberhalb der Quelle. Ihre Pose wird durch die Lagerung auf der Anhöhe und die Bäume in ihrem Rücken vorgegeben. Sie überbrückt durch ihre Pose die linke, obere Türecke und verkörpert gemeinsam mit der Quelle unter ihr zugleich einen Ausgleich zur rechten Bildhälfte. In ein dunkles Gewand gehüllt, den Oberkörper größtenteils entblößt, stützt sie ihr Kinn auf ihren linken, über das Knie hinausragenden Arm auf und beobachtet gedankenversunken die im Mittelteil dargestellte Szenerie. Durch ihre Armpose schirmt sie sich in dem gleichen Maße ab wie sich die lagernde Muse 1 durch ihre Körper- und Armstellung zum Betrachter öffnet. Die Haltung der achten Muse dürften von einem Friesdetail der Hofmann von seinen Besuchen bekannten Villa Synistors in Boscoreale (**Abb. 4.18**) inspiriert sein und zeigen zudem Anklänge an Gottlieb Schicks *Porträt der Heinrike Dannecker*[748]. Mit Schicks Darstellung verbindet Hofmanns Muse die Beinstellung, das linke über das rechte Bein geschlagen, der Faltenwurf des Gewands über beide Knie, das Herausblicken der Sandalen unter dem Gewand, der auf dem linken Knie aufgestützte linke Arm und die daraus resultierende Sperrung des linken Armes, der gerundete Rücken sowie die zum Gesicht geführte Hand. Letzteres ist im Friesdetail in Boscoreale deutlicher formuliert; die sitzende Frau ist im strengen Profil nach links, mit geradeaus gerichtetem Blick sowie mit auf der rechten Hand abgestütztem Kinn dargestellt, während ihr rechter Ellbogen auf dem Knie aufgesetzt wird; ihre linke Hand umfasst das übergeschlagene Bein, bei Hofmann ist es die rechte Hand.
Im rechten Vordergrund steht die neunte Muse (**Abb. 4.13/c**), die, mit Blumen bekränzt, in ein gelbes Gewand mit weiten Ärmeln gehüllt ist und deren Gesichtszüge der achten Muse ähneln. Sie ist dem Betrachter mit ihrem Körper frontal zugewandt, der Kopf ist infolge seiner Drehung zur rechten Schulter im Profil gegeben; ihre beiden Hände greifen in ihre rechte Taille. Hofmann betonte den Kontrapost, der zugleich ein statuarisch ruhiges Stehen und in dem frei beweglichen Spielbein eine Bewegung respektive Schrittbewegung impliziert, und den in der Körperhaltung implizierten Bewegungsmoment der Muse, der durch ihren leicht eingeknickten Stand, den rechten, vom Sonnenlicht angestrahlten, hellfarben gehaltenen Oberschenkel des Standbeins, die

---

748 Vgl. Gottlieb Schick, *Porträt der Heinrike Dannecker* (1802, Staatsgalerie Stuttgart), Abb. in BETZ 1987, S. 59. Für anregende Gespräche über das Musenbild, dessen möglichen Anleihen und Bedeutung, danke ich Anka Zinserling, Kustodie der Universität Jena, anlässlich meiner Besuche.

rechte Hüfte und den über den Körper greifenden Arm deutlich eine Bewegung suggeriert. Die Licht-Schatten-Modellage von Muse 9 – der hellfarbene Oberschenkel des leicht angewinkelten rechten Standbeins im Unterschied zu den dunkler gehaltenen Flächen des Spiel- oder des Unterschenkels des Standbeins – suggeriert deren Bewegungspotential.

Der *Musenreigen* setzt sich links im Mittelteil (**Abb. 4.5**) in drei ruhig stehenden Frauengestalten (Muse 3-5) fort, deren Körperformulierungen besonders mit der Körperzartheit der noch zu besprechenden dynamischen Tänzerin kontrastieren. Sie sind im Dreiviertelprofil im halbschattigen Bereich im Mittelgrund angesiedelt und stehen, sich an den Händen fassend, im engen, gedrückten Nebeneinander. Ihre von langen, weiten, antikisierenden Gewändern verdeckten Beine sind von dem leicht ansteigenden Naturboden überschnitten, wodurch die Frauengruppe in den Mittelgrund der Komposition gerückt wird.[749] Die Frauengruppe mit ihren flächig gestalteten Gewändern weist einen großflächigen, geschlossenen Umriss auf, dessen derartige Gestaltungsweise, wie noch zu sehen sein wird, kompositorische Gründe hat. Einheitlich gestimmt, beobachten sie die im Vordergrund tanzende Terpsichore (Muse 6), in deren Tanz sie einzustimmen scheinen. Dies wird besonders in der linken Muse des Terzetts, in ihrer auf Schulterhöhe erhobenen rechten Hand, mit der sie das von ihrem Haupt herabfallende, sich im Rücken effektvoll ausbreitende Tuch erhebt, deutlich. Umrisse und Gewandfall des Trios formen ein kreisförmiges Segment, das mit dem kräftigen und leicht aus dem Bildzentrum nach rechts versetzten Baumstamm kontrastiert, der zur deutlich gelösten, aufgelockerten Szene auf der rechten Bildhälfte mit einer tanzenden und einer musizierenden Musen hinüberführt.

Gemäß dem implizierten Mythos, dem zufolge die Musen singend und tanzend auftauchen und ihre Freude am Dasein verkünden[750], als auch der in der Renaissance weit verbreiteten ikonografischen Bildtradition der tanzenden Musen[751] folgend, sowie

---

[749] Was die Frage nach Anleihen betrifft, so lassen sich mitunter genaue antike Vorbilder im Musenbild nicht eindeutig festmachen, antikisierend sind die Gewänder der Musen: Das v-förmig ausgeschnittene Gewand, der gegürtete Peplos mit großem Überwurf oder die über das Dekolleté gelegten Zöpfe von Muse 5 zeigen mögliche Inspirationen Hofmanns von antiken Bildschöpfungen wie einer Karyatide aus der Villa Hadriana in Tivoli (Abb. in AUSST.-KAT. BERLIN/BONN 2002, S. 223); die bewegten Gewänder von Muse 2 und Muse 6 oder die Kopftücher von Muse 1 und Muse 2 erinnern an antike Bildbeispiele wie an eine Artemis-Formulierung der Götterversammlung des Parthenon-Ostfries (um 442/438 v. Chr.).

[750] Hesiod betont in seiner THEOGONIE (THEOGONIE 1-8, 64-65) ausdrücklich in seiner Hymne an die neun Musen den Tanzaspekt: „*Von den Helikonischen Musen will ich mein Singen beginnen, die an dem großen, heiligen Berg, dem Helikon, wohnen, die um die veilchenfarbene Quelle auf zierlichen Füßen tanzen und rings um die heilige Stätte des Herrschers Kronion. Wenn die zarten Glieder ein Bad im Permessos erfrischt hat, in der Quelle des Hippos, im heiligen Flusse Olmeios, machen sie Helikons höchste Höhe zum Tanzplatz und drehen schöne, reizende Reigen auf ihm mit wirbelnden Füßen. (…) Glänzende Reigenplätze haben sie dort und Paläste, Reiz und Anmut sind ihnen gesellt in festlicher Freude.*“

[751] Das Sujet der tanzenden Musen, oft in Begleitung des Musenführers Apollon, findet sich u.a. bei: Ambrogio Lorenzetti (*Auswirkungen der guten Regierung in der Stadt*, 1338-1340) seines Freskenzyklus' *Allegorien der guten und der schlechten Regierung,* Ratssaal der Neun im Palazzo Pubblico, Siena); Andrea Mantegna (*Parnass*, 1497, ehem. Teil des Raumzyklus des privaten Studiolo der Isabella d´Este im Herzogspalast von Mantua,

nicht zuletzt auch aus seinem motivischen Interesse an Tanz und Rhythmus räumte Hofmann dem Tanz in seinem Jenaer Wandgemälde eine herausragende Bedeutung ein. Dies zeigt sich eindrücklich in der im Vordergrund ekstatisch tanzenden sechsten Muse (**Abb. 4.13/b**) im rechten Bildmittelteil, die als Terpsichore, Muse der Tanzkunst, zu identifizieren ist. Auf diese Muse sind die Bildkomposition und die Anordnung aller Musen ausgerichtet. Terpsichore hebt sie sich durch ihre Tanzgebärde deutlich von ihren Gefährtinnen ab. Sie tanzt scheinbar schwebend mit leicht versetzten Beinen über den Wiesenboden, den sie nur mit ihren Fußballen berührt. In ihrem instabilen Stand infolge ihrer körperlichen Rückbeuge werden zugleich ihre Bewegtheit und Tanzekstase manifest. Ihr zierlicher Körper, ganz erfüllt von Musik, Tanz und Ekstase, ist ihr Körper vom Fußballen bis in die Arme und den Kopf angespannt. Mit beiden Händen streckt sie ihr Tamburin weit über ihren zurückgelegten Kopf in die Höhe und nimmt dadurch nahezu die gesamte Bildhöhe ein. Terpsichores ekstatische Verzückung äußert sich auch in ihrem zurückgeworfenen Kopf, ihrem leicht geöffneten Mund und ihrem auf das Tamburin gerichteten Blick. Infolge ihrer heftigen Tanzbewegung entblößt das gelbe Gewand ihren Oberkörper, dabei eng ihre Beine umspielend, und wirbelt flügelartig hinter ihrem leicht rückwärtig überdehnten Rücken her.

Das Gewand ermöglichte es Hofmann funktional, zum einen Terpsichores Tanzddynamik im Gewand abzuzeichnen und räumlich auf den Bildraum auszudehnen, zum anderen deren Bewegtheit vertikal und horizontal auf die Bildfläche zu übertragen und so dem Gewand formale und kompositionelle Bedeutung zu zuweisen. Ähnliches ist in Terpsichores offen flatternden Haaren zu beobachten, die wegen ihres mänadisch in den Nacken geworfenen Kopfes, ein der Mänadenikonographie entlehntes Bewegungsmodell (**Abb. 3.27, 4.19-4.20**)[752], hinter diesem herwehen und mit dem flügelartig flatternden Gewand parallelisieren. Die Relevanz dieser Gestaltungsart von Gewand und flatternden Haaren für die Bildkomposition wird an anderer Stelle noch zu bewerten sein. Terpsichores mänadisch in den Nacken geworfener Kopf und das mit ihren Händen über ihren Kopf erhobene Tamburin könnten motivisch von dem *Relief mit Satyrn und Mänade* (**Abb. 3.27**) inspiriert sein.[753] Die Figur der Terpsichore, ihr Tanz

---

heute Musée du Louvre Paris, Abb. in BECK 1999, Abb. 218); Baldassare Peruzzi (*Apoll tanzt mit den Musen,* Palazzo Pitti Florenz, Abb. in CHIARINI 1992, S. 57). Die Musen waren in der Renaissance als Wandbildsujet bei Auftraggebern zum Zwecke ihrer Selbstpräsentation als Mäzen und Kunstförderer weit verbreitet.

752 Zum Bewegungsmodell des Mänaden-Tanzes, von Gabriele Brandstetter als „*ekstatische*[s] *Bewegungsmodell des Dionysischen*" charakterisiert, vgl. BRANDSTETTER 1995, S. 182-206, hier S. 192. In Rekurs auf die antike Bildwerke werden in der Kunst, wie u.a. in Gustave Boulangers Wandgemälde *La Danse bacchique* (1865-74, Oper Paris), Frauen mit zurückgeworfenem Kopf und herabgerutschtem Gewand als Mänaden, oft zudem durch das Tamburin in Ekstase versetzt, dargestellt und auch literarisch wie u.a. in Hofmannsthals ELEKTRA (vgl. HOFMANNSTHAL 1986, Bd. 7, S. 110) beschrieben. Senti-Schmidlin wies beispielhaft auf die Parallele von Hofmanns Tanzekstase in der mänadisch tanzenden Muse und einer Mänadin mit überdehnter Rückbeuge und mänadisch in den Nacken geworfenem Kopf nach Vorbild griechischer Vasenbilder hin, die in Maurice Emmanuels Publikation LA DANSE GRECQUE ANTIQUE D´APRÈS LES MONUMENTS FIGURÉS (1895) – ein Kompendium typischer antiker Bewegungsformen – abgebildet ist, vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 66 und Abb. 46. Zu Emmanuels Publikation vgl. auch BECKER 1901, S. 28; BRANDSTETTER 1995, S. 63-65.

753 Hofmanns tanzende Terpsichore ähnelt in ihrer Pose mit ihrem in den Nacken zurückgelegten Kopf und besonders den flatternden Haaren dem Fliesenmotiv *Mainas* von Wilhelm Köppen (1876-1917) im Wintergarten des Wiesbadener Kurhauses. Eine Kenntnis von Köppens Fliesenmotiv ist denkbar, hielt sich

auf versetzten Fußballen, ihr im Tanz zurückgebeugter Oberkörper, die infolgedessen gestreckte Körperstatur sowie das die Beine umspielende Gewand waren auch in der antiken Kunst, wie es ein Tonrelief mit tanzenden Satyrn und Mänade (**Abb. 4.19**) überliefert, dargestellt worden.

Die horizontal wie vertikal sichtbar gemachte Bewegung in Hofmanns Tänzerin, die aus dem flatternden Gewand und den wehenden Haaren, dem horizontal über dem Kopf gehaltenen Tamburin sowie aus der gestreckten und überdehnten Körperpose mit der vertikalen Körperstreckung und dem horizontal nach hinten geworfenen Kopf resultieren, verleihen der Muse Dynamik und Lebendigkeit. Durch ihre Körpergebärde mit ihrem Tamburin überschreitet Terpsichore die Horizontalen, auf denen ihre Gefährtinnen angeordnet sind, und akzentuiert gemeinsam mit dem kräftigen, rechts neben der Bildmitte hinter ihr postierten Baum, zu dessen kräftigem Stamm die bewegte Biegung von Terpsichores schmalem, zierlichem Körper formal und auch koloristisch einen spannungsreichen Akzent bildet, die Komposition. Die Relevanz von Terpsichores Tanzgebärde ist in Hofmanns Vorarbeiten, in seinen Gesamtentwürfen und Figurenstudien für diese Tanzmuse (**Kat. 3.1-3.5**, **3.13-3.14**), nachzuvollziehen. Hier ist erkennbar, dass diese Musenfigur die stärksten Veränderungen erfahren und erst im Laufe ihrer Konzeption eine zunehmend mänadisch expressive Tanzgebärde erhalten hat. Botho Graef schrieb über Terpsichore: „*Diese, die lebhafteste Figur des ganzen Bildes, ist durch ihren Platz auf der Fläche, ihrer Bewegung, ihrer Farbe der Eckstein der gesamten Komposition, in dem alle Kräfte zusammenfließen; sie ist in ihrer straffen, ekstatischen Tanzbewegung die Schönste von allen, zugleich die reinste und eigenste Verkörperung von des Künstlers Wollen*."[754]

Das auffallendste Merkmal Terpsichores ist ihre Erscheinung als ‚geflügelte' Tänzerin aufgrund ihres im Rücken flügelartig flatternden Gewands, das von antiken Gewanddarstellungen (vgl. **Abb. 4.21**) inspiriert ist. Verena Senti-Schmidlin sah diesbezüglich eine Inspiration von den skulptierten Schleiern im Rücken der – jedoch nicht tanzenden – *Nike von Samothrake* (190 v. Chr., Louvre, Paris).[755] In der *Nike*-Skulptur werden Nikes Schleier zu Flügeln, ihr Gewand umspielt Körper und Beine und zeichnet ihre Bewegtheit ab. Hofmann übernahm dieses Motiv sowie die Funktion des Gewandes, das Statur und Bewegtheit sichtbar macht, in der Terpsichore. In Terpsichores flügelförmig flatterndem Gewand besteht eine deutliche Ähnlichkeit zum geflügelten Typus der kauernden *Psyche*-Skulptur (**Abb. 4.21**) im Umkreis der Niobiden, die Hofmann in Florenz studiert hat und deren Rezeption sich in seinem Gemälde *Tod der Niobiden* niederschlägt.[756] Terpsichores bewegte Tanzdynamik reflektieren den

---

Hofmann nur kurz vor Schaffung seiner Entwürfe zum Jenaer Universitätsbild für einige Wochen zur Kur in Wiesbaden auf. Zu Köppens Kurhausarbeit vgl. HOFFMANN 2009, S. 113-118 und Abb. 122.

754 GRAEF 1910, S. 30.

755 Vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 63f.; zur 'geflügtelten Nike' vgl. BRANDSTETTER 1995, S. 160-181.

756 Zum geflügelten Typus der kauernden *Psyche*-Skulptur, nach GEOMINY im Umkreis der Niobiden, vgl. GEOMINY 1984, Abb. 181/192 und 182/194/196-199. Es ist bekannt, dass Hofmann die Florentiner Niobidengruppe, die 1583 in Rom aufgefunden und im 18. Jh. in Florenz aufgestellt wurde, eingehend studiert hat. Die Rezeption der Niobidengruppe zeigt sich in Hofmanns Kölner Werkbundmotiven (**Abb. 6.13**) und im Gemälde *Tod der*

neuen, modernen Zeitgeist und offenbaren, dass Hofmann sich zudem von dem Bewegungs- und Ausdruckskanon des neuen freien Tanzes der Isadora Duncan oder Ruth St. Denis inspirieren ließ. So sind Ruth St. Denis' rhythmischen Bewegungsformen, die Hofmann 1907 in seinem Atelier gezeichnet hat[757], in der Terpsichore-Figur immanent. Zeichnungen Hofmanns (**Abb. 4.22**) zeigen die Tänzerin mit zurückgebeugtem Oberkörper, in den Nacken geworfenem Kopf oder mit weit über den Kopf gestreckten Armen; diese Zeichnungen belegen, dass Hofmann Terpsichores Bewegungsmotiv bereits vor Entstehung des Musenbildes skizziert hat.

Am rechten Bildrand der Mitteltafel rechts hinter Terpsichores Schleier ordnete Hofmann die siebente Muse (**Abb. 4.5**, **4.14**) an, die bekränzt, halbnackt und mit einem schräg um die Hüfte gelegten rot-violetten Gewand gekleidet ist, das in einem ungleichmäßig breiten Überschlag am rechten Bein herabfällt. Zusammen mit dem Musentrio ist Muse 7, gleichfalls von der Bodenlinie überschnitten, im Mittelgrund der Komposition angeordnet. Sie steht im Kontrapost und stützt die siebensaitige Lyra in ihre linke Hüfte.[758] Die Finger ihrer Linken modifizieren den Klang, während sie mit dem Plektron in ihrer Rechten die Lyrasaiten anreißt. Sie nimmt weder Terpsichores ekstatischen Tanz noch deren Tamburinschlag wahr. Mit geschlossenen Augen und mit zur Lyra leicht geneigtem Kopf gibt sie sich blindsinnend und introvertiert ihrem Lyraspiel hin. Ihr Instrument neigt sich, vom seitlichen Bildrand überschnitten, in das rechte Bildteil, in dem sich auch ihr auf den Boden geworfener Schatten (**Abb. 4.14/b**) fortsetzt. Aufgrund der Lyra ist sie als Erato, Muse der Liebeslyrik, des Gesangs und Tanzes, zu identifizieren, die das Saiteninstrument – entgegen des im Mythos erwähnten kitharaspielenden Musenführer Apollon – spielt. Die Gegenüberstellung der zwei musizierenden Musen Terpsichore, zugleich tanzend, und Erato verleiht der Komposition einen besonderen ‚Klang': Entlockt die Lyraspielerin in Introvertiertheit ihrem Saiteninstrument leise Töne, so scheint Terpsichores Tanz zwar zu ihrem

---

Niobiden (Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 83, 183, 184), zudem die Vorarbeiten um 1910 (Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 1911, Kat. 153, Tafel 2) entstanden sind, ebenso vermutlich das Gemälde, dazu vgl. Hofmanns handschriftlichen Aufzeichnungen im LvHAZ; ferner AUSST.-KAT. BERLIN 1910, Nr. 10. Ein Berliner Katalog datiert das Gemälde 1912, vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1936, Kat. 9.

757 Hofmann und Ruth St. Denis begegneten sich im November 1906 in Berlin über Kessler nach einer Vorstellung im Theater des Westens: „*Wir waren (...) dort, um die herrliche Ruth zu huldigen – ich bin von dem Trubel noch ziemlich benommen*", schrieb Hofmann nach diesem Treffen, vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Hugo von Hofmannsthal, Weimar 30.11.1906, FDH, Hofmannsthal-NL, Inv.-Nr. 1704. Auf Kesslers Initiative hin stand sie Hofmann 1907 Modell, der sie in verschiedenen Bewegungsposen skizzierte (vgl. SCHEFFLER 1907b). Zu Hofmann und Ruth St. Denis vgl. besonders SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 145ff.

758 Die Pose der Lyraspielerin mit ihrem um die Hüfte gelegten Gewand könnte von der Statue *Venus von Milo* (**Abb. 4.23**) inspiriert sein. Die Parallelen zwischen Hofmanns und Melos' Formulierung bestehen in dem instabil wirkenden, kontrapostischen Standmotiv der Muse, dem geschwungenen Körper und in dem zur Seite geneigten Kopf. Hinzu kommt in Hofmanns Muse eine leichte Oberkörperdrehung infolge der zum Spiel in die Hüfte gesetzten Lyra. Das herculanensische Erato-Fresko (**Abb. 4.24**) zeigt in der ähnlichen Arm- und Körperpose, dem Kontrapost, der das zu Boden fallende Gewand noch abzeichnet, der leicht seitlichen Körperdrehung und leichten Kopfneigung, der in die linke Hüfte gesetzten Lyra, dem über die Brust zur Lyra geführten rechten Arm bzw. Hand oder der Gewandraffung in der Taille große Ähnlichkeiten zu Hofmanns Erato-Figur auf.

Tamburin zu passen, ihre dynamische Tanzbewegung jedoch erscheint nonkonform zum Klang der Lyra.

Die Landschaft weist im Blätterlaub und im Wiesenboden stilisierte, ornamentale Züge auf. Das Laub der Bäume (**Abb. 4.15/a**) wird durch wild gegeneinandergesetzte, längere und kürzere Farbstriche oder Farbflecken dunkler, verschieden orchestrierter Grün- und Blautöne, mitunter in den sonnigen Partien mit Oliv und Gelb durchsetzt, gebildet. Eine ornamental stilisierte Flächenordnung verleiht Hofmann dem Rasenbereich. Vergleichbares hatte er bis dahin noch in keinem Wandbild angewandt.[759] Im Mittelteil (**Abb. 4.5**) durchziehen gelbe und hellgrüne, arabeskenhaft geführte, rhythmisierte Linien den grünen Wiesenboden und lassen ein großflächiges teppichartiges Muster sowie ein vibrierendes, flirrendes Licht- und Farbenspiel entstehen. Diese Wiese erhebt sich im rechten Bildteil (**Abb. 4.15/b**) zu einem rauen, bewaldeten Wiesenhang, der durch zickzack- bzw. wellenförmig geschwungene Farblinien nuancierter Gelb- und Grüntöne gebildet wird. Die linke Anhöhe weist ein großflächiges grüngelbes, dunkel konturiertes Farbnetz auf, dessen Zwischenräume mit gelben, orangegelben und hellgrünen, parallel geführten Farbstrichen ausgefüllt werden.
In stilistischer Permutation kombinierte Hofmann eine ornamental stilisierte, arabeskenhaft rhythmisierte Bildfläche mit naturalistisch geformten, formvereinfachten, in Blau konturierten Figuren. Die Figuren erhalten dadurch eine Stilisierung, die sie trotz leichter Modellierung und Abschattierung silhouettenhaft wirken lässt. Plastizität und räumliche Tiefe sind angedeutet, doch zugusten einer flächenhaften Wirkung deutlich zurückgenommen. Hofmann erfasste die Musen in einfachen, großzügigen Bewegungen und postierte sie als monumentale Figuren in der Landschaft. Dabei werden ausgestreckte oder aufgestützte feingliedrige Arme von farbflächigen, zugleich Bewegung suggerierenden Gewändern hinterfangen und ihnen somit großflächige Formen verliehen. Hofmann hat die Musen im Stimmungsmäßigen, in ihrer monumentalen Präsenz und ihrem Aussehen als idealisierte Figurentypen gestaltet.

In Hofmanns Komposition der *Neun Musen* sind deutlich die vorbildhaften Anregungen Marées' *Hesperidentriptychon* (**Abb. 1.23**) zu erkennen. Diese betreffen nicht nur die Dreiteilung und den Triptychon-Charakter von Hofmanns *Neun Musen*, sondern auch die Bildkomposition, die Konzeption des Bildraums und die Bildordnung mit der sich über drei Bildteile fortsetzenden, durchgängig konzipierten Hainlandschaft oder die

---

759 Im Rasenbereich setzte Hofmann eine dem Wiesenboden in *Exotischer Tanz* (1906) ähnlich rhythmisierte, arabeskenhaft geführte Linien ein, die er bereits in diversen Arbeiten in ähnlicher Weise zur flächenräumlichen und flächenkörperlichen Darstellung von Wasser- und Wellenlinien verwendet hat. Beispielhaft genannt seien Hofmanns *Badende Knaben* (1908, Kunsthaus Zürich) oder *Badende Frauen* (1898, Privatsammlung), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 74 und 159; zum *Exotischen Tanz* (1906, Verbleib unbekannt) vgl. Abb. in HERMAND 1971, Abb. 13. Spürbar ist in dieser Gestaltungsweise der Einfluss des *Nabis*-Künstlers Maurice Denis, der u.a. in *Régates à Perros-Guirec* (um 1892, Museum Würth, Abb. in AUSST.-KAT. KÜNZELSAU 1997, Kat. 65) die arabeskenhafte Linie zur Darstellung von Wasserflächen verwendet und so einzelne Bildmotive auf eine rhythmisierte Chiffre verkürzt hat.

Monumentalität der Frauengestalten, ihre Körpersprache und betonten Gebärden sowie ihre Anordnung auf zwei hintereinander gestaffelten Raumschichten vor hohen Bäumen im Hintergrund, die die Figuren hinterfangen und deren Baumkronen vom oberen Bildrand überschnitten werden, sowie im Nebeneinander mit nur geringen Überschneidungen oder Verdeckungen im Musentrio. Wie Marées so konzipierte auch Hofmann sein Wandbild ganz auf Fernwirkung. Bei der Vielzahl der Posen und Bewegungsmotive der Musen sind erst auf dem zweiten Blick und aus distanzierter Betrachtung Hofmanns „*versteckte*[n]" Kompositionsprinzipien seines Musenbildes zu erkennen. Diese folgen Marées' Prinzip der „*sogenannte*[n] *versteckte*[n] *Symmetrie, von der*", wie Volkmann in seinem Essay PLASTIK UND MALEREI überliefert, „*Marées viel redete und die er in den meisten seiner Werke anwandte, d.h. eine Komposition, deren eine Seite von der anderen verschieden ist, die Anordnung aber derart, daß der Beschauer das Gefühl des Gleichgewichts erhält, das im Kunstwerk nie fehlen darf*".[760]

Die beiden schmalen Seitenteile von Hofmanns Musenbild (**Abb. 4.4**, **4.6**) weisen bei motivischen Differenzen in der Landschaft oder der Alternation der Posen der Musen eine in ihren Prinzipien ähnliche symmetrische respektive parallelisierende Komposition (**Abb. 4.25**) auf. Diese wird wesentlich durch den dicken Baumstamm nahezu auf der Bildmittelachse im Mittelteil, durch die sich in den Seitenteilen zu gleich hohen Anhöhen erhebende Landschaft und durch die Kombination jeweils einer stehenden und einer lagernden Muse in den Seitenteilen suggeriert. Die hier in den beiden Seitenteilen unterschiedlich motiviert angeordneten Musen sind zwei verschiedenen Dreiecksformen (**Abb. 4.25**-rot) einbeschrieben: die im ruhigen Sitzen oder Lagern dargestellten Musen (Muse 1 und Muse 7) einem stumpfwinkeligen, die im bewegten Schritt und im Kontrapost gegebenen Musen (Muse 2 und Muse 9) einem hohen, spitzwinkeligen Dreieck. Darüber hinaus hat Hofmann die Musen in den Seitenteilen – ausgehend von ihren bewegten Gewändern infolge ihrer Posen oder Bewegungen bis zu ihren Köpfen – in einem halbkreisförmigen Bezug (**Abb. 4.25**-türkis) angeordnet, der der ansteigenden und abfallenden Hügellinie parallelisiert.[761] Durch diesen symmetrischen respektive parallelisierenden Gleichklang wirken die Seitenteile ausgewogen. In der Anordnung der Musen im Profil nach rechts (**Abb. 4.4**) bzw. nach links (**Abb. 4.6**) und deren Bezug auf die Tanzmuse Terpsichore entwickelt sich eine auf das Mittelteil ausstrahlende Bewegung (**Abb. 4.25**-graue Pfeile), die noch eingehender beleuchtet wird.

Für das Mittelteil von Hofmanns *Musen*-Komposition (**Abb. 4.5**) sind versteckte Kompositionsprinzipien zu erkennen, die, wie schon für Dreiteilung und Triptychon-

---

760 VOLKMANN, Artur: Plastik und Malerei, in: VOLKMANN 1912, S. 64f.

761 Im linken Seitenteil nimmt das bogenförmig bis zum linken Bildrand geführte rote Gewand von Muse 1 diese Form auf, die sich über ihren Blick und das flatternde, bis zu ihren Füßen reichende Gewand von Muse 2 über deren linken Arm entwickelt. Im rechten Seitenteil entwickelt sich die bogenförmige Linie von Muse 8 über ihre Füße, Arm und Kopf zur Muse 9 über deren Blick, gedrehten Kopf und linke Schulter nebst Gewandfall.

Charakter des Musenbildes festgestellt wurde, gleichfalls auf Hofmanns vorbildhafte Anlehnung an Marées hinweisen. Ein Vergleich der Bildmittelteile von Hofmanns *Neun Musen* und Marées' *Hesperidentriptychon* (**Abb. 1.23**) gibt diese von Marées geforderte und von Hofmann umgesetzte versteckte Symmetrie sowie die Analogien in Marées' und Hofmanns Kompositionen deutlich zu erkennen. Hofmann wie Marées komponierten ihre Mittelteile, wenn auch mit motivischen Unterschieden, im eigentlichen Sinne als Dreifigurenmotiv. Marées ordnete drei schlanke Frauengestalten auf zwei vorderen Raumschichten inmitten eines Orangenhains an: Die mittlere Figur ist deutlich in den Vordergrund gerückt, die beiden anderen Figuren sind zusammen mit einem kräftigen Baumstumpf auf einer leicht zurückliegenden zweiten Ebene postiert.
Auch Hofmann verfährt in ähnlicher Weise. Im Falle von Hofmanns Komposition bedeutet dies zunächst jedoch, dass das Musentrio mit den eng nebeneinander stehenden Musen (Muse 3-5) nebst ihren flächig behandelten Gewändern gleichfalls als Einfigurenmotiv aufzufassen ist wie jeweils Muse 6 und Muse 7 jeweils als einfiguriges Bildmotiv. Diese drei Figurenmotive, d.h. Musentrio, Muse 6 und Muse 7, sind auf zwei verschiedenen Raumebenen vor einer Baumreihe als weitere Raumschicht im Bildhintergrund angeordnet, versetzt mal in den Mittel-, mal in den Vordergrund: das Musentrio und die Lyraspielerin nebst dem kräftigen Baumstamm im Mittelgrund und die tanzende Muse 6 (Terpsichore) im Vordergrund. Ähnlich Marées' Bildidee weisen Hofmanns Figuren unterschiedliche Bewegungsmomente auf, die bei Hofmann von statuarischer Ruhe (Musentrio) über leichte Bewegtheit (Lyraspielerin) bis zur bewegten Tanzekstase (Muse 6) reichen; wie bei Marées ist auch bei Hofmann die ‚bewegteste' Figur im Vordergrund angeordnet.[762] Analogien zu Marées' rechter Bildfigur weist die Lyraspielerin in ihrem Kontrapost oder ihrer Armpose mit dem vor ihrem Körper vorbeigeführten rechten Arm sowie ihrem erhobenen linken Arm auf. Bei Marées harmonieren die schlanken, nackten Frauenkörper mit den schmalen, aufragenden Baumstämmen ebenso wie bei Hofmann die in lange, weite Gewänder gehüllten Frauen (Musentrio, Muse 7) mit dem kräftigen Baumstamm. Im Unterschied zu Marées akzentuierte Hofmann die Baumkronen statt der Baumstämme, von denen sich die Musen mit ihren verschiedenfarbigen Gewändern und hellen Inkarnaten akzentuiert abheben.

Welche Kompositionsprinzipien genau Hofmanns Mittelteil kennzeichnen und wie präzise Hofmann in Anlehnung an Marées seine Bildkomposition mit den unterschiedlich bewegten Frauengestalten auf zwei Raumebenen konzipiert hat, ist der schematischen Darstellung des Musenbildes (**Abb. 4.25**) zu ersehen. Die Musen auf der

---

[762] In Marées' *Hesperidentriptychon* (Mittelbild) sind die drei Frauen mit ihren differierenden Posen unterschiedlich bewegt: Die linke Frau ist in statuarischer Ruhe dargestellt, ihr Kontrapost suggeriert eine leichte Bewegung; die leicht bewegte rechte Frau im verhaltenen Kontrapost greift mit ihren Händen in ihre Haare; die mittlere Frau mit einer Orange in ihren Linken ist aufgrund ihres Schreitmotivs die bewegteste unter den Frauen. Vgl. BLUM 2005, S. 241-270, bes. S. 251f. Gerd Blum liefert eine ausführliche Analyse besonders des Mittelbilds von Marées' *Hesperidentriptychon*.

linken und auf der rechten Bildhälfte, d. h. das Musentrio sowie Muse 6 und Muse 7, sind jeweils einer Kreisform (**Abb. 4.25**-grün) einbeschrieben. Diese Kreisform entwickelt sich im Musentrio in den Umrissen der Musen (Musen 3-5) und ihren Gewändern, von dem erhobenen rechten Arm von Muse 3 über die Köpfe der drei Musen und das Händeergreifen von Muse 4/Muse 5 auf der linken Schulter der fünften Muse, über die Gewänder der Musen (Muse 5, Bodenlinie der Gewänder, Muse 3) sowie die Bodenlinie selbst. Diese Kreiskomposition zeigen auch die beiden musizierenden Musen: hier entwickelt diese sich von der gestreckten Körperbiegung der Muse 6 (Terpsichore), über deren Kopf und das flügelartig flatternde Gewand sowie über Kopf, linke Hand und Gewand der siebenten Muse (Lyraspielerin Erato) bis zur Bodenlinie, und von hier über diese hin zu dem nach rechts flatternden Gewand von Muse 6, über deren Beine wieder hin zum gebogenen Körper. Hier zeigt sich auch die funktionale Bedeutung des nach rechts zum rechten Bildrand flatternden Gewands für die Bildkomposition: Das flügelartig flatternde Gewand der Tanzmuse füllt den Bildraum zwischen ihr (Muse 6) und Muse 7 und rückt die Tanzmuse zur Lyraspielerin hin, während zugleich die Lyra in der linken Hüfte von Muse 7 optisch die Lyraspielerin verbreitert; in der Zusammenschau nähert sich die Breite der beiden Figuren formal der Breite des Musentrios an. Dadurch bilden die beiden musizierenden Musen ein kompositorisches Gegengewicht zum Terzett. Ferner ist zu beobachten, dass die fünfte und sechste Muse im gleichen Abstand zur Bildmittelachse (**Abb. 4.25**-gelb), die links des im Mittelgrund angeordneten kräftigen Baumstamms (**Abb. 4.25**-lila) liegt, postiert sind.

Bereits bei Marées (**Abb. 1.23**) sind die hellen Körper der Frauen reliefartig vor dunkeltoniger Waldkulisse mit unter den Baumkronen erkennbarem Horizont – Raumebenen überschreitend – in Kreis- bzw. Ovalsegmenten angeordnet: Jeweils einem ovalen Segment sind zum einen die linke Frauengestalt im Mittelgrund, zum anderen die mittlere Frauengestalt im Vorder- und die rechte im Mittelgrund angeordnet, die zugleich in ihren einbeschriebenen Ovalformen in gleichen Abständen zur Bildmittelachse des Mittelteils positioniert sind. Bereits Artur Volkmann hob in Rekurs auf Marées hervor, dass „*die geistige Bedeutung und der Reiz einer Darstellung (…) in der Form, nicht in dem sogenannten Inhalt* [liege]."[763]

Hofmann griff jedoch in der durch helle Farben und Linien betonten Komposition über Marées hinaus und schuf eine farbenfrohe, zudem rhythmisiertere und nicht zuletzt auch aufgrund Terpsichores Tanzekstase deutlich dynamischere Bildkomposition als Marées. Insbesondere hob er die dunkeltonige Bildschwere auf, die noch Marées' Gemälde prägten. Marées strebte nach bildimmanenten Formgesetzen, seine Figuren sind ohne Überschneidungen in einfachen kompositorischen Segmenten angeordnet. Auch dieses findet sich in Hofmanns Musenbild, er erweiterte jedoch seine Musen-Komposition um sein Streben nach dem Rhythmischen und Dynamischen. Eindrücklich wird dies in der Kontrastierung von Terpsichores schmaler Statur und ihrer

---

[763] VOLKMANN, Artur: Plastik und Malerei, in: VOLKMANN 1912, S. 52.

geschwungenen Körperlinie (**Abb. 4.25**-rosa) vor dem geraden, kräftigen Baumstamm manifest, wodurch die Komposition rhythmisiert und dynamisiert wird. Gleichzeitig erhält dieser Baumstamm die Funktion, die Komposition und damit das Verhältnis von Figuren und Landschaft harmonisch auszutarieren. Aus der alternierenden Anordnung der Musen mal im Vorder-, mal im Mittelgrund resultiert ein Vor- und Zurücktreten der Figuren, wodurch sich zusätzlich Rhythmik und Dynamik im Bild entfalten.

Die intervallisch angeordneten Musen, genauso Stimmungsträger der Komposition wie die Landschaft oder das Kolorit, suggerieren den Eindruck, Hofmann habe sie szenisch scheinbar losgelöst in bzw. vor die landschaftliche Kulisse situiert. Realiter stehen sie in szenischem und kompositorischem Bezug, bei dem alle Bildelemente in eine Gesamtkomposition eingewoben sind.[764] Zum einen äußert sich dies darin, dass jedes einzelne Bildteil eine bewegte Muse im Vordergrund – wenn auch im Bewegungspotential differierend – aufweist mit Bezug zu ihrer Gefährtin im jeweiligen Bildteil bzw. zu ihren Gefährtinnen innerhalb der Gesamtkomposition. So treten Hofmanns zweite, sechste und neunte Muse, wie es nicht zuletzt an ihrer Anordnung auf vorderer Bildebene und in ihren farbähnlich gestalteten Gewändern zu erkennen ist, miteinander in Beziehung. Es stellt sich die Frage, ob Hofmann nicht in diesen Musenfiguren eine szenische Tanzabfolge schildern wollte, die sich in allen drei Bildteilen in disparaten Bewegungsmomenten manifestiert (**Abb. 4.13/a-c**): In den beiden Seitenteilen im tänzelnden Schritt (Muse 2) und im Kontrapost (Muse 9) sowie im Mittelteil in der geistig entrückten Tanzekstase (Muse 6). Oder, ein beginnender Tanz in Muse 2 wird in der Terpsichore zur Tanzekstase gesteigert, die sogar dem Haar die Haube vom Kopf entrissen hat und nun offen flattert, und findet ihr abklingendes Ende in der ihr Gewand bindenden Muse 9. Erwin Panofsky sprach in ähnlichen Kontexten von einer „*stringenten Zerlegung des Bewegungsablaufes in mehrere kinematografisch aufeinander folgende Einzelphasen*“[765]. Hofmann schuf mehrere Arbeiten (**Abb. 4.26**), die diesen Pirouetten- und Tanzcharakter aufnehmen und den Tanz in Teilsequenzen zerlegen.[766] Eine ähnliche Simultaneität findet sich etwa in den Bildern von Edvard Munch, mit dem Hofmann seit den frühen 1890er Jahren bekannt war.[767]

---

764 Zu den szenischen, kompositorischen und formalen Relationen der Figurenanordnung in Marées' Mittelbild seines Hesperidentriptychons vgl. BLUM 2005, S. 251-266; IMDAHL 1963, S. 148ff.

765 PANOFSKY, Erwin: Albrecht Dürers rhythmische Kunst, in: JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. 20 (1926), S. 136-192, hier S. 143, zitiert nach BLUM 2005, S. 259.

766 Vgl. Hofmanns Gemälde *Flammentanz* (vor 1905, MdbK), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 70.

767 Hofmanns Bekanntschaft mit Munch erfolgte in den frühen 1890er Jahren in Berlin. Als Antwort auf die Schließung der Munch-Ausstellung 1892 schuf Hofmann das „*lustige Pastell von dem Künstlerstreit*" *Erinnerung an den Fall Munch* (Nasjonalgalleriet Oslo, Abb. in MEISTER 2005, Abb. 7), das sich mit weiteren Arbeiten im Besitz des Norwegers befand (vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Edvard Munch, Pillnitz 24.2.1934, MMO). Zwischen 1904 und 1907 hielt sich Munch wiederholt in Weimar auf und porträtierte hier u. a. 1904 Harry Graf Kessler. Kontakte zwischen Hofmann und Munch sind nachweislich auch für diese Zeit belegt, vgl. Brief von Edvard Munch an Ludwig von Hofmann, Oslo 18.12.1934, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.191/1. Im Herbst 1927 besuchten Hofmanns auf ihrer Norwegen-Reise Munch auf Ekely, wo dieser Eleonore von Hofmann (MMO, Inv.-Nr. GR 1.101) porträtierte. Die Zeitung AFTENPOSTEN (3.9.1927, Nr. 441, S.

Die szenische und gesamtkompositorische Beziehung wird zum anderen auch darin manifest, dass der Betrachterblick durch die Anordnung und Bewegung der Musen, durch die von der Ebene zu Hügeln anschwingende Wald- und Wiesenlandschaft, durch eine arabeskenhaft rhythmisierte Bildfläche (Rasenbereich) oder Schattenverläufe auf dem Boden von Bildteil zu Bildteil und von Muse zu Muse geführt wird[768]: Von der auf einer Anhöhe lagernden Muse 1 über das hochwirbelnde, mit dem Hügelverlauf korrespondierende Gewand (Muse 2) zur zweiten Muse. Diese wiederum scheint, von Terpsichores Tanz angelockt, durch ihre Bewegung in das Bildmittelteil zu schreiten. Ihr Schatten ist bereits im benachbarten Bildfeld zu erkennen und wird vor dem Musentrio bis zum mächtigen Baumstamm geleitet. Die drei Musen des Musentrios, die ihren Blick wiederum auf die tanzende Terpsichore richten, unterbrechen kurzzeitig diese Bewegung, leiten aber aufgrund ihrer Kreiskomposition und ihrer Anordnung hinter dem zum Baum geführten Schatten von Muse 2 rasch wieder zu der weitergeführten Bewegung zurück. Da vor dem kräftigen Baumstamm die Terpsichore mit ihrem im Tanz gebogenen Körper und dem nachschwingenden Gewand postiert ist, beginnt in ihr bzw. in ihrem Schatten eine weitere Bewegungsdynamik, die über die Lyraspielerin in das rechte Seitenteil zur sitzenden achten Muse geführt wird. Im rechten Bildteil scheint sich die Lyra der Erato (Muse 7) fortzusetzen, der Schatten der Muse ist hier in diesem Seitenteil bereits präsent. Und würde die achte Muse ihre Beine ausstrecken, so wäre sie wiederum in das Mittelteil integriert. Der Baum in ihrem Rücken (Muse 8) mit seinem Wurzelwerk leitet gemeinsam mit den weiteren Bäumen rechts zur neunten Muse weiter. Eine besondere Dynamik geht von der auf den ersten Blick scheinbar kompositorisch nicht eingebunden stehenden Muse 9 aus, die durch ihren betonten Kontrapost nebst Licht- und Schattenmodellage und ihren nach links zur Bildmitte gerichteten Blick einen Richtungswechsel in der Bewegung kennzeichnet und damit eine Gegenbewegung in die Gesamtkomposition bringt. Das Betrachterauge wird von Muse 9, von ihrer linken Schulter über ihren linken Arm sowie ihren rechten Arm und das Gewand am Arm und von hier über die diagonal verlaufende Wurzel des in ihrem Rücken situierten vorderen Baumes zur Quelle und weiter über die Figuren und ihre Schatten im Mittelteil zurück zum linken Bildteil geleitet.

Die Betonung der Baumkronen (statt der Stämme bei Marées) als Flächenordnung zwischen den Musen bzw. deren Körpern drängen sich dabei nicht auf, sondern unterstützen vielmehr die Bewegung in der Darstellung. Der Eindruck des Weitertragens von Bewegung und des geführten Betrachterblicks bei Nichtbestehen eines Blickkontaktes unter den Musen erhöht die Bildwirkung. Auch die ornamental stilisierte Landschaft (**Abb. 4.15**) nimmt im Duktus des Blattwerks oder im grünen, mit gelben und hellgrünen Arabesken durchwirkten Rasenboden die Bewegung und den

---

3) berichtete über diese Begegnung (Kopie des Zeitungsberichtes im LvHAZ). Diverse Briefe zwischen Hofmann und Munch der 1890er bis 1930er Jahre (im DLA, BSB und MMO) dokumentieren die Bekanntschaft.

768 Sehr vage sind die Ausführungen zur Bildrhythmik in Hofmanns Musenbild bei LINDINGER 1996, S. 27ff.

Rhythmus der Musen auf und führt diese zugleich im Bild fort und damit den Blick des Betrachters durch das gesamte Bild. In der Bewegung des Bildbetrachtens und Bilderfahrens von links nach rechts/rechts nach links erschließen sich das Wandbild und seine gesamtkompositorischen Elemente, seine Rhythmik und sein Klang und entfalten im Betrachter ein synästhetisches Bilderleben.[769]

Hofmann setzte sein musikalisches Empfinden in der rhythmischen und kompositorischen Ordnung der Bildfläche eindrucksvoll im Gemälde bzw. in den sich zu einem kompositorischen Dreiklang verbindenden Bildteilen um.[770] Dies geschieht im Musenbild durch die Alternation von bewegten und ruhigen Formen bzw. Figuren, durch das gesamtkompositorische Zusammenwirken von der Bewegung der Musen oder der verbildlichten Bewegung und Gegenbewegung, die sich in der zweiten, sechsten und neunten Muse zu einer suggestiven szenischen Tanzabfolge ausweiten. Dadurch entsteht ein in seiner rhythmischen Form besonders lebendiger, dynamischer Bildeindruck. Ähnliches hatte Hofmann bereits 1907 in dem im Privatauftrag realisierten monumentalen *Edinger-Fries* (**Abb. 5.5-5.11**, vgl. KAPITEL 5.1.2) umgesetzt, der, wenn auch zeitlich vor dem Jenaer Universitätsbild entstanden, in vorliegender Arbeit an späterer Stelle besprochen wird. In der Nachfolge Marées' wollte Hofmann eine „*Illusion des Lebens (...) erweck*[en]", die sich, wie Gerd Blum über die maréessche ästhetische Bildwahrnehmung dargelegt hat, im Bildbetrachter erst während seiner intensiven Betrachtung eines Bildes und allmählichen Bewusstwerdung des Kompositorischen offenbaren sollte.[771]

Es ist Botho Graef zuzustimmen, wenn er äußerte, dass im Jenaer Musenbild „*die Anordnung der Figuren in sich rhythmisch und doch frei* [ist], *und im ganzen so, daß erst die Seitenflügel den Rhythmus des Hauptbildes vollenden. Mit ihm sind sie durch dasselbe Kompositionsgesetz verbunden, so daß die gesamte Bildfläche nur als eine Einheit aufgefaßt werden kann und doch in drei Strophen gegliedert ist.*" [772] Und über Hofmanns *Neun Musen* schrieb Botho Graef weiter: „*Was das Gemälde zu einem Höhepunkt in*

---

769 Zur Synästhesie im Symbolismus vgl. HOFSTÄTTER 1978, S. 141-146. In diesem Sinne sind auch Hofmanns musikalischen Bildtitel wie *Notturno*, *Symphonie in Blau und Rot*, *Allegretto* oder *Andante con moto* zu sehen. Theodor Clemens bezeichnete Hofmann als „*Musiker der Malerei*", vgl. CLEMENS 1913/14, S. 809.

770 Vgl. HOFSTÄTTER 1978, S. 126. – Ähnliche rhythmische Beschreibungen für Marées' *Hesperidentriptychon* sind u.a. von Max Imdahl, Gerd Blum oder Isa Wortelkamp bekannt, vgl. IMDAHL 1963, S. 148ff.; BLUM 2005, S. 251f.; WORTELKAMP 2008, S. 103ff. Diese Beschreibungen beziehen sich auf die Bewegung der Figuren und der im Bild dargestellten Bewegung, die Lineaturen der Gliedmaßen und Gelenke der sich vom dunklen Hintergrund abhebenden hellen Figuren, die den Betrachterblick über Arme, Stand- und Spielbeine einer jeden Figur zur nächsten Figur und durch Richtungswechsel und Verbindungslinien der Figuren durch das Bild führen und durch die parallel aufgereihten Baumstämme unterstrichen werden.

771 VOLKMANN, Artur: Plastik und Malerei, in: VOLKMANN 1912, S. 68f. Hier überliefert Volkmann Marées' Ansichten zur Wahrnehmungsästhetik von Bildern wie folgt: „*Die Illusion des Lebens soll erweckt werden. Nicht so, daß man beim ersten Blick auf ein Kunstwerk glaubt, es lebe, worauf nachher mit der Entdeckung des Gegenteils eine Enttäuschung und Herabstimmung eintritt. Man soll vielmehr das Menschenwerk sofort als solches erkennen, aber beim Betrachten soll dieser Eindruck verschwinden, das Werk soll den Beschauer erst fesseln und dann dermaßen überzeugen, daß es vor seinen Augen scheinbar zu leben scheint.*" Im Kontext mit Marées' Wahrnehmungsästhetik im *Hesperidentriptychon* (Mittelbild) auch zitiert bei BLUM 2005, S. 252.

772 GRAEF 1910, S. 31.

Hofmanns Schaffen macht, ist die wandmäßige Behandlung, der dekorative Stil, den er in keinem seiner Werke so konsequent durchgeführt hat wie hier, und die Komposition, bei der Massen, Bewegungen und Farben zu vollständigem Einklang wie mühelos gebändigt erscheinen und die Linien der Landschaft sich mit den Figuren zu freiem Gegenspiel verbinden. Die (…) Landschaft, wie er sie wohl ähnlich schon gemalt, [war] *doch noch nie so ernst und feierlich gestimmt wie hier. Die Figuren sind stark flächenhaft mit möglichster Unterdrückung der plastischen Formen dargestellt. Am weitesten in der Umbildung zum Ornamentalen ist der Künstler bei der Darstellung des Rasenteppichs und des Laubes gegangen. Bizarre gelbe Linien durchziehen wie bei einem Gewebe die grünen Flächen des Bodens, eine freie künstlerische Erfindung von selbständigem Bildwert. Ähnlich verbinden sich blaue und grüne Flecken zu einer Wirkung, die den Eindruck eines Gobelins hervorbringt und den Reiz des bewegten Laubes behält. (…) Meisterhaft an dem Bilde ist nun die volle Übereinstimmung des Farbenakkords mit dieser zeichnerischen Rhythmik, und der Farbenakkord ist an sich reich tief und klingend*."[773]

Alfred Lichtwark bemerkte, dass Hofmann in seinem Wandbild für den relativ kleinen Senatssaal „*Vortragsmittel in Zeichnung und Farbe*" angewandt hat, welche „*eigentlich für einen Riesensaal gedacht*"[774] waren. Der nahe Betrachterstandort in dem kleinen Raum verhindert die auf den ersten Blick zu erfassende, volle Gesamtwirkung des eigentlich für die Ferne konzipierten Wandbilds, das durch den harmonisch und rhythmisch aufeinander abgestimmten Zusammenklang von Bewegung und Gegenbewegung in Komposition sowohl in der farblyrisch gestimmten Natur als auch in den Figuren, Bewegungslinien, in Rhythmus, Kolorit oder Licht- und Schattenspiel lebt. Hofmann setzte die Farbe – das leuchtende Rot, das feurige Gelb, das kräftige Blau und das satte Grün – als Stimmungsträger, als dekoratives und besonders als rhythmisches Element in seiner Bildkomposition ein.

Mit Rücksicht auf die Raumsituation befindet sich die Lichtquelle links außerhalb des Wandbilds – erkennbar an den Gewändern oder im Inkarnat der Musen, auf denen sich ein farbenreiches Licht- und Schattenspiel entfaltet, oder den figürlichen Schattenverläufen –, sodass das Musenbild von links von der einströmenden Helligkeit der Nordfensterfront beleuchtet wurde.

4.5 WANDBILD UND UMGEBUNG

Hofmanns *Musenreigen* fügte sich gut in Fischers Architekturkonzept und rhythmische Raumgestalt des Senatssaals ein. Die architektonische Gestaltung des Senatssaals (**Abb. 4.1-4.2**, **4.27/a-b**) korrespondiert auch heute noch mit dem Rhythmus von Hofmanns Wandbild, Hofmann wiederum schien den Bewegungsfluss der Raumgestaltung in sein Wandbild aufzunehmen und in diesem zu integrieren. Die einen Meter hohe,

---

773 Ebd., S. 29f.

774 Brief von Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Jena 24.8.1909, in: LICHTWARK 1917, S. 242.

dunkelbraun kassettierte, ein Meter hohe Holzvertäfelung der Wände, die horizontal von einer leicht auskragenden hölzernen Abschlussleiste abgeschlossen wurde, ging optisch in den dunklen Parkettboden über.[775] Oberhalb der Holzvertäfelung erhob sich die in Weiß gehaltene Wand, die sich in der weißen Decke mit ornamentaler Stuckdekoration fortsetzte. Da Fischer von Beginn seiner Neubauplanung an Wandbilder für die Ost- sowie für die Westwand als dekorativ-malerischen Schmuck für den Senatssaal eingeplant hatte, entwickelte er je eine parallel zur Ost- und Westwand verlaufende Lichtleiste mit neun hohlkehlartig vertieften Lichtkassetten mit Glühlampen als indirekte Lichtquelle. An der Decke waren zudem auf der Mittelachse drei Lampen angebracht, um die Fischer linear und plastisch gestaltete Stucklinien im typischen Fischer-Bogen konzipiert hatte. Diese leicht bewegten Stucklinien verbreiterten sich ausgehend vom Lampenzentrum gleichmäßig nach außen und bildeten ein rhythmisches, ornamentales Muster. Das Licht der Lampen schien dadurch in den Raum bis hin zu Hofmanns Wandbild geführt zu werden, während sich die Rhythmik des Wandbilds in der des Raumes und der Decke fortzusetzen schien.

Diese Korrelation war bereits Max Osborn aufgefallen, als er Anfang 1909 in seinem Essay in der DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION erschienenen Aufsatz über Hofmanns Jenaer Entwurf urteilte: „*Auf der Winter-Ausstellung der Berliner Secession* [1908 erschien] *der Entwurf Hofmanns für sein Wandgemälde im Senatssaal von Theodor Fischers neuem Universitätsgebäude in Jena, und man erkannte mit Bewunderung, wie der Meister tanzender Heiterkeit auch für die gehaltene Stimmung, die in einem Hause ernster Wissenschaft allein am Platze war, den rechten Ausdruck fand. In diesem Saal hat Theodor Fischer, schon bevor er den Entwurf des Frieses kannte, mit feinem Verständnis für des Künstlers Art in der Ausstattung von Wand und Decke ein diskretes Motiv angebracht, in dem gleichsam Hofmanns persönlicher Stil auf die einfache Formel reduziert erscheint: er ließ dort über die farblose Reinheit der Stuckfläche sanfte Wellenlinien in zartem Relief hineinziehen, in denen, wenn das Werk erst vollendet ist, der eigentümliche Rhythmus der Hofmannschen Malerei verklingen wird, während sich die Akkorde seiner Farben in das farblose Weiß auflösen*."[776]

4.6 EINE MÖGLICHE IDENTIFIZIERUNG DER MUSEN?

In der Literatur wurde vielfach betont, Hofmann habe in seinen *Neun Musen „auf archäologische Gelehrsamkeit verzichtet und die Idee des Musenvereins so allgemein wie möglich angedeutet"*[777]. Letzteres erfolgte besonders durch den weitgehenden Verzicht

---

[775] Vgl. Brief von Theodor Fischer an Universitätsbaubüro, Stuttgart 12.2.1908, UAJ, C, 1564/1, fol. 268. Ähnlich dunkel gehalten war das Mobiliar des Senatszimmers mit einem Eckschrank (im linken Wandbildteil zur Aufbewahrung von Statuten, Büchern und Akten), einem für mind. 40 Personen geeigneten hufeisenförmig aufgestellten großen Tisch mit Sesseln sowie zwei weiteren kleineren Tische. Vgl. Brief von Karl Dittmar an Heinrich Eggeling, 25.1.1907, UAJ, C 1558, fol. 13.

[776] OSBORN 1909, S. 15. Hans H. Hofstätter betonte, dass die Tektonik eines Innenraumes und dessen Architektur im Jugendstil „*als Echoformen im Bild nachklingen*", vgl. HOFSTÄTTER 1978, S. 110.

[777] GRAEF 1910, S. 28f.; LICHTWARK 1917, S. 240-243; vgl. auch SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 35.

auf erzählende, narrative Einzelheiten wie die Attribute der Musen als die sie eindeutig kennzeichnenden Identifikationsmerkmale, wodurch die Musen im Einzelnen nicht zu identifizieren sind. Ausnahmen hierbei stellen die sechste und siebente Muse dar, die mit dem Tamburin ekstatisch tanzende Muse sowie die auf der Lyra spielende Muse, die aufgrund ihrer tänzerischen Gebärde als personifizierte Tanzmuse Terpsichore sowie als musizierende Erato, Muse der Liebeslyrik, zu identifizieren sind.[778]

In antiken Bildwerken wird die Tanzmuse Terpsichore des Öfteren mit Instrument wie Auloi, Leier, Harfe oder Kastagnetten dargestellt.[779] Das Tamburin in Terpsichores Händen in Hofmanns Wandbild ist ein atypisches Attribut der Terpsichore, das erst in späterer Zeit aufgekommen ist und dessen ikonografische Tradition Cesare Ripas (um 1555-1622) ICONOLOGIA[780] für keine der neun Musen belegt. Für die oft tanzend dargestellte Terpsichore erwähnte Cesare Ripa Harfe, Kithara und Lyra als Attribute, für die Lyrikmuse Erato überlieferte er Lyra, Viola und Flöte.[781] Bereits durch antike Bildwerke – wie herculanensische Musenbilder vespasianischer Zeit im Louvre (**Abb. 4.24**) oder Musensarkophage, die Hofmann von seinen Besuchen in römischen und Pariser Museen bekannt gewesen sein dürften, – ist die Lyra der Erato zugeordnet.[782]

Contessa Roberts betonte, Hofmann habe gemäß Ripas Auflistung die Musikinstrumente Lyra und Tamburin zwischen den Musen Erato und Terpsichore ausgetauscht und bezog sich bei dieser Annahme auf die im RECLAMS LEXIKON erwähnte Auflistung der Musen mit ihren Attributen.[783] Realiter werden spätestens seit der Neuzeit Erato und Terpsichore attributiv die Lyra als auch das Tamburin zugeordnet, wie es zahlreiche Bildwerke zeigen. Exemplarisch genannt seien: das Gemälde *Wettstreit der Musen und Pieriden* (1524-27, Musée du Louvre Paris) von Rosso Fiorentino (1494-1540), der den Musen einzig das Tamburin beigab; Friedrich Christian Glume (1714-1752) schuf für das Potsdamer Schloss Sanssouci Musenskulpturen aus carrarischem Marmor, darunter unter anderem *Terpsichore* mit dem Tamburin in der Hand (um 1752); Bertel Thorwaldsen (1770-1844) zeigt in seinem Marmorrelief der tanzenden Musen und des kitharaspielenden Apolls auf dem Berg Helikon (1804, Berlin, Nationalgalerie) die mit dem Tamburin tanzende Terpsichore und Erato mit dem Doppelaulos.

---

778 Zur expliziten Erwähnung der Terpsichore vgl. Dokumente im UAJ, wie u. a. Brief von Max Vollert an 4 Ministerien, Jena 24.9.1909, UAJ, C 1570, fol. 97-99. Ein vager Versuch einer Musenidentifizierung bei LINDINGER 1996, S. 35f.

779 Vgl. ZSCHÄTZSCH 2002, S. 38; FRIESLÄNDER 1999, S. 1-20, bes. S. 3.

780 Siehe beispielhaft die typologische Auflistung der mythischen neun Musen mit ihren Symbolen im Nachdruck der illustrierten französischen Ausgabe von Cesare Ripas ICONOLOGIE OÙ LES PRINCIPALES CHOSES QUI PEUVENT TOMBER DANS LA PENSÉ E TOUCHANT LES VICES SONT REPRÉSENTÉES (Paris 1643), zu den illustrierten Seiten der *Les neuf muses* (neun Musen) vgl. Abb. in RIPA 1989, S. 71 und S. 72.

781 Vgl. [Stichwort] Muse bei RIPA 1903/ 1970, S. 346-351. Vgl. TERVARENT 1997, S. 330; REUß 1998, S. 121.

782 In der ANTHOLOGIA GRAECA (*Anthologia Graeca IX 504*) wird die Lyra bzw. Kithara den Musen Erato und Kleio beigegeben, während bei Homer Erato die Leier spielt, vgl. WEGNER 1966, S. 97.

783 Vgl. ROBERTS 2001, S. 160. Die Auflistung der Musenattribute im RECLAMS LEXIKON überliefert für Erato das Tamburin, zudem Lyra, Viola und größere Streichinstrumente, als Attribute der Terpsichore Viola, Lyra oder ein anderes Saiteninstrument sowie die Triangel, vgl. [Stichwort] Musen, in: RECLAMS LEXIKON 2000, S. 208.

Der Versuch, weitere Musen in Hofmanns Wandbild zu identifizieren, ist aufgrund nicht dargestellter Musenattribute oder ihnen oft zugeordneten typischen Posen schwierig. Die Pose der im Profil sitzenden achten Muse mit auf der Hand aufgestützten Kopf, den Arm auf dem Knie des überschlagenen Beins abgelegt, erinnert vage an die auf Musensarkophagen dargestellte Polyhymnia, Muse der Hymnendichtung und Pantomime, die oft in stehender, aber nachdenklicher Pose im Profil mit auf einem Pfeiler oder Sockel aufgestützten Ellbogen, den Kopf auf der Hand abgestützt, und überkreuzten Beinen gezeigt wurde.[784]

Die Entwürfe wiederum widerlegen eine mögliche Inspiration, denn im zweiten Musen-Entwurf (**Kat. 6.2**) hat Hofmann die im Wandbild ausgeführte Pose bereits formuliert, die er beibehalten sollte. Aber Hofmann positionierte die auf einer Anhöhe sitzende Muse nicht oberhalb einer Quelle, sondern oberhalb einer am Fuß des Hügels abgelegten Maske, die sowohl als Attribut der Thalia (komische Maske) als auch der Melpomene (tragische Maske) gilt. In Anlehnung an Hesiods THEOGONIE könnte man in der ersten Muse Klio, Muse der Geschichtsschreibung, sehen, die im herculanensischen Klio-Fresko mit aufgestütztem rechten Arm und übereinandergeschlagenen Beinen – Motive, die Hofmanns lagernden ersten Muse ähneln – dargestellt wird. Die aufgrund ihrer Pose von allen Musen am würdevollsten erscheinende neunte Muse könnte als Kalliope, Muse der Epik und Wissenschaften, zu identifizieren sein, die auf antiken Bildwerken zumeist ohne Attribute am Beginn oder Ende dargestellt wurde. Ewald charakterisierte Kalliope als Typus mit in das Gewand eingebundener, rechter Hand.[785] Ihre Positionierung im Vordergrund, ihre würdevolle Erscheinung in Pose, eleganter Kleidung und mit Blumenschmuck im Haar spielen womöglich auf ihre führende Musenstellung an.

Eine Identifizierung aller einzelnen Musenfiguren war von Hofmann nicht beabsichtigt, was auch die Gesamtentwürfe (**Kat. 6.1-6.5**) für das *Musen*-Bild belegen. Diese zeigen, dass Hofmann zwar zunächst vereinzelten Musen Attribute wie Stab, Masken oder Musikinstrumente (Lyra, Tuba, Flöte) beigegeben hat, die jedoch mit fortschreitender Klärung der Bildkomposition eliminiert wurden. So tauchen in den ersten Entwürfen Stab, Maske, Flöte, Lyra oder Tuba als Musenattribute bzw. eine Tanzgebärde auf, die auf Kalliope (Tuba), Thalia (Stab), Melpomene (tragische Maske) oder Thalia (komische Maske), Euterpe (Flöte), Erato (Lyra, Tuba) und Terpsichore (Lyra, Tanz) hindeuten.[786]

---

[784] Vgl. WEGNER 1966, S. 100. Vgl. beispielhaft den Musensarkophag Mattei, 250-300 n. Chr., Museo Nazionale delle Terme Rom, Abb. in WEGNER 1966, Taf. 89 (Nr. 128 b).

[785] Vgl. EWALD 1999, S. 37; Abb. der Musenbilder Klio und Kalliope aus Herculaneum (1. Jh., Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. P.5 und P 4) bei WEGNER 1966, Beilage 1 und 2 (nach S. 96). Bildschöpfungen zeigen oft Kalliope mit Schriftrolle, die sie vor ihrem Körper trägt. Beispielhaft kann hierfür das herculanensische Bild der Kalliope genannt werden. Ähnlichkeiten zwischen diesem und Hofmanns Muse 9 finden sich in der Ausrichtung der Körper oder der Armkreuzung vor dem Körper. Hofmanns Verzicht auf ein Attribut zugunsten der Zusammenführung der Hände in der rechten Taille der Muse ließe Ähnlichkeiten offenbaren.

[786] Folgende Attribute sind in den Entwürfen vertreten: im Gesamtentwurf *Die neun Musen I* (**Kat. 6.1**) Tuba (1. Muse), Stab (5. Muse), Tanz (6. Muse), Lyra (8. Muse) und Doppelflöte (9. Muse), im zweiten Entwurf *Die neun Musen II* (**Kat. 6.2**) Stab (3. Muse), Tanz (6. Muse), Flöte (7. Muse) oder Maske (8. Muse), im dritten Entwurf *Die neun Musen III* (**Kat. 6.3/b**) Stab (3. Muse), Tanz und Tamburin (6. Muse, Terpsichore) oder Lyra (7. Muse)

Der Tanz mit dem Tamburin und das Lyraspiel sind mit dem dritten Gesamtentwurf (**Kat. 6.3/b**) gemeinsam präsent und wurden dergestalt im monumentalen Bildformat ausgeführt. Alfred Lichtwark bemerkte über Hofmann *Neun Musen* anlässlich seines Jenaer Universitätsbesuches, er habe die Musen erst auf den zweiten Blick erkannt: „*L. v. Hofmann hat ein dreitheiliges Wandbild für den Senatssaal gemalt. (…) ein schönes, reiches Bild lieblicher Frauen, die dem Tanz, einem etwas bacchantischen Tanz – der Terpsichore zuschauen. Es ist die einzige, die man mit Namen nennen kann, denn Hofmann hat auf alle äußern Attribute verzichtet. Ich stutzte denn auch und fragte mich, was das sagen wolle, ein so wilder Tanz als Schmuck des Sitzungssaals für zahme alte Professoren. Daß es die Musen sein sollten, merkte ich erst, als ich nachzählte, jederseits zwei, in der Mitte eine Gruppe von fünfen*."[787] Welche Funktion kommt Hofmanns Wandbild im Rahmen der dekorativen Ausstattung der Jenaer Universität zu? Was wollte der Maler durch sein Sujet ausdrücken? Diesen Fragen wird im Folgenden nachgegangen.

4.7 DEUTUNG UND FUNKTION

Hofmann wollte eine ausgewogene, rhythmische Komposition schaffen, bei der jedes einzelne Bildteil von ruhigen und bewegten Motiven durchzogen wird und bei der alle Bildteile sich im Hinblick auf die Gesamtkomposition, dessen Rhythmik und Bewegung, aufeinander beziehen. Zudem wollte Hofmann mit den musikalischen Attributen Tamburin und Lyra sowie mit dem Tanz der sich anmutig und ekstatisch bewegenden Musen – Musik, Gesang und Tanz gelten als typische Merkmale der Musen, durch die sie ihre Daseinsfreude bekunden – die gemeinsamen musischen Veranlagungen aller neun Musen sowie in ihnen die Gesamtheit aller Künste und Wissenschaften zeigen, die er im ursprünglichen harmonischen Miteinander im mythischen Ambiente eines arkadischen Hains ansiedelte. Die Wahl der Bildmotive und Sujets sowohl des realisierten Wandbilds (**Abb. 4.3**) als auch des nicht ausgeführten Wandbildentwurfs *Am Quell der Weisheit* (**Kat. 6.3/a**) als Bildkonzepte für die Ausmalung des Senatssaals der Universität stehen auch in Jena im Kontext mit den gesamtkünstlerischen Anliegen um 1900.[788]

Mythische Figuration der Inspiration und philosophischer Unterricht im Kontext der Ausgestaltung des Senatssaals

Die neun Musen – Göttinnen der Künste (Dichtung, Musik, Gesang und Tanz), Wissenschaften, geistiger Tätigkeiten und damit allen geistigen Lebens – gelten als Quelle der Inspiration [lat. *inspirare:* (hin)einhauchen], des Einatmens von Ideen und ihres göttlich-musischen Geistes, und damit aller künstlerisch und wissenschaftlich inspirierten und erdachten Werke und Schöpfungen schlechthin. Die Inspiration ist an

---

oder im vierten und fünften Gesamtentwurf *Die neun Musen IV* und *Die neun Musen V* (**Kat. 6.4-6.5**) – wie später auch realisiert – Tanz und Tamburin (6. Muse, Terpsichore) sowie Lyra (7. Muse).

787 Brief von Alfred Lichtwark an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, Jena 24.8.1909, in: LICHTWARK 1917, S. 240-243, hier S. 242.

788 Deutungsansätze auch bei STARZ 1999a, S. 211f.; SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 34-36; SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 180-182; ROBERTS 2001, S. 160f.; WAGNER 2005c, S. 316f.

die Anrufung (die Invokation) der Musengöttinnen gebunden. Dies geschieht schon bei den Dichtern Hesiod (THEOGONIE) oder Homer (ODYSSEE; ILIAS), denen die Musen vor und während des Dichtens den ‚Atem', d. h. die göttlichen Worte und Ideen, und somit die Inspiration einhauchten: Die Muse flüstert oder singt vor, was der Dichter erzählen und vortragen wird; der Dichter oder Philosoph bittet und ersucht die göttliche, allwissende, kenntnisreiche Muse um ihre Hilfe, damit sie seine musischen Fähigkeiten aktiviert und ihn in einen enthusiastischen Zustand versetzt, so anregt und inspiriert, um ihm im Moment der musischen Inspiration den kreativen, poetischen Prozess zu ermöglichen und ihn zur Dichtung zu befähigen.[789] Diese musische Inspiration ist metaphorisch mit künstlerischer, dichterischer oder wissenschaftlicher Produktion verknüpft. Die Musen erscheinen dadurch als Göttinnen, Schöpferinnen, Repräsentantinnen und Beschützerinnen der Künste (Dichtung, Musik, Gesang, Tanz), der Wissenschaften und des Geisteslebens.

In der das Musenbild dominierenden zentralen Muse Terpsichore bzw. in ihrem Tanz wird das schöpferische Einhauchen von Ideen bzw. das Inspirieren durch die Musen respektive deren inspirierende Wirkung – stellvertretend für die Inspirationsquelle aller Musen – augenscheinlich sichtbar. Mit dem Musensujet im einem für die Universität bestimmten Wandgemälde symbolisierte Hofmann die Funktion der Musen: Einerseits Künste und Wissenschaften hervorzubringen, zu entfalten und zu beschützen sowie gleichsam die kulturelle und geistige Blüte der Menschen zu fördern und geistiges, wissenschaftliches wie künstlerisches Leben zu gewähren, herauszubilden und erblühen zu lassen; andererseits kommt ihre Funktion als Vermittlerinnen zwischen den Künsten und den Wissenschaften zum Ausdruck. Diese Funktion der Musen nahm Hofmann besonders durch die Verallgemeinerung des Musensujets durch den Verzicht auf eine Darstellung ihrer Attribute, die ihm zugleich eine Erweiterung des Bildthemas ermöglichte, wörtlich, denn die den Musen zugesprochenen Wirkungen und das Interesse um 1900 galt ihrer umfassenden Einfluss- und Wirkungssphäre.[790] Bereits in der Antike waren Darstellungen der neun Musen oder verschiedentlich zelebrierte Musen-Kulte insbesondere im Kontext mit Stätten und Orten des geistigen Lebens und somit in Philosophenschulen, Schulen, Gymnasien oder Akademien anzutreffen, die sich gezielt dem Schutz der Musen unterstellten.[791] Diesen langen Traditionsbezug griff Hofmann im Musen-Sujet als Wandbildprogramm für eine dekorative Universitätsausstattung auf und schuf so eine bedeutungsvolle Relation von universitärem Aufstellungsort des Wandbilds und dessen Thematik.[792]

---

789 Zur Funktion der Musen und ihrer Inspirationsquelle für Dichter/Philosoph vgl. EWALD 1999, S. 42ff., hier S. 44; BARMEYER 1968, S. 91ff.; THELEN 1989, S. 68; [Stichwort] Musen: in NEUER PAULY 2000, Bd. 8, Sp. 511-514, bes. Sp. 514 (Musen und Dichter). Zum Musenanruf vgl. Stichwort in NEUER PAULY 2000, Bd. 8, Sp. 514-515.

790 Vgl. STRAUBE 2001, S. 228; BARMEYER 1968, S. 38; ZANKER/EWALD 2004, S. 237.

791 Vgl. EWALD 1999, S. 44; zudem SCHOLZ 1998, S. 16f.

792 Auch Klinger, der die Aula des Augusteums der Leipziger Universität dekorativ ausgestaltete, überlegte statt des später realisierten Sujets *Die Blüte Griechenlands – Homer predigt vor seinen Schülern* (1907/09) anfangs das Thema der Musen darzustellen. Zu Klingers Wandbild *Die Blüte Griechenlands* (1907/09, 6,15 x 20,3 m,

Komplettiert worden wäre das Dekorationsprogramm des Senatssaals durch Hofmanns für die westliche Fensterwand zwar konzipiertes, jedoch nicht als Wandgemälde realisiertes Entwurfskonzept *Am Quell der Weisheit* (**Kat. 6.3/a**). Im Kontext der dekorativen Ausgestaltung eines Universitätsraumes hätte die *Musen*-Dekoration mit dem Thema *Am Quell der Weisheit* eine erweiterte Interpretation und Funktion erfahren. Im Entwurf *Am Quell der Weisheit* veranschaulichte Hofmann in vier Bildszenen das Ideal philosophischer Schulung schlechthin und thematisierte die Geschichte des Unterrichts und die Verhältnisse früheren Dozierens und Studierens im arkadischen Ambiente [793]: Einerseits in den äußeren Bildszenen das Unterrichten, Dozieren und Vermitteln von Wissen und Bildung durch die älteren, weisen Philosophen, andererseits in den beiden mittleren Bildfeldern das Aneignen von Wissen und Erlernen von Neuem und Unbekanntem durch lauschendes Zuhören oder durch stilles Lesen der jungen Schüler im autodidaktischen Studium. Dadurch stellte Hofmann zugleich einen Bezug zwischen Vergangenheit und Gegenwart, d. h. zur Jenaer Universität als Lehr- und Bildungsstätte, her.

Hofmann bezog sich in diesen vier Szenen auf die Tradition der Universität bzw. der Akademie, als deren unmittelbare Vorläufer eines organisierten wissenschaftlichen Lehr- und Studienbetriebs letztlich die Philosophenschulen und das Akademie- und Schulwesen im antiken Griechenland angesehen werden können. Hier funktionierte die Ausbildung bzw. der Unterricht meist, wie es auch Hofmanns Entwurf (**Kat. 6.3/a**) zeigt, auf private Anregung und Initiative einzelner Gelehrter, Dichter, Denker oder Philosophen in einem Hain oder Garten, also regulär im Freien.[794] Die gelehrten Männer, zugleich Dozenten, bringen ihre Bildung und philosophische Orientierung durch gestisches Dozieren zum Ausdruck und die jüngere Generation durch zuhörende Aneignung von Wissen oder Lesen im stillen Studium.

Hofmann zitierte vorbildhaft im Entwurf *Am Quell der Weisheit* römische Philosophensarkophage. Dies verdeutlichen zum einen die zweite Szene von links mit dem sitzenden Jüngling, der in einem Buch oder einer Schriftrolle o.ä. liest, zum anderen die rechte Szene mit dem auf einem niedrigen Hocker, Bank bzw. Stein sitzenden Philosophen, der seinen aus dem Gewand hervorschauenden rechten Arm vor seine

---

1943 zerstört) in der Universität Leipzig vgl. SCHUMANN 1909 (hier Farbtafel); AUSST.-KAT. FRANKFURT 1992 (Tafel). Für den Stadtverordnetensaal im Chemnitzer Neuen Rathaus realisierte Klinger das Monumentalbild *Arbeit, Wohlstand, Schönheit* (1913/18, 3,75 x 13,5 m. Abb. in AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. CHEMNITZ 2007, S. 13): Hier stellte Klinger die neun Musen dar, von denen interessanterweise zwei Musen von Hofmanns Gemälde inspiriert zu sein scheinen, vgl. auch Kapitel 7.3. Zu Klinger vgl. KÜHN 1909, S. 310, zu Klingers Chemnitzer Bild vgl. DIETRICH 2007 (Conny Dietrich bereitet eine Dissertation zu Klingers öffentlichem Wandbildschaffen vor).

[793] Vgl. SCHIFFLER/WINKELER 1994; zudem UPHOFF 2003, S. 14.

[794] Bei Platon, der um 387 v. Chr. die älteste Philosophenschule (Platonische Akademie) in Athen begründete, erfolgte der Unterricht in einem abgeschiedenen Hain, den er eigens als Lehr- und Studienort zu Abhaltung und Erteilung des philosophischen und wissenschaftlichen Unterrichts erworben hat. Ähnliches gilt u. a. für die Schule des Epikurs im Garten Kepos, die nach diesem *Kepos* benannt wurde. Die Konstituierung einer Schule oder Akademie war eng mit dem Musen-Kult verbunden und diente als „*Legitimationsbasis für den dauernden Aufenthalt auf dem öffentlichen Gelände*" (SCHOLZ 1998, S. 18). Zur Begründung des Musen-Kults stellte Platon einen Altar in seinem Garten auf und richtete derart einen den Musen gewidmeten Kultbezirk ein, für die Durchführung des Unterrichts reichte eine einfache Marmorsitzbank. Hierzu vgl. SCHOLZ 1998, S. 16f.

Brust erhoben hat und hier wohl offensichtlich im Kommunikation anzeigenden bzw. repräsentierenden Zweifingergestus dargestellt wurde. Dieser Gestus war eine typische Fingerhaltung, bei der Zeige- und Mittelfinger gestreckt, Ring- und kleiner Finger eingekrümmt waren, während die Haltung des Daumens, abgespreizt oder vor die Handfläche geführt, variieren konnte; dieser Gestus wurde zudem von einer erhobenen, vor die Brust geführten oder seitlich ausgestreckten Armhaltung begleitet.[795] Hofmann deutete den Doziergestus des Philosophen in seinem flüchtig gezeichneten Entwurf nur an. Deutlich sind aber mindestens zwei ausgestreckte Finger zu erkennen, die diesem antiken Redegestus zugeordnet werden und mit denen der weise Philosoph seine erläuternden Worte bzw. Aussage gegenüber der jungen Generation verstärkt.

Am Quell der Weisheit, bei den Philosophen respektive übertragen auf den Aufstellungsort von Hofmanns Wandbild an der Universität in Jena, erfährt der Studierende und wissbegierige Schüler Bildung und kommt zu Wissen. Hofmann zeigte somit im gleichnamigen Entwurf *Am Quell der Weisheit* einerseits das Ideal philosophischer Schulung, den Unterricht und somit die Vermittlung von Bildung und Wissen sowie das Aneignen und Lernen von Wissen und das Erfahren von Bildung, andererseits auch das Ideal einer philosophischen Lebensführung und Lebenskunst. Dieses Bild philosophischer Schulung wäre bei einer Ausführung dieses Entwurfs als Wandbild mit den *Neun Musen* konfrontiert worden, jenen Göttinnen, die von Dichtern oder Philosophen gezielt angerufen respektive invokiert wurden, um eine göttliche Inspiration für ihre Werke zu erhalten, was zugleich deren Dependenz von und Relation zu den Musen überliefert.[796] Bildprogrammatisch wäre es bei den zwei geschlechtlich differenzierten Bildmotiven der West- und Ostwand zu einer bildhaften Relation von wissenschaftlicher Lehre als Akademie- und Bildungsthematik (Philosophen/Dozenten und Studierende) und musischer Inspiration durch die inspirierenden Musengöttinnen gekommen.[797]

Die in Harmonie versammelte Musengruppe im arkadischen Hain steht als Symbol für Bildungswerte und geistiges Bildungsgut, denn die Inspiration der Musen ermöglichte Gesang, Tanz und Wissen und somit Bildung sowie künstlerische, dichterische und wissenschaftliche Leistungen und Werke.[798] Vielfach wurde gerade diese

---

[795] Zum Zweifingergestus in antik-römischen Bildwerken vgl. RICHTER 2003. Für das 2. Jahrhundert sind Philosophensarkophage mit typisiert dargestellten Philosophen und Lehrern beim Unterricht bekannt, vgl. EWALD 1999, S. 32.

[796] Vgl. EWALD 1999, S. 44.

[797] Gisela Horn beurteilte Hofmanns weibliches *Musen*-Gemälde als eine Antwort auf Hodlers männliche Bildwelt, die sie in verschiedenen dichotomischen Verhältnissen zwischen beiden Bildern zu erkennen glaubt und führt hierfür u.a. beispielhaft die spiegelbildliche Pose von Hofmanns Tanzmuse im dichotomischen Verhältnis zu Hodlers Rufer an. Sie vermutete diesbezüglich eine Beeinflussung Hofmanns durch Hodlers eingereichten Entwurf, die sie auf die in obiger Genese (vgl. Kapitel 4.1) erwähnte Besprechung der Künstlerentwürfe im März 1908 zurückführt. Von einer künstlerischen Beeinflussung Hofmanns durch Hodler kann jedoch keineswegs die Rede sein, da zu genannter Besprechung auch bereits erste Entwürfe Hofmanns mit der später realisierten Motivik vorlagen und gemeinsam mit den anderen Künstlerentwürfen begutachtet und diskutiert worden waren. Hofmann war, wie oben dargelegt, auch kein Mitglied in der Kunstkommission, wie es Horn vermutete. Vgl. HORN 2007, S. 262ff.

[798] Vgl. EWALD 1999, S. 42f.; BARMEYER 1968, S. 92.

Gegenüberstellung von Musen und Philosophen, ähnlich wie sie Hofmann im Entwurf (**Kat. 6.3/a**) imaginiert hat, im Typus der sogenannten römischen Musen-Philosophen-Sarkophage[799] oder auch bei Raffael in seiner Ausmalung der Stanza della Segnatura im Vatikan (1510/11) thematisiert. Letzterer symbolisierte in vier Fresken (*Parnass*, *Schule von Athen*, *Disputà, Jurisprudenz*) die Geistesgeschichte der Menschen und pries die Poesie, Philosophie, Theologie und Übergabe der Dekretalen. Wie Hofmann kombinierte Raffael die Musen mit dem Bild der von Platon gegründeten Akademie bzw. Philosophenschule in den Fresken *Der Parnass* und *Die Schule von Athen*.
Im Jenaer Senatssaal hatte Hofmann für das Sujet der Musen, den griechischen Göttinnen der Künste, der Wissenschaften und des Geistesleben, einen würdigen und repräsentativen Platz gefunden. Zudem konnte er hier die Musenthematik in einen sinnfälligeren gesamtkünstlerischen Zusammenhang einer Wanddekoration eines Universitätsraumes einbetten als es ihm im Hoftheaterfries (**Kat. 5.35**) im Kontext mit Dionysos, Aphrodite und den Chariten sowie den Erinnyen im Rahmen der Darstellung der Theaterspiele möglich gewesen wäre.

Kunstpolitische Ambitionen und Jenas Stilisierung zur Universitäts- und Kunststadt

In seinen *Neun Musen* verband Hofmann das Bild der Göttinnen mit der Idee der ästhetischen und kulturellen Erneuerung und einer neuen geistigen Blüte, wodurch sich eine direkte Parallele zum Künstler selbst und zu seinem kunst- bzw. kulturpolitischen Engagement in dieser Zeit in Weimar und auch in Jena sowie den Kunstaktivitäten in Jena selbst ergibt. Hofmann engagierte sich bereits früh in den 1890er Jahren in Berlin als Gründungsmitglied der *Vereinigung der XI* (1892) und der Berliner *Secession* (1898/99) kunstpolitisch. Mit seinem Umzug nach Weimar gehörte er dem elitären Kreis um Kessler an und unterstützte dessen vielfältigen Ambitionen zur ästhetischen Erneuerung des Lebens und der deutschen Kunst und Kultur.[800] Hierzu gehörte auch im Dezember 1903 die Gründung des *Deutschen Künstlerbundes* in Weimar, zu deren Gründungsmitgliedern Hofmann bekanntlich zählte.[801]

---

799 Häufig werden auf Sarkophagen die Musen mit Philosophen, Dichtern und Weisen mit einer Buchrolle in der Hand, einem Rollenbündel zu Füßen, in griechischer Philosophentracht sowie im typischen Zweifingergestus als symbolischer Ausdruck des Dozierens kombiniert. Auf Musensarkophagen werden die Philosophen häufig auf Nebenseiten und Deckeln dargestellt, während die Vorderseite oft das Bildnis des Verstorbenen inmitten der Musen aufwies. Die Kombination von Philosophen und Musen findet sich auf Riefelsarkophagen des 3. Jh. Dazu sowie zu Bildbeispielen vgl. KOCH/SICHTERMANN 1982, S. 203-206; WEGNER 1966; ZANKER/EWALD 2004, S. 236ff.

800 Vgl. WIGGERSHAUS 2001, S. 31; VAN DE VELDE 1986, S. 196.

801 Der *Deutsche Künstlerbund* wurde auf Initiative Kesslers von deutschen Sezessionen, frei gewählten Künstlern und Kunsthistorikern aus Protest gegen die reichsdeutsche, reaktionäre Kulturpolitik und den offiziellen, staatlich bevormundeten Kunstbetrieb als überregionale Vereinigung aller deutschen Sezessionen in Weimar gegründet. Ziele waren u.a.: Erneuerung der Kunst; Freiheit der Kunst; freie Ausstellungspolitik; Ausstellungsplattform für alle Künstler; Kunstförderung. Zu den Zielen des *Deutschen Künstlerbundes* vgl. KOSTKA 1999, S. 261. Zum *Deutschen Künstlerbund* vgl. KESSLER 1904; AUSST.-KAT. MARBACH 1988, S. 186ff.; WEHLTE-HÖSCHELE 1993; DIETRICH 2004, S. 30-32; FÖHL 2005b.

Die mit der Gründung des *Deutschen Künstlerbunds* verbundenen Erneuerungen sahen in Rekurs auf Nietzsches Kultur-Idee und der des Übermenschen[802], d.h. einer Erhöhung der Menschen durch Kunst und Kultur, eine moderne elitäre Kulturentwicklung vor.[803] Die Weimarer Anliegen und Reformen blieben auch, wie oben (vgl. KAPITEL 4.1) dargelegt, im benachbarten Jena nicht unberührt: In Jena wurden mit dem Jenaer Kunstverein (1903) und der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* (1904) neue kulturelle Institutionen mit dem Ziel der Etablierung eines neuen Kunst- und Kulturlebens in Jena begründet – kulturelle Aktivitäten und kulturpolitische Entwicklungen, die auch von Hofmann aktiv mitgetragen wurden.
In Hofmanns *Musen*-Wandbild für Jena finden sich formelhafte Anspielungen auf diese Entwicklungen sowie auch auf Ideen Nietzsches. Hofmanns Frauengestalten dominieren das *Musen*-Wandbild und allusieren durch ihre monumentale Überlebensgröße und figürliche wie körperliche Präsenz auf Nietzsches überhöhte Idee des Übermenschen, die er in seinem um 1900 viel gelesenen ZARATHUSTRA formuliert hatte. Aufgrund der Disposition des Wandbildes treten die Musen, zudem mitunter halbnackt und somit körperlich befreit sowie tänzerisch bewegt – allesamt Voraussetzungen für eine moderne Kunst- und Geistesentwicklung –, dem Betrachter in Überlebensgröße gegenüber. Zugleich beinhaltet die Darstellung der Musen in Bezug auf die Epoche um 1900 in Jena, in der die Künste und die Wissenschaften ins neue Licht rückten, etwas Programmatisches: Hofmann symbolisierte in den Musen sowie besonders in der mänadischen Tanzekstase der personifizierten Tanzmuse stellvertretend für die funktionale Bedeutung aller Musen die freie Herausbildung aller menschlichen Anlagen und Fähigkeiten und besonders die ästhetische, körperliche, schöpferische wie geistig-intellektuelle Entwicklung, die sich einerseits in allen vielfältigen Bereichen der Kunst und der Kultur, damit zugleich auch im Tanz, andererseits im Kontext mit dem Aufstellungsort des Wandbildes in der Universität auf allen Gebieten der Wissenschaften, der Forschung und damit des Geisteslebens entfalten und diese zur neuen Blüte bringen sollten.[804] Diese sind im engen Zusammenhang mit den Entwicklungen und Neuerungen an der Universität um 1900 zu sehen, förderte die Carl-Zeiss-Stiftung finanziell u.a. Ausbau und Gründung neuer Institute wie die der Natur- oder Geisteswissenschaften, womit in Jena wissenschaftliche oder auch künstlerische Fragestellungen wiederbelebt und erörtert werden konnten.

Die Musen und besonders die Tanzmuse in arkadischer Natur reflektieren ganz im Sinne der Lebensreform das moderne Lebensgefühl um 1900 und verleihen damit dem *Musen-*

---

802 Vgl. Brief von Harry Graf Kessler an Elisabeth Förster-Nietzsche, Weimar 27.9.1901, DLA, A:Kessler, zitiert in Kapitel 2.6. Nietzsches Schriften wie dessen ZARATHUSTRA oder GEBURT DER TRAGÖDIE waren um 1900 Pflichtlektüre aller Kulturreformer und besonders aller im *Neuen Weimar* mitwirkenden Akteuren. Hofmann besaß eine große Anzahl an Schriften Nietzsches, vgl. die zweibändige Bücherliste im LvHNP.

803 Zu Nietzsches Kulturbegriff vgl. ausführlich MEYER 2001, bes. S. 163; MEYER 1993; DIETRICH 2007, S. 124f.; GRUPP 1996, S. 123.

804 Siehe auch STARZ 1999a, S. 211.

Wandbild zeitaktuelle Bedeutung. Die durch die Musen figurierten Künste reflektieren das neue Kunstverständnis der Synthese aller Künste als integrativer Teil des Gesamtkunstwerks, wie bereits Verena Senti-Schmidlin betonte, die in Hofmanns zentralem Tanzmotiv die neue Stellung des Tanzes als eine der neuen modernen Kunstäußerungen unter den Künsten zum Ausdruck gebracht sah.[805]

Gleichzeitig schien Hofmann mit seinem Musen-Sujet im Senatssaal an die Universitätsangehörigen zu appellieren, die Kultur-, Wissens- und Geistesvermittlung als auch deren Entwicklung und schöpferische Entfaltung in Jena aktiv zu fördern und zu unterstützen.[806] Vorbildhaft wirkten hier die vier Stifter von Hofmanns *Musenreigen* für den Senatssaal, der dieses sinnbildlich zum Ausdruck bringt. Nachdrücklich betonte bereits Botho Graef über das gewählte Sujet in der Universität, Hofmann habe „*in dem Thema der Musen (…) ungezwungen die Beziehung zu der Arbeit gefunden, über deren Gestaltung und Förderung im Senatssaal verhandelt werden soll.*"[807] In diesem Sinne implizieren die weiblichen Musen zugleich weitere Hinweise auf die gegenwärtige Lebenszeit des Malers, symbolisierte Hofmann in seiner Musen-Darstellung die neue künstlerische Entwicklung in der Tanzkunst um 1900 sowie zugleich im Rahmen der modernen Frauenbewegung auch die geistige wie wissenschaftliche Entfaltung der Frauen, die zeitlich nahezu mit den ersten Promotionsverfahren von Frauen an der Jenaer Universität 1904 und der Etablierung des Frauenstudiums in Jena 1907 zusammenfallen.[808]

Mit den mythischen Musen, den Göttinnen, Beschützerinnen und Repräsentantinnen der Künste, der Wissenschaften und des Geisteslebens, hat Hofmann für die Universität in Jena ein ideales Bildmotiv gefunden, kamen hier beispielhaft die verschiedenen Funktionsaspekte der Musen zur Synthese. Hofmann stellte eine von den Musen vertretene Disziplin (die Tanzkunst) stellvertretend für alle Musen in den Mittelpunkt seiner Komposition und die zum Gesamtkunstwerk wird. Durch die Musen stilisierte

---

805 Dazu vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 35.

806 Dieser Tenor ist den zu Universitätsjubiläum und Neubaueinweihung gehaltenen Reden zu entnehmen. Staatsminister Dr. Rothe bemerkte in seiner Ansprache, dass „*das neuerstandene Haus (…) Fest- und Ehrengabe (…) geworden* [ist]*: ein Symbol der hohen Wertschätzung, Liebe und Anhänglichkeit (…), ein Wahrzeichen, das die schaffensfreudige und tatenfrohe Gegenwart für die Universität zu Nutzen und Frommen künftiger Geschlechter aufgerichtet hat. Kunst und Handwerk, Wissenschaft und Technik waren in den Dienst der Aufgabe gestellt; was die Lebensbedingungen und Bedürfnisse einer neuzeitlichen Hochschule erheischen, ist unter Mitwirkung von Vertretern der Universität sorgsam geprüft und berücksichtigt worden. (…) überall zeigt sich die schaffende Hand des genialen Künstlers, der in dem Bauwerk Zweckmäßigkeit und Schönheit zu einen bestrebt war, dem es darum zu tun war, in der Schöpfung das geistige Leben zu sinnbildlichem Ausdruck zu bringen, das künftig in dem Gebäude pulsieren soll.*" Vgl. Ansprache Sr. Exzellenz des Herrn Staatsministers Dr. Rothe, in: JUBILÄUM UNIV. JENA 1908, S. 16f. Prof. Dr. Thümmel betonte, dass „*die Kultur der alten Welt (…) in der Kultivierung der sichtbaren Welt* [bestand]. *(…) Ein edles Ziel! Und ebenso ist es die Aufgabe unserer modernen Universitäten, das Leben der Staaten, in die sich die sichtbare Welt gliedert, auf eine geistige Höhe zu heben, mit der Geistes Kultur zu durchdringen.*" Predigt des Herrn Prof. Dr. Thümmel (31. Juli 1908), in: JUBILÄUM UNIV. JENA 1908, S. 5.

807 GRAEF 1910, S. 27.

808 Wie aus einer im Treppenaufgang zum Rektorat im Universitätshauptgebäude angebrachten Denktafel zu entnehmen ist, promovierte 1904 die Amerikanerin Rowena Morse (1872-1958) aus Ithaka, New York, als erste Frau in Jena, deren Promotionsverfahren von Rudolf Eucken gefördert und betreut wurde. Seit 1897 wurden an den Philosophischen Fakultäten in Jena Frauen zur Promotion und Doktorprüfung zugelassen, zum Frauenstudium 1907. Zu Promotion und Frauenstudum in Jena vgl. WESTPHAL 1999.

Hofmann die Universität zum Wissenschafts- und besonders durch die Tanzmuse zum Kunstort, als die sie sich auch im Rahmen des Gesamtkunstwerks realiter darstellte. In diesem Kontext gewinnen das der Universität angegliederte Archäologische Museum – denn der Universitätsneubau beinhaltete auch den Neubau des Museums – sowie Fischers Konzept der künstlerischen Ausgestaltung des Universitätsneubaus in der Verbindung von Architektur und Kunst an Bedeutung. Durch das an einem öffentlichen universitären Ort präsentierte Musen-Sujet stilisierte Hofmann Jena zugleich zur wissenschaftlichen Universitäts- und zur modernen, kulturell engagierten Kunststadt, wie dies auch die Jenaer kulturellen und kulturpolitischen Aktivitäten zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Gründung des Kunstvereins oder der *Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar* verdeutlichen. Hofmanns nicht ausgeführtes Entwurfskonzept *Am Quell der Weisheit* hätte sich – wie es auch für Rodins seit 1995 im Senatssaal (Südwand) aufgestellte *Minerva*-Büste, Schutzgöttin der Wissenschaften und Weisheit, gilt – in hervorragender Weise in diese gesamtheitliche Betrachtungsweise und in den universitäts- und geistesgeschichtlichen Kontext eingefügt.

4.8 NACHLEBEN

Hofmanns *Musenreigen* überstand unbeschadet die beiden Weltkriege und zwar an seinem originären Aufstellungsort im Senatssaal.[809] 1942, mit zunehmender Kriegsaktivität seit 1942 wurde in Jena die Frage erörtert, welche universitären Kunstwerke während der Zweiten Weltkrieges besonders geschützt, abgenommen und zur sicheren Verwahrung in einem Keller eingelagert werden sollten. Hofmanns Wandbild sowie auch Rodins *Minerva* gehörten offenbar nicht zu jenen in Schutz gebrachten Kunstwerken, denn, so die Begründung, *„die Beseitigung der Bilder"* würde *„die Universität jeden Schmuckes berauben"*.[810] Hofmanns Gemälde wurde im Senatssaal erst zu Beginn der 1950er Jahre, 1953/54, im Zuge der Umbaumaßnahmen zur Schaffung neuer Räumlichkeiten infolge der Teilzerstörung der Universität 1945[811] und

---

809 Eine Korrespondenz zwischen Hofmann und dem Jenaer Universitätsrektor Wolf Meyer-Gerlach belegt, dass Hofmanns Wandbild 1936 noch im Senatssaal montiert war: *„Es war mir eine besondere Genugtuung von Ihnen zu erfahren, dass das Wandgemälde im Senatssitzungssaal, das ich vor 24 Jahren mit größter Begeisterung und Liebe gemalt habe, heute noch eine günstige Wirkung ausübt. Ihren so verständnisvollen sympathischen Äußerungen habe ich mit wahrer Befriedigung entnommen, dass meine Arbeit auch noch nach dem gewaltigen Umsturz (…) als ein Stück deutschen Kunstschaffens noch lebendig empfinden und gewürdigt werden kann.*" Abschrift, Brief von Ludwig von Hofmann an Wolf Meyer-Gerlach, Rektor der Universität Jena, Dresden nach 17.8.1936, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/225. Vgl. auch Brief von Wolf Meyer-Gerlach, Rektor der Universität Jena, an Ludwig von Hofmann, Jena 15.8.1936, LvHNP, Inv.-Nr. IIIb/132.

810 Zu diesen in Schutz gebrachten Werken gehörten Hodlers *Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813* und die in der Aula aufgestellte Abbe-Büste; Rodins *Minerva* und Hofmanns *Musen* zählten nicht dazu, vgl. Brief von Thüringischer Minister für Volksbildung an Rektor der Universität Professor Astel, Weimar 18.8.1942, UAJ, BA 2047, fol. 61.

811 Während des Bombenangriffs am 9.2.1945 wurde Jena schwer getroffen, das Universitätshauptgebäude wurde nur teilzerstört, seine Nordwestecke mit den Räumen im Süd- und Westflügel, darunter u. a. der Senatssaal mit Hofmanns Wandbild waren nicht betroffen, vgl. Brief von Rektor der Universität an Reichsministerium für Wissenschaft, Errichtung und Volksbildung in Berlin, Jena 16.2.1945, UAJ, BA 2043, fol. 49.

der unmittelbaren Raumnot abgenommen.[812] Um dieser Raumnot Abhilfe zu leisten, wurde der Senatssaal durch Einziehen von Zwischenwänden in drei Räume für als Sitz der, von Rektorat Universitätsamt unterteilt. Die drei Bildteile von Hofmanns *Musenreigen* wurden unsachgemäß mit der Farbschicht nach innen und ohne Schutz zwischen den einzelnen Bildteilen übereinander gelegt und auf einer viel zu kleinen Rolle aufgerollt.

Für Jahrzehnte wurden sie in diesem Zustand auf dem Dachboden der Universitätsaula deponiert. Das ungünstige Bildformat verhinderte eine erneute Aufstellung des Bildes in anderen universitären Räumen. Erst nach Jahrzehnten, Mitte der 1980er Jahre, entdeckte die Kustodie der Universität Jena Hofmanns Wandgemälde auf dem Dachboden der Aula und engagierte sich für dessen Neuaufhängung.

Der Zustand des Wandbilds, das sich nunmehr seit 40 Jahren, ohne auch nur bewegt worden zu sein, auf dem Dachboden befand, war dem Restaurierungsbericht von Detlef Kautz zufolge miserabel. Infolge des Aufrollens auf der viel zu kleinen Rolle wies das Gemälde zahlreiche Knicke, Risse, Löcher und starke Deformationen auf. Zudem war der Bildträger stark verschmutzt und infolge der Feuchtigkeit vom Schimmel befallen. An den Deformationsstellen löste sich der dünne Farbauftrag von der nicht porenfüllenden Kreidegrundierung; die Farbschicht war stark verschmutzt und wies Kratzer und mehrfache Ausbrüche in den pastosen Farbpartien auf.[813]

1986 wurde das Mittelteil von Hofmanns Wandbild anlässlich der Ausstellung MUSENREIGEN zum 750-jährigen Stadtjubiläum Jenas restauriert. In der im Sommer 1986 installierten Universitätsausstellung MUSENREIGEN wurde das restaurierte Mittelbild an der Balkonbrüstung in der Aula und nach Ausstellungsende im Wandelgang zwischen kleinem Hof und Aula aufgehängt. Die Restaurierung der beiden Seitenteile erfolgte erst Ende 1992, im April 1993 war auch deren Restaurierung abgeschlossen. Im Zuge von baulicher Sanierung und Rekonstruktion des Universitätshauptgebäudes wurde zu Beginn der 1990er Jahre auch der Senatssaal in seine originäre Raumgestalt versetzt.[814] Seit 1995 ist Hofmanns *Musenreigen* wieder an seinem alten Platz im Senatssaal befestigt und präsentiert sich damit in seinem ursprünglichen gesamtkünstlerischen Zustand und damit der Senatssaal wieder als vollständiges Gesamtkunstwerk.

---

812 Vgl. Brief von Rommel an Universitätsbauamt - Abteilung A, Jena 27.7.1948, UAJ, C, 1518/1. Für diese Auskünfte zum Senatssaal danke ich Anka Zinserling, Kustodie der Universität Jena, 2005.

813 Vgl. Kautz, Detlef: Restaurierungsberichte zu *Die neun Musen*, Erfurt 27.5.1986 und Erfurt 22.4.1993. An dieser Stelle danke ich ausdrücklich Detlef Kautz für die freundliche Überlassung eines Restaurierungsberichtes zu den *Neun Musen*. Detlef Kautz hatte das Mittelteil sowie die beiden Seitenteile restauriert.

814 Im Rahmen der Rekonstruktion des Senatssaals 1995 wurden die Zwischenwände und Paneele entfernt. Lediglich ein originales Wandpaneel zwischen den Fenstern blieb erhalten, alle weiteren Profile wurden neu hergestellt. Anstelle des ursprünglich dunklen Bodens wurde im Raum zunächst ein heller Filzfußboden, Ende der 1990er Jahre Parkett verlegt. Die Rekonstruktion des Senatssaals wurde durch die finanzielle Unterstützung der Carl-Zeiss-Stiftung ermöglicht; die einstige Stiftertafel an der Wand zu Hofmanns Wandbild existiert nicht mehr. Für diese Auskünfte zum Senatssaal sowie zu dessen Instandsetzung danke ich Anka Zinserling, Kustodie der Universität Jena, 2005; vgl. auch ZINSERLING 1992.

Hofmanns und Hodlers Monumentalgemälde sowie Rodins *Minerva*-Büste zählen auch heute noch zu den bedeutenden Kunstwerken der Universität. Sie sind Zeugnisse für die aufgeschlossenen, kulturellen Bemühungen in Jena und der Universität am beginnenden 20. Jahrhundert sowie für die Verankerung der Jenaer Ambitionen im internationalen Kunstkontext und der nationalen wie internationalen Vernetzung der Künstlerschaft. Bis heute wird die Jenaer Universität als Wissenschafts- und aufgrund seiner hervorragenden Kunstwerke als Kunstort von Wissenschaftlern und Kunstinteressierten gleichermaßen aufgesucht.

5 KUNST IM PRIVATHAUS: IM DIENSTE EINER GROßBÜRGERLICHEN KLIENTEL (1906/07 BIS 1909)

Parallel zu den öffentlichen Wandarbeiten führte Hofmann zwischen 1906/07 und 1909 drei Wandmalereiprojekte im Auftrag einer bildungs- und großbürgerlichen Klientel für deren Wohnhäuser aus: für den Neurologen Ludwig Edinger in Frankfurt (**Abb. 5.5-5.11**), für den Geschäftsmann Adolf Sultan in Grunewald (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) und für den renommierten Bankier Hermann Wallich in Charlottenburg (**Abb. 5.41**). Die Tagespresse und Kunstzeitschriften berichteten über Hofmanns um 1907 zunehmendes dekoratives Schaffen. Der Kunstkritiker Max Osborn würdigte 1909 in seinem Essay in der Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION Hofmann als einen Künstler, der *„wie kein zweiter im heutigen Deutschland dazu geschaffen* [ist]*, festliche Räume zu schmücken, von ihren Wänden herab gehobene und gesteigerte Stimmungen in Bildern voll Anmut und kultivierten Geschmacks reden zu lassen. Es hat lange gedauert, bis man bei uns diesen Beruf Hofmanns erkannt und ausgenutzt hat. Jetzt aber wird er bestürmt."*[815]

Hofmanns Beauftragungen sind mit seiner Wertschätzung, seinen künstlerischen Leistungen auf dem Gebiet der architekturgebundenen Wandmalerei und dem hohen Stellenwert seiner Werke verbunden. Die realisierten Wandarbeiten künden von dem Wunsch der Auftraggeber nach einer dekorativen, ästhetischen und stimmungsvollen malerischen Ausgestaltung ihrer Wohnhäuser, zudem von ihrer Identifikation mit dem Künstler. Interessant ist, dass, obwohl beispielsweise Gerhart Hauptmann, Harry Graf Kessler oder Eberhard von Bodenhausen gezielt Arbeiten Hofmanns zur Ausstattung ihrer Wohnräume erwarben[816], Hofmann keine architekturgebundenen Aufträge ausführte, die ihm von Bekannten übertragen wurden.

Die Rekonstruktion der Privataufträge für die Familien Ludwig Edinger, Adolf Sultan oder Hermann Wallich ist erfreulicherweise dank einer guten Materialien- und Quellenlage erstmals möglich. Memoiren, Berichte und Korrespondenzen der Auftraggeber, Grund- und Aufrisse und Innenaufnahmen der Wohnhäuser, das erhaltene Entwurfsmaterial für die Wandbilder sowie historische Aufnahmen der Wandbilder bringen Licht in die Genese dieser Wandmalereiprojekte, ihre Disposition in den Räumen der privaten Wohnhäuser, ihre Motivik und ihre Gestaltungsweise. An hilfreichen Dokumenten sind Hofmanns Reisenotizen zu erwähnen, in denen er über die Privataufträge seiner Weimarer Jahre vermerkte:

---

815 OSBORN 1909, S. 10.

816 Zu Hauptmanns Hofmann-Kunstsammlung vgl. Kapitel 1.3.3.3. – Zu Kessler siehe die Aufnahme der Bibliothek im Kessler-Haus in Weimar mit den Pastellen Hofmanns, die in die Rückwand von van de Veldes Möbel eingelassen wurden, vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Abb. 22. – Zu Bodenhausens Erwerb von Pastellen Hofmanns zur Ausstattung des Zimmers seiner Verlobten Dora vgl. Tagebuchnotiz Eberhard von Bodenhausen, Rom 11.2.1897, in: BODENHAUSEN-DEGENER 1955, S. 96f.; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, Rom 13.2.1897, LvHNP, Inv.-Nr. III/a 159. Zu den mindestens acht Hofmann-Pastellen im Besitz Bodenhausens vgl. AUSST.-KAT. ESSEN 1907, S. 21.

1908	[nach 8. März und Juli]	*Sultan-Grunewald*
	[nach 26. September]	*Edinger Frkfrt.*
1909		*2tes Bild f. Wallich*
1910	*5. Januar*	*Berlin. Das zerstörte Bild bei Wallich*
	Oktober	*Berlin. Wallichbild ausgebessert. 5 Tage!*[817]

Entgegen seinen eigenen Reisenotizen ist nachweislich zu verifizieren, dass Hofmann die Aufträge für Sultan und Edinger in einer anderen Reihenfolge realisiert hat. Wie bei den öffentlichen Wandmalereien Hofmann wurde auch bei seinen Privataufträgen mit jeweils individuellen architektonischen Verhältnissen und räumlichen Vorgaben konfrontiert, nach denen die jeweilige Bildkonzeption auszurichten war. Die Wandbilder, die Hofmann im Privatauftrag schuf, waren für die verschiedensten repräsentativen Räume wie Entree bzw. Eingangshalle, Treppenhaus oder Wohnräume wie Speise-, Wohn- oder Musikzimmer in Stadthäusern bzw. Villen bestimmt. Mit welch hoher, rhythmischer Kreativität Hofmann für den Privatbereich tätig war und individuell auf die jeweilige Wandgestalt abgestimmte Bildkonzepte seiner mythischen Idyllenbilder umsetzte, wird im Nachfolgenden erläutert.

5.1 WANDFRIES FÜR DIE FAMILIE LUDWIG EDINGER (1907)

5.1.1 AUFTRAGGEBER • BEAUFTRAGUNG UND AUSFÜHRUNG • DISPOSITION

Der erste, ausführlicher betrachtete Privatauftrag in Hofmanns Weimarer Zeit ist derjenige für den bedeutenden, in Frankfurt ansässigen jüdischen Nervenarzt und Hirnforscher Prof. Dr. Ludwig Edinger (1855-1918[818], **Abb. 5.1**) und dessen Ehefrau Anna (1863-1929). Auch wenn keine Hinweise über den Zeitpunkt der Beauftragung Hofmanns vorliegen, so dürfte der Maler aller Wahrscheinlichkeit um 1907 mit der Ausgestaltung der Eingangshalle von Edingers im Mai 1897 bezogenem Wohnhaus in der Leerbachstraße 27[819] (**Abb. 5.2-5.3**) beauftragt worden sein. Hofmanns Wandfries

---

817 Handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu seinen Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2.

818 Medizinstudium, Promotion, Assistenzzeit an der Universität Gießen, Habilitation. Hinwendung zur Neurologie. Privatdozent an medizinischen Fakultäten in Berlin, Leipzig und Paris. Praktischer Arzt und Spezialist für Nervenheilkunde in Frankfurt. Seit 1902 neurologische Abteilung im Dr. Senckenbergischen Anatomischen Institut, das er zum Forschungsinstitut *Dr. Senckenbergischen Neurologischen Institut* ausbaute. 1914 Mitunterzeichner des Stiftungsvertrags der Universität Frankfurt. Privat finanzierter Lehrstuhl für Neurologie. Seit 1886 verheiratet mit der jüdischen Bankierstochter Anna Goldschmidt (1863-1929), die seit 1900 als Sozialpolitikerin und Frauenrechtlerin tätig war und sich für Kinder- und Jugendfürsorge und Wohlfahrtswesen engagierte; aus der Ehe gingen vier Kinder Martha (*/†1860), Fritz (1888-1945), Dora (1894-1977) und Ottilie (gen. Tilly, 1897-1967) hervor. Zu Ludwig Edinger vgl. u.a. KREFT 2005 (hier ausführliche Literaturangaben); zu Anna Edinger vgl. KREFT 2006. Siehe auch KOHRING/KREFT 2003, S. 406-433.

819 Edinger erwarb 1896 das Wohnhaus des ehemaligen Frankfurter Oberbürgermeisters (1880-1890) und preußischen Finanzministers (1890-1901) Dr. Johannes Franz Miquel (1828-1901) in der Leerbachstraße 27, das er, wie es die Baupläne im ISGF sowie seine Memoiren belegen, 1896/97 umbauen ließ. Die Leerbachstraße lag zwischen Innenstadt und Weststadt unweit der Alten Oper in einem vornehmen Stadtviertel, wo seit 1880 *„reiche und angesehene Juden (...) mit repräsentativen Villen und Gärten"* (HEUBERGER/KROHN 1988, S. 93) lebten. Im Zweiten Weltkrieg wurde das Edinger-Haus zerstört.

sollte die von Hermann A. E. Kopf konzipierte Innenraumausstattung (hier zumindest der Eingangshalle), die womöglich erst nach 1900 realisiert wurde, als Raumkunst komplettieren. Hermann Kopf, dem der INNENDEKORATION zufolge der *„Rhythmus in der Architektur, Harmonie in der Farbstimmung seiner Räume (...) in hervorragendem Maße"* zu eigen war, betrieb in Frankfurt sein ‚Atelier für Architektur und Raumkunst'.[820] Für diese Eingangshalle von Edingers Wohnhaus (**Abb. 5.4, 5.15**) schuf Hofmann einen aus sechs Einzelbildern bestehenden monumentalen Wandfries (**Abb. 5.5-5.11,** nachfolgend als *Edinger-Fries* bezeichnet), der in Edingers zwischen 1908 und 1913 ursprünglich nur für seine Familie verfassten und 2005 unter dem Titel MEIN LEBENSGANG publizierten Lebenserinnerungen erwähnt wird. Über Hofmanns Wandfries ist zu lesen: *„Mir aber hat das neue Haus zunächst Gelegenheit zur Entfaltung meiner Bibliothek und im Laufe der Jahre zur Betätigung meiner Liebe zur Kunst gegeben. Im Jahre 1901 baute ich ihm eine Pergola an, in deren Wände die mannigfachsten italienischen Reliefs eingelassen wurden, und Ende 1907 hat mir Ludwig von Hoffmann aus Weimar den herrlichen Freskenfries geschaffen, der die Eingangshalle ziert. Nicht einmal gehe ich an ihm unter Tag vorbei, ohne eine Empfindung der Freude. Auch der Garten wurde allmählich geschmückt."*[821]

Zur Datierung von Hofmanns Auftrag besteht eine Inkongruenz, denn es finden sich Hinweise sowohl für 1907 als auch für 1908 als Entstehungsjahr. Damit verbunden ist zugleich die Frage, ob Hofmann diesen Wandfries zeitlich vor, parallel oder gar erst nach dem Hoftheaterfries (**Abb. 3.3-3.4**) geschaffen hat. Edingers Memoiren zufolge entstand der *Edinger-Fries* Ende 1907, und das hieße im gleichen Jahr wie Hofmanns Hoftheaterfries. Für 1908 erwähnen Hofmanns Reisenotizen: *„1908 Nach dem 26. September Edinger Frkfrt."*[822], was jedoch nicht zwingend die Ausführung des Edinger-Auftrags im Jahr 1908 implizieren muss. Den bedeutenden Edinger-Auftrag erwähnte Hofmann gegenüber Dritten in keinem weiteren Brief. Einem Schreiben Walter Leistikows ist zu entnehmen, dass Hofmann Ende November 1907 anscheinend mehrere *„decorative Aufträge"*[823] erhalten hat. Auch Elisabeth Förster-Nietzsche berichtete bereits Ende September 1907 gegenüber Kessler von *„einige*[n] *große*[n] *Bestellungen* [Hofmanns]*, z.B. für das Foyer des Theaters"*[824]. Dass Förster-Nietzsche die Theaterarbeit für den öffentlichen Raum Weimars präzisiert, ist auf die Bedeutung des Auftrags für

---

820 SCHULZE 1912, S. 292. – Zu Hermann A. E. Kopf vgl. DR. W. 1908; SCHULZE 1912. Kopf war besonders in und um Frankfurt für verschiedene Auftraggeber als Architekt von Wohn- und Landhäusern oder als Raumkünstler tätig. Als Architekt schuf er u. a. das Landhaus für die Malerin Ottilie Röderstein und deren Lebensgefährtin Dr. Elisabeth Winterhalter in Hofheim bei Frankfurt. Im Bereich der Raumkunst realisierte er Innenausstattung für verschiedene Frankfurter Wohnhäuser; zudem gestaltete er im Dezember 1907 den großen Ausstellungsraum im Frankfurt Kunstverein zur Installation einer Sonderausstellung um, vgl. DR. W. 1908, S. 202. – Es konnten leider bisher keine weiteren Hinweise über Hermann Kopf und dessen Raumgestaltung für Ludwig Edinger gefunden werden.

821 KREFT ET AL. 2005, S. 162.

822 Handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356. II.2, fol. 2.

823 Brief von Walter Leistikow an Ludwig von Hofmann, Berlin 26.11.1907, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.183/5. Die Passage im genannten Schreiben ist in Kapitel 3.2 ausführlich zitiert.

824 Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Harry Graf Kessler, Weimar 30.9.1907, GSA, Inv.-Nr. 72/798.

Weimar, ihren und Kesslers Weimarer Wohnsitze und dem einstigen gemeinsamen Wirken in Weimar zurückzuführen. Walter Leistikow und Elisabeth Förster-Nietzsche verwenden beide explizit den Plural und beziehen sich mit ihren erwähnten großen Aufträgen auf Hofmanns Hoftheater- und Edinger-Auftrag, womit sie indirekt Edingers Datierung in seinen Memoiren folgen würden.[825]

Klärung bezüglich der Entstehung bzw. Datierung des *Edinger-Fries* liefert dagegen die Arbeit selbst – der Verbleib des Wandfrieses ist zwar unbekannt, aber dank historischer Aufnahmen im Hofmann-Nachlass (LvHNP) gut dokumentiert –, wie dies ein Vergleich der genannten historischen Aufnahmen des in verschiedenen Jahren, zu verschiedenen Anlässen und an unterschiedlichen Orten abgelichteten Wandfrieses respektive seiner Einzelbilder (**Abb. 5.5/a-b**) zu erkennen gibt. Die einen Aufnahmen stammen aus der Zeit der Entstehung bzw. Fertigstellung des Wandfrieses und wurden in Hofmanns Weimarer Atelier (vgl. **Abb. 5.5/a**, **5.6-5.11**, **5.12/a-d**) gemacht, die späten Aufnahmen aus der Mitte der 1930er Jahre (um 1935, vgl. **Abb. 5.5/b**, **5.13/a-f**) zeigen den Wandfries nach seiner Abnahme im Edinger-Haus im Zuge von geplanten Umbaumaßnahmen. Diese Aufnahmen sind aus zweierlei Aspekten äußerst interessant: Zum einen ist aus diesen Aufnahmen ersichtlich, dass Hofmanns Wandbilder für ihre Montierung an den Wänden an den seitlichen und oberen Bildrändern gekürzt und beschnitten und den räumlichen Gegebenheiten angepasst wurden[826]; darüber hinaus ist zu erkennen, dass das zweite Wandbild im mittleren oberen Bildbereich (**Abb. 5.13/e**, **5.5/b**) eine rechteckige Aussparung aufweist, die, wie dem Grundriss (**Abb. 5.4**) zu entnehmen ist, auf eine Berücksichtigung eines Trägers hindeutet. Zum anderen überliefert eine dieser Aufnahmen (**Abb. 5.13/f**), dass Hofmann seine Auftragsarbeit auf *Wandbild 6* unterhalb des hochgestellten Fußes des stehenden weiblichen Halbakts bezeichnet hat: „L v Hofmann 1907“ (**Abb. 5.13/g**). Diese Bezeichnung und Datierung überliefern noch nicht die Aufnahme des vollendeten, in Hofmanns Atelier aufgestellten *Wandbild 6* (**Abb. 5.11**), womit der Wandfries zur Zeit seiner Ablichtung in Hofmanns Atelier noch unbezeichnet war. Dies bestätigt die vom Auftraggeber Ludwig Edinger in seinen Memoiren angegebene Entstehung von Hofmanns Wandfries für das Jahr 1907.
Es ist unter Beachtung der obigen Ausführungen zur Auftragsgenese des Theaterfrieses zu vermuten, dass Hofmann den *Edinger-Fries* nur wenige Wochen vor Realisierung des Hoftheaterfrieses geschaffen hat. Erinnern wir uns[827]: Nach seiner Rückkehr von seiner Griechenlandreise weilte Hofmann kurze Zeit in Weimar, den gesamten August über bis

---

825 Gegenüber Verfasserin bemerkte Dr. Gerald Kreft, Medizinhistoriker am Frankfurter Neurologischen Institut (Edinger Institut), dass Edinger manche Ereignisse in seiner Autobiografie irrtümlich falsch datiert hat; vgl. Email von Dr. Gerald Kreft an Verfasserin, 22.1.2008.

826 **Abb. 5.12/a-d** zeigen die Wandbilder nach ihrer Vollendung 1907 in Hofmanns Atelier, **Abb. 5.12/a-f** den Zustand dieser Wandbilder um 1935 nach ihrer Abnahme nach knapp drei Jahrzehnte langer Befestigung. Beide Fotoserien sind jeweils in **Abb. 5.5/a** (1907) und **Abb. 5.5/b** (1935) zum Gesamtfries rekonstruiert. Die roten Linien in **Abb. 5.5/a** zeigen die Kürzung bzw. Anpassung der Wandbilder für ihre Montierung an den Wänden in der Eingangshalle.

827 Vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 3.2.

Anfang September 1907 hielt er sich zu einer Kur in Badgastein auf[828], danach in Weimar[829], wo er seit Mitte Oktober 1907 im Wintersemester 1907/08 wieder seine Lehrtätigkeit an der Kunstschule ausübte.[830] Spätestens seit Mitte November 1907 arbeitete Hofmann konzentriert in seinem Atelier an der Ausführung des Hoftheaterfrieses.[831]
Zieht man in diese Datierungsüberlegungen die zuvor getroffenen Ausführungen über Hofmanns Aufenthalte in bzw. außerhalb Weimar ein, so könnte Hofmann den *Edinger-Fries* im Sommer (Juni/Juli) bzw. im Herbst (Anfang September bis Mitte November) und damit vor Ausführung des gleichsam monumentalen Hoftheaterfrieses realisiert haben, was zweifelsohne auch seine Armbeschwerden erklären würde. So erwähnt Hofmann in einigen Briefen von Mitte Dezember 1907 Arm- und Schulterprobleme infolge seiner intensiven Arbeit am Hoftheaterfries von Mitte November bis Mitte Dezember 1907, die zu zeitlichen Verzögerungen bei der Vollendung des Theaterfrieses führten.[832] Diese erwähnten gesundheitlichen Schwierigkeiten bestärken eine zeitnahe Ausführung von zwei monumentalen Wandfriesen. Zudem spricht Hofmanns Nichterwähnung des *Edinger-Fries* im Kontext der gesundheitlichen Probleme in seinem Brief an Rothenstein eher dafür, dass diese monumentale Arbeit bereits längstens vollendet war. Es ist daher äußerst wahrscheinlich, dass Hofmann seit Anfang September den *Edinger-Fries* geschaffen hat. Hat sich Hofmann also mit seiner Angabe für September 1908 in seinen Reisenotizen geirrt? Oder wurde, was eher als unwahrscheinlich anzunehmen ist, erst zu dieser Zeit der Wandfries zum Auftraggeber nach Frankfurt geliefert? Oder bezieht sich womöglich Hofmanns Notiz unter Umständen auf eine persönliche Besichtigung der in Edingers Haus montierten Arbeiten vor Ort? Eine diesbezügliche Klärung kann ohne Briefbelege oder ähnliche Dokumente wohl nicht erfolgen.

Unbekannt sind zudem die Umstände, die zu Hofmanns Beauftragung geführt haben. Dafür überliefern Edingers Memoiren zu seiner persönlichen Lebensgestaltung, seinen Reisen nach Schottland, Schweden, Frankreich, besonders Italien und Griechenland, die ihm vielfältige geistige und kulturelle Anregung waren[833], sowie seinem Interesse für die Antike und Renaissance oder seiner humanistischen Geistesbildung signifikante

---

828 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Carrière, Badgastein 6.9.1907, LvHAZ.

829 Vgl. diverse Briefe von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein vom 13.9.1907 (Weimar) und 5.10.1907 (Weimar), DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 79 und 80) sowie an Gerhart Hauptmann vom 6.10.1907 (Weimar), in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 71f. (Brief Nr. 111).

830 Vgl. ThHStAW, Hochschule für bildende Kunst Weimar 8, fol. 46r-50r: Abschlussbericht der Kunstschule für das Wintersemester 1907/08 (15.10.1907-12.4.1908).

831 Vgl. Brief von Walter Leistikow an Ludwig von Hofmann, Berlin 26.11.1907, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.183/5.

832 Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmanns an Hans Olde vom 15.12.1907 (UAJ, C 1568, fol. 143) und William Rothenstein vom 22.12.1907 (DLA, A:Hofmann, Kopie; Original im HLH, NL Rothenstein, BMS Eng 1148 (714), Nr. 84). Dazu vgl. Kapitel 3.2.

833 Vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 134, 149.

Gemeinsamkeiten mit Hofmann.[834] Edingers Liebe zur Kunst wurde bereits im Elternhaus angeregt. Tiefe Wirkung soll ein Besuch im Mannheimer Schloss hinterlassen haben, wo Edinger antike Skulpturen begeisterten, von denen er zudem Abgüsse besaß.[835] Auch in späteren Jahren stattete Edinger seinen Privatbereich, sein Wohnhaus (vgl. **Abb. 5.1**) und seinen Garten – hier wurde ein Bronzeguss des *„Florentiner (…) Idolino"*[836] aufgestellt –, Kunstwerke aller Gattungen und Epochen aus: *„Den besten Genuss hat man ja immer von dem, was einen ständig an Schönem umgibt"*, schrieb Edinger in seinen Erinnerungen weiter: *„Jetzt hatte ich ein Haus, und da war manches zu schaffen möglich. Ich bat Klimsch um Hilfe, und dieser vortreffliche Künstler schuf damals die schöne große Bronzeplatte an der Straßenwand, die ‚Kunst und Wissenschaft am gleichen Hausaltar vereint' darstellt. Als wir im April umzogen, war ich voll der größten Pläne und so vergnügt"*[837] Eine Abbildung von Fritz Klimschs (1870-1960) Bronzerelief *Kunst und Wissenschaft* (1896) für Edingers Hausfassade ist nicht überliefert.[838] Im gleichen Jahr schuf der auch mit Hofmann bekannte Klimsch zudem das Marmorbildnis Anna Edinger im Stil der italienischen Frührenaissance.[839]

---

834 In Griechenland wurde Edingers Interesse für antike Kunst und Geschichte geweckt, Italien war für sein Kunstverständnis wichtig. Dieses sowie die weitreichende Bedeutung einer Florenz-Reise 1896 hat Edinger in seinen Memoiren beschrieben: *„Das ist sicher, diese Reise ist für meine Entwicklung ungemein wichtig geworden. Vor allem meine künstlerische Entwicklung. Heute zurückblickend, stehe ich unter dem Eindruck, dass sie einen anderen Menschen aus mir gemacht hat, dass ich nicht nur ein Auge für herrlichste aller Kunstperioden, für die der Renaissance und für ihre Künstler gewonnen habe, sondern dass ich überhaupt erst seit dem Besuche in Florenz so fühle und so unterscheide, dass Gutes mich allein erhebt, Schlechtes mich nicht mehr berührt oder täuscht, dass ein wahres Verstehen dessen, was der Künstler will, mir erst damals aufgegangen ist. Michelangelo und Donatello kennen zu lernen ist eben kein Kleines. (…) Als ich aus Italien zurückkam, machte ich mich an das Studium der Renaissance. Ich las alles, was ich bekommen konnte. (…) Aber immer klarer wurde mir, dass ich noch lange nicht genug gesehen, und immer lebhafter wurde der Wunsch, das nachzuholen. Ich war ja später noch öfter da, aber mein Sehnen blieb beleibt immer ungestillt, denn nur dort allein lag der Gipfel des künstlerischen Genießens. In so großer Verehrung war ich damals und lange noch für die Renaissance, dass ich der modernen, eben in Deutschland aufkommenden Künstlerschule lange nicht gerecht werden konnte.*" KREFT ET AL. 2005, S. 160f. Die Aufenhalte in Italien und Griechenland waren für Edingers Geistesbildung wichtig.

835 Vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 36. Vgl. auch EMISCH 1991, S. 18f.

836 Neben der Aufstellung einer Kopie der antiken Bronzefigur *Idolino* (Original im Museo Nazionale Florenz) in seinem Garten wurden in die Pergolawände italienische Reliefs eingelassen; zudem erwarb er ein Marmorkapitell und eine Marmorplatte aus dem 15. Jahrhundert, die er neben der Treppe zum Garten einmauern ließ, vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 162. Die Bronzefigur *Idolino* diente Hofmann um 1891/92 vorbildhaft zur Verbildlichung eines allgemeinen Schönheitsideals im Gemälde *Idolino* (**Abb. 1.12**).

837 KREFT ET AL. 2005, S. 162.

838 Dazu vgl. BRAUN 1991, S. 18. Hier wird ein zweiter Abguss im Berliner Secessionsgebäude erwähnt.

839 Zum *Bildnis Anna Edinger* vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 161; BRAUN 1991, S. 18, 301f.; der Verbleib der Büste ist unbekannt. – Es ist zu vermuten, dass sich Klimsch und Edinger bei der Realisierung der Porträtbüste nicht nur über Italien – beide hatten Italien bereist, Klimsch 1895 und Edinger 1896 – und Rom austauschten, sondern Klimsch zudem auch über Begegnungen mit deutschen Künstlern und Literaten in Rom berichtet haben dürfte. Zu Klimschs Begegnung u. a. mit dem Bildhauer Stanislaus Cauer (1867-1943) oder dem Schriftsteller Otto Erich Hartleben (1864-1905), die beide mit Hofmann bekannt waren, vgl. KLIMSCH 1958, S. 81f. Über Cauer, der Klimsch in die *„sogenannte Colonette ein*[geführt hat], *(…) eine alte Kneipe, in der deutsche Künstler verkehrten*", hatte er den von ihm *„bewunderten Maler Ludwig von Hofmann kennen*[gelernt], *einen Mann von wahrem Adel und feinster Bildung. Seine Kunst steht über der Zeit; wie bei meinem Freunde Felderhoff möchte ich noch sagen: auch er war in Hesperien geboren, auch bei ihm fühlte man die Liebe zum alten Hellas, seine ganze Kunst hatte etwas Beglückendes.*" KLIMSCH 1958, S. 81. Hofmann und Klimsch waren 1898 Mitbegründer der Berliner *Secession* und 1903 des *Deutschen Künstlerbundes.* Zu späteren Kontakten vgl. Brief von Fritz Klimsch an Ludwig von Hofmann, Berlin 17.8.1941, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.960a.

Fritz Hoeber betonte in seinem Nachruf *Ludwig Edinger und die Kunst* explizit Edingers *„Sinn für künstlerische Schönheit, seine angeborene Veranlagung für die ästhetische Form*" und sein Kunstverständnis: *„Bei der griechischen Antike des 5. Jahrhunderts und der italienischen Hochrenaissance setzen sie an, um über Michelangelo und Altägyptern einerseits, über den farbenfreudigen und körperschönen Ludwig von Hoffmann andererseits zu dem persönlichen Eindrucksstil Lovis Corinths und Max Liebermanns weiter zu schreiten. Die letzte Synthese des Expressionismus freilich, die jede Einzelheit zugunsten der gewaltigen – manchmal auch gewaltsamen – Großform unterdrückt, lehnte Edinger sehr entschieden ab.*"[840] Edinger sammelte Werke von Künstlern aus dem Kreis der Sezessionisten wie Plastiken von Klimsch oder Max Klinger (vgl. **Abb. 5.15**) und Malereien von Liebermann oder Hofmann. Im Dezember 1909 porträtierte der mit Hofmann seit 1900 bekannte Lovis Corinth (1858-1925) Edinger in dessen Neurologischen Institut (1909), zudem erwarb dieser Corinths *Selbstporträt als Halbakt mit rotem Kopftuch* (1909).[841] Hoeber berichtete zudem von Edingers Interesse für die Kunst Liebermanns, mit dem auch Hofmann bekannt war.[842]

Neben Edingers mäzenatisches Wirken für junge Künstler erwähnte Fritz Hoeber weiterhin dessen Kontakte zu Frankfurter Museumsleitern und Galeristen[843], die Edinger auf Hofmann aufmerksam gemacht haben könnten. Hofmann präsentierte immer wieder Arbeiten in Ausstellungen in Frankfurter Galerien und Museen wie unter anderem in der Galerie J. P. Schneider 1896[844] und 1902[845], im Kunstsalon Hermes (1899)[846] oder im Frankfurter Kunstverein (1905)[847]. In Edingers Besitz befand sich zudem ein nicht näher bezeichnetes großes Pastellbild von Hofmann[848], das Edinger in einer dieser Ausstellungen erworben haben könnte. Eine abschließende Klärung der Fragen nach den Umständen oder dem genauen Zeitpunkt der Beauftragung Hofmanns

---

840 HOEBER 1918, S. 21.

841 Zum *Porträt Ludwig Edinger* (1909, Historisches Museum Frankfurt) vgl. CORINTH 1979, S. 131; BEREND-CORINTH 1958, S. 105, Nr. 398; LEWEY 1970, S. 115; eine Farbabb. von Corinths *Edinger-Porträt* bei KREFT 2005a, S. 71. Zu Corinths *Selbstporträt als Halbakt mit rotem Kopftuch* vgl. CORINTH 1979, S. 132. – Corinth und Hofmann waren seit Ende 1900 im Kreis der Berliner *Sezession* freundschaftlich miteinander verbunden. Zu Corinths Würdigung des *„dekorativen*" Hofmann vgl. CORINTH 1920/1979, S. 156.

842 Wie Hofmann war Max Liebermann 1892 Gründungsmitglied der *Vereinigung der XI,* später der Berliner *Sezession* sowie des *Deutschen Künstlerbundes*; seit wann sich Edinger und Liebermann kannten, ist unbekannt.

843 HOEBER 1918, S. 20f. Edinger kannte Frankfurter Kunsthistoriker wie die Direktoren des Städelschen Kunstinstituts 1891 bis 1904 Heinrich Weizäcker (1862-1945), von 1904/05 Ludwig Justi (1876-1957) oder 1906 bis 1937 Georg Swarzenski (1876-1957). Diese gehörten einem geselligen Kreis von 24 Männern und Frauen um Edinger an, der sich monatlich zu Vorträgen mit anschließenden Essen traf, vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 172.

844 Vgl. Notizen Karl von Hofmann über Ludwig von Hofmanns Ausstellungen, BSB, Ana 356.IV.3, fol. 5/3; ferner Karte von Ludwig von Hofmann an Karl von Hofmann, 27.10.1895, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/153.

845 Vgl. KOLBE 1958, Bd. 1, S. 122.

846 Vgl. KOLBE 1958, Bd. 1, S. 122.

847 Der Rezensent der Frankfurter Ausstellung Ende 1905 bemerkte, dass ihm *„Hofmanns lichte Malerei (...) in seinen neuen Bildern aus dem erträumten arkadisch-freien Wunderland bezwingender und tiefer erschien als jemals früher*", vgl. N.N. 1906, S. 190.

848 Vgl. Brief von Tilly Edinger an Ludwig von Hofmann, Frankfurt 17.4.1934, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.947/1.

und der Kontaktaufnahme zwischen Hofmann und Edinger ist bisher aufgrund mangelnder Hinweise nicht möglich.

Hofmanns Aufgabe bestand darin, die Eingangshalle von Edingers Wohnhaus mit einem monumentalen Wandfries auszugestalten und die von Hermann A. E. Kopf konzipierte Raumgestaltung gesamtkünstlerisch zu komplettieren. Die um 1896/97 entstandenen Aufrisse (**Abb. 5.2-5.3**) und der Erdgeschoss-Grundriss (**Abb. 5.4**) von Edingers Wohnhaus sowie die in der Zeitschrift INNENDEKORATION publizierte Innenaufnahme (**Abb. 5.15**) vermitteln eine Vorstellung der architektonischen Verhältnisse des Edingers Wohnhauses und der Eingangshalle und ermöglichen Rückschlüsse auf die mögliche Disposition des Wandfrieses sowie auf dessen Größe.[849]
Ein großer Wohn- und ein kleiner Praxisbereich (**Abb. 5.4**), die über zwei getrennte Eingänge erschlossen wurden, waren im Haus vereint und durch einen Windfang (im Plan nur Fang bezeichnet) verbunden. Im Wohnbereich schlossen sich dem Eingang ein Entree und ein Vorplatz an. Dieser Vorplatz ist vermutlich identisch mit Edingers bezeichneter Eingangshalle, von dem aus die umliegenden, zeittypischen hohen Erdgeschossräume und das Obergeschoss über eine gegenläufige Treppe erschlossen wurden. Hofmann hatte die Raum- bzw. Wandkondition einer Eingangshalle mit Treppe, mehreren Türen und Trägern zu berücksichtigen, wodurch zugleich die Größe des Wandfrieses in seiner Höhe wie in seiner Breite vorgegeben war.
Der *Edinger-Fries* bestand aus insgesamt sechs Einzelbildern unterschiedlicher Leinwandbreite, die in Aneinanderreihung zu einer sich über die Wände erstreckenden zyklischen Bildfolge respektive zu einem monumentalen Wandfries komponiert wurden. Die Originalaufnahmen der Wandbilder überliefern im unteren Bildbereich von insgesamt fünf Arbeiten (**Abb. 5.6-5.9**, **5.11**) Aussparungen, die die Integration von insgesamt fünf Türen der Eingangshalle in die Bildkompositionen belegen; die Aussparung im mittleren oberen Leinwandbereich von *Wandbild 5* (**Abb. 5.10**) deutet wiederum auf die Berücksichtigung eines baustatisch notwendigen Trägers hin.
Anhand der beiden Grundrisse von 1896/97 (**Abb. 5.4**) und von 1935 (**Abb. 5.19**) sowie unter Berücksichtigung der historischen Aufnahme der Wohnhalle, die einen Ausschnitt des montierten Wandfrieses zeigt (**Abb. 5.15**), sind verschiedene Varianten der Disposition des Wandfrieses in der Eingangshalle (**Abb. 5.14/a-c**) vorstellbar. Voraussetzung für die Rekonstruktion dieser Disposition ist die Abfolge der sechs Wandbilder (**Abb. 5.6-5.11**) zum Gesamtfries (**Abb. 5.5/a-b**), die anhand der durchgängig konzipierten, von Bildteil zu Bildteil fortgeführten Landschafts- und Wolkenformation bestimmt werden kann. Dabei ist zu erkennen, dass *Wandbild 1* (**Abb. 5.6**) und *Wandbild 6* (**Abb. 5.11**) Anfang und Ende des Wandfrieses darstellten und

[849] Dem Erdgeschoss-Grundriss (**Abb. 5.4**) zufolge dürfte Hofmanns Wandfries über zehn Meter lang gewesen sein. Von Hofmann sind keine Maßangaben zum *Edinger-Fries* bekannt, auch die in einigen Vorarbeiten skizzierten Quadratnetzen (**Kat. 7.6**, **7.9**, **7.11-7.13**, **7.15**, **7.17**) sind aufgrund fehlender Maßangaben für eine Größenbestimmung der Wandbilder nicht aufschlussreich.

damit zudem wohl räumlich getrennt an der Wand situiert gewesen sein dürften. Darauf deuten die sich nicht in *Wandbild 1* fortsetzende Landschaft von *Wandbild 6* sowie der in beiden Arbeiten dargestellte starre Bildabschluss hin: in *Wandbild 1* (**Abb. 5.6**) die erhöhte Natur mit dem schmalen Baumstamm links; in *Wandbild 6* (**Abb. 5.11**) der frontal zum Betrachter stehende weibliche Halbakt, dessen rechte Körperlinie mit dem linken Standbein und das auf dieser Körperseite herabfallende lange Haar am rechten Bildrand den Endcharakter des Wandfrieses unterstreichen.

Für die Disposition des Frieses in der Eingangshalle (**Abb. 5.14/a-c**) bedeutet dies: Die *Wandbilder 4* bis *6* waren an der der Treppe gegenüberliegenden Raumwand angebracht, was auf die Leinwandeinschnitte für die zu integrierenden Türen und des Trägers zurückgeführt und durch die historische Aufnahme der Wohnhalle (**Abb. 5.15**) nachweislich verifiziert werden kann; ebenso belegt ist, dass *Wandbild 3* über dem Durchgang zum Windfang situiert war (**Abb. 5.14/a-c**-rot umrandete Wandbilder), der durch einen Vorhang (**Abb. 5.15**) verdeckt war. Für die Situierung von *Wandbild 1* und *Wandbild 2* sind hypothetisch verschiedene Varianten vorstellbar, deren originäre Disposition letztlich nur durch schriftliche Berichte oder weitere historische Aufnahmen der Eingangshalle nebst Wandfries nachweislich zu verifizieren wäre. Die erste und zweite Variante (**Abb. 5.14/a-b**) zeigen zwei unterschiedliche Fortsetzungen des Frieses über die Treppe: bei der ersten Variante (**Abb. 5.14/a**) sind beide Wandbilder (*Wandbild 1/2*) nebeneinander an der Treppenwand angebracht; die zweite Variante (**Abb. 5.14/b**) überliefert die Situierung von *Wandbild 1* über Eck, bei der die linke Bildhälfte und damit der niedrigere Leinwandbereich von *Wandbild 1* an der schmalen Wand über dem Podest der Treppe und die rechte Bildhälfte von *Wandbild 1* an der Treppenwand situiert waren (vgl. **Abb. 5.14/b-**Detailabb.), was zugleich implizieren würde, dass das über Eck angebrachte *Wandbild 1* hierfür geknickt worden wäre. Diese Knickung oder Faltung von *Wandbild 1* für seine Anbringung an der Wand ist jedoch der Aufnahme von (vgl. **Abb. 5.14/a**) nicht zu entnehmen. Eine dritte Variante (**Abb. 5.14/c**) zeigt die Aufhebung der Reihenfolge der Einzelbilder (*Wandbild 1/2*) und eine Fortsetzung des Wandfrieses über die aufsteigende Treppe sowie den Fang, der jedoch zur Trennung von Privat- und Arbeitsbereich durch einen Vorhang (**Abb. 5.15**) verdeckt war. Sehr unwahrscheinlich sind folgende Dispositionen des Frieses: einerseits nur im Vorplatz-Bereich ohne Einbezug der Treppe, bei der die breiten Bilder der Treppe gegenüber überliegend und die schmalen Bilder an den schmalen Wänden situiert gewesen wären, andererseits nur in den schmalen, schlauchartigen Eingang- und Entree-Bereichen – hier wäre die Wirkung der Wandbilder deutlich eingeschränkt gewesen, zudem wären die Aussparungen in einigen unteren Bildbereichen ungeklärt. Von den möglichen Friesdispositionen ist eine der ersten beiden Varianten (**Abb. 5.14/a**) am wahrscheinlichsten.

Der Charakter von Hofmanns Wandfries mit seinen monumentalen Figuren in arkadischer Natur in Edingers in weißem Holz vertäfelten Eingangshalle dürfte vergleichbar mit der Wirkung von Arthur Illies (1870-1952) Wandbildzyklus im

Treppenhaus des Wohnhauses des Hamburger Kaufmanns Henry Bernhard Simms (1861-1922) gewesen sein (**Abb. 5.16**).[850]

5.1.2 DER *EDINGER-FRIES* – BESCHREIBENDE BEOBACHTUNGEN

Für seinen Frankfurter Auftraggeber schuf Hofmann eine von Form, Harmonie, Ruhe und Stille sowie zartem Rhythmus geprägte arkadische Frieskomposition mit monumentalen, überwiegend nackten Gestalten. Die Bildmotive im *Edinger-Fries* sind in einem mediterranen Ambiente am Ufer des Meeres angesiedelt. Die Meeresküste besonders in *Wandbild 1* (**Abb. 5.6**) erinnert topografisch an reale italienische Küstenlandschaften Kampaniens, wie sie auch von Anselm Feuerbach in *Küste von Porto d´Anzio* oder von Hofmann in den Küstenansichten in *Küste von Anzio* oder *Sorrentiner Küste* dargestellt wurden.[851] Die italianisierte Küstenlandschaft im *Edinger-Fries* ist idyllisches Sehnsuchtsmotiv und meditativer Ort für Edingers geistiges wie seelisches Gleichgewicht und für sein ausgeglichenes Lebensgefühl. Besonders die mediterranen Motive wie Küste, Meer oder blauer Himmel gehörten als Urformen der Ruhe, Ausgewogenheit und Harmonie auch zur Formensprache Hofmanns. Das idyllische, mediterrane Landschaftsmotiv legt eine wesentliche Analogie zwischen Auftraggeber und Maler offen, das Reisen in südliche Länder, nach Italien oder Griechenland, die ihnen als ‚geistige Landschaften' ideale Bedingungen für Entspannung, Erholung sowie seelisches und körperliches Befinden boten.[852] Diese Landschaft impliziert, wie es durch Edingers Memoiren zu verifizieren ist, Hinweise auf eine ins Bild gesetzte persönliche Ikonografie des Auftraggebers, von dessen Reisetätigkeiten und vielfältigen geistigen und kulturellen Anregungen, die der humanistisch gebildete Edinger auf seinen Erholungs- und Bildungsreisen und bei der Betrachtung von Kunstwerken der Antike und Renaissance erfahren hat.

Das arkadisch-italianisierte, mediterrane Küstenambiente wird zum Schauplatz eines unbeschwerten Treibens von nackten und wenigen bekleideten Figuren verschiedenen Alters und Geschlechts, deren Stellungen und Posen differieren: Sie sind mal sitzend oder lagernd, mal liegend oder mal stehend, mal en face, im Profil oder mal rückwärtig zum Betrachter, mal in statuarischer Ruhe und wiederum mal in verhaltener Bewegung, mal als Einzelfigur oder in der Gruppe präsent. Zu beobachten ist, dass Hofmann für die

---

850 1906 wurde Illies mit der Ausmalung des Treppenhauses beauftragt, deren Motive Illies gemeinsam mit dem Auftraggeber konzipierte, vgl. LOTT-RESCHKE 2001, S. 65. Eine der Supraporten zeigt Simms mit seiner Frau und ihrem Kind, eine andere vier männliche Gestalten, die die Malerei, Schauspielkunst, Musik und Dichtkunst vertreten, eine weitere Gerhart Hauptmann. Illies' Wandgemälde befinden sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Vgl. BESTANDSKAT. HAMBURG 1996, Bd. 2, S. 235-238; SPIELMANN 1977, S. 34f.

851 Zu Feuerbachs *Küste von Porto d´Anzio* (1866, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. SPEYER 2002b, S. 71. Zu Hofmanns Pastell *Küste von Anzio* (Verbleib unbekannt) vgl. FISCHEL 1903, Einschaltbild S. 78/79, zu *Sorrentiner Küste* (um 1903/05, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 57.

852 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 9.3.1895, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 24). Zum Arkadien-Verständnis in der Renaissance vgl. MAISAK, Petra: Nachwort, in: MAISAK/FIEDLER 1992, S. 163.

Posen und Gebärden seiner Gestalten auf werkeigene, häufig wiederkehrende Motive zurückgegriffen hat. Beispielhaft angeführt seien die beiden Frauen in *Wandbild 4* und *Wandbild 6* (**Abb. 5.9**, **5.11**), die mit ihren Händen in ihre Haare greifen.[853]

Die Berücksichtigung der innenarchitektonischen Verhältnisse (Türen) in der Eingangshalle hatte Auswirkungen auf die Bildkomposition. Durch die partiellen Türausschnitte in den unteren Leinwandbereichen von fünf Wandbildern ergaben sich für die Bildmotive unterschiedlich hohe Bildbereiche, für die es eine harmonische, rhythmisierte Komposition zu konzipieren galt, bei der das Gleichgewicht der Gesamtkomposition bewahrt und zudem die zu integrierenden Türen nicht als störende Fremdkörper im jeweiligen Bildbereich empfunden werden sollten. Diese architektonischen Vorgaben löste Hofmann motivisch durch eine sich verändernde Landschaft und durch die Alternation der Haltungen, Stellungen und Gebärden der Figuren. Terrassenartige Gelände, Anhöhen und bis zum oberen Bildrand geführte hohe Berge, sonnige Lichtungen und Wiesen mit blühenden Büschen, steile und flache Küstenstreifen, Buchten, Sandstrände sowie große, quadratische Felsblöcke an der flachen Meeresküste und dazwischen weite Ausblicke auf das offene, mitunter bis zum unteren Bildrand geführte Meer alternieren im Wandfries (**Abb. 5.5**-**5.11**). Der niedrige Horizont wird in drei Bildteilen (**Abb. 5.6**-**5.8**) rhythmisch durch erhöhte, bis zum oberen Bildrand reichende Wiesen oder Hügel unterbrochen. Die Türeinschnitte hinterfangen Hügel, Anhöhen oder große Felsblöcke, nur in *Wandbild 6* wird dieses Raster unterbrochen: Wolkenformationen hängen über der Landschaft und schließen den Wandfries nach oben ab. Die niedrigen Leinwandbereiche über den Türen dienten Hofmann für die Darstellung sitzender, hockender, lagernder oder sich bückender Figuren, während die hohen Bildbereiche neben den Türausschnitten Raum für stehende Figuren boten. Der Wechsel unterschiedlich dimensionierter Bildbereiche diente somit zur rhythmischen Alternation von Figurenposen innerhalb einer sich verändernden Landschaft.

Die Genese des *Edinger-Fries* zeigte auf, dass dieser nach dem *Museumshalle*-Zyklus und vor dem Hoftheaterfries entstanden ist, wie es auch seine Stilistik zu erkennen gibt: Die in ihren Posen und Stellungen differierenden Figuren sind ähnlich der Komposition im Hoftheaterfries (**Abb. 3.3**-**3.4**) in der Küstenlandschaft im friesartigen Nebeneinander nach dekorativen Gesichtspunkten und unter Betonung ihrer klassisch-idealisierten Körper und Gebärden angeordnet, denen tiefe, gehaltvolle Bedeutung und klarer Ausdruck verliehen wurde. Ganz im Sinne von Hildebrands Relieftheorie und der antiken, friesartigen Gestaltenreihung realisierte Hofmann auch die Figuren im *Edinger-Fries* primär als Gestaltenkette, was die gewünschte Flächenbindung der Wandbilder unterstützte. Hierin sowie in dem niedrigen Horizont bestehen Unterschiede zu dem hohen Landschaftsraum mit den tiefengestaffelt angeordneten Figuren im

---

[853] Vgl. Hofmanns Gemälde *Idyll* (**Abb. 1.20**), ferner *Frauen am Wasser* (1897, ehem. Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Kriegsverlust) oder *Badende Mädchen* (1890, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt), Abb. in FISCHEL 1903, Abb. 16 und 72.

Museumshalle-Zyklus (**Abb. 2.1**). Besonders die stehenden Figuren oder die sitzende Mutter im Vordergrund sind – wie es schon für die Vordergrundfiguren im *Puttenfries* (**Abb. 1.40-1.45**) gilt – unmittelbar am unteren Bildrand positioniert und dominieren in ihrer monumentalen Größe die gesamte Bildhöhe. Eine leichte Staffelung der Figuren erfolgt lediglich in *Wandbild 2* (**Abb. 5.6**) und *Wandbild 5* (**Abb. 5.10**). Die Figuren sind als monumentale, naturalistisch formulierte Figuren in eine stilisierte Landschaft eingebunden. Durch ihre Variation in Alter, Geschlecht und insbesondere ihren Stellungen und Posen erzielte Hofmann eine abwechslungsreiche, rhythmische Komposition. Eine zusätzliche Rhythmisierung ergibt sich durch den Wechsel von monumental formulierten Figuren, dem teils bis zum unteren Bildrand dargestellten Meer und dem in die Tiefe der Landschaft geführten Blick des Betrachters.

Wie schon für das Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.1**) konstatiert wurde, so ist auch im *Edinger-Fries* zu beobachten, dass die Landschaft und die Figuren, die von ihnen ausgehende Bewegung und ihre Gebärden den Betrachterblick durch den Wandfries – von links nach rechts und von rechts nach links – führt, wodurch der Betrachter auf diese Weise die Bildkomposition erfährt: In *Wandbild 1* (**Abb. 5.6**) lenken die beiden Baumstämme und der mit angewinkeltem Bein sitzende Frauenakt von der Tür ab; die drei pyramidenförmig angeordneten Figuren und insbesondere die Tangente, die sich über das stehende, sich vorbeugende Mädchen und den ausgestreckten Armen des sitzenden Frauenaktes entwickelt, führt den Blick weiter zu *Wandbild 2* (**Abb. 5.7**), unterstützt durch die an der Felsküste brandende Gischt des bewegten, leicht aufgewühlten Meeres. In *Wandbild 2* führt die rechte Armgeste des stehenden weiblichen Rückenaktes mit dem nach rechts gedrehten Kopf den Blick über die beiden lagernden Kinder (oberhalb der Tür angeordnet) und deren Posen zur Dreiergruppe um die sitzende Mutter mit dem Kind rechts seitlich der Tür weiter. Diese Dreiergruppe ist zugleich kompositorischer Ausgleich zu dem linken Rücken- und dem weiblichen Halbakt auf der linken Bildhälfte von *Wandbild 2*. Die liebevolle Verbundenheit von Mutter und Kind, begleitet von einem an einer Blume riechenden weiblichen Halbakt, dürften als weiterer Ausdruck der persönlichen Ikonografie des Auftraggebers zu verstehen sein und auf Ludwig und Annas Edingers familiären Veränderungen durch die Geburten ihrer eigenen Kinder sowie auf Annas Engagement in der Kinder- und Jugendfürsorge hinweisen. Diese Hypothese wird durch die auffallende physiognomische Ähnlichkeit der im *Edinger-Fries* dargestellten Mutter zu Anna Edinger, wie es historische Aufnahmen oder eine Zeichnung von Ottilie Röderstein (1859-1937) bezeugen, unterstützt.[854]

Die Rekonstruktion des *Edinger-Fries* (**Abb. 5.5/b**) gibt die motivisch zweigeteilte Komposition zu erkennen: Die in *Wandbild 1* bis *3* (**Abb. 5.6-5.8**) blühende Natur mit Ausblicken auf das Meer geht mit *Wandbild 4* (**Abb. 5.9**) in eine unmittelbar an der flachen Meeresküste angesiedelte Szenerie mit nackten bzw. halbnackten Figuren über,

[854] Zu den genannten Aufnahmen und der Zeichnung Anna Edingers vgl. KREFT 2006, S. 85f., Abb.

die sich als solche bis zum Fries-Ende (**Abb. 5.9-5.11**) fortsetzt. Gemeinsamkeit von *Wandbild 4* und *Wandbild 5* (**Abb. 5.9-5.10**) sind motivisch das Verweilen halb-/nackter Figuren oder ihr Lagern auf großen Felssteinen an der Meeresküste und damit das implizierte Sujet des Badens (vgl. *Wandbild 5*). Die Verarbeitung dieses Sujets in einem Wandbildauftrag ist neu und bis dato in keinem Auftragsprojekt erfolgt.

Dafür wurde das Sujet der Badenden bzw. des Lagerns auf Felsen, mit dem Hofmann motivisch die Einheit von Mensch und Natur erfassen konnte, vielfach in seinen Gemälden verarbeitet, jedoch gerne in einer für Hofmanns Werk typischen Geschlechtertrennung, die auf Anregungen Puvis de Chavannes' zurückgehen dürfte.[855] Diese Geschlechteraufteilung ist auch im *Edinger-Fries* zu beobachten: *Wandbild 4* (**Abb. 5.9**) ist dem weiblichen, *Wandbild 5* (**Abb. 5.10**) dem männlichen Geschlecht vorbehalten. Auf großen quadratischen Felsblöcken lagert bäuchlings ein Mädchen bzw. sitzt ein Knabe, die von nackten und ihre Arme verschieden erhebenden Gefährtin bzw. Gefährten flankiert werden, die im Profil angeordnet einander zugewandt stehen; ein dritter Jüngling steht in gebückter Haltung im Wasser und füllt einerseits den rechten Mittelgrund in *Wandbild 5* aus, der zugleich in Korrespondenz zu dem Mittelgrundmotiv einer stehenden Figur in *Wandbild 2* steht. Die Motive der lagernden Figuren auf Steinblöcken dieser beiden Bilder (*Wandbild 4/5*) gehen auf frühere Motive zurück, die Hofmann modifiziert hat: die lagernden Jünglinge sind jenen in dem in einer weichen Pleinairmalerei gehaltenen Gemälde *Badende Jünglinge* (**Abb. 5.17**) verwandt, während die weibliche Figurenkonstellation der bäuchlings lagernden sowie der mit ihren Händen in die Haare greifenden, stehenden Frau ihre nunmehr variierten Pendants in dem Bild mit den badenden Mädchen hat.[856] Ein im Kontrapost frontal stehender weiblicher Halbakt beendet als letzte Figur die Gestaltenkette des *Edinger-Fries* in *Wandbild 6* (**Abb. 5.11**).

Auch die Bildrhythmik findet in dieser zweiten Frieshälfte mit *Wandbild 3* ihre Fortführung: Der lagernde Jüngling in *Wandbild 3* (**Abb. 5.8**) nimmt in seinen angewinkelten Beinen den Betrachterblick auf und leitet ihn über seinen zur linken Schulter gedrehtem Kopf zu dem Knaben neben ihm weiter; die Pinien am rechten Bildrand in *Wandbild 3* führen den Betrachterblick zu *Wandbild 4* (**Abb. 5.9**) weiter und korrespondieren hier zugleich mit dem stehenden weiblichen Akt. Seine Profilstellung und Ausrichtung führen den Blick zu der auf einem Felsblocken quer lagernden Frau, deren Pose wiederum zur pyramidalen Komposition der drei Jünglinge in *Wandbild 5* (**Abb. 5.10**) und von hieraus über das Meer zu dem weiblichen Halbakt in *Wandbild 6* (**Abb. 5.11**) weiterleitet.

---

855 Zum Sujet des Badens und Lagerns auf Felsen bei Hofmann vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 50-51, 63, 73-74, 93-94; zur generellen Thematik der Geschlechtertrennung im hofmannschen Werk vgl. HOFSTÄTTER 2005, S. 70.

856 Vgl. Hofmanns *Drei badende Frauen* (o. J., Sammlung Sander), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 94.

Hofmann hat den *Edinger-Fries* in diversen Figuren- und Haltungsstudien (vgl. **Kat. 7.1-7.18**) vorbereitet[857], zudem auf Motive früherer Arbeiten zurückgegriffen und diese modifiziert. Hierzu gehört das mit vorgebeugtem Oberkörper stehende Kind in *Wandbild 1* (**Abb. 5.6**), das bereits vor 1900 in der Supraporte *Goldenes Zeitalter* (**Abb. 1.28**) aufgetaucht war. Auch das Spiel der Frauen mit ihren langen Haaren, der weibliche Rückenakt mit seinen erhobenen Armen oder das Lagern auf Felsen oder Steinblöcken sind, wie bereits angesprochen, Motive, die Hofmann zeitlich vor bzw. auch zeitgleich zum *Edinger-Fries* häufig verarbeitet hat.

Eine interessante motivische als auch kompositorische Parallele ergibt sich zwischen *Wandbild 5* (**Abb. 5.10**) und der Figurenkonstellation in *Badende Jünglinge* (**Abb. 5.17**), das von Klingers *Die Blaue Stunde* (1890) inspiriert sein dürfte.[858] *Badende Jünglinge* zeigt insgesamt vier in unterschiedlichen Posen pyramidal auf einem Felsen angeordnete Jünglinge, deren ruhig bewegten Körper für Wilhelm von Scholz auf klaren Ausdruck gebracht sind[859]: Links einen bäuchlings lagernden Jüngling; dahinter einen auf einem Felsblock sitzenden Jüngling; einen mit seinem rechten Knie auf dem Felsen stehenden, ein Tuch erhebenden Jüngling; im rechten Vordergrund watet ein Jüngling mit zu Boden gesenktem Blick in das Meer. Zwei bzw. drei dieser Jünglinge wurden mit nur geringfügiger Variation motivisch als auch hinsichtlich der pyramidalen Komposition in den *Edinger-Fries* übernommen und zwar die beiden Jünglinge auf dem Felsblock: Der linke, sitzende Jüngling, der sein linkes, angewinkeltes Bein mit beiden Händen umfasst und seinen Kopf zur rechten Schulter dreht, und der rechte stehende Jüngling, der mit einem Bein auf dem Felsen kniet und ein Tuch erhebt bzw. sich seiner Kleidung entledigt. Wurde der sitzende Jüngling für den *Edinger-Fries* nicht modifiziert, so veränderte Hofmann den linken Arm des Gefährten zu einer angewinkelten Armpose, zudem wurde das auf dem Felsen abgelegte Knie weiter nach vorne geschoben, sodass das Standbein den Fuß des knienden Beins vollends verdeckt. Variation erfuhr auch der mit zu Boden gesenktem Blick ins Meer watende Jüngling, der im *Edinger-Fries* zu einem Muschel suchenden Jüngling – dieser wurde aus dem Vorder- in den Mittelgrund gerückt, zudem wurden seine Stellung gedreht und seine Oberkörperpose stärker nach vorne gebeugt – modifiziert und dem so tiefere Bedeutung verliehen wurde. Interessant

---

857 Vgl. den Katalog zum *Edinger-Fries* (**Kat. 7.1-7.18**). Ein Gesamtentwurf konnte im Rahmen dieser Studie nicht ermittelt werden. In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe* verzeichnet Hofmann keinen solchen Entwurf. Ein Dresdner Hofmann-Katalog erwähnt einen nicht näher bezeichneten „*Entwurf zum Fries für ein Vestibül*" (vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1917, Kat. 288), bei dem es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Entwurf zum *Edinger-Fries* handeln könnte. Die Bezeichnung Vestibül ist gleichbedeutend mit einer repräsentativen Eingangshalle (vgl. **Abb. 5.15**), wie sie wohl im Hause Edinger zu finden war.

858 Hofmanns Gemälde *Badende Jünglinge* (**Abb. 5.17**) zeigt verschiedene Varianten einer verträumten Introvertiertheit, die von Klingers *Blauer Stunde* inspiriert sind: Der bäuchlings lagernde Jüngling, der mit seinen Fingern im Wasser spielt, erinnert an Klingers mittlere liegende Frau; der mit um sein linkes Bein verschränkten Armen sitzende Jüngling, der seinen Blick auf das Meer richtet, erinnert an Klingers rechte sitzende Frau, die in die Flamme schaut; der rechte stehende Jüngling, der seinen Blick in die Tiefe des Wasser richtet, entspricht Klingers stehender Frau, die ihrerseits ihren Blick in die Weite richtet. Zu Klingers *Blauer Stunde* vgl. HOFSTÄTTER 2005, S. 64 und Abb. 40. Zu Klinger und Hofmann vgl. auch Kapitel 7.3.

859 Vgl. SCHOLZ 1907, S. 81.

ist die Parallele zwischen dem Besitzer des Gemäldes Walter Levinstein (1864-1937)[860] und dem Auftraggeber Ludwig Edinger. Beide waren bedeutende Nervenärzte, der eine in Berlin, der andere in Frankfurt tätig. Es stellt sich daher die Frage, ob es eher Zufall oder gar Absicht war, Motive eines Gemäldes im Besitz eines bekannten Kollegen Ludwig Edingers in den *Edinger-Fries* zu integrieren. Der Name Levinstein wird in Edingers Memoiren im Kontext mit dessen Abhandlung über die Morphiumsucht erwähnt; einen persönlichen Kontakt überliefert Edinger hier jedoch nicht.[861]

Der *Edinger-Fries* ist mit seiner verhaltenen, meditativen Stimmung, seinem unbeschwerten. idyllischen Dasein und seinen monumentalen Figuren nebst antikisierenden Körperkonzepten ein imposantes Beispiel für Hofmanns dekorativen und monumentalen Gestaltungsdrang in der Wandmalerei. Hofmanns Intention war es auch im *Edinger-Fries*, ästhetisch antikes Lebensgefühl, mythisches Dasein, vitales Leben und Lebensgefühl auszubreiten, das der Familie Edinger als sinnliche wie geistige Anregung dienen, sie der Alltagssphäre entrücken und das ideale Leben und unbeschwerte, harmonische Dasein nachempfinden lassen sollte. Die reliefartige Reihung der Figurenakte, die idealisierte Körperlichkeit, die Stellungen und verhaltenen Bewegungsmotive der Gestalten – wie die in ihre Haare greifenden Mädchen, die an antike Aphrodite-Darstellungen erinnern –, die mitunter, wie es Richard Muther formulierte, an ‚skulpturale' Idealfiguren und *„an Gestalten der Antike denken"*[862] lassen, sind als Erinnerung respektive aktualisierte Vergegenwärtigung der Antike zu erklären.
Die auf idealtypische Formen reduzierte Landschaft unterstreicht den Ausdruck und Gehalt der Figuren, die durch die Verwendung eines antikisierenden Reliefs mit dionysischen Szenen in der Steinmauer unter dem sitzenden Frauenakt in *Wandbild 1* (**Abb. 5.18**) – der *Edinger-Fries* ist innerhalb Hofmanns Wandbildœuvre das einzige Projekt, das mit der Steinmauer architektonische Formen aufgreift – betont werden. Dieses von dem ausgebreiteten Tuch der Frau halb verdeckte Relief zeigt in Anlehnung an Nietzsches dionysisches Prinzip zwei kämpfende Figuren, die Hofmann mit der apollinischen Semantik des ruhigen Frauenakts kontrastierte und so auf Nietzsches dualistisches Kunst-Konzept des Apollinischen und Dionysischen zurückgriff. Der ästhetisch reizvolle *Edinger-Fries* ist ein schönes Beispiel für Hofmanns neuklassisches Schönheits- sowie ästhetisches und rhythmisches Empfinden: Der Betrachter wird dank der Harmonie der weiten Landschaft sowie der korrelierenden Wirkung von Natur und

---

860 Walter Levinstein leitete von 1895 bis 1919 die von seinem Vater Eduard Levinstein (1831-1882) gegründete Nervenheilanstalt *Maison de Santé,* eine private Brunnen- und Badeanstalt mit angegliederter Abteilung für psychisch Kranke in Berlin-Schönefeld. 1919 verkaufte er zusammen mit dem Maison-Gelände und seiner Bibliothek 33 Gemälde seiner Kunstsammlung, darunter Hofmanns *Badende Jünglinge* (**Abb. 5.17**) und *Blütenzauber*, an die Stadt Schöneberg, die im November 1919 im Schöneberger Rathaus ausgestellt wurden. Vgl. *Ein Gang durch die Schöneberger städt. Ausstellung*, in: SCHÖNEBERGER TAGEBLATT, 5.1.1919; BÖPPLE 1989, S. 91. Hofmanns Arbeiten befinden sich heute im Besitz des Kunstamtes Berlin-Schöneberg; zum *Blütenzauber* (um 1896, Museen Tempelhof-Schöneberg Berlin), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 40.

861 Vgl. KREFT ET AL. 2005, S. 65, 235.

862 MUTHER 1912, S. 573f.

Figur in ruhiger Weise von Gestalt zu Gestalt durch das Friesgeschehen geführt, wodurch er die Stille des Wandfrieses erfährt. Dies Vorgehen entspricht ganz dem ruhigen Wesen Hofmanns, als der er sich auch in seinen Briefen darstellt.

5.1.3 NACHLEBEN

Spätestens seit 1907 bzw. 1908 war der *Edinger-Fries* im Wohnhaus der Frankfurter Familie Edinger montiert, wo er bis Mitte der 1930er Jahre verblieb. Der letzte, nachweisliche Beleg seiner Existenz rührt von Edingers Tochter Tilly Edinger[863], her, die Hofmanns Wandfries in ihrer Korrespondenz an den Maler aus den Jahren 1934 bis 1936 erwähnt. Bereits in den 1910er Jahren hatten sich die Lebensumstände der Familie Edinger verschlechtert und führten schließlich auch infolge der Vermögensdezimierung der Nachkriegsinflation zu veränderten Lebens- und Wohnverhältnissen. Bereits Ende der 1910er Jahre wurde das Edinger-Haus im Zuge nachkriegsbedingter Zwangseinquartierungen von mehreren Mietparteien bewohnt.[864]
Mit dem Tod der Eltern – der Vater Ludwig verstarb 1918, die Mutter Anna 1929 – ging das Elternhaus an die Tochter über. Geprägt von diesen Lebensumständen und sich als Jüdin der nationalsozialistischen Gefahr zunehmend bewusst werdend, schrieb Tilly Edinger im April 1934 an Hofmann: *„Erinnern Sie sich wohl noch des Hauses mit obiger Adresse? Ich schreibe Ihnen zwar nicht dort, sondern (dies zur Entschuldigung des unwürdigen Briefpapiers) in der Bibliothek, in der ich in einem ‚wer Ist´s?' endlich Ihre Adresse gefunden habe – hoffentlich stimmt sie noch, da meine Anfrage an Sie eilig ist! – Das Haus aber habe ich nach dem Tod meiner Eltern übernommen und bis jetzt im damaligen Zustand belassen können: Ihre Bilder zieren noch heute die große Halle im Erdgeschoß. Nun muß ich aber unbedingt das Haus zu einem Verdienstobjekt machen und lasse es in 7 kleinere Wohnungen umbauen. Die Halle verschwindet in der bisherigen Form. Ihre Bilder, die ja Gottseidank nicht al fresco, sondern auf Leinwand gemalt sind, müssen spätestens am 30. IV. abgenommen werden. Danach wird kein Platz mehr im Hause für sie sein – außer zusammengerollt auf dem Dachboden! wo leider auch schon (seit ich das Zimmer meiner Mutter, in dem es hing, vermietet habe) Ihr großes Pastellbild steht. – Meine Frage ist nun die: ob es denn gar keine bessere Verwendungsmöglichkeit für die Bilder gibt? Soll ich die einzelnen Gruppen auseinander schneiden? Soll ich Ihnen alles schicken?"*[865]

---

863 Paläontologin, Begründerin der Paläoneurologie, die sich mit Erforschung von Abdrücken fossiler Gehirne ausgestorbener Wirbeltiere auseinandersetzte. Seit 1921 ehrenamtliche Wissenschaftlerin am Naturmuseum Senckenberg Frankfurt. Dank Protektion durch den Direktor des Senckenberg-Museums Rudolf Richter (1881-1957) versteckte Weiterarbeit bis 1938. Mai 1939 Emigration nach London, 1940 in die Vereinigten Staaten. Zu Tilly Edinger vgl. KREFT/KOHRING 1997; KREFT/KOHRING 2002.

864 Bereits 1919 wurde die Leerbachstraße 27 von elf Bewohnern bewohnt, neben Edingers Familienangehörigen wurden im Zuge nachkriegsbedingter Zwangseinquartierungen weitere Wohnungen vermietet. 1922 wurde das Edinger Haus von fünf Parteien bewohnt. Vgl. KOHRING/KREFT 2003, S. 469.

865 Brief von Tilly Edinger an Ludwig von Hofmann, Frankfurt 17.4.1934, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.947/1.

Die hinter Edingers Absicht stehende Motivation der Abnahme des Frieses und dessen möglicher Rückgabe an Hofmann steht im Kontext mit der allgemeinen Wohnungsnot, der Wohnraumschaffung und der Aufteilung bzw. des Umbaus des Elternhauses (**Abb. 5.19**) in sieben Mietswohnungen.[866] Voraussetzung für den Hausumbau, der auch die Eingangshalle umfassen sollte, war die Abnahme des monumentalen *Edinger-Fries*. Tilly Edingers Schreiben ist eine gewisse Hilflosigkeit im Umgang mit Hofmanns Fries zu entnehmen, zudem hoffte sie anscheinend, dass dieser den Fries zurücknehmen oder für diesen eine andere Verwendung finden würde. Eine Beantwortung von Edingers Schreiben ist zwar durch Hofmanns Randnotiz auf dem Edinger-Brief belegt, zum Inhalt seines Antwortschreibens vermerkte Hofmann jedoch leider nichts. Es müssen jedoch in der Folge weitere Kontakte zwischen Hofmann und Edinger stattgefunden haben, da die Arbeiten, wie den Briefen im DLA zu entnehmen ist, Beschädigungen aufwiesen, die durch einen Restaurator oder Kunsthistoriker begutachtet wurden: *„Herr Dr. Kauffmann war noch ein 2. Mal verreist und gab mir daher erst jetzt die – niederschmetternde – Auskunft nach Begutachtung der Bilder. Da sie mit Tempera gemalt und kaum an die Leinwand gebunden seien, hätte die Farbe auch beim Rollen abfallen müssen und eine Restaurierung käme wegen der hohen Kosten gar nicht in Frage, solange ich die Bilder doch nur magazinieren liesze. Die Firma Helbing hat sich jetzt die Bilder von Herrn Edler kommen lassen und will sie für mich bestmöglich aufheben! Schrecklich! Der. K. sagte, dasz alle diese Restauratoren Aufträge einfach ausführen, ohne sich über deren Zweckmäszigkeit Rechenschaft zu geben; eine nette Zunft! mit der ich eben noch nie etwas zu tun hatte.“*[867]

Im LvHNP finden sich die Originalaufnahmen der Einzelbilder des *Edinger-Fries* aus den 1930er Jahren (**Abb. 5.13**), die Hofmann zur Einschätzung des Frieszustandes zugesandt worden war. Seinem Randkommentar auf dem oben zitierten Edinger-Brief ist zu entnehmen, dass sich die Arbeiten in fast tadellosem Zustand befanden und die *„senkrechten Schrammen (…) nur auf* [einer] *ungeschickte*[n] *Handhabung beim Rollen oder auf Kanten in den Rollen beruhen* [könnten]“[868]. Eine weitere Korrespondenz zwischen Edinger und Hofmann ist nicht bekannt.

Nachdem der *Edinger-Fries* um 1935 im edingerschen Wohnhaus abgenommen worden war, wurde dieser in der Kunsthandlung Hugo Helbing in Frankfurt magaziniert.[869] 1938 verschärften sich die persönlichen Lebensumstände für Tilly Edinger, und sie entschloss

---

866 Der Brief an Hofmann datiert in das Jahr 1934, der Umbau erfolgte jedoch tatsächlich erst zwischen April bis Juli 1935: *„Ich habe nunmehr meinen Hausrat halbiert, packe ihn morgen und übermorgen und muß Dienstag früh das Haus verlassen, welches dann bis zum 1. Juli in 7 Wohnungen zerlegt wird.*“ Brief von Tilly Edinger an Rudolf Richter, 27.4.1935, Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft, Frankfurt, erwähnt in KOHRING/KREFT 2003, S. 507. Auch der Bewässerungsplan zu Edingers Hausumbau datiert 1935, dazu vgl. Baupolizei: Grundstücksbewässerungsplan zum Hausumbau Tilly Edingers vom 13.7.1935, ISGF.

867 Brief von Tilly Edinger an Ludwig von Hofmann, Frankfurt 13.10.1936, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.947/2.

868 Bleistift-Randnotiz Hofmanns auf Brief von Tilly Edinger an Ludwig von Hofmann, Frankfurt 13.10.1936, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.947/2.

869 Ebd. Zur Frankfurter Galerie und Kunsthandlung Hugo Helbing vgl. ISGF, S3/R, Signatur 5.682 (Sammlung Ortsgeschichte); hier sind keine Unterlagen zum Verbleib der Edinger-Arbeiten erhalten.

sich 1939 zur Emigration über London in die USA, wo sie dank freundschaftlicher Auslandsbeziehungen am Museum for Comparative Zoology an der Harvard University (Cambridge/Mass.) arbeiten konnte. Ihr Umzugsgut, das nach London nachgeschickt werden sollte, wurde 1939 in Hafen beschlagnahmt und schließlich versteigert.[870] Der auf Leinwand gemalte *Edinger-Fries* befand sich nicht in ihrem Gepäck, sein Verbleib ist unbekannt. Einzig die historischen Aufnahmen des Wandfrieses (**Abb. 5.5-5.13**) und der Eingangshalle mit dem hier montierten Fries (**Abb. 5.15**) vermitteln heute noch eine Vorstellung des einstigen Frankfurter Auftrags.

5.2 WANDARBEITEN FÜR DIE FAMILIE ADOLF SULTAN (1908)

5.2.1 AUFTRAGGEBER • AUFTRAG UND AUSFÜHRUNG • DISPOSITION

Gegenüber dem Edinger-Auftrag ist derjenige für Adolf Sultan besser dokumentiert. Bereits Ende 1907 und damit zeitlich nach Ausführung des *Edinger-Fries* (**Abb. 5.5/b**) und noch während der Realisierung des Weimarer Hoftheaterfrieses (**Abb. 3.3-3.4**) beauftragte der jüdische Fabrikant und Kaufmann Adolf Abraham Sultan (1862-1941)[871] Hofmann mit der Ausgestaltung (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) repräsentativer Räume wie Musik-, Wohn- und Esszimmer seiner in der Kolonie Grunewald bei Berlin gelegenen Villa. Als Inhaber einer florierenden Spritfabrik in seiner Geburtsstadt Thorn, für die er in Berlin Kontorräume unterhielt, konnte Sultan ein großes Vermögen anhäufen und zählte zu den vermögenden Einwohnern von Berlin und der Provinz Brandenburg.[872] Die Verlegung des Wohnortes der Familie von Berlin-Charlottenburg nach Grunewald dürfte für Sultans wegen der idyllischen Lage im Grünen am See attraktiv gewesen sein. Hier in dem noch im Ausbau befindlichen vornehmen Villenareal Grunewald hatte Sultan für sich und seine Familie das unmittelbar an den künstlich

---

870 Vgl. KREFT/KOHRING 2002, S. 52. Edingers Inventarlisten des beschlagnahmten Umzugsguts führen v.a. Bücher, Fotos und Korrespondenzen an Familienmitglieder auf; an Kunstwerken werden ein antiker Marmorkopf, drei Gemälde französischer Impressionisten (Constant Troyon, Joseph DeCamp, Auguste Boulard) sowie Corinths *Edinger-Porträt* genannt. Für die Durchsicht der Inventarlisten danke ich Dr. Gerald Kreft. Nachdem Corinths *Edinger-Porträt* in den 1950er Jahren auf dem Kunstmarkt wieder aufgetaucht war, erwarb es 1956 die Stadt Frankfurt im Zuge der Vorbereitungen einer Corinth-Ausstellungs anlässlich Corinths 100. Geburtstag für das Historische Museum Frankfurt, dazu vgl. MANN 1974.

871 Inhaber einer Spritfabrik in Thorn mit angemieteten Kontorräumen in der Kochstraße 67 in Berlin für buchhalterische Angelegenheiten, vgl. BERLINER ADRESSBUCH, Straßen und Plätze, 1903. Sultan war zweimal verheiratet, in erster Ehe mit Margarethe Victorius (gest. 1902), in zweiter Ehe mit Ida Rosa Lewino (1872-1958), für die es gleichfalls die zweite Ehe (erste Ehe mit Leo Victorius, gest. 1902) war. Aus den Ehen gingen acht Kinder hervor, aus der Ehe Sultan/Lewino u. a. die berühmte Pianistin Grete Sultan (1906-2005). Zur Familie Sultan vgl. ALLENDE-BLIN 1989; RATHERT 2001; RATHERT 2002; SULTAN/LEXM 2010. Vgl. auch die weiteren Ausführungen im Text.

872 1903/05 wurde Sultan den Acten des Polizei-Präsidiums zu Berlin nach *„mit einem Einkommen von 96.000 bis 98.000 Mark, sowie einem Vermögen von 840.000 Mark zur Steuer veranlagt"*, vgl. LAB, APr. Br. Rep. 30 Berlin C tit. 94, Der Polizeipräsident in Berlin, Nr. 13552: Adolf Sultan, 1903-05. Bis 1913 konnte er sein Vermögen maximieren, dem Vermögens- und Einkommens-Jahrbuch der Millionäre nach gehörte er mit einem Vermögen von rund 3-4 Mio. Mark und einem Einkommen von 280.000 Mark zu den Berliner Millionären. Vgl. MARTIN 1913, Bd. 1, S. 26.

angelegten Hubertussee angrenzende Grundstück Delbrückstraße 6a erworben.[873] Der renommierte Münchner Architekt Richard Riemerschmid (1868-1957) entwarf 1905 Sultans großzügige Villa (**Abb. 5.20-5.21**) nebst Innenausstattung, die, wie es die publizierten Innenaufnahmen (1907/08) belegen, ein hervorragendes Beispiel für eine an neuen ästhetischen und funktionalen Ideen ausgerichtete sowie Kunst und Leben vereinende Wohnreform war.[874] Das neue Wohndomizil wurde von der Familie Sultan vermutlich zum 1. August 1906 bezogen.[875]

In der Familie Sultan fand Hofmann musisch veranlagte, aufgeschlossene und kunstinteressierte Auftraggeber, in deren Besitz sich bereits bei Hofmanns Beauftragung dessen Ölgemälde *Mänade* befand. Hofmanns 94 x 150,5 cm große *Mänade* hatte Riemerschmid prominent in die Raumkonzeption des Musikzimmers (**Abb. 5.22**)[876] im Haus Grunewald integriert, das hier Bestandteil der im Musikzimmer verwirklichten Idee der Raumkunst wurde. Die Einfügung von Hofmanns *Mänade* in die holzvertäfelte Stirnwand war in der Ausführung gegenüber Riemerschmids ursprünglich geplanten organischeren Einfügung (**Abb. 5.23**) weniger geglückt. Dies empfand bereits der Kunstkritiker Walter Riezler (1878-1965) in seiner Besprechung der neuen Arbeiten Riemerschmids in der renommierten Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION: *„Im Musiksaal des Hauses Sultan* [hat Riemerschmid] *(...) in nicht ganz einwandfreier Art versucht, ein Bild in das Getäfel einzulassen, wobei es aber mit dem oberen Teil über das Getäfel hervorsteht und so doch an der Wand zu hängen scheint. Aber sonst atmet gerade dieser Raum in seiner zwanglosen Anordnung den Geist einer vornehmen, freien Geselligkeit.*"[877]

---

873 1889 wurde das Villenviertel Grunewald gegründet, das städtebaulich durch die natürlichen und künstlich angelegten Seen und die über 1200 qm großen Baugrundstücke geprägt wurde, für deren Bebauung ein verbindlich einzuhaltender einheitlicher Bebauungsplan vorgeschrieben war: Landhausartige Bebauung der Parzelle zu 30%; Bauhöhe von maximal drei Stockwerken; Gestaltung aller Gebäudeseiten als Fassaden und die Uferbereiche als Privatgärten. Renommierte Architekten wie Muthesius, Messel, Grenander oder Ihne waren als Architekt für bekannte Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Kultur tätig. Grunewald wurde eine der wohlhabendsten Wohngegenden Berlins, zudem war Grunewald im Vergleich zu Berlin wegen der niedrigen Steuersätze interessant. Zu Grunewalds Historie und städtebaulicher Planung vgl. NAGEL 1988, S. 42-54; LEMBURG 1993; BODENSCHATZ 2001; METZGER 2008.

874 Zur Wohnreform um 1900 vgl. SCHLINK 1992, S. 75ff.; BUCHHOLZ/ULMER 2001. Der Riemerschmid-NL (AATUM) verwahrt 69 Pläne sowie Innenaufnahmen (1907/08) zu Haus Sultan, von denen einige 1908 in der DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION publiziert wurden, vgl. RIEZLER 1908. Mit dem Einverständnis der Familie Sultan zur Veröffentlichung von Fotografien ihres Wohnhauses in der Kunstzeitschrift (vgl. Riemerschmids Anfrage bei Adolf Sultan vom 26.3.1907, BSB, Autogr. Riemerschmid, Richard an Sultan, Adolf) unterstützten sie als stilbildendes Vorbild Riemerschmids Ideen für eine Kultur- und Wohnreform um 1900. Zu Riemerschmid vgl. AUSST.-KAT. MÜNCHEN/NÜRNBERG 1982, zu Haus Sultan vgl. ebd., S. 395/Kat. 530. Zur ästhetischen Erziehungsaufgabe von Zeitschriften, Vereinen etc. vgl. SELLE 1981.

875 Der Vermerk *„v. 1. August Grunewald, Delbrückstr. 6"* im BERLINER ADRESSBUCH, Straßenverzeichnis, 1906 kündet von Sultans Umzug nach Grunewald zum 1.8.1906. Bis dato bewohnten Sultans eine geräumige Elf-Zimmerwohnung in der Rankestraße 33 in Berlin-Charlottenburg zu einer Jahresmiete von 7.000 Mark, vgl. LAB, APr. Br. Rep. 30 Berlin C tit. 94, Der Polizeipräsident in Berlin, Nr. 13552: Adolf Sultan, 1903-05.

876 Das Musikzimmer war aufgrund seiner Funktion als gesellschaftlicher Mittelpunkt des Hauses einer der repräsentativsten Räume, in dem die Familie mit Freunden und Bekannten zum Musizieren zusammenkam. Jean-Claude Kuner erwähnt in seinem Feature, dass Komponisten und Dirigenten wie Ferruccio Busoni, Wilhelm Furtwängler und Richard Strauss regelmäßig die Villa zum gemeinsamen Musizieren und zu Streichquartetten frequentierten. Vgl. FEATURE KUNER 2002, S. 16.

877 RIEZLER 1908, S. 183f.

Wahrscheinlich hatte Adolf Sultan Hofmanns *Mänade* 1902 im Berliner Kunstsalon Keller & Reiner erworben.[878] Sultan hatten regen Kontakt zu dem Kreis der Sezessionisten, zu den Malern Max Slevogt (1868-1932) und Max Liebermann (1847-1935) oder zu dem Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer (1871-1926)[879], die mit der *Secession* als Künstler, Präsident oder geschäftsführende Sekretäre verbunden waren und regelmäßig im Haus Sultan verkehrten.[880]

Die Integration der farbintensiven, rhythmisch bewegten *Mänade* in die Raumgestalt von Sultans Musikzimmer sowie die von dem Gemälde ausgehende raumgreifende Rhythmik inspirierten offenbar Adolf Sultan, weitere Räume seiner Villa von Hofmann dekorieren bzw. von diesem mit weiteren Werken ausstatten zu lassen. Im Spätherbst 1907 kontaktierte Adolf Sultan den Maler und beauftragte ihn mit der Anfertigung von vier dekorativen Arbeiten – zwei Supraporten (**Abb. 5.29-5.30**) und zwei Wandfriesen (**Abb. 5.34-5.35**) – für sein neues Domizil. Anfang Dezember 1907 nahm Hofmann den Auftrag an: *„Ich bin gerne bereit den Fries für das Zimmer zu malen und kann Ihnen die Ausführung der Arbeit für Anfang nächsten Sommer in Aussicht stellen. Nähere Angaben über den Preis und Entwürfe werde ich Ihnen alsbald zugehen lassen. Augenblicklich bin ich für einige Tage durch Krankheit verhindert auf das Atelier zu gehen, wo sich das Material befindet, wollte aber nicht versäumen Ihnen Nachricht zu geben.*"[881]
Hofmanns Brief fiel zeitlich mit seiner Ausführung des Hoftheaterfrieses, seiner Arbeitsüberlastung und seinen gesundheitlichen Problemen zusammen: *„Ich bitte Sie zu entschuldigen,"* schrieb Hofmann daher wenige Wochen später im Januar 1908 an Sultan, *„wenn ich Sie auf die Entwürfe für den Fries noch etwas länger warten lasse. Ich hatte die*

---

878 Zu Hofmanns *Mänade* (um 1894, Nationalmuseum Poznan) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 23. – Vermutlich hatte Sultan das Gemälde *Mänade* im Kunstsalon Keller & Reiner 1902 erworben. Darauf deutet die nur unvollständig erhaltene handschriftliche Liste des Kunstsalons Keller & Reiner hin, das unter Nr. 163 das Gemälde und dessen Verkauf für 5.000,- Mark aufführt, vgl. Aufzeichnungen, Galerie Keller&Reiner, Berlin 9.5.1903, LvHNP, Inv.-Nr. IV/1, Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1915/16-1944, Seiten aus Rechnungsbüchern und handschriftlich verfassten Kontoauszügen der Jahre 1900-1902, fol. 32-36, bes. fol. 33. Bereits in der dritten Kunstausstellung der Berliner *Secession* im Frühjahr 1901 hatte Hofmann u.a. das Gemälde *Mänade* präsentiert, vgl. AUSST.-KAT. BERLIN SECESSION 1901, Nr. 94 und Tafel 9 (Abb.); ferner eine Abb. in DIE KUNST FÜR ALLE. 16 (1901). H. 20, S. 478; siehe auch GORDON 1974, Bd. 1, S. 53. Ob die im Oktober 1899 im Kunstsalon Gurlitt präsentierte *Mänade* (vgl. N.N.: *Hier und Dort, B.*, in: BERLINER BÖRSEN-COURIER, 7.10.1899; DRESDNER, Albert: Berliner Kunstausstellung, in: NEUE HAMBURGER ZEITUNG, 25.10.1899, alle: BSB, Ana 356.IV.4) identisch mit dem Gemälde Sultans ist, ist nicht zu ermitteln.

879 Der Kunstsalon Cassirer zeigte Werke der Künstler der Berliner *Secession*, darunter auch Arbeiten Hofmanns, vgl. BRÜHL 1991b, S. 154-159; Verkauf-/Ankaufliste zu Werken Hofmanns und Geschäftsbücher der Galerie Paul Cassirer (Berlin), PCAZ. Für diese Auskunft danke ich Frau Petra Cordioli (PCAZ).

880 Vgl. SULTAN/LEXM 2010. Liebermann schuf ein Porträt Adolf Sultans, das sich noch heute im Familienbesitz befindet. Für diesen und weitere Hinweise über die Familie Sultan danke ich Dr. Moritz von Bredow, Norderstedt, der Sultans Tochter Grete kennengelernt hat. An dieser Stelle danke ich auch ausdrücklich Prof. Dr. Wolfgang Rathert, Institut für Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München, der in verschiedenen Essays in der BERLINER ZEITUNG (vgl. RATHERT 2002) und FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (vgl. RATHERT 2001) über Grete Sultan berichtete und mich auf Dr. Moritz von Bredow und dessen Recherchen über Grete Sultan aufmerksam machte. – Zudem erwarb Sultan in der Galerie Paul Cassirer am 11.10.1909 Liebermanns *Auf der Düne* und am 12.8.1921 dessen *Dorfstrasse*. Vgl. Geschäftsbücher der Galerie Paul Cassirer (Berlin), PCAZ.

881 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 3.12.1907, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 1.

Aufgabe unterschätzt, als ich Ihnen vor 8 Tagen durch Herrn Brodersen[882] *schreiben liess, dass ich jetzt so weit sein würde, und hatte meine Kräfte überschätzt. Durch eine anstrengende Arbeit, die durch Krankheit unterbrochen wurde bin ich etwas angegriffen und muss für dieses neue grosse Unternehmen frische Kräfte sammeln. Ich möchte nichts übers Knie brechen. Auf alle Fälle halte ich an meiner Zusage fest, dass Sie wenigstens die beiden Hauptwände bis zum Juli haben sollen. An den ersten möchte ich mich nicht binden. Sowie ich Skizzen habe, die mich befriedigen, werde ich sie Ihnen sofort schicken.“*[883]

Ursprünglich plante wohl Hofmann, im Januar seine Entwürfe für die Sultanschen Wandbilder zu fertigen, doch diese Arbeit musste aufgrund seines Kuraufenthalts in Wiesbaden bis März 1908[884] ruhen. Das zitierte Schreiben von Januar 1908 gibt den Hinweis auf den etwaigen Umfang des Sultan-Auftrags, der vier Arbeiten umfasste, von denen zwei Arbeiten für „*die beiden Hauptwände*“ der Villa bis „*Anfang nächsten Sommers* [1908]“[885] fertiggestellt sein sollten, die Ausführung der dritten und vierten Arbeit konnte zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen. Erst einer späteren Korrespondenz Hofmanns ist dann auch die Identifizierung der zuerst zu realisierenden Arbeiten zu entnehmen: „*Sie erhalten ausser den Maasszeichnungen gleich die Entwürfe in der richtigen Grösse, von denen der eine, längere, für die rechte Hälfe der Speisezimmerwand, der andere für die linke Ecke der Musikzimmerwand bestimmt sind. Vielleicht kann der Tischler die Cartons schon befestigen. Ich werde mir erlauben, Sie am Montag, d. 22.ten, zu besuchen, wenn es Ihnen recht ist, am Nachmittag. Haben Sie die Güte, für den Fall dass ich Sie dann nicht antreffen würde, mir hierher zu telegraphiren. Ich bin nur einen Tag in Berlin, komme aber am 26ten wieder hin.*“[886]

Der erste Auftragsteil: zwei Supraporten

Unter Bezug auf Riemerschmids Villengrundriss (**Abb. 5.24**) erwähnte Hofmann in diesem Schreiben mit „*linke (…) Musikzimmerwand*“ und „*rechte (…) Speisezimmerwand*“ die als Aufstellungsorte für seine Wandbilder vorgesehenen Raumwände im Musik- und Esszimmer. Offenbar verwechselte Hofmann jedoch die Lage von Wohn- und Esszimmer im Haus Sultan, wie ein Vergleich von Innenaufnahmen des Sultan-Hauses, von Riemerschmids Wandaufrissen (**Abb. 5.25-5.26**) und von Hofmanns Wandarbeiten nebst den aus den Quadratnetzen resultierenden Maßen (**Abb. 5.29/b-c-5.30/b-c**) bestätigt. Damit ist zugleich der zuerst ausgeführte Auftragsteil konkretisiert: Hofmann

---

882 Theodor Brodersen war Inhaber der in Weimar, später in Hamburg ansässigen Firma Theodor Brodersen & Co. GmbH. In der Nachfolge Paul Cassirers war er Sekretär des *Deutschen Künstlerbundes* und für Kunstvereine in Magdeburg, Leipzig und Hamburg tätig, zudem vertrat er Künstler wie Hofmann oder Karl Hofer geschäftlich. Vgl. N.N. 1912, S. 687; Anzeigen in AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1910b.

883 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 22.1.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 2.

884 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2.

885 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 3.12.1907, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 1.

886 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 18.6.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 5.

hatte zwei Supraporten – eine für das Wohn- (**Abb. 5.27**) und eine für das Musikzimmer (**Abb. 5.28**) – zu realisieren, und zwar konkret für die gemeinsame, das Wohn-/Musikzimmer teilende Raumwand, die mittig einen großen Durchgang in Form einer Flügelschiebetür mit korbbogenförmig gestaltetem Oberlicht aufwies und die Räume miteinander verband.

Für das Musikzimmer (**Abb. 5.28**) wünschte sich Sultan eine der *Mänade* gegenübergestellte, vergleichbar rhythmische Arbeit (**Abb. 5.29/a-c**), deren Sujet in Relation zur Funktion des Raumes stehen sollte, die Riemerschmids lineares Dekorationskonzept ersetzen und den Raum damit dekorativer und farbakzentuierter schmücken sollte. Riemerschmid hatte für die Wand oberhalb der Schiebetür im Musikzimmer ein der Form des Oberlichts folgendes ornamentales Lineament konzipiert (**Abb. 5.23**, **5.28**): Diese aus fünf schwarzen Linien bestehende Dekoration, die sich auf Höhe der Kämpferlinie seitlich verschnörkelte, deutete das Notensystem mit seinen Notenlinien und Notenzeichen an und versinnbildlichte damit die Funktion des Musikzimmers. Gleichzeitig sollte als Pendant zur Musikzimmerwand (**Abb. 5.28**) das Wohnzimmer (**Abb. 5.27**) an der zum Musikzimmer führenden Raumwand eine Dekoration in Form einer Supraporte (*Supraporte II*, **Abb. 5.30/a-c**) erhalten, die einerseits den Besucher auf das Musikzimmer einstimmen, andererseits das Wohnzimmer schmücken sollte.

Die Entwürfe für diese beiden Supraporten schuf Hofmann nach seinem Kuraufenthalt, der bis zum 8. März 1908 dauerte[887], im März 1908. Anfang April informierte Hofmann seinen Auftraggeber über den Stand seiner Entwurfsarbeit: *„Wenn es Ihre Zeit irgend erlaubt, währe ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie sich die Mühe machen wollten, die Skizzen für die Wanddekoration in meinem Atelier anzusehen; sie sind schwer transportabel (Pastell auf Pauspapier) und ausserdem bietet das Atelier den Vorteil, dass Sie an der Wand von anderen Skizzen, die ich Ihnen zeigen möchte, etwaige Wünsche besser angeben können. Darf ich Ihren Besuch in den nächsten Tagen entgegensehen?“*[888] Die Begutachtung der Entwürfe erfolgte am 12. April 1908 in Hofmanns Atelier in der Weimarer Kunstschule.[889] Über den Verlauf dieses Treffens ist nichts bekannt.

Jedoch vergingen weitere zwei Monate, in denen Hofmann vermutlich die Entwürfe überarbeitete oder sogar vergrößerte und den Supraporten entsprechende originalgroße Kartons anfertigte, die Hofmann am 18. Juni 1908 an Adolf Sultan mit der Bitte übersandte, diese vom Tischler an den Wänden befestigen zu lassen. Am 22. Juni sowie möglicherweise auch am 26. Juni 1908 hielt sich Hofmann in Haus Sultan in Grunewald auf.[890] Einer letzten Korrespondenz ist zu entnehmen, dass der Maler bis

---

887 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2, fol. 2.

888 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 6.4.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 3.

889 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 8.4.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 4.

890 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 18.6.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 5.

Anfang August 1908 die Leinwände noch nicht realisiert hatte[891]: *„Ich war längere Zeit verreist und komme jetzt erst dazu, Ihre beiden Briefe vom 25. Juni u. 2. Juli zu beantworten und den Empfang der zurückgesandten Entwürfe nebst neuen Maasszeichnungen bestens dankend zu bestätigen. Wenn die Leute von Röhlich glauben die Bilder in einem Stück anbringen zu können, und zwar auf den dünnen Rahmen von 2 cm Dicke – so ist mir das durchaus auch erwünscht; ich arbeite lieber die ganze Fläche. Leider aber erklärt mein hiesiger Tischler, dass er so grosse Rahmen in 2 cm Dicke nicht herstellen könne, das sei zu schwach und würde brechen! Ich werde also die Bilder auf ausreichend starken Rahmen malen, und es bleibt nichts übrig, als sie an Ort u. Stelle auf entsprechend dünne Rahmen umspannen zu lassen. Dies hat den Vorteil, dass man im Raum die Rahmen genau anpassen kann, nach den Maassen, die nicht an allen Stellen gleich sind. Diese definitiven Rahmen müssen etwas schief gemacht werden. Diese Abweichungen im Maass könnte ich aber jetzt für die Arbeit doch nicht berücksichtigen – schon beim Quadriren würden grosse Schwierigkeiten entstehen. Also muss ich die Rahmen alle auf 100 Höhe und im rechten Winkel machen lassen. Natürlich richte ich es so ein, dass später an den schmäleren Stellen genügend Spielraum bleibt.“*[892]

Es ist zu vermuten, dass Hofmann nach diesem Schreiben umgehend an die Realisierung der Supraporten ging; die Angaben für Sultan in Hofmanns Reisenotizen für die Zeit nach dem 8. März bis Juli 1908 dürften sich somit auf die Entstehung der Entwürfe beziehen. Mitte August 1908 hielt sich Hofmann seinen Reisenotizen nach erneut in Berlin auf; ob es hier zu einem Treffen mit Sultan oder gar diesen Termin zu einer persönlichen Übergabe der wohl zu diesem Zeitpunkt vollendeten Supraporten an den Auftraggeber nutzte, ist nicht überliefert.[893]

Die Aufstellung der beiden Supraporten in Haus Sultan (**Abb. 5.31**) ist anhand ihres Leinwandformats mit dem hohen Bogenscheitel, wegen der Türberücksichtigung sowie ihren Sujets zu identifizieren. Ein Blick auf die Originalaufnahmen der im Atelier aufgestellten Arbeiten (**Abb. 5.29/b-c**, **5.30/b-c**) zeigt eine zwar rechteckige, mit Quadratnetz versehene Leinwand, die nur in den seitlichen Leinwandbereichen bemalt ist. Deutlich ist die Form der Supraporten zu erkennen mit der in der Mitte (im Bogenscheitel) nur geringen Leinwandhöhe. Diese aus den Aufnahmen resultierende Leinwandform weist letztlich den Supraporten (**Abb. 5.29-5.30**) ihre Dispositionen im

---

891 Dies belegt zugleich, dass sich Hofmanns Datierung des Sultan-Auftrags in seinen Reisenotizen *„1908* [zwischen 8. März und Juli] *Sultan-Grunewald*“ auf die Entwurfstätigkeit der Supraporten und nicht auf die Ausführung der Leinwände beziehen dürfte; vgl. Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III2. Die Ausführung 1908 kann durch Fotografien aus Hofmanns Weimarer Atelier (**Abb. 5.29/b-c**, **5.33/b-c**, **5.34/b-c**) belegt werden, auf denen unten rechts einer von Hofmanns Entwürfen für das Universitätsbild zu erkennen ist, das zu diesem Zeitpunkt noch nicht im großen Format ausgeführt war. Dies belegt zudem der noch im Raum gut sichtbar aufgestellte Entwurf.

892 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 7.8.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 6.

893 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2, fol. 2.

Haus Sultan zu.[894] Dies korrespondiert zudem mit Hofmanns Zuweisung der beiden Arbeiten in die Räume von Haus Sultan – die längere Arbeit (*Supraporte II*, **Abb. 5.30/a-c**) sei für die rechte Ess- bzw. nunmehr korrigierte Wohnzimmerwand (**Abb. 5.27**, **5.32**), die kürzere Arbeit (*Supraporte I*, **Abb. 5.29/a-c**) für die linke Musikzimmerwand (**Abb. 5.28**, **5.33**) bestimmt; diese Zuweisung ist zudem auch an den Linien des Quadratnetzes zu erkennen, aus denen mit 100 x 605 cm (*Supraporte II*) sowie 100 x 580 cm (*Supraporte I*) die ungefähren Maße der Arbeiten zu entnehmen sind.

Der zweite Auftragsteil: zwei Wandfriese

Über die Ausführung des zweiten Teils des Wandbildauftrags, der die Realisierung zweier Wandfriese (**Abb. 5.34-5.35**) umfasste, liegen keine konkreten Informationen vor. In seiner Korrespondenz an Adolf Sultan im Januar 1908 erwähnte Hofmann „*Entwürfe für den Fries*"[895], deren zeitliche Ausführung er definitiv nicht zusagen wollte. Auch diese Arbeiten schuf Hofmann sowohl im Entwurf wie in der Ausführung entgegen seinen eigenen späteren Notizen in seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Villa Sultan Berlin-Grunewald*[896] 1908. Hofmann hat noch 1908 wohl unmittelbar nach Ablieferung der zwei Supraporten die noch ausstehenden zwei Wandfriese ausgeführt, die im Spätherbst 1908 vollendet waren. Dies ist nachweislich durch die Reproduktion der vier Sultanschen Wandarbeiten zu belegen, die einen Aufsatz von Max Osborn (1870-1946) in der Zeitschrift DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION illustrierten.[897] Der Kunsthistoriker bezog sich in seinem Aufsatz auf die im Berliner Kunstsalon Fritz Gurlitt im November 1908 installierte Hofmann-Sonderausstellung, in der auch die vier „*neue*[n]

---

894 Zur Realisierung der Leinwandarbeiten skizzierte Hofmann Hilfslinien, die in den Originalaufnahmen von *Supraporte I* und *II* (**Abb. 5.29-5.30**) zu erkennen sind und die ihm zur Übertragung der Entwürfe ins große Format dienten. Gleichzeitig überliefern die Quadratnetze die Größe der Wandarbeiten, die eine einheitliche Höhe von gut 90 bzw. 100 cm, eine variierende Breite von ungefähr 580 bis 610 cm und eine Korbbogenbreite von 420 bis 430 cm aufwiesen. Die Bedeutung der Quadratnetze für Hofmann wird durch die *Studie des sich bückenden Jünglings* (**Kat. 8.6**) für den Sandalen bindenden Jüngling in *Supraporte II* deutlich. Das Besondere hierbei ist die Angabe zum Quadratnetz in Verbindung mit der Figurenkonzeption. Wenn auch das Quadratnetz – die horizontalen Maßangaben 55 bis 59 bzw. 60 sowie die vertikalen Angaben b bis i – entsprechend der Blattgröße kleinformatigen Charakters ist, so diente das Raster Hofmann zur Entwicklung der Pose des Jünglings und zu deren Übertragung ins große Format. Die im kleinen Format skizzierten Angaben entsprechen der Originalbildgröße von 550 bis 600 Zentimeter.

895 Brief von Ludwig von Hofmann an Adolf Sultan, Weimar 22.1.1908, BSB, Autogr. Hofmann, Ludwig von an Sultan, Adolf, Nr. 2.

896 Hier rubrizierte Hofmann drei Entwürfe für die Wandarbeiten für Haus Sultan. Zu Hofmanns Angaben in seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Villa Sultan Berlin-Grunewald* vgl. Katalog zu den sultanschen Entwürfen: **Kat. 8.1**, **8.3**, **8.4**. Die hier angegebenen Datierungen implizieren eine mögliche Ausführung des Auftrags in zwei Etappen, nämlich „*1907*" und „*vor 1912*", wie es auch AUSST.-KAT. BERLIN 1936 zu entnehmen ist. Die in diesem Katalog falsch angegebene Datierung der Entwürfe, die sich im Besitz des Künstlers befanden, basiert auf Hofmanns um 1935 angelegter Werkkartei; dazu vgl. AUSST.-KAT. BERLIN 1936, S. 13, Kat. 27: „*2 Cartons. Wandfries Villa Sultan, Grunewald. Pastell. 1912*"; diese Entwürfe (**Kat. 8.1**, **8.4**) befinden sich heute im LvHNP.

897 Vgl. OSBORN 1909, Abb. S. 21-22. Die Stilistik und der Duktus der Abbildungen belegen die Reproduktionen der Wandarbeiten und nicht der Entwürfe, hierzu vgl. die Abbildungen bei Osborn mit den Wandbildaufnahmen (vgl. **Abb. 5.29/b-c**, **5.30/b-c**, **5.34/b-c**, **5.35**).

Wandgemälde Hofmann[s]" für Adolf Sultan präsentiert wurden, die seiner Ansicht nach für den Musiksaal bestimmt waren und hier als Fries über die vier Raumwände liefen.[898] Die Präsentation der „*eben für den Musiksaal einer Grunewaldvilla fertiggestellten*" Dekorationen erwähnen auch Hans Rosenhagen und Fritz Stahl in ihren in Berliner Tageszeitungen erschienenen Besprechungen der Ausstellung bei Gurlitt, wenn auch sie sich hinsichtlich der Aufstellung der Arbeiten irren.[899] Dies dürfte unter Umständen auf falsche Auskünfte durch die Galerie Fritz Gurlitt gegenüber den Kritikern zurückzuführen sein. In der Berliner Ausstellung waren somit alle vier neuen Wandarbeiten ausgestellt, was jedoch nicht impliziert, dass diese Dekorationen – zumindest die früher realisierten beiden Supraporten (**Abb. 5.29-5.30**) – nicht bereits im Haus Sultan abgeliefert gewesen könnten und für die Präsentation in der Ausstellung nach Berlin gebracht wurden. Unter Umständen kamen die beiden Wandfriese (**Abb. 5.34-5.35**) direkt vom Künstler zur Galerie Gurlitt und von hieraus gemeinsam mit den Supraporten zum Auftraggeber.

Die Aufstellungsorte von Hofmanns *Arkadien-Wandfries I* (**Abb. 5.34**) und *Arkadien-Wandfries II* (**Abb. 5.35**) sind nur zu vermuten.[900] Beide Wandfriese weisen im unteren Leinwandbereich bildmittige Aussparungen auf, die auf eine zu berücksichtigende Wandkondition oder sogar auf Ausstattungsgegenstände hinweisen. Hier hilft ein Blick auf Riemerschmieds Erdgeschoss-Grundriss (**Abb. 5.24**) und auf Wandaufrisse von Empfangs-/Musik- (**Abb. 5.23**), Speise- (**Abb. 5.25**) und Wohnzimmer (**Abb. 5.26**) mit der entworfenen, geplanten und in den Auf- und Grundrissen eingezeichneten Innenausstattung weiter. Der quergelagerte Grundriss zeigt, dass das Erdgeschoss von Haus Sultan durch eine Eingangshalle und einen Mittelgang akzentuiert wurde, von dem aus die Räume im hinteren, zum See hin orientierten Hausbereich erschlossen wurden. In diesem Bereich waren die drei repräsentativen, verschieden großen Räume – Speise-, Wohn- und Musikzimmer (**Abb. 5.22**) – untergebracht. Diese lagen nebeneinander gestaffelt auf einer Achse, die zudem durch eine ebenfalls auf einer Achse liegende Flügeltür (Speise-/Wohnzimmer) bzw. Flügel-Schiebetür (Wohn-/Musikzimmer) verbunden waren. Aus der Axialität der Räume, die zusätzlich durch die Türen und die Ausstattung der Schmalwände im Ess- und Musikzimmer – im Esszimmer durch ein

---

898 OSBORN 1909, S. 10f.: „*Vier Friese, die sich unter der Decke hinziehen sollen, und die ganz in die Architektur des Zimmers hineingearbeitet sind, das an zwei Wänden breite Durchgänge aufweist, deren weite Flachbogen in das langgezogene Bildrechteck hineinschneiden.*" Zur genannten Ausstellung bei Gurlitt ab dem 15.11.1908 vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Weimar 5.11.1908, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 76 (Brief Nr. 116); SCHEFFLER 1909, S. 176; vgl. SCHEFFLER, Karl: Kunstausstellungen – Berlin, in: KUNST UND KÜNSTLER. 7 (1909), H. 4, S. 186/187 (keine Erwähnung der sultanschen Wandarbeiten).

899 ROSENHAGEN, Hans: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Fritz Gurlitt), in: DER TAG (Berlin), 27.11.1908; STAHL, Fritz: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Gurlitt), in: BERLINER TAGEBLATT, Nr. 608, 24.11.1908, alle: AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

900 Die 1907 von Haus Sultan für Riezlers Aufsatz gemachten Aufnahmen von Haus Sultan (vgl. RIEZLER 1908) konnten die ausgeführten Supraporten und Wandbilder aufgrund ihrer erst 1908 erfolgten Ausführung noch nicht zeigen. Zu weiteren Aufnahmen der Räumlichkeiten in Haus Sultan vgl. RIEZLER 1908.

großes Büffet, im Musikzimmer durch die in die Vertäfelung integrierte *Mänade* – akzentuiert wurde, sind Rückschlüsse über die Disposition der Wandfriese möglich.
Es kann an dieser Stelle die These aufgestellt werden, dass Hofmanns *Arkadien-Wandfries II* (**Abb. 5.35**) mit an großer Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit für die Schmalwand oberhalb des im Esszimmer aufgestellten Büffets, das in der Ausführung (**Abb. 5.36**) gegenüber dem Entwurf (**Abb. 5.26**) geringer dimensioniert war, bestimmt war. Seine Disposition an dieser Esszimmerwand resultiert aus der oberen Gestalt des Büffets, die mit der mittigen, unteren Aussparung in der Leinwand korrespondiert. Für die Disposition von *Arkadien-Wandfries I* (**Abb. 5.34**) sind dagegen zwei Varianten (**Abb. 5.31**) denkbar: zum einen an der gegenüberliegenden Schmalwand im Esszimmer (**Abb. 5.37**) als Pendant zu *Arkadien-Wandfries II*, zum anderen an der Wohnzimmer/Flur-Wand (**Abb. 5.38**), die die in die Eingangshalle führende Tür integrierte. Voraussetzung für die erste Variante (**Abb. 5.37**) wäre aber, dass die Tür zwischen Ess-/Wohnzimmer gleichfalls wie das Büffet für die Ausführung verändert worden wäre. Der axialen Betonung im Grundriss und der nebeneinander gestaffelten Raumabfolge würde damit die axiale Disposition von Hofmanns Arbeiten, von seinen Wandarbeiten bis hin zur *Mänade*, entsprechen. Riemerschmids handschriftliche Notiz auf seinem Entwurf (**Abb. 5.25**) gibt jedoch an, dass über der Tür eine Supraporte, deren Malerei auf die Füllung gemalt werden sollte, geplant war; ob diese ausgeführt wurde, ist leider durch Innenaufnahmen nicht zu verifizieren.
Zudem überliefert der Wandaufriss (**Abb. 5.37**) zwei unterschiedliche Wandbreiten neben der Tür – die linke Seite war demnach breiter als die rechte Seite –, was nicht mit Hofmanns Wandfries (**Abb. 5.34**) korrespondieren würde: hier war der linke untere Bildrand neben dem unteren, bildmittigen Einschnitt schmaler als der rechte untere Bildrand. Andererseits deuten manche Details auf eine Disposition nach beschriebener zweiter Variante (**Abb. 5.38**) hin, die auf die Wandabwicklung des Wohnzimmers und Hofmanns Wandfries selbst zurückzuführen ist.[901] Als Indiz für eine Anbringung von Hofmanns *Arkadien-Wandfries I* an dieser Wohnzimmerwand ist die Aussparung im unteren Leinwandbereich anzusehen, deren Form dem oberen Türabschluss folgen sollte, ähnlich dem, den Riemerschmid in seinem Wandaufriss (**Abb. 5.26**) skizziert hat. Damit korrespondiert zugleich, dass neben dieser Aussparung der linke untere Bildrand schmaler ist als der rechte und damit genau Hofmanns Friesproportionen entsprechen würde, wie es auch in der Rekonstruktion zur zweiten Variante (**Abb. 5.38**) dargestellt wurde. Andererseits überliefert eine der Aufnahmen von Hofmanns Wandfries (**Abb.**

[901] Leider existieren nicht zu allen Wohnzimmerwänden im Riemerschmid-NL (AATUM) Originalaufnahmen. Die genannte Raumwand war jedoch die einzige freie im Wohnzimmer, die für eine mögliche Dekoration in Frage kommen konnte. Die zum Wohnzimmer überlieferten Aufnahmen zeigen neben der Innenwand nebst Durchgang zum Musikzimmer (**Abb. 5.27**) die Fensterwand sowie die Raumecke Eingangshalle/Esszimmer, die beide aufgrund der geplanten Fenster bzw. einer Supraporte oberhalb der Tür zum Esszimmer, die bereits in Riemerschmids Entwurf (**Abb. 5.26**) mit dem Vermerk „*Bild auf Leinwand*" geplant war, keinen Raum für Wandarbeiten boten. Zu den erwähnten Aufnahmen des Wohnzimmers vgl. RIEZLER 1908, Abb. S. 186 links, S. 188 rechts (weitere Originalaufnahmen im AATUM).

5.34) einen abgeschrägten Verlauf des linken Bildrands, der auf eine Berücksichtigung des Schrankes an der linken Wandseite (**Abb. 5.27**), der die Wirkung des Wandfrieses beeinträchtigt hätte, hindeuten könnte. Obwohl eine Anbringung der beiden Wandfriese im Ess- (**Abb. 5.37**) und Wohnzimmer (**Abb. 5.38**) als sehr wahrscheinlich gilt, liefern die hypothetischen Rekonstruktionen jedoch keine endgültige Klärung.

5.2.2 DIE WANDARBEITEN – EINE BETRACHTUNG

Die in der Literatur wiederholt angegebene Disposition der vier Wandarbeiten als Raumdekoration für den Musiksaal, als „*vierteilige*[r] *Fries, der von hohen Fenstern und Portalen unterbrochen wird*“[902], konnte bereits anhand der Supraporten schlüssig widerlegt und anhand der Wandarbeiten diskutiert werden. Im Unterschied zu den Wandfriesen ist die Disposition der Supraporten eindeutig. Der Situierung der beiden Wandfriese im Musiksaal widersprichen zudem deren Größen, die für den länglichen Raum zu klein dimensioniert gewesen wären. Die Supraporten (**Abb. 5.29-5.30**) und die Wandfriese (**Abb. 5.34-5.35**) waren entgegen vielfacher Ansicht zur dekorativen Ausgestaltung verschiedener Räume – von Ess-, Wohn- und Musikzimmer (**Abb. 5.31**) – in Haus Sultan bestimmt. Die vorgefundene Innenarchitektur und die geplante Disposition der Wandarbeiten an den Raumwänden bestimmten deren Form und beeinflussten motivisch deren Darstellungen.

Die Supraporten

Dies betraf vor allem die Supraporten, die beidseitig die Wohn- und Musikzimmer trennende Raumwand über ihrem Durchgang schmückten. (**Abb. 5.32-5.33**) Einzig die Zwickelfelder über dem korbbogenförmigen Oberlicht des Durchgangs boten Raum für die Darstellung. Diese Hofmann zur dekorativen Ausgestaltung zur Verfügung gestellten Wände waren für ihn aufgrund des geringen Bildfelds für die Darstellung eine Herausforderung, zumal er auch die für das Musikzimmer bestimmte *Supraporte I* (**Abb. 5.29**) in raumübergreifende Korrelation zu der an der gegenüberliegenden Raumwand situierten *Mänade* setzen sollte bzw. wollte. Für diese Zwickelfelder entschied sich Hofmann für das Bildkonzept nur weniger monumental formulierter Bildfiguren in unterschiedlichen Posen, Gebärden und Tätigkeiten, die er auf einem schmalen, ebenen Landschaftsstreifen anordnete. Der Wechsel von alternierend mal im Profil nach links/rechts, mal en face, mal stehend oder laufend positionierter Figuren rhythmisiert dabei die jeweilige Komposition.
Die im Musikzimmer montierte *Supraporte I* (**Abb. 5.29**) stand motivisch in direktem Bezug zur *Mänade* und damit zur Funktion des Raumes. Hofmann stellte hier überwiegend musizierende Figuren dar: im linken Zwickelfeld (**Abb. 5.29/b**) einen knienden, Becken schlagenden Jüngling und eine schreitende, Kastagnetten schlagende

---

[902] ROSENHAGEN, Hans: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Fritz Gurlitt), in: DER TAG (Berlin), 27.11.1908, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

Frau, deren Rock und Haare infolge ihrer Schreitbewegung bewegt flattern; im rechten Zwickel (**Abb. 5.29/c**) einen knienden, aulosblasenden Jüngling, zu dessen musikalischem Spiel der Frauenakt in eleganter Bewegung ein Tuch hinter seinem Körper über seinen Kopf erhebt, *„um das fröhliche Volk mit dem Anblick seiner enthüllten göttlichen Schönheit zu beglücken"*[903]; links im Hintergrund ist ein Arm in Arm schreitendes Paar dargestellt. Mit der Kastagnettenspielerin im Profil oder dem schreitenden Paar griff Hofmann auf Motive aus seinem Weimarer *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.15**) zurück.

Die Zwickeldarstellungen in von *Supraporte I* sind durch die beiden äußeren knienden, nahezu spiegelbildlich dargestellten und leicht zur Bildmitte, d.h. zum Türdurchgang, gedrehten musizierenden Jünglinge spiegelbildlich aufeinander bezogen. Durch die fast symmetrische Anordnung dieser Jünglinge, deren Musikinstrumente ihrer leichten Körperdrehung folgend zur Bildmitte gerichtet sind, sowie der weiteren Bildfiguren, deren optisch-räumliche Breite sowohl figürlich wie gestisch kongruieren, sind die Zwickelfelder kompositorisch ausgeglichen. Dieser Eindruck resultiert aus der Himmeldarstellung, die das verglaste Oberlicht, welches das Licht vom Musik- zum Wohnzimmer durchströmen ließ, umgab und hier mit dessen offenen, lichten Charakter korrespondierte. Auch wenn Farbaufnahmen dieser Supraporte fehlen, so ist eine kräftige, intensive Farbgebung zu vermuten, die der gegenüberliegenden *Mänade* entsprach – dieser Eindruck ist in den Gewändern der Kastagnettenspielerin in *Supraporte I* und der Tänzerin in *Mänade* fassbar. Hans Rosenhagen hob lobend hervor, dass Hofmann seine Farben noch nie so frisch und heiter eingesetzt hatte wie in der Sultanschen Arbeiten.[904]

Obwohl die zweite für Haus Sultan gefertigte Supraporte (*Supraporte II*, **Abb. 5.30**) für den benachbarten Wohnraum (Wohnzimmer) bestimmt war, ist eine der *Supraporte I* vergleichbare Stimmung in der Landschaft sowie in den Gebärden und Posen der Bildfiguren zu beobachten. Die beiden Zwickelfelder von *Supraporte II* bestimmen unterschiedliche figürliche Bewegungsmomente: im linken Zwickel ist eine im Profil nach rechts, Richtung zum Durchgang, auf dem Boden sitzende Frau, flankiert vor einem Baum im Hintergrund, dargestellt, die ein schmales Band in ihr Haar bindet; im rechten Zwickelfeld des von einem Bogen durchbrochenen Wandfrieses sind im Mittelgrund zwei eilende Frauen im Nebeneinander, mit aufrechtem bzw. nach vorne gebeugtem Oberkörper, mit flatternden Gewändern und Haaren sowie im rechten Vordergrund ein Jünglingsakt, der seine Sandalen im gebeugten Stand bindet, angeordnet. Das Motiv der durch Laufschritt bewegten Gewänder kam eindrucksvoll im Universitätsbild (**Abb. 4.4**, **4.6**) oder im Hoftheaterfries (vgl. **Abb. 3.13-3.16**) zur Anschauung. Auf Jena verweist besonders die aufrecht schreitende Frau mit dem hinter ihrem Rücken hochwirbelnden

---

903 ROSENHAGEN, Hans: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Fritz Gurlitt), in: DER TAG (Berlin), 27.11.1908, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

904 ROSENHAGEN, Hans: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Fritz Gurlitt), in: DER TAG (Berlin), 27.11.1908, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

Gewand. Das Motiv in *Supraporte II* der mit tief nach vorne gebeugtem Oberkörper schreitenden Frau, die mit ihren beiden Händen ihr Gewand über ihrem Kopf sowie in der Taille fasst, hatte Hofmann 1900/03 nahezu seitenverkehrt in seiner Farblithografie *Mädchen am Meer vom Bade herkommend* (**Abb. 5.39**) verarbeitet.

Die Wandfriese

Im Unterschied zu den beiden Supraporten waren die architektonischen bzw. ausstattungstechnischen Vorgaben in den beiden Wandfriesen (**Abb. 5.34-5.35**) geringer, und Hofmann konnte fast die gesamten Leinwände für seine Bildkompositionen nutzen. Den *Arkadien-Wandfries II* hatte Hofmann in der unteren Bildmitte um ein Büffet anzupassen, das er dem Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.3**) ähnlich kompositorisch durch eine leicht hügelig ansteigende Natur überbrückte; in *Arkadien-Wandfries I* hatte er in der unteren Bildmitte eine Tür zu beachten, die jedoch auf die ebene Landschaftsdarstellung kaum Auswirkung hatte.
Bildgegenstand der beiden Wandfriese sind erneut die Vorstellung einer Harmonie und der harmonische Einklang von Mensch und arkadischer Natur: Männliche und weibliche Figuren, Kinder, Knaben und Mädchen, Jünglinge und Frauen, überwiegend als Akte dargestellt, verweilen in verschiedenen Haltungen, Stellungen, Gebärden und Handlungen, auch in Begleitung von Rindern (**Abb. 5.34**), in der weiten Natur. In der Konzeption der Wandfriese sind Gemeinsamkeiten festzustellen: die axiale Betonung der intervallisch angeordneten Bäume im Vorder- bzw. der Büsche im Mittelgrund, insbesondere eine Anordnung jeweils eines Baumes im Vordergrund am seitlichen Bildrand – vergleichbar der Konzeption im *Museumshalle*-Zyklus (**Abb. 2.2-2.7**) –, bei der der hohe, gerade Stamm sowie die vom oberen Bildrand überschnittenen Baumkronen betont sind und an oder neben dem jeweils eine lagernde Figur angeordnet ist[905]; die für Hofmanns Schaffen dieser Jahre (**Abb. 3.3-3.4**, **4.3-4.6**) charakteristische bühnen- bzw. friesartige Komposition monumentaler Figuren auf vorderer Bildebene, zudem nah an den unteren Bildrand gerückt, und deren intervallischer Verteilung über die Bildbreite; dazwischen Ausblicke in die weite arkadische Natur, auf Berge und Hügel am Meeresufer (**Abb. 5.34/a**) oder auf gegenüber den Vordergrundfiguren größendifferenzierte Figuren im Hintergrund (**Abb. 5.35**).[906]

In *Arkadien-Wandfries I* (**Abb. 5.34/a**) prägen auf der Weide grasende und lagernde breitgehörnte Campagna-Rinder das Bild, die von Hirten bewacht werden, am linken

---

905 Besonders auffällig ist die Komposition im *Arkadien-Wandfries II* (**Abb. 5.35**), die nahezu spiegelbildlich angelegt und axial durch Bäume und Figuren betont ist. Die Kinderakte und die an den seitlichen Bildrändern lagernden Figuren weisen den gleichen Abstand zur Mittelachse auf.

906 Den Wandfriesen sind mindestens vier Gesamtentwürfe (**Kat. 8.1-8.4**) vorausgegangen, für die Supraporten konnten solche bisher nicht identifiziert werden. Hofmanns Entwürfe sind mit ihrer Größe von 20 x 120 cm maßstabsgetreue Verkleinerungen der etwa 100 x 600 cm großen realisierten Wandbilder. Das mit leichtem Druck skizzierte Quadratnetz sowie die Leinwandeinschnitte im unteren Blattbereich weisen auf eine Vergrößerung der Entwürfe im Leinwandformat hin.

Bildrand als Rückenfigur ein auf einem Stein sitzender Jünglingsakt, rechts neben der Mittelachse ein im Kontrapost stehender Jünglingsakt im Profil und mit Hirtenstab in seiner Rechten, der seinen Blick träumerisch in die Weite richtet. Das rechte Friesdrittel zeigt weitere Figuren: zwei Kinder und eine im Schatten eines Baumes ruhende Frau lagern auf dem Boden und blicken in den Hintergrund; in leichter Staffelung hinter dem rechten Knaben schreitet eine junge Mutter in Arbeitskutte nach rechts und trägt ein Kind in ihren Armen. Trotz der Verschiedenheit der Motive ist die Gesamtkomposition sehr austariert, bei der die großflächigen Tier- bzw. Rindermotive (links) im kompositorischen Ausgleich zur rechten Frieshälfte mit der vielfigurigen und kleinteiligen Szenerie vor großen Büschen stehen.

Die Komposition in *Arkadien-Wandfries II* (**Abb. 5.35**) zeigt links ein stilles Gespräch zwischen einem sitzenden Frauenakt und einem Kind; über dem Wandbildeinschnitt erhebt sich leicht die Natur, hier links pflückt ein Jüngling Blumen für eine Blumengirlande, die das nackte Mädchen neben ihm mit beiden Armen erhebt, während sich rechts ein nackter Knabe mit einer weiteren Blumengirlande abmüht und diese scheinbar zu dem lagernden Jünglingsakt im rechten Vordergrund trägt, der unter einem Baum lagert und eine weitere Blumengirlande um Stamm und Äste des Baumes bindet. Zwischen diesen girlandentragenden Kinderakten ist im Hintergrund eine Lichtung mit mehreren lagernden und mit Tüchern bewegt tanzenden Figuren zu erkennen. Wie schon in den Supraporten, so verarbeitet Hofmann auch in den beiden Wandfriesen Motive aus früheren Arbeiten: Die im Profil auf einem Stein sitzende Frau erinnert in ihrer Sitzpose mit ihren auf dem Knie aufgestützten Armen an den sitzenden Jüngling in Hofmanns *Verlorenem Paradies*[907]; der rücklings auf dem Boden hockende Knabe erinnert an jenen im *Museumshalle*-Wandbild *Weinlese* (**Abb. 2.3**, **Kat. 4.21**) dargestellten Knaben sowie an jenen in Zinnows *Dekorativen Gemälde* (**Abb. 1.50**).
In den beiden lange Girlanden tragenden Kindern griff Hofmann Motive auf, die er bereits in ähnlicher Weise in seinem *Puttenfries* für das Berliner Trauzimmer verarbeitet hat: das rückwärtig zum Betrachter stehende, eine Girlande erhebende Mädchen in *Arkadien-Wandfries II* erinnert an jenes Mädchen aus *Wandbild 3* des *Puttenfries* (**Abb. 1.40**). Ganz in der Stimmung des *Puttenfries* ist auch der schreitende Knabe mit der über seine linke Schulter gelegten Girlande, ein Motiv, das in ähnlicher Weise Hofmanns vorbereitende Figurenstudien für den *Puttenfries* (**Kat. 2.12**) zeigen, die wohl von Donatellos girlandentragendem Putto (**Abb. 1.46/b**) oder sogar von dem mit einer Girlande schreitenden Knaben in Puvis de Chavannes' kleinen Wandbildversion *Inter Artes et Naturam* inspiriert sein könnten.[908] Die Pose des Knaben, sein Schreiten mit

---

[907] Zu Hofmanns *Verlorenem Paradies* (um 1893, Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 20.

[908] Zur Anleihe von Puvis de Chavannes' Knaben aus dem Wandbild *Inter Artes et Naturam* auf Hofmanns Knaben im *Puttenfries* vgl. auch ROBERTS 2001, S. 29. Eine Abb. von Puvis de Chavannes' *Inter Artes et Naturam* (1890-95, verkleinerte Version des Wandbilds (1890) für das Rouener Musée des Beaux-Arts, Metropolitan Museum of Art, New York) in AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1994, Kat. 130.

vorgesetztem linken Bein im Profil nach rechts sowie die über die linke Schulter gelegte Girlande, die er mit seinem über den Nacken geführten rechten Arm hält, erinnert an den Jüngling mit Girlande im *Museumshalle*-Wandbild *Kränzewinden* (**Abb. 2.6**). Die grazile Lagerung des Jünglings mit seinen leicht angewinkelten Beinen und seinem ausgestreckten Arm rechts lässt vage an Michelangelos Skulpturen in der Medicikapelle in San Lorenzo in Florenz denken. Das Motiv, Tanzende weit im Hintergrund einer Landschaft anzuordnen, wie es *Arkadien-Wandfries II* (**Abb. 5.35**) zeigt, ist motivisch im *Dekorativen Gemälde* (**Abb. 1.50**), in der ersten Studie (**Kat. 3.1**) sowie im Gemälde *Tanzende am Meer* (**Abb. 5.40**) verarbeitet.

Gleichsam den beiden Supraporten handelt es sich bei den Sultan-Wandfriesen um rhythmisierte Kompositionen, deren Rhythmik sich in der ausgewogenen Verteilung der Figuren in ihren unterschiedlichen Haltungen, Posen und Gebärden über der Bildfläche sowie im Wechsel mit betont gesetzten, landschaftlichen Elementen äußert. Der aus den Originalaufnahmen der Wandfriese resultierende Duktus erinnert an jenen im Hoftheaterfries. Hofmanns neue Wanddekoration fand noch im Jahr ihrer Vollendung in der erwähnten Ausstellung bei Gurlitt große Beachtung und wurde, wie oben dargelegt, eingehend in Rezensionen besprochen. Fritz Stahl betonte nachdrücklich, dass „*Hofmann (…) eine Fülle lichter Farbenanmut in diesen Bildern ausgegossen*“ habe.[909] Dem Wunsch nach arkadischem Ambiente in der Grunewalder Villa Sultan kam Hofmann dergestalt nach, dass er für verschiedene repräsentative Räume dekorative Wandarbeiten mit arkadisch-heiteren und farbenfrohen Sujets schuf.

5.2.3 NACHLEBEN

Der Verbleib der für Sultans Grunewalder Villa geschaffenen Supraporten und Wandarbeiten ist heute unbekannt. Über 15 Jahre bewohnten Sultans das von Riemerschmid entworfene Haus am Hubertussee, das um 1922/23 verkauft wurde.[910] Was zu diesem Zeitpunkt mit den Bildern passierte, ob sie womöglich Bestandteil der Kaufmasse darstellten und somit im Haus verblieben sind oder ob sie von Sultans ab- und mitgenommen wurden, ist nicht bekannt. Die Lebenssituation der Familie Sultan hatte sich unter den Nationalsozialisten deutlich verändert. Berichten Grete Sultans zufolge lebte die Familie bis 1941 getrennt in Berlin. Am Tag der geplanten Emigration

---

909 STAHL, Fritz: Ludwig von Hofmann (Zur Ausstellung im Salon Gurlitt), in: BERLINER TAGEBLATT, Nr. 608, 24.11.1908, AKL/Archiv, Künstlerarchiv, Schuber: L. v. Hofmann.

910 Den BERLINER ADRESSBÜCHERN (Straßenverzeichnis, Wilmersdorf, 1922) nach war die Familie Sultan bis 1922 unter ihrer Grunewalder Adresse gemeldet; dies ist für das Jahr 1924 nicht mehr belegt, vgl. BERLINER ADRESSBUCH (Einwohnerverzeichnis, 1924). Nach kurzem Aufenthalt in Kümmernitz Mark Stüdenitz sind Sultans in Berlin erst wieder seit 1928 ansässig. Den BERLINER ADRESSBÜCHER (Straßenverzeichnis, 1928-1940) nach bewohnten Sultans bis 1940 ein Mehrfamilienhaus in der Ernst-Ring-Straße 2-4 (Nikolassee) in Berlin-Zehlendorf, schließlich in der Konstanzer Straße 59 in Berlin-Wilmersdorf. Hinweise auf Sultans Umzüge verdanke ich Dr. Moritz von Bredow, Norderstedt, der zudem die Berichte korrigierte, dass das Grunewalder Haus 1939 staatlich zwangsenteignet und 1940 zwangsverkauft worden sei. Vgl. auch dessen Beitrag: SULTAN/LEXM 2010. Zu den späteren Wohnsitzen in Berlin zu genannten Jahren vgl. BERLINER ADRESSBÜCHER.

in die Schweiz 1941 beging Adolf Sultan Selbstmord; die Witwe emigrierte in die Schweiz, während ihre Tochter Grete dank Unterstützung befreundeter Pianisten ein Amerika-Visum erhalten konnte.[911] Auf ihrer Flucht konnte Grete Sultan nur wenige Erinnerungsstücke, wie Liebermanns Porträt ihres Vaters, mitnehmen; Hofmanns Auftragsarbeiten gehörten nicht dazu. Das von Riemerschmid entworfene Haus Sultan wurde 1965 abgerissen.[912]

Die heute noch erhaltenen Vorarbeiten (**Kat. 8.1-8.11**) sowie die Originalaufnahmen der Wandarbeiten berichten von Hofmanns weithin beachtetem Privatauftrag. Leider sind außer den in der Studie rekonstruierten Ansichten keine Aufnahmen aus der ehemaligen Sultan-Villa erhalten, die nach der Montierung der Wandarbeiten in den Räumen gemacht wurden und deren Wirkung innerhalb der Raumgestalt überliefern. Es bleibt daher unserer Vorstellungskraft überlassen, die Raumverhältnisse mit den einst hier situierten Wandarbeiten und Gemälden Hofmanns, die seinerzeit die Räume der Villa schmückten, zurückzurufen. Bekannt ist dagegen der Verbleib der *Mänade*, die vermutlich mit Hausverkauf Mitte der 1920er Jahre veräußert wurde, spätestens in den 1930er Jahren im Besitz des Berliner Sammlers Werner Küpper (1900-1980) nachweisbar war und heute Eigentum des Nationalmuseums Posen ist.[913]

5.3 WANDARBEIT FÜR DIE FAMILIE HERMANN WALLICH (1908/09)

5.3.1 AUFTRAG UND AUFTRAGGEBER

Nicht nur der Verbleib der für den Berliner Bankier Hermann Wallich geschaffenen Wandarbeiten ist heute unbekannt, über dieses dritte private Wandmalereiprojekt aus Hofmanns Weimarer Jahren, über Genese und Ausführung des Auftrags liegen keine präzisen Hinweise vor. Hofmann realisierte für Hermann Wallich anscheinend zwei Wandbilder. In seinen nur unvollständig erhaltenen Reisenotizen erwähnte Hofmann für das Jahr 1909 ein *„zweites Bild für Wallich"*, was zugleich ein erstes Wandbild impliziert. Das in Hofmanns Reisenotizen nicht aufgeführte erste *Wallich-Bild* lässt dessen

---

911 Die Repressalien der Nationalsozialisten trieben einige Familienmitglieder in den Selbstmord: 1936 Sultans Sohn Wolfgang, dem die Heirat mit seiner deutschen Verlobten verweigert worden war, die ebenfalls den Freitod wählte; Georg Sultan, Bruder von Adolf Sultan und Arzt im Stadtkrankenhaus in Neukölln; Sultans Tochter Clara starb 1943 im Konzentrationslager Auschwitz. Vgl. SULTAN/LEXM 2010.

912 Einige Möbel Riemerschmids aus Haus Sultan kaufte 1964 das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg aus Privatbesitz an, von denen ein Teil 1988 nach Amerika abgegeben wurde. Vgl. SPIELMANN 1977, S. 34, 45; BESTANDSKAT. HAMBURG 2004, S. 358f.

913 Küpper besaß diverse Arbeiten u. a. von Walter Leistikow oder August Gaul sowie eine *„herrliche Sammlung von Werken* [aus der] *Meisterhand*" Hofmanns, die für Küpper *„eine der schönsten Kollektionen*" (vgl. Brief von Werner Küpper an Ludwig von Hofmann, Berlin 31.12.1942, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.965a/2, zitiert nach WAGNER 2005d, S. 354f.) war. Neben der *Mänade* besaß Küpper auch Hofmanns Gemälde *Traumland* (heute: Berlinische Galerie), *Sur Loing bei Montigny* und *Dame in rosa Kleid am Loing* (beide heute im Privatbesitz), *Blick in das Elbtal bei Königstein* (heute: Kunsthalle Karlsruhe), *Tänzerinnen* (**Abb. 4.26**; heutiger Verbleib unbekannt; zur Identifizierung des Bildes im küpperschen Besitz anhand Hofmanns Verweises auf Fischel (vgl. FISCHEL 1903, Abb. 66) vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Werner Küpper, Pillnitz 3.7.1941, Privatbesitz), zahlreiche Pastelle und Zeichnungen. Eine von Hofmann geführte Werkliste von Küppers Sammlung von 1941 sowie weitere Korrespondenzen zwischen Hofmann und Küpper befinden sich im Privatbesitz sowie im DLA (Inv.-Nr. 65. 965a/1-2; 65.176). Zu Provenienzgeschichte und Verbleib der *Mänade* vgl. WAGNER 2005d, S. 354f.

Entstehung in jene Jahre vermuten, zu denen keine Reisenotizen, d. h. zwischen 1899 bis März 1907, überliefert sind.[914] Zwar erwähnte Hofmann in einem Brief gegenüber William Rothenstein eine im Sommer 1906 begonnene und im Oktober 1906 vollendete *„dekorative Malerei für ein Privathaus in Berlin, die jetzt erst fertig geworden ist"*[915], da weder der Berliner Auftraggeber benannt noch die Auftragsarbeit präzisiert werden, ist eine mögliche Zuschreibung dieses Auftrags an einen Auftraggeber wie Wallich nur rein hypothetisch.[916] In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Haus Wallich Berlin-Charlottenburg* rubrizierte Hofmann einen 1908 datierten Gesamtentwurf für Wallich (**Kat. 9.2**). Bei diesem Entwurf dürfte es sich um jenen zweiten Wallich-Auftrag handeln, der anhand Hofmanns handschriftlicher Notiz *„Dek. 88"* auf dem Entwurf sowie der Übereinstimmung im Sujet als jener in Hofmanns Werkkartei erwähnter Entwurf zu identifizieren ist. Weitere Hinweise über den Wallich-Auftrag liefern Hofmanns Reisenotizen für die Jahre 1909 bis 1910:

1909		*2tes Bild f. Wallich*
1910	*5. Januar*	*Berlin. Das zerstörte Bild bei Wallich*
	Oktober	*Berlin. Wallichbild ausgebessert. 5 Tage!*[917]

Seiner Werkkartei nach führte Hofmann die Entwürfe für das zweite *Wallich-Wandbild* 1908, unter Umständen zeitgleich zur Ausführung des Sultans-Auftrags (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) aus, während die Ausführung des *Wallich-Wandbildes*, wie von Hofmann oben angegeben, vermutlich erst 1909 erfolgt sein dürfte. Für die erste Januarwoche 1910 überliefern Hofmanns Reisenotizen seinen Besuch bei der Familie Wallich in Berlin zur Begutachtung des *„zerstörten Bild*[es]" und dessen Schadensfeststellung vor Ort. Diesen Angaben ist nicht zu entnehmen, welches der beiden Wandbilder beschädigt bzw. betroffen war, zudem werden weder die Ursache noch die Ausmaße der Zerstörung oder Beschädigung genannt. Die Ausbesserung bzw. Restaurierung des *Wallich-Wandbild* im Oktober 1910 erfolgte durch den Maler und dauerte Hofmanns Angaben nach fünf Tage.

Dass Hofmann damit in verschiedenen Jahren realiter insgesamt zwei Wandbilder für Wallich gefertigt hat, darf an dieser Stelle nach Hofmanns Aufzeichnungen angenommen werden. Dies wird durch eine spätere Korrespondenz von Oscar Mulert aus dem Jahr 1944 bestätigt, der jedoch die Realisierung eines zweiteiligen, nicht weiter präzisierten Wandbildes für Wallich überliefert.[918] Einzig zu Hofmanns 1908/09 geschaffenem

---

914 Vgl. handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu seinen Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2.

915 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 16.10.1906, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 76).

916 In einem Brief erwähnte Oskar Mulert ein *Wallich-Wandbild*, das Hofmann *„in den Jahren 1906 bis 1907 oder 1908 für das Treppenhaus der Villa Charlottenburg, Uhlandstraße 8 gemalt habe"*, Brief von Oskar Mulert an Ludwig von Hofmann, Gut Jerchel bei Rathenow 15.6.1944, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.991a/1. Das erwähnte Wandbild ist jedoch aufgrund weiterer Briefangaben als das zweite *Wallich-Wandbild* zu identifizieren.

917 Handschriftliche Reisenotizen Hofmanns mit Anmerkungen zu seinen Wandbildern, BSB, Ana 356.III.2.

918 Vgl. Brief von Oskar Mulert an Ludwig von Hofmann, Gut Jerchel bei Rathenow 26.7.1944, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.991a/2.

Wandbild, das für das Treppenhaus in Wallichs Wohnhaus bestimmt war[919], sind eine Aufnahme des Wandbilds (**Abb. 5.41**) überliefert und Vorarbeiten (**Kat. 9.1-9.3**) erhalten. Für seinen Wallich-Auftrag hatte Hofmann seinerzeit ein Honorar in Höhe von 10.000,- M erhalten.[920]

Auftraggeber Hofmanns waren der vermögende jüdische Bankier Hermann Wallich (1833-1928)[921] und seine Ehefrau Anna (um 1853-**), die seit 1906 ein großbürgerliches Einfamilienhaus in der Uhlandstraße 8 in Charlottenburg bewohnten.[922] Um 1904/05 hatten Wallichs das Anwesen Uhlandstraße 8 nebst Wohnhaus von dem Ziegeleibesitzer R. Mannheimer erworben, das in der Folge von dem Berliner Architekturbüro Breslauer & Salinger umgebaut wurde.[923] (**Abb. 5.42-5.48**) Eigentümerwechsel und Umbau des Wohnhauses sowie Wallichs Bezug des neuen Wohndomizils um 1905/06[924] korrespondieren zeitlich mit Hofmanns zwischen Sommer und Oktober 1906 realisierter *„dekorative*[r] *Malerei für ein Privathaus in Berlin"*[925], die identisch mit dem unbekannten ersten Wandbildauftrag für Wallich sein könnte. Das LvHAZ vermutet dagegen in der Auflistung von Hofmanns Umfeld Paul

---

919 Diese Angaben sind Hofmanns Bezeichnung auf dem Entwurf (**Kat. 9.2**) und seiner Werkkartei bzw. einer Notiz im Bildarchiv Foto Marburg (**Abb. 5.41**) zu entnehmen. Darüber hinaus ergibt sich die Disposition des Bildes aus einer gemeinsamen Betrachtung des dritten Gesamtentwurfs (**Kat. 9.3**), den Schnitten durch das Haus (vgl. **Abb. 5.47-5.49**) sowie dem Obergeschoss-Grundriss (vgl. **Abb. 5.45**).

920 Vgl. Brief von Oskar Mulert an Ludwig von Hofmann, Gut Jerchel bei Rathenow 15.6.1944, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.991a/1.

921 Banklehre, seit 1854 längere Auslandsaufenthalte u. a. in Paris und Asien, seit 1862 Direktor der Comptoir d'Escompte in Paris, später deren Niederlassung auf Réunion und in Shanghai. Auf Anregung Ludwig Bambergers 1870 Eintritt in die Direktion der 1870 gegründeten Deutschen Bank, seit 1894 Mitglied im Aufsichtsrat. 1875 heiratete er Anna Jacoby, die später den wohltätigen Verein *Berliner Hauspflege* zur Unterstützung von Arbeiterfamilien und Bedürftigen gründete; aus der Ehe gingen die Kinder Ilse (1879-**) und Paul (1882-1938) hervor. Wallich war, auch dank der Erbschaft seines Schwiegervaters, sehr vermögend, sein Vermögen belief sich 1904 auf rund 5-6 Mio. Mark, das bis 1913 auf rund 31 Mio. Mark anwuchs, womit er zu den sieben reichsten Männern Berlins zählte, vgl. LAB, APr. Br. Rep. 30 Berlin C tit. 94, Der Polizeipräsident in Berlin, Nr. 14107 [1879-1909]: Hermann Wallich (8.11.1904); REITMAYER 1999, S. 210; MARTIN 1913, Bd. 1, S. 1, 11, 117. Zur Familie Wallich vgl. WALLICH 1970, S. 109ff.; WALLICH 1978a; bes. HAFNER 2004. Ein Fotografie von Hermann und Anna Wallich mit ihrem Sohn Paul von 1908 ist abgebildet in HAFNER 2004, S. 18.

922 Bis 1905/06 bewohnten Wallichs ihr 1886/87 von Ende & Böckmann errichtetes Zweifamilienhaus in der Bellevuestraße 18a in Berlin-Tiergartenviertel (vgl. Baubeschreibung im CENTRALBLATT BAUVERWALTUNG 1887; LAB, A Rep. 10-02, Nr. 1804: die Bauakte Bellevuestraße 18a.) Während Wallichs das Hochparterre bewohnten, soll die Belle Etage bis 1895 an den Unternehmer Eduard Arnhold (1849-1925) vermietet gewesen sein, vgl. DORRMANN 2002, S. 125, 204-208; BIGGELEBEN 2008, S. 20. Den Berliner Adressbüchern ist diese Angabe nicht zu entnehmen. Arnhold galt als einer der wichtigsten Sammler moderner Kunst in Deutschland, in dessen Sammlung sich mindestens drei Arbeiten Hofmanns – *Mädchen und Knabe* (erworben 1903), ein Pastell (erworben 1905) und das Gemälde *Garten der Hesperiden* (erworben 1909) – befanden, vgl. ARNHOLD 1928, S. 236; TSCHUDI 1908/09, S. 14; DORRMANN 2001.

923 Vgl. auch LAB, B Rep. 207, Nr. 2853-2856: vierbändige Bauakte Uhlandstraße 8 (1887-1939), bes. für die Jahre 1904/05: LAB, B Rep. 207 Nr. 2853, fol. 133-136, 158-160. Als Sommersitz diente der Familie Hermann Wallich seit 1911 das Landgut Jerchel (Havelland), das 1938 von Paul Wallich an seinen Schwager Oskar Mulert überging, der es als Nichtjude bis Kriegsende 1945 bewirtschaftete, vgl. ANDREAE/GEISELER 2001, S. 161; GEBHARDT 1999, S. 38. Zu der vom Schwiegervater an Hermann Wallich 1878 vererbten Villa Schöningen an der Glienicker Brücke in Potsdam und deren Funktion als erste Sommerresidenz der Wallichs, die später von der Familie Paul Wallich bewohnt wurde, vgl. HAFNER 2004.

924 Dazu vgl. die Angaben in den BERLINER ADRESSBÜCHERN (Straßenverzeichnis) der Jahre 1904 bis 1906.

925 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 16.10.1906, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 76).

Wallich (1882-1938), den Sohn von Hermann und Anna Wallich, als Auftraggeber des zweiten *Wallich-Wandbilds*.[926] Da der Wandbildauftrag 1908/09 datiert und Paul Wallich sich, wie aus seiner Biografie resultiert, zu dieser Zeit im Ausland aufhielt und erst nach Abschluss seines Studiums und seiner praktischen Ausbildung 1910 nach Berlin zurückgekehrt ist, ist dieser Vermutung zu widersprechen. Wallichs Rückkehr nach Berlin erfolgte zu einer Zeit, als Hofmann das Wandbild längst realisiert hatte. Zudem wohnte Paul Wallich nach seiner Rückkehr nur vorübergehend für wenige Monate bei seinen Eltern bis zum Bezug seiner eigenen Wohnung in der Schillerstraße/Hardenbergstraße.[927]

In Hermann Wallich hatte Hofmann einen kunstinteressierten Auftraggeber gefunden, der in den 1890er Jahren zeitweilig zu dem von Wilhelm von Bode beratenen Sammlerkreis zählte, auf Bodes Rat hin Renaissancewerke erwarb und sich in verschiedenen Kunstvereinen und Kunstgesellschaften engagierte.[928] Inwieweit ein Einfluss Bodes auf Wallich oder durch den mit Wallich bekannten Eduard Arnhold hinsichtlich der Ausgestaltung von dessen Wohnhaus durch Hofmann fassbar sein könnte, ist unbekannt. Zudem konnten mit Ausnahme einer erst 1926 erworbenen Plastik *Zwei Böckchen* von August Gaul[929] keine weiteren Werke moderner Künstler aus dem Sezessionisten-Kreis in Wallichs Besitz ermittelt werden.

5.3.2 Das Treppenhausbild und seine Disposition

Hofmanns zweites *Wallich-Wandbild* (**Abb. 5.41**) entstand um 1908/09 für die dekorative Ausgestaltung des Treppenhauses in Wallichs Wohnhaus. Die Entwürfe für das Wandbild (**Kat. 9.1**-**9.3**) schuf der Maler seinen Angaben in seiner Werkkartei und seinen handschriftlichen Notizen auf einem Gesamtentwurf (**Kat. 9.2**) nach 1908, worauf zugleich auch einzelne Bildmotive hindeuten. Die Betrachtung der Wandbildaufträge zeigte bisher, dass Hofmann bei der Ausführung seiner Wandarbeiten verschiedentlich und ganz individuell auf die vorgefundene Raum- oder Wandkondition

---

926 Vgl. das [Stichwort] Wallich im Umfeld-Verzeichnis auf der Homepage des LvHAZ (www.lvh.ch), 2006.

927 Wallich 1970, S. 115. Zu Paul Wallich vgl. Wallich 1967; Wallich 1978b. Hofmann war Wallich nicht nur über den Auftrag seines Vaters bekannt. Wallich erwähnte Hofmann im Kontext mit einem in fünf Exemplaren im Holten-Verlag erschienenen, einer Frau gewidmeten Versbuch (1910), für das Marcus Behmer (1879-1958) *„für ein ansehnliches Honorar allegorische oder symbolische Zeichnungen"* geschaffen hat. Eines dieser Exemplare erhielt *„Ludwig von Hoffmann in Weimar, ein Freund Behmers"*, vgl. Wallich 1978b, S. 341. Hofmann und Behmer kannten sich aus Hofmanns Weimarer Tagen; in den 1920er Jahren schufen sie gemeinsam mehrere illustrierte Buchausgaben wie das Hohelied Salomos (1921), vgl. Korrespondenz Behmer/Hofmann von 1906-41 im GSA, Inv.-Nr. 96/134 und 96/1279.

928 Bode 1930, Bd. 2, S. 39. Bode beriet Privatsammler und erhielt hierfür als Dank Schenkungen von Kunstwerken oder Sammlungsstiftungen für sein Museum. Vgl. Gaehtgens 1992a; Paul 1993. Wallich und Bode kannten sich spätestens seit Mitte der 1880er Jahre, als Wallich Mitglied in der von Bode und Berliner Kollegen gegründeten *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* war, dessen Vorstandsmitglied Wallich war; zudem engagierte sich Wallich im *Kaiser-Friedrich-Verein*, in der *Vereinigung der Freunde antiker Kunst* und war mäzenatisch für die Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen tätig, der er diverse Arbeiten stiftete. Hierzu sowie zur Stiftungsliste Wallichs vgl. Girardet 1997, S. 226. Bode bewohnte als Nachbar Wallichs das Haus Uhlandstraße 4/5. Inwieweit die Briefaffäre zwischen Bode und Anna Wallich das Verhältnis zwischen Bode und den Wallichs abgekühlt haben könnte, ist unbekannt; zur Briefaffäre vgl. Weisbach 1937, S. 103f.; Otto 1995, S. 44f.

929 Vgl. Geschäftsbücher der Galerie Paul Cassirer, Berlin, PCAZ.

zu reagieren hatte. Im Unterschied zu den früheren Wandarbeiten wie dem Hoftheaterfries (**Abb. 3.3-3.4**), dem Universitätsbild (**Abb. 4.3-4.6**), dem *Edinger-Fries* (**Abb. 5.5**) oder den Sultan-Arbeiten (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) war Hofmann nun im Wallich-Auftrag mit anderen architektonischen Vorgaben und Verhältnissen konfrontiert. Hofmann hatte eine Bildkomposition für einen Wandabschnitt eines weitläufigen, offenen Treppenhauses zu konzipieren.

Die besondere Form dieses Treppenhauses ist in den Bauplänen zu Haus Wallich (**Abb. 5.44-5.47**) ersichtlich: vom Erdgeschoss aus führte eine dreiläufige, U-förmige Treppe mit gleichsinnigem Richtungswechsel und zwei Viertelpodesten zum Obergeschoss. Ein Teil der Treppenhauswand im Obergeschoss oberhalb des ersten Treppenarmes der dreiläufigen Treppe nahm einen offenen, balustraden- oder galerieartigen Gang auf, zwischen dessen Säulenstellungen hinweg die Hausbewohner in das Treppenhaus und damit in die Eingangshalle herunterschauen konnten. Der Grundriss zum Obergeschoss (**Abb. 5.45**) zeigt diese Wandsituation: die vier hier orangefarbig markierten Säulenstellungen (**Abb. 5.45**-orange) entsprechen jenen vier Säulen, die Hofmann in seinem Entwurf *Idylle am Meer III* (**Kat. 9.3**) skizziert und berücksichtigt hat; im Längsschnitt (**Abb. 5.47**) ist diese Säulenstellung nicht eingezeichnet. Unter Einbezug des Obergeschosses-Grundrisses (**Abb. 5.45**) und des Längsschnittes (**Abb. 5.47**) ist die einstige Disposition des Wandbilds im Treppenhaus (**Abb. 5.47-5.48**) zu rekonstruieren. Dem Grundriss zufolge (vgl. **Abb. 5.45**) waren es hohe Säulen, es ist aber eher zu vermuten, dass es sich aufgrund der hohen Lage im Treppenhaus eher um eine durch Säulen getrennte Balustrade handelte, die als Brüstung bzw. Geländer der Treppe diente und die von hier aus Ausblicke ins Treppenhaus ermöglichte.

Durch diesen Aufstellungsort resultierten für Hofmann formale Vorgaben wie Größe des Wandbilds oder dessen l-förmiges Bildformat. (**Abb. 5.48**) Damit hatten Wallichs von der Eingangshalle und vom dritten Treppenarm aus einen Blick auf das im Treppenhaus erhöht situierte Wandbild. Hofmann berücksichtigte in seinem dritten Entwurf (**Kat. 9.3**) links oben in der Darstellung diese beschriebene balustradenartige Wandgliederung im Obergeschoss (**Abb. 5.45**)[930], weshalb sich für die Darstellung ein l-förmiges Bildformat mit zwei differierenden Bildhöhen in Entwurf und Ausführung ergaben. Dies hatte wiederum Auswirkungen auf die Bildkomposition: Der höhere, rechte Leinwandbereich bot Raum für im Vordergrund stehende monumentale Figuren, während der niedrigere Leinwandbereich für die Darstellung im Vordergrund lagernder Figuren bzw. im Hintergrund stehender, kleiner formulierter Figuren geeignet war. Mit seinem Wandbildsujet verlieh Hofmann Wallichs Treppenhaus ein mediterranes, arkadisches Flair.

---

[930] Aus einem Vergleich von Obergeschoss-Grundriss (**Abb. 5.45**) nebst Maßen und Hofmanns Gesamtentwurf (**Kat. 9.3**) ist die etwaige Größe des Wandbilds von 120/293 x 595/360 cm ermittelbar.

Wie schon im *Edinger-Fries* (**Abb. 5.5-5.11**) siedelte Hofmann die Szenerie aus leicht erhöhtem Standpunkt in einer südlichen Landschaft an einer zum Meer hin abfallenden Küste an. Den arkadischen Küstenstreifen besiedeln verschiedene Figuren wie eine lagernde Frau und eine Weintrauben erntende Frau, letztere in Begleitung eines Jünglings mit Korb für die reiche Ernte, auf vorderer Bildebene, spielende Kinder im Mittel- sowie berittene Pferde im Hintergrund. Die Figuren sind in ihren differierenden Posen unter Beachtung perspektivischer Gesetze auf mehreren Bildgründen angeordnet. Interessanterweise ist zu beobachten, dass Hofmann in seinen Privataufträgen entgegen den Anforderungen der Monumentalmalerei des Verzichts auf Tiefenwirkung einen illusionistischen Tiefenraum darstellte, mit dem er ungünstigen architektonischen Vorgaben, Dispositionsverhältnissen und Bildformaten seiner Wandbilder wie im Wallich-Auftrag konzeptionell entgegentreten und die Wirkung seiner dekorativen Arbeiten unterstützen wollte.

Kompositorisches Prinzip im *Wallich-Wandbild* sind – wie auch schon im *Museumshalle-Zyklus* (**Abb. 2.2-2.7**) oder im *Puttenfries* (vgl. **Abb. 1.39**, **1.42**) zu beobachten war – die Anordnung monumentaler Bildfiguren an den seitlichen Bildrändern sowie der Durchblick im Vordergrund auf die Szenen im Hintergrund. Das l-förmige Bildformat bedingte zudem eine Umsetzung eines sehr niedrigen Horizonts insbesondere im niedrigen Bildbereich. Da dieser gut zwei Drittel der Breite der Leinwand umfasste, positionierte Hofmann, ähnlich dem *Dekorativen Gemälde* (**Abb. 1.50**), einige der Bildfiguren – von der lagernden Frau im linken Vordergrund über die Kindergruppe im Mittel- bis zu den zwei berittenen Pferden im Hintergrund, die zudem von der Bodenlinie überschnitten werden, – auf hintereinandergestaffelten Raumebenen größendifferenziert auf einer leicht ansteigenden Diagonale und erweiterte dadurch perspektivisch den Bildraum. Diese mit Abstand angeordneten Figuren sind jeweils einem ungleichmäßigen, sich in den Hintergrund verkleinerndem Dreieck (**Abb. 5.49**) einbeschrieben.

Den Vordergrund dominieren drei monumentale Bildfiguren, die infolge ihres Blickkontakts miteinander in Beziehung stehen und auf diese Weise den l-förmigen Leinwandeinschnitt überbrücken sowie den Charakter der Wand als begrenzende Fläche aufzuheben scheinen. Diese sind in ihren verschiedenen Posen und Bewegungsausrichtungen auf einem zum rechten Bildrand leicht ansteigenden Naturstreifen angeordnet, der seitlich von Büschen (links) und hohen Weinreben (rechts) begrenzt wird. Der im linken Vordergrund (d. h. im niedrigen Leinwandbereich) auf einem ausgebreiteten Tuch mit untergeschlagenem, rechtem Bein lagernde Frauenakt ist im Profil nach rechts dargestellt und richtet seinen Blick auf die beiden Figuren im rechten Vordergrund. Diese stehen höhendifferenziert in der leicht ansteigenden Natur, wodurch Hofmann zugleich die gesamte rechte Bildhöhe ausfüllen sowie figürlich und rhythmisch gestalten kann: der linke Jüngling ist als Rückenakt gegeben, der mit beiden Händen einen großen, mit Weintrauben gefüllten Korb leicht versetzt vor seiner rechten Körperseite trägt, während sein Blick über seine linke

Schulter nach links wohl auf die Kinderszene gerichtet ist. Der weibliche Halbakt neben ihm, ein Tuch um die Hüfte gebunden, steht erhöht und in frontaler Ausrichtung zum Betrachter, das linke Bein zudem hochgestellt; seine linke Hand umfasst eine Weinranke, in der ausgestreckten Rechten hält er ein Messer. Der Kopf der Frau ist nach links gedreht, ihr Blick zur lagernden Frau gerichtet. Ähnlich der lagernden Frau sind die beiden rechten Vordergrundfiguren, in deren Ausdruck zugleich Apollinisches und Dionysisches kontrastierend zum Ausdruck kommt, gezielt innerhalb der Komposition angeordnet. Im Jüngling griff Hofmann die Achse des rechten Reiters im Hintergrund auf, gleichzeitig wurde er durch den seitlich in der Hüfte getragenen Korb optisch verbreitert; ähnliches ist im Gewand des weiblichen Halbakts infolge des linken hochgestellten Beines zu beobachten, das die Beine umspielt.

Die Einbindung aller einzelnen Bildmotive in eine harmonisch austarierte Komposition sowie deren Erfassung durch den Betrachter infolge eines rhythmisch-bewegten Weiterleitens des Betrachterblicks durch die Komposition erfolgte im *Wallich-Wandbild* insbesondere durch die einander zugewandten Kopfstellungen der Vordergrundfiguren. Wie auch im Universitätsbild (**Abb. 4.3**-**4.6**) setzte Hofmann im *Wallich-Wandbild* eine den Bildbetrachter führende Blick- und Sehbewegung durch das Bild von links nach rechts/rechts nach links um, wodurch sich dessen Rhythmik und Klang entfalten. Dieser Rhythmisierungsaspekt ist im *Wallich-Wandbild* im Vergleich von Wandbildausführung (**Abb. 5.41**) und Entwürfen (**Kat. 9.1**-**9.3**) insbesondere in den beiden rechten Vordergrundfiguren zu erkennen. Die drei Entwürfe zeigen den männlichen Rückenakt und den weiblichen Halbakt in gemeinschaftlicher Handlung: die auf einem Bein kniende Frau reicht mit ihrer Rechten ihre Ernte an den Jüngling weiter, der diese mit einem erhobenen Korb (**Kat. 9.1**) bzw. mit beiden Händen (**Kat. 9.2**-**9.3**) entgegennimmt; beide Figuren stehen einander gegenüber und untereinander in Blickkontakt. Erst in der Ausführung vollziehen beide Figuren ihre körperliche Drehung, um die lagernde Frau und die Mittelgrundfiguren in den kompositorischen Rhythmus einzubinden.

Motivisch erinnern die drei Vordergrundfiguren an Figurenkonzepte dieser Jahre: die lagernde Frau links erinnert vage an Muse 1 aus Hofmanns zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Leinwandformat realisierten Jenaer *Neun Musen* (**Abb. 4.3**-**4.6**) sowie an inspirative Vorbilder wie beispielsweise Botticellis *Venus und Mars* (1444/45–1510), Piero di Cosimos *Mars und Amor* (um 1486-1510) oder noch deutlicher an Tizians *Venus von Urbino* (**Abb. 5.50**)[931]; der stehende Knabenakt erinnert vage an die Korbträgerin im *Dionysoszug-Fries* (**Abb. 3.13**). Mit dem *Wallich-Wandbild* ist Hofmann eine

[931] Die im Wandbild dargestellte Liegepose der Frau ähnelt Antike- und Renaissancevorbildern, u.a. an die lagernde bekleidete Aphrodite im Ostgiebel vom Parthenon (British Museum London); zudem an Cousins *Eva Prima Pandora* (um 1550, Louvre, Paris), Giorgiones *Schlummernde Venus* (um 1519, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) oder Tizians *Venus und Cupido* (um 1550, Galleria degli Uffizi, Florenz), Abb. in GUIBERT FERRARA 2003, Abb. 1, 3, 5. – In späteren Arbeiten modifizierte Hofmann das Motiv der lagernden Frau aus dem *Wallich-Wandbild* im Wandteppichentwurf *Die Kelter* (um 1912f., Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Abb. 121) oder im Bibliotheksbild *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.18**).

rhythmisierte Komposition gelungen, die er durch den Bewegungsrhythmus der Figuren, besonders im Vordergrund, deren rhythmisch wechselnden Posen, Stellungen und verschiedenen Ausrichtungen zum Betrachter sowie nicht zuletzt infolge des unter den Vordergrundfiguren angedeuteten Blickkontakts durch die Kopfwendungen, der den nicht mehr als störend empfundenen Leinwandeinschnitt überbrückte. Auch der Jünglingsakt hat mit seinem über die linke Schulter gerichteten Blick zur lagernden Frau links sowie seiner Funktion, den Betrachterblick gleichsam zur Kindergruppe im Mittelgrund weiterzuleiten, wesentlichen Anteil dabei.

5.3.3 NACHLEBEN

1928 verstarb Hermann Wallich. Seine Ehefrau Anna dürfte zu diesem Zeitpunkt wohl bereits verstorben sein, denn im BERLINER ADRESSBUCH werden für 1929 Wallich'sche Erben als Hauseigentümer der Uhlandstraße 8 genannt und für 1930 ein Hausabbruch überliefert.[932] Dass *„die Villa einem Geschäftshaus weichen"* musste, ist auch einem Schreiben von Wallichs Schwiegersohn Oskar Mulert (1881-1951, seit 1909 verheiratet mit Ilse Wallich), dem früheren Ministerialdirektor im preußischen Innenministerium und ehemaligen Präsidenten des Deutschen und Preußischen Städtetages, an Hofmann zu entnehmen. In diesem berichtete Oskar Mulert, dass er das zweiteilige *Wallich-Wandbild* nach dem Tod der Schwiegereltern während des Krieges in einem Berliner Kunstdepot der Speditionsfirma Gustav Knauer, Wichmannstraße 7/8 , einlagern ließ, wo es *„einem Terror-Angriff zum Opfer gefallen und zusammen mit allen anderen dort lagernden Kunstsachen vollständig vernichtet"*[933] wurde. Für die Anmeldung des Schadensersatzes beim Kriegssachschadensamt und zur Wertermittlung benötigte Mulert 1944 eine Bescheinigung von Hofmann über das einst an den Maler gezahlte Honorar über 10.000,- Mark für das zweite *Wallich-Wandbild*, dessen Summe Hofmann ihm brieflich bestätigt hatte.[934] In seinem Dankschreiben an Hofmann für dessen zugesandte Honorar-Bescheinigung informierte Mulert den Maler über den Erhaltungszustand des zweiteiligen Wandbilds vor Einlagerung, das bis dato nicht zuletzt wegen seiner Befestigung per Rahmen an der Wand und der dadurch bedingten leichten Abnahme von dieser einen sehr guten Zustand aufwies. Die *„Vernichtung dieser mit so lieben Bilder"* war für Oskar Mulert, wie er in seinem Schreiben an Hofmann weiter ausführte, besonders *„schmerzlich"*.[935] Die Aufnahme des Treppenhausbilds (**Abb. 5.41**) und die erhaltenen Vorarbeiten zu diesem (**Kat. 9.1-9.3**) sind die einzigen Zeugnisse des Berliner Ausmalungsprojekts für Hermann Wallich.

---

932 Vgl. die Angaben zum Eigentümer von Haus Uhlandstraße 8 im BERLINER ADRESSBUCH (Straßenverzeichnis) der Jahre 1929 bis 1940.

933 Brief von Oskar Mulert an Ludwig von Hofmann, Gut Jerchel bei Rathenow 15.6.1944, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.991a/1.

934 Vgl. Brief von Oskar Mulert an Ludwig von Hofmann, Gut Jerchel bei Rathenow 26.7.1944, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.991a/2.

935 Ebd.

Für Auftraggeber wie Ludwig Edinger, Adolf Sultan und Hermann Wallich oder auch Karl von der Heydt, die rege am gesellschaftlichen Leben teilnahmen und in deren Häusern lokale Prominenz, ausländische Besucher sowie zahlreiche Gäste aus der Welt der Wirtschaft und Politik, Kunst und Kultur verkehrten, erfüllten Hofmanns Wandarbeiten privaten und repräsentativen Charakter zugleich. Zu weiteren Aufträgen über dieses Umfeld der Auftraggeber hinaus kam es im Falle Hofmanns jedoch nicht.

6 DAS WANDMALERISCHE SPÄTWERK: HOFMANNS AUSSTATTUNGSPROJEKTE DER JAHRE 1912 BIS 1924/25

Das *Wallich-Wandbild* (**Abb. 5.41**) war das letzte, private Auftragsprojekt, das Hofmann in seinen Weimarer Jahren (bis 1916) realisieren sollte. Nach Beendigung dieser auch von der Fachwelt in der Tagespresse und in den Kunstzeitschriften gewürdigten öffentlichen und privaten Aufträge seiner frühen Weimarer Jahre – wie dem Universitätsbild (**Abb. 4.1-4.6**) oder den Sultan-Arbeiten (**Abb. 5.29-5.30**, **5.34-5.35**) – kam es zu einer allmählich rückläufigen und stagnierenden Auftragslage über dekorative Aufträge. Als die Aufträge ausblieben, die zu Hofmanns Professorengehalt einen guten Nebenverdienst darstellten und ihm neben dem Erwerb eines eigenen Wohnhauses so manche Reise ermöglicht haben dürften, kam es zu finanziellen Einschränkungen und Verschlechterungen.[936] Gegenüber William Rothenstein berichtete Hofmann im Frühjahr 1910 von künstlerisch wie finanziell schwierigen Zeiten, die seinen Wunsch, *„schöne Tage mit Euch* [Rothensteins]" in England zu verbringen, undurchführbar werden ließen: *„Aber ich fürchte, wir können es uns nicht einrichten"*, schrieb Hofmann seinem langjährigen Freund: *„Ich habe lange nichts mehr verkauft, und da meine Arbeiten von der Kritik mehr und mehr totgeschwiegen oder heruntergemacht werden, so ist wenig Aussicht vorhanden, dass es besser wird; Aufträge fehlen seit einiger Zeit auch. Nun haben wir uns in Rom leichtsinniger Weise noch für dieses Jahr gebunden und wollen im Herbst wieder dorthin reisen – das Leben in unserm kleinen bescheidenen Haus ist auch rasend teuer."*[937]

Das 1910/11 geplante Nietzsche-Denkmal-Projekt in Weimar, für das, so sahen es Planungen vor, Hofmann Wandbilder *„mit athletischen Szenen"* ausführen sollte, kam nicht zustande.[938] Es sollte noch wenige Jahre vergehen, bis Hofmann mit der Ausführung eines Wandbilds für *Auerbachs Keller* (1912/13, **Abb. 6.2**) sowie zweier Kartons für Schablonen für Wandbilder für van de Veldes Kölner Werkbundtheater (1914, **Abb. 6.12-6.13**) in den letzten Tagen vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges wieder Aufträge über architekturgebundene Malereien für den öffentlichen Raum

---

936 Im Unterschied zu den öffentlichen Wandmalereiaufträgen oder dem Wallich-Auftrag liegen über die an Hofmann gezahlten Honorare für die Sultan-Wandbilder oder den *Edinger-Fries* keine Informationen vor. – 1908 bezogen Hofmanns zudem ihr Wohn- und kleines Atelierhaus in der Elisabethstrasse 4, welches der Weimarer Architekten Bruno Röhr (1875-1926) erbaut hatte, vgl. NUCLEUS 1908, S. 10f. und Abb. S. 10, 11.

937 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 6.4.1910, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 100).

938 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 30.4.1911, in: KESSLER 2005, S. 665. 1911 war Hofmann neben Kessler, Hauptmann, Bodenhausen, Walter Rathenau oder Gabriele d´Annunzio Mitglied im Komitee für die Errichtung einer Nietzsche-Denkmalanlage. Geplant war ein Ensemble aus Tempel für musikalische und tänzerische Darbietungen, Sportanlagen für die körperliche Ertüchtigung und dreier Feststraßen. Das Denkmal war als Kultort zu Ehren von Nietzsches Wirken konzipiert, es sollte Nietzsches *„raffinierte Kultur"* (Kessler) symbolisieren und in Anlage und Ausstattung dessen dionysisches und apollinisches Prinzip artikulieren; vgl. AUSST.-KAT. MARBACH 1988, S. 99. Zum Nietzsche-Denkmal vgl. ERBSMEHL 1998, S. 239-285; ERBSMEHL 2001.

erhalten sollte. Mit diesen konnte er jedoch nicht mehr in vergleichbarer Weise an seine großen Erfolge seiner frühen Weimarer Jahre anknüpfen. In seiner späten Dresdner Schaffensphase seit 1916 erhielt Hofmann zwischen 1917 und 1925 erneut öffentliche und private Aufträge über Wandmalereien, darunter der bedeutende Staatsauftrag für die Deutsche Bücherei (**Abb. 6.18-6.19**).

6.1 DAS *EUPHORION-WANDBILD* (1912/13) FÜR *AUERBACHS KELLER* IN LEIPZIG

6.1.1 UMSTÄNDE DER BEAUFTRAGUNG

1912, drei Jahre nach Fertigstellung des *Wallich-Wandbilds* (**Abb. 5.41**), wurde Hofmann zur Mitarbeit an der bildkünstlerischen Ausgestaltung des zu dieser Zeit schon berühmten, nunmehr neu errichteten Leipziger *Auerbachs Keller* aufgefordert. Es war eine bedeutende Aufgabe, an der Hofmann gemeinsam mit weiteren bekannten Malern mitwirken konnte: Goethes berühmter FAUST sollte in einem Wandschmuck narrativ vorgeführt und illustriert werden. Auftraggeber war der Leipziger Unternehmer Anton Mädler (1854-1925), Inhaber der *Königlich Sächsischen concessionirten Koffer- und Taschen-Fabrik Moritz Mädler*, der 1911 den Gebäudekomplex des Handelshauses *Auerbachs Hof* nebst Weinkeller *Auerbachs Keller* und Nachbargrundstücke erworben hat, um an dessen Stelle nach Vorbild der italienischen überdachten Passagen ein modernes, funktionales Handelshaus, die berühmte *Mädlerpassage,* zu errichten.[939]
Proteste aus der Bevölkerung führten dazu, dass sich Mädler gegen seinen ursprünglichen Plan des Abbruchs des gesamten historischen Kellerareals von *Auerbachs Keller* nun für dessen Erhalt, Sanierung und großzügige Erweiterung um neue Kellerräume wie den *Grossen Keller* entschloss und diese neuen Räumlichkeiten in den von dem Leipziger Architekten Theodor Kösser (1854-1926) entworfenen Neubau der *Mädlerpassage* integrierte. Hierbei sollte der *Grosse Keller* (**Abb. 6.1/a**) als neues Hauptrestaurant des Kellerareals eine besondere malerische Ausgestaltung erhalten, und so entschied der sich auch kulturell engagierende Anton Mädler[940], dessen Lünetten mit einem von sechs bedeutenden Malern geschaffenen mehrteiligen Wandbildzyklus nach Motiven aus Goethes FAUST I und FAUST II zu schmücken.[941] Mit diesem *Faust-Zyklus*

---

[939] Mädlers Neubau entstand im Zuge der Einführung der Mustermesse 1894 und der Errichtung der noch heute Leipzigs prägenden Messehäuser. Zum Neubau vgl. BRUCHMÜLLER 1912, zur Historie von *Auerbachs Hof/Auerbachs Keller* und seiner bildkünstlerischen Ausgestaltung zur FAUST-Thematik vgl. WALTER ET AL. 1992; AFFELDT/HEINRICH 2000; REINHARDT 2000.

[940] Zu Mädlers kulturellem Engagement vgl. THORMANN 1993, S. 163f. (Stichwort Anton Mädler).

[941] Außer Hofmann waren der Münchner Hans Best (1874-1942) mit vier Gemälden, Walter Georgi (1871-1924) aus Karlsruhe mit zwei Gemälden sowie die Leipziger Paul Horst-Schulze (1876-1937), Mathieu Molitor (1873-1929) und Fritz Rentsch (1867-1946) mit jeweils einem Gemälde an der Ausmalung beteiligt. Acht Wandbilder widmeten sich Motiven aus FAUST I, zwei Wandbilder Motiven aus FAUST II. Abbildungen der Wandbilder zum *Faust-Zyklus* in REINHARDT 2000, S. 36-45. Der *Faust-Zyklus* wurde durch Goethes Reliefbild des Leipziger [Theodor] Illing an der Stirnwand des Mittelgangs des *Grossen Kellers* komplettiert (**Abb. 6.1/a**). Die Innenaufnahme überliefert, dass zur Kellereinweihung und im Gegensatz zur heutigen Raumgestalt die Wände und die auf Pfeiler ruhenden Gurtbögen mit Ausnahme der halbhohen, dunkelbraunen Holzvertäfelung im *Grossen Keller* weiß gehalten waren, sodass der zehnteilige farbintensive *Faust-Zyklus* wirkungsvoll zur Geltung kam. Die architektonische Gestaltungsweise mit Dekorationsmalereien erfolgte wohl erst in den

führte Mädler einerseits die seit Jahrhunderten bestehende Tradition, *Auerbachs Keller* mit Bildwerken zur *Faust*-Thematik auszustatten, fort; andererseits ist die Bildfolge im Kontext mit der Neueinschätzung Goethes um 1900 zu sehen, als der Dichter zum „*harmonisch-heroische*[n]"[942], „*klassischen, harmonischen Olympier*"[943] stilisiert wurde und sein Spätwerk um PANDORA und FAUST zum deutschen Nationalwerk avancierte.[944]
Die Kreierung eines dekorativen Zyklus durch mehrere Maler lassen inhaltliche und formale Vorgaben gegenüber den beteiligten Malern vermuten, zudem auch gemeinsame Charakteristika der Wandbilder festzustellen sind. Zu diesen gehören neben dem halbrunden Bildformat die enge Anlehnung an den FAUST-Stoff und dessen Inszenierung in der Malerei durch die Betonung des inhaltlich Bedeutenden der zu illustrierenden Szenen und Textpassagen, die klar gegliederte Komposition, die Stilisierung der Darstellung sowie eine zumeist kräftige Farbgebung. Mädlers Ziel war es wohl, die FAUST-Dichtung in der Malerei in enger Anlehnung an die Vorlage vorführen zu lassen.

6.1.2 DAS WANDBILD – BESCHREIBUNG UND ANALYSE

Hofmann erreichte der Auftrag, das Wandbild *Euphorion* (**Abb. 6.2**) für *Auerbachs Keller* zu gestalten. Damit konnte er jenen Akt illustrieren, der für ihn zu den klangvollsten Szenen des FAUST zählte: den Helena-Akt, aus dessen Arkadienszene *Schattiger Hain* (FAUST II, III, 3) er zentrale Momente zur Darstellung bringt.[945] Es ist anzunehmen, dass die Ausführung des Wandbilds Hofmann, dem Verehrer Goethes, der Eleonore von Hofmann zufolge neben Hölderlin „*den grössten Anteil an seiner Geistesbildung und seinem inneren Leben*"[946] hatte, besondere Freude bereitet haben dürfte. Zu diesem Zeitpunkt hatte Hofmann, zu dessen wichtiger Lektüre Goethes Werke zählten, aus

---

1920er Jahren wie es eine Postkarte (**Abb. 6.1/b**) im Archiv der Verf. belegt. Vgl. auch die Berichte in der Tagespresse: *Auerbachs Keller in der Mädler-Passage*, in: LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, Nr. 53, 23.2.1913, S. 42; *Die Wiedereröffnung von Auerbachs Keller*, in: LEIPZIGER TAGBLATT, Nr. 96, Morgen-Ausgabe, 23.2.1913, S. 29, beide: StAL; ferner DAEHNE 1930/1993, S. 78. Im Laufe der Jahre wurden die Wandbilder mehrfach umgehängt. So war an der Stirnwand anstelle von Illings Reliefbild um 1937 Walther Georgis *Walpurgisnacht* aufgestellt, seit den 1960er Jahren ist hier Hofmanns Wandbild situiert, vgl. Postkarten im Archiv der Verf.

942 Einleitung zu Richard DEHMEL: Der Olympier Goethe. Ein Protest (1908), in: MANDELKOW 1979, S. 540/541.

943 LEITHÄUSER 1949, S. 287.

944 Dies begünstigte die 1867 erschienene FAUST-Ausgabe zur Eröffnung der Reclam Universal-Bibliothek. Der Name Goethe sowie dessen Humanismus standen am ausgehenden 19. Jahrhunderts für die Emanzipation, die individuellen Fähigkeiten und Entwicklungsmöglichkeiten der Menschen, vgl. PARRY 1993, S. 89f. Dehmel äußerte: „*Aber wodurch er* [Goethe] *uns groß erscheint (...) Das ist sein ruhelos ringendes Doppelwesen, kraft dessen er selber ein Vorbild wurde, ein Vorbild für jene Übergangszeit, d.h. für jede ursprüngliche, neue Werte entdeckende Zeit: seine unerschöpfliche ‚Werdelust', die sich mit prometheischer Inbrunst und paracelsischer Phantasie in alle leidvollen Anfangsgründe einer neu aufstrebenden Menschheit versenkte, weil sie herstammte aus dem Überdruß einer vollkommen vollendeten, abgetanen Freudenzeit.*" DEHMEL 1908/1979, S. 356.

945 Edwin Redslob erwähnt Gespräche mit Hofmann „*vor allem* [über] *Literatur (...): Goethe und Homer erschienen geradezu gegenwärtig, (...) Schon damals bekannten wir, dass für uns neben den Helena-Szenen im ‚Faust' kaum ein in deutscher Sprache geschriebenes Werk so klangvoll und zugleich anschaulich sei wie Goethes ‚Pandora'. Er hat dazu später Illustrationen geschaffen und hat für das Theater in Lauchstädt Kulissen und Figurinen zu diesem Werk entworfen, die zeigen, wie sehr in ihm ein Stück Goethescher Tradition weiterlebte.*" REDSLOB 1998, S. 64f. Redslob verfasste Aufsätze über Goethes Leben, Wirken und Werken (vgl. REDSLOB 1985), zudem besaß er eine umfangreiche Goethe-Sammlung, die 1969 an das Goethe-Museum Düsseldorf (Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung) abgegeben wurde, vgl. http://www.goethe-museum-kippen-berg-stiftung.de, 2007.

946 HOFMANN 1963/2005, S. 389.

denen er wiederum wiederholt für ihn wichtige Gedanken notierte[947], mit dem Aquarell *Faust erscheinen die Erdgeister*[948] oder dem *Gretchen*-Bild (**Abb. 1.5**) erste FAUST-Interpretationen sowie Bühnenbildentwürfe zu Goethes *Pandora*- und *Satyros*-Aufführungen 1909 im Goethe-Theater in Bad Lauchstädter geschaffen. Ursprünglich wurde Hofmanns Gemälde einst – wie auch die übrigen Wandbilder, jeweils korrespondierend mit den illustrierten Szenen – von unter dem Wandbild angebrachten Verszeilen aus der *Euphorion*-Szene begleitet: „EUPHORION: *Ihr seid so viele / Leichtfüßige Rehe; / Zu neuem Spiele / Frisch aus der Nähe! / Ich bin der Jäger, / ihr seid das Wild.* CHOR: *Willst du uns fangen / Sei nicht behende! / Denn wir verlangen / Doch nur am Ende, / Dich zu umarmen, / Du schönes Bild!*" (FAUST II, V. 9767-9778)

Hofmann wählte für das *Euphorion*-Wandbild einen Ausschnitt aus der FAUST-Dichtung, in der er das Wesen des Euphorions, dessen Springen (V. 9602ff.), Hüpfen (V. 9711) und schneller Rhythmus (V. 9626) leitmotivisch die Arkadienszene durchzieht, veranschaulichen konnte. *Euphorion* zeigt das sich zur Raserei steigernde Treiben Euphorions, des im arkadischen Gefilde geborenen Sohns von Helena und Faust, in einer arkadisch stilisierten Natur. Im Bildzentrum vor gelbem Hintergrund verfolgt Euphorion, über kleine Hecken und Steine springend, eine junge Choretide aus dem Mädchenchor und versucht sie scheinbar im fliegenden Lauf zu fangen. Mit beiden ausgestreckten Armen erfasst Euphorion das über die Schulter gelegte Tuch der vor ihm enteilenden Choretide, die sich seinen Verfolgungs- und Fangversuchen mit ihrem ausgestreckten rechten Arm zu entziehen versucht. Aufgrund seines schnell bewegten Sprungs breitet sich Euphorions Umhang hinter seinem Rücken flügelartig aus, auch das flatternde Tuch der Choretide macht ihre dynamische Körperbewegung sichtbar. Gegenüber der FAUST-Dichtung, in dem aus dem Fangspiel Euphorions Liebesverlangen entbrennt, das zu seiner Verfolgung der Choretide und seinen Annäherungsversuchen führt, illustrierte er die Euphorion-Szene motivisch auf den ersten Blick mehr als eher spielerisches Fangen und Nachlaufen zweier junger Menschen mit implizierenden Andeutungen auf den weiteren dramatischen Handlungsverlauf der FAUST-Dichtung.
Motivisch handelt es sich bei den schnellen, dynamischen Sprung- oder Laufbewegungen von Euphorion und der Choretide in dieser Fang- und Verfolgungsszene um modifizierte Anleihen aus Hofmanns eigenem Werk. Bereits im Entwurf *Verfolgung* für *Blatt 9* der *Tänze-Mappe* (**Abb. 6.3**) hatte Hofmann 1905 einen Jüngling mit flatterndem Gewand in spielerischer Verfolgung einer jungen Frau dar,

---

947 Das LvHNP verwahrt eine Mappe mit handschriftlichen Notizen Hofmanns aus Werken Goethes, vgl. Goethe-Zitate nebst Hofmanns Anmerkungen und Notizen, LvHNP, Mappe II a/4 (Auszüge aus Goethes Werken, Geisteswissenschaftliche Notizen). Hofmann nutzte die Worte Goethes „*Und ist es Drang, so ist es Pflicht*" aus dessen Versepos DER EWIGE JUDE – EIN FRAGMENT, um seine wiederholten Versuche und Ausführungen großformatiger Arbeiten zu rechtfertigen, vgl. Briefkonzept von Ludwig von Hofmann an Botho Graef, [Dresden nach 18.10.1916], DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.890/1. Die Verleihung der Goethe-Medaille 1941 soll Hofmann besonders gefreut haben, vgl. AUENER, Helmut: *Goethe-Medaille für den Maler Ludwig von Hofmann*, in: MEISSNER TAGEBLATT vom 19.8.1941.

948 Eine Abb. des Aquarells in AUSST.-KAT. KÖLN 1974, Kat. 208; sein Verbleib ist unbekannt.

dessen geflügelter Charakter Euphorion ähnelt; dieser verfolgende Jüngling aus *Verfolgung/Tänze-Blatt 9* fand modifizierend und in horizontaler Spiegelung (**Abb. 6.4**) Eingang in das *Euphorion-Wandbild*. Leichte Abwandlungen im *Euphorion-Bild* betreffen die Posen der Arme und des rechten, angewinkelten Beines von Euphorion sowie den engeren Winkel der Schrittstellung infolge seiner gegenüber der frühen Formulierung deutlich verhalteneren Sprungbewegung. Motivisch erinnert das zentrale Figurenpaar im *Euphorion-Wandbild* zudem an antike Darstellungen zum Daphne-Mythos mit Daphne verfolgenden Apoll.[949]

Womöglich schlugen sich in den Lauf- bzw. Sprungbewegungen von Euphorion und der Choretide auch Inspirationen von den tanzästhetischen Prinzipien nieder, wie sie in der rhythmischen Gymnastik des Schweizer Musikpädagogen Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) gelehrt wurden, der 1910 in Hellerau bei Dresden sein System der rhythmischen Gymnastik installiert hat und zu dessen berühmtesten Schülerinnen Mary Wigman (1886-1973) zählte. Verena Senti-Schmidlin wies explizit darauf hin, dass Hofmann mit den rhythmischen Bestrebungen der Hellerauer Schule vertraut war und sich mit diesen auseinandergesetzt hat[950], und zwar erfolgte dies bereits zu jener Zeit, als das *Euphorion*-Wandbild entstand. Zu welch anderen Formulierungen Hofmann zeitgleich oder kurz zuvor vor Entstehung seines *Euphorion*-Bilds fand, wird im *Tanzfries* (**Abb. 6.5**) deutlich, der eine dynamische, expressiv-kräftige Lauf- und Sprungbewegung eines kraft- und muskelstrotzenden Jünglings zeigt und dessen Körpergestaltung hier bereits jene spätere des Leipziger Wandbilds *Quelle der Tatkraft* (**Abb. 6.19**) vorwegnimmt, Formulierungen, die ganz aus Hofmanns Œuvre herausfielen, wie bereits der Rezensent der Hofmann-Ausstellung in der Galerie Caspari in München explizit betonte.[951]

---

949 Die Darstellung von *Blatt 9* der *Tänze-Mappe* (1905) weist Reminiszenzen zu Rubens' *Apoll und Daphne* (um 1636, Musée Bonnat, Bavonne) auf. Antike Bildbeispiele zum Daphne-Mythos zeigen motivische Ähnlichkeiten – wenn auch mitunter in verhaltener Bewegung, aber in ähnlichen Gebärden – zu Hofmanns Euphorion-Szene. Im Daphne-Mythos wird Daphne von Apoll verfolgt, zudem ähnelt ihre Verwandlung in einen Lorbeerbaum derjenigen der Choretide in eine lodernde Flamme bei Goethe. Zu antiken Daphne-Darstellungen vgl. Dokumentation im LIMC 1986, Bd. 3 (Atherion-Eros), Nr. 2, Tafel 256-257.

950 Als Beleg führte sie eine Anfrage von Jaques-Dalcroze bei Künstlern, darunter auch bei Hofmann, im Sommer 1912 zu den rhythmischen Bestrebungen der Hellerauer Festspiele an, der diese im Hinblick auf die Klärung von Bühnenkunstproblemen begrüßte. Vgl. SENTI-SCHMIDLIN 2007, S. 122, in Rekurs auf *Gutachten und Ratschläge zu den Schulfesten*, in: RHYTHMUS II 1912, S. 91.

951 Der Rezensent der Münchner Hofmann-Ausstellung betonte: *„An sich ist es seltsam, wenn ein anscheinend längst ausgereifter Künstler sich so restlos den Anforderungen der extremsten Moderne hingibt, so daß einzelne Werke vollständig aus dem Gesamtschaffen herausfallen. Es ist dieses ein Experiment, das nicht immer gelingen kann, das aber bei einem Künstler von der Bedeutung Hofmanns zu neuen wertvollen Resultaten geführt hat. Die Bilder stellen zwar nicht die Erfüllung der modernen Bestrebungen vor, aber sie zeigen, wie die Moderne sich in einem abgeklärteren, weniger revolutionären Sinne spiegelt, und sie zeigen zugleich, auf welche Weise man unter der Vermeidung der üblichen Gewaltsamkeiten dem Problem der modernen Monumentalkunst beikommen kann.*" N.N. 1914, S. 262. Der *Tanzfries* (**Abb. 6.5**) wurde 1914 in dieser Münchner Ausstellung präsentiert, vgl. handschriftliche Notizen Hofmanns zu seinen Werken, Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1914/16-1944 etc., LvHNP, Inv.-Nr. IV/1. Zur Datierung des Gemäldes 1912 vgl. Hofmanns handschriftlichen Notizen zu den Entstehungszeiten von Gemälden (LvHAZ) oder Ausstellungslisten (LvHNP); ferner AUSST.-KAT. DRESDEN 1917, Kat. 32; AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917, Kat. 15. 1917 äußerte Botho Graef über Hofmanns neuesten künstlerischen Absichten, dass diese *„ganz rein (...) erst in den allerletzten Arbeiten zutage*[kommen]", den *Tanzfries* führte Graef als *„eines der am vollsten gelungenen Werke*" an, vgl. GRAEF 1917, S. 144.

Doch kehren wir zum *Euphorion-Bild* zurück: Erschrocken und beunruhigt beobachten Faust und Helena (links) das Treiben ihres Sohnes und der Choretide, während im rechten Bilddrittel die ängstlich vor ihnen zurückschreckenden Choretiden zur Gruppe zusammengerückt sind, die hier entsprechend der Bogenform der Leinwand unterschiedliche Posen und Körperstellungen einnehmen. In den Kreis der Choretiden (rechts) ist hier zudem der sie an Körpergröße überragende und als Phorkyas verkleidete Mephistopheles integriert, dessen weiter Mantelumhang einzig sein maskenhaftes Gesicht zu erkennen gibt. Faust und Helena sowie die Choretiden-Gruppe sind leicht in den Mittelgrund gerückt. Innerhalb der Bildkomposition sind sie auf einem flächig gehaltenen, ockergelben und grünen Naturboden und links und rechts vor einer hohen, dunkelgrünen und sich mittig öffnenden Naturhecke angeordnet, die durch parallele, langgezogene Striche verschieden nuancierter Grün- und Blautöne strukturiert wird. Mit ihren dunklen Gewändern sind Faust und Helena aufgrund ihrer Anordnung im Schatten der dunklen Hecke erst auf den zweiten Blick zu erkennen.

Interessant ist, wie sich Hofmann bei der bildlichen Umsetzung am literarischen FAUST-Stoff orientierte, Anspielungen auf den weiteren, dramatischen Handlungsverlauf in das *Euphorion*-Wandbild integrierte und zudem motivische, inhaltliche, formale und kompositorische Probleme im Hinblick auf die Gesamtkomposition löste. Die monumentalen Bildfiguren sind bühnenartig im Vordergrund in der Natur und zwar entsprechend ihrer Relation zu den Figuren der Handlung paar- oder gruppenweise vor der dunkelgrünen Hecke (links und rechts) bzw. vor gelbem Hintergrund angeordnet: Faust und Helena (links); Euphorion und Choretide (Mitte); Choretiden-Gruppe mit Phorkyas-Mephistopheles (rechts) bzw. die ruhigen Figuren links und rechts vor blaugrüner Naturhecke, die rhythmisch bewegten Figuren in der Bildmitte vor gelbem Hintergrund, womit der farbig dreigeteilte Hintergrund somit mit unterschiedlich bewegten Figurengruppen korrespondiert.
Die drei separierten Figurengruppen sind Kompositionsprinzipien (**Abb. 6.6**) einbeschrieben bzw. in kompositorische Bezüge zueinander gestellt. Beispielhaft genannt seien folgende Bezüge: Helena und Faust links bilden eine geschlossene Einheit und sind daher, separiert von den übrigen Bildfiguren, einem Kreissegment einbeschrieben, Helenas seitlich erhobener rechter Arm verbreitert optisch die räumliche Breite des Paares; die Choretidengruppe rechts ist einer rechtwinkeligen Dreieckform angeordnet, ausgehend von der diagonalen Körperstellung von Choretide 1 über die Köpfe und Füße ihrer Schwestern (Choretide 1/2/4/3), Phorkyas, zwar innerhalb dieser Gruppe situiert, überschreitet jedoch mit ihrem Kopf die Kathete des Dreicks, was auf ihre Relation zu den Choretiden zurückzuführen ist; leicht versetzt von einer gemeinsamen Horizontalen sind Helena und Phorkyas am linken und rechten Bildrand angeordnet, beide zudem mit blauem Schleier bzw. Umhang bekleidet, was ihre Diskrepanz von Schönheit und Hässlichkeit antizipiert; die zentrale Mittelszene um Euphorion und Choretide, die diagonale oder parallele Bezüge wie die Parallelität der

Körperdiagonalen, der im Lauf ausgestreckten und angewinkelten Beine oder der flatternden Gewänder kennzeichnen, ist vor hellgelbem Hintergrund der V-förmig geöffneten Naturhecke situiert; die Relation der zentralen Choretide zur Choretiden-Gruppe wird durch die ähnliche Gestaltung der Frauen und die parallelen Körperstellungen bzw. Körperhaltungen von springender Choretide zu ihrer ersten benachbarten Schwester (Choretide 1) deutlich. Hofmanns *Euphorion-Wandbild* kennzeichnet eine von der Bildmitte ausgehende Bewegungsausrichtung nach rechts, die durch die parallele Körperhaltung und Schrittstellung sowie der Rhythmik von Euphorion und der Choretide sowie der Haltung der Choretiden-Gruppe geprägt wird.

Bei der Umsetzung des Stoffs orientierte sich Hofmann eng an der literarischen Vorlage, sodass das Wandbild zu einer Darbietung der Goetheschen Literatur, ja zu einer Bühnenaufführung selbst wird. Die grüne Hecke und ihre mittige, hier gelbe Öffnung sowie der nicht dargestellte freie Himmel suggerieren einen Laubencharakter der Natur, der Goethes Regieanweisung folgt: *„Schattiger Hain. (…) An einer Reihe von Felsenhöhlen lehnen sich geschloßne Lauben. Schattiger Hain bis an die rings umgebende Felsensteile hinan"* (FAUST II, Regieanweisung nach V. 9573). Ein paar Zeilen weiter berichtet Goethe von seinem Arkadien-Bild als *„Höhlenräumen"* (V. 9598) oder, wie es Erich Trunz formulierte, als ‚Natur-Innenraum', einer überdachten Natur mit geschlossenen Lauben und einer *„zum Innenraum gewandelten Natur"* als Seelen- oder Innenwelten.[952] Auf diese arkadische ‚Seelenlandschaft' rekurrierte Hofmann mit der nach außen abgeschlossenen grünen Naturhöhle, in deren Inneren der Landschaft Faust und Helena (links) bzw. die Choretiden und Phorkyas (rechts) sowie mittig vor der gelben Heckenöffnung Euphorion und die Choretide angeordnet sind.
Eine dem Schauplatz der Handlung und der Naturkulisse ähnliche Anlehnung ist für die Figuren zu konstatieren. Euphorion wird von Goethe als schönes, gelocktes und rhythmisches Wesen (V. 9626-9627, 9726, 9757) beschrieben, dessen *„blumenstreifige*[s] *Gewande"* (vgl. V. 9617-9620) sich in seinem Rücken ausbreitet. Euphorion ist zudem ein besonders rhythmisches Wesen (V. 9626-9627, 9726, 9757), sein Springen (V. 9602ff.), Hüpfen (V. 9711) und Rhythmus (V. 9626) durchziehen geradezu leitmotivisch die Arkadienszene. Der rhythmisch interessierte Hofmann nahm diese Bedeutung Euphorions in der Euphorion-Szene als zentrales Bildmotiv im schnellen, heiteren und spielerischen Fangen und Nachlaufen zweier junger Menschen, von Euphorion und der Choretide, auf, deren schnelle Bewegungen besonders in den Posen, Gewändern und Haaren sichtbar gemacht werden. In Euphorions flügelartig flatterndem Gewand und der Situierung seines Springens und damit der Fang- und Verfolgungsszene von Euphorion und der Choretide vor gelbem Hintergrund nahm Hofmann assoziativ einerseits den diverse Anspielungen auf den dramatischen Handlungsverlauf der FAUST-Dichtung und den von ihm nicht verbildlichten Ausgang des Helena-Aktes vorweg,

---

952 TRUNZ 2002, S. 669, zur Bedeutung der Landschaft Arkadiens als Seelenraum vgl. ebd., S. 667ff.

andererseits stellte er einen direkten Bezug zu Euphorion her: Aus Euphorions und aller Choretiden anfänglichem gemeinsamen Singen und Tanzen (vor V. 9745, nach V. 9753) entbrennt Euphorions Liebesdrang, das sich zu seiner Raserei (V. 9785) und Verfolgung sowie Annäherungs- und Eroberungsversuchen einer Choretide steigert. Euphorions Versuch, „*die Wildeste*" (V. 9793) der Choretiden als „*Jäger*" (V. 9771) zu fangen und zu erobern (V. 9794) und zu „*Genusse*" (V. 9795) zu zwingen, scheitert, als Feuernymphe entzieht sie sich ihm als lodernde Flamme; der verliebte Euphorion glaubt sich im Besitz von Flügeln (V. 9603) und stützt sich vom höchsten Felsen vor seinen Eltern zu Tode. Der gelbe Hintergrund verweist auf Euphorions Verliebtheit, auf das Leuchten um sein Haupt (V. 9623), sein strahlendes Haupt, den nachziehenden Lichtschweif bei seinem vergeblichen Flugversuch und die aufsteigende Aureole nach seinem Absturz (Regieanweisungen nach V. 9900, 9902) und antizipierte damit Euphorions Auflösung und die Verwandlung der Choretide in eine Flamme (nach V. 9807).
Den Moment ihrer transitiven Verwandlung setzte Hofmann ebenso wenig im Bild um wie Euphorions begieriges Ergreifen und Erobern der Choretide, wie es von Moritz Retzsch (1779-1857) dargestellt wurde.[953] Ein Vergleich mit Retzschs Euphorion-Illustration aus UMRISSE ZU GOETHE'S FAUST liegt nahe, befand sich dieses Buch zudem ehemals in Hofmanns Besitz.[954] Auffallend sind die Parallelen zwischen beiden Interpretationen: die Darstellung dreier separierter Figurengruppen (Faust und Helena; Euphorion und Choretide; Choretiden-Phorkyas-Gruppe) in der Natur. Gegenüber Hofmann verbildlichte Retzsch (**Abb. 6.7**) stärker das Wollüstige im Euphorion, der die Choretide auf seiner rechten Schulter trägt. Auch bei Retzsch beobachten sowohl Faust und Helena als auch die Choretiden besorgt das Treiben Euphorions, von Retzsch durch die pathetischen Gesten seiner Figuren dargestellt: durch Helenas ausgestreckt erhobenen Arme und geöffnete Handfläche, durch Fausts linken, in seine Taille abgestützten Arm oder im erschrockenen Zusammenrücken der Choretiden zur Gruppe.

Euphorions Eltern sind dagegen als besorgte, ermahnende Eltern charakterisiert, deren Erschrecken und Besorgnis über das Treiben ihres Sohnes aus, den sie wiederholt zur Mäßigung (V. 9737-9742) ermahnten, sich in Helenas und Fausts Gesten und ernsten Mimiken ausdrücken. Hierauf deuten insbesondere Helenas zur Warnung erhobene Geste ihrer rechten, geöffneten Hand sowie Fausts linke Hand, die beschwichtigend auf Helenas Linken ruht, hin. Beide sind eng zusammengerückt und geben, durch Euphorions Verhalten das drohende Ende ihres eigenen arkadischen Lebens fürchtend, dem Versuch ihres Zusammenhalts sichtbaren Ausdruck. In Fausts und Helenas Äußerem berücksichtigte Hofmann Goethes Regieanweisung zur Figurenbeschreibung

---

953 Dazu vgl. u. a die Faust-Rezeption von Peter Cornelius (1783-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) oder Max Beckmann (1884-1950). Zahlreiche Abbildungen zur Faust-Rezeption bei NEUBERT 1932 und BOEHN 1938.

954 Die 1816 im Cotta-Verlag Stuttgart erschienene Publikation UMRISSE ZU GOETHE'S FAUST enthielt 26 Stiche Retzschs, die für die zweite Publikation 1836 (UMRISSE ZU GOETHE'S FAUST, ZWEITER TEIL, Augsburg) um elf ergänzt wurde. Beide Bücher befanden sich laut Hofmanns Bücherliste (LvHNP, 2 Bände) in seinem Besitz.

(FAUST II, III, 2): Faust erscheint in höfisch-ritterlicher Kleidung des Mittelalters mit vornehmem roten, gegürteten Gewand, das partiell mit einem gelben Muster reich verziert ist.[955] Für die Helena-Figur als Verkörperung der schönsten Frau und antik-vollendeten Schönheit (V. 9218-9224) nahm Hofmann seine Ehefrau Eleonore als Vorbild (vgl. **Abb. 10.1-10.2**), die er, Goethes Regieanweisung folgend, mit Kleid und Schleier (nach V. 9943) darstellt.

Als Gegenpol zu Faust und Helena sind auf der rechten Bildhälfte die Gruppe junger Choretiden-Mädchen und zwischen ihnen Phorkyas gesetzt, was auf Phorkyas' Bericht über das Entstehen und wundersame Erscheinen Euphorions gegenüber den Choretiden und das zwischen ihnen darauf entbrannte Streitgespräch (V. 9588ff.) zurückzuführen ist. Auch Phorkyas' Äußeres entspricht der Vorlage: ein „*verhülltes großes Weib*" (V. 8676), ein hässliches, großes Wesen, das mit der antiken Phorkyadenmaske mit nur einem Auge und einem Raffzahn (V. 8012-8025) verkleidet ist, die Mephistopheles bereits im zweiten Akt von *Klassische Walpurgisnacht* angezogen und sich damit als Phorkyas getarnt hat. Phorkyas' Hässlichkeit erscheint als Pendant zu Helenas Schönheit (V. 8810), das wie folgt umgesetzt ist: Mit den nahezu auf einer Horizontalen angeordneten Köpfen von Helena und Phorkyas, die beide mit blauen Gewändern und mit blauem Schleier (Helena) bzw. Kopf und Körper verhüllendem blauem Umhang (Phorkyas) bekleidet sind, rekurrierte Hofmann, wie in der literarischen Vorlage antizipiert, auf das von Helena und Phorkyas verkörperte Gegensatzpaar von Schönheit und Hässlichkeit. Was die Anzahl der Choretiden betrifft, so ist gegenüber der Vorlage eine Reduzierung der Figuren zu beobachten. Im Streitgespräch zwischen Phorkyas und den Choretiden treten die Choretiden einzeln aus dem Chor heraus, neben der Choranführerin Panthalis (V. 8013f.) erscheinen bei Goethe insgesamt sechs Choretiden (V. 8812-8822), während Hofmann vermutlich aus kompositorischen Gründen nur sechs Choretiden darstellt: fünf in der Gruppe um Phorkyas, die sechste im Bildzentrum als von Euphorion Gejagte. In der Natürlichkeit implizierenden Nacktheit der Choretiden, denen Hofmann dünne blaue Tücher zur Sichtbarmachung ihrer Gefühlszustände wie ihre Erschrecktheit beigegeben hat, nimmt er vermutlich deren Verwandlung in verschiedene Nymphen und Naturgeister am Ende des dritten Akts (V. 9981ff.) vorweg.

Hofmann hatte mit seinem *Euphorion-Wandbild* für das Weinrestaurant *Auerbachs Keller* eine heitere Faust-Interpretation mit vielen narrativen Angaben und inhaltlichen Bezügen zu Goethes FAUST-Dichtung kreiert. Zugleich konnte er im *Euphorion-Wandbild* sein Interesse für das Rhythmische der FAUST-Szene verdeutlichen. Hofmann setzte in seinem Wandbild die literarische Vorlage bzw. Handlung in intensiven, hellen und

---

[955] Vgl. das reiche Stoffmuster am Saumabschluss und im Brust-, Schulter- und Armbereich der Alba der Reichsgewänder, 1181 (Wien, Schatzkammer), Abb. in THIEL 2004, Abb. 208.

leuchtenden Farben in Szene, das seit seiner Restaurierung in den 1990er Jahren wieder seine volle Farbintensität entfaltet.[956]

Die bühnenartige Anordnung der Figuren innerhalb der Komposition, der eingeschränkte Tiefenraum und die Formensprache folgen Hofmanns Charakteristiken seiner Wandarbeiten seiner Weimarer Jahre (**Abb. 3.3-3.4**). Markant ist die auf nuancierte Blau-Grün- und Gelbtöne beschränkte Farbpalette in der Natur im Hintergrund bzw. kulissenartigen Natur-Hintergrund; das Rot und Blau der Tücher und Gewänder sowie das helle Inkarnat der Figuren bilden innerhalb der blaugrünen/grünen-gelben Farbdominanz farbige und kompositorisch austarierte Akzente. Hofmanns narratives Bildkonzept mit den bühnenartig angeordneten Figuren nebst ihren disparaten Gebärden, ihren Gruppierungen und ihrer kompositorischen Verteilung über die Bildfläche mutet im Kontext mit dem Kolorit des Hintergrunds der Naturkulisse und der Kontrastierung von ruhigen und bewegten Figuren bzw. Figurengruppen vor verschiedenfarbigen Hintergründen wie eine moderne Aufführung der Euphorion-Szene aus dem FAUST-Drama an.

Mit seinem *Euphorion* schuf Hofmann eine Arbeit, die inhaltlich und motivisch mit Goethes Dichtung sowie besonders auch rhythmisch in Komposition, Kolorit und Duktus mit Goethes Versrhythmischen der Euphorion-Szene korrespondierte. Verlieh Goethe für Erich Trunz dem Rhythmus der Verse im *Schattigen Hain* gesteigerte Bedeutung[957], so konzipierte Hofmann eine rhythmische Komposition, in der alle Motive auf die Rhythmik der Gesamtkomposition hin bezogen sind.

6.1.3 GENESE UND AUSFÜHRUNG DES AUFTRAGS

Hofmann dürfte vermutlich im Frühjahr 1912 mit der Ausführung des Wandbilds beauftragt worden sein[958], an dessen Umsetzung er nachweislich von Herbst 1912 bis Januar 1913 arbeitete. An Rothenstein schrieb er bereits im Juni 1912, dass er den Winter über in Deutschland verbringen und bis Ende Januar 1913 Aufträge zu erledigen

---

956 Das *Euphorion-Wandbild* wurde durch Rüdiger Beck, Restaurator am Museum der bildenden Künste Leipzig, restauriert. Gegenüber Verfasserin berichtete Rüdiger Beck über die durchgeführten restauratorischen Maßnahmen: „*Die Restaurierung des Bildes war unspektakulär: Oberflächenreinigung (Abnahme der Nikotinschicht) und anschließende Firnisabnahme. So wurde das originale, typische Kolorit Ludwig von Hofmanns wieder erlebbar. Ein erstaunliches Ergebnis*." Vgl. Email Rüdiger Beck an Verf., Leipzig 3.4.2006.

957 Vgl. TRUNZ 2002, S. 686.

958 Wahrscheinlich kannte Mädler Hofmanns Arbeiten von Leipziger Ausstellungen. Erst im Frühjahr 1912, während der akuten Frage der Ausgestaltung der Kellerräume, präsentierte Hofmann wie auch Rentsch oder Molitor einige Arbeiten in Leipzig (vgl. AUSST.-KAT. LJA LEIPZIG 1912, S. 23f.). – Dertinger zufolge waren der Neubau von *Auerbachs Keller*, Molitors Faust-Plastiken am Eingang und z.T. die Innenausstattung, die sie nicht benennt, Ergebnisse eines Wettbewerbs. Diese Hinweise entnahm sie der Akte *Messehaus Mädlerpassage: ungeordnete Akte über Bau und Ausstattung*, die einst im Mädler-Archiv enthalten war. Vgl. DERTINGER 1983. – Leider sind die Dokumente und Materialien zu Neubau von *Auerbachs Keller* und dessen bildkünstlerischer Ausgestaltung heute nicht mehr erhalten. Diese wurden zu Beginn der 1990er Jahre durch den ehem. Baulöwen Jürgen Schneider vernichtet. Weiterführende Hinweise zur Beauftragung Hofmanns konnten auch in weiteren Leipziger Archiven (Messearchiv der Leipziger Messe GmbH, Staatsarchiv, Stadtarchiv) nicht gefunden werden; die im Bauaktenarchiv der Stadt Leipzig (Amt für Bauordnung und Denkmalpflege) verwahrten Baupläne zur Mädlerpassage liefern über das Ausmalungskonzept keine weiteren Hinweise.

haben werde.[959] Im Herbst erarbeitete Hofmann das Bildkonzept und schuf Entwürfe und Figurenstudien für das Wandbild, jene für die Helena (**Kat. 10.1-10.2**) entstanden Ende Oktober nach dem Modell Eleonore von Hofmanns, die ihm als Ideal vollkommener Schönheit und „*vollendete*[s] *Beispiel römisch-klassischer Schönheit*"[960] galt.
Aufgrund seiner Sorge um gute Modelle bat Hofmann Gerhart Hauptmann um Hilfe, an den Dichter schrieb er: „*Habt Ihr Benvenuto bei Euch? Oder blieb er in Agnetendorf bei den griechischen Studien? Im ersteren Fall: möchte er uns nicht ein bißchen besuchen? Ach, er würde mich ja aus einer wahren Not befreien können. Eine Stunde im Atelier oder zwei, und ich hätte die herrlichsten Notizen für die Figur eines Euphorion, den ich zu malen unternommen habe. In Leipzig wird ‚Auerbachs Keller' ganz neu und wundervoll hergerichtet, die Räume mit Szenen aus dem ‚Faust' geschmückt und zwei davon aus dem zweiten Teil, wovon ich eben nun den einen (über fünf Meter lange Wandfläche) mit der Euphorionszene behandeln werde. Aber wo das Modell herkriegen? Hier suche ich vergeblich. Benvenuto würde ein Vorbild sein, das alle Bedingungen in so vollkommener Weise erfüllt, wie man es selten findet. (…) Meine Frau hat mir heute einige recht brauchbare Helenastudien ermöglicht. Die Figuren werden so ziemlich lebensgross. Also ohne Studien kein Durchkommen*."[961]
Wie es Vergleiche von Zeichnungen Hofmanns oder Fotografien von Benvenuto (**Abb. 6.8/a-b**) aus der Entstehungsphase des Wandbilds mit der realisierten Euphorion-Figur und dessen Frisur zu erkennen geben, könnte Benvenuto durchaus Hofmann Modell gestanden haben. Eine unmittelbare Studie für den Euphorion konnte bisher nicht identifiziert werden; für seine Lauf- und Sprungbewegung modifizierte Hofmann den Jüngling aus dem Entwurf *Verfolgung/Batt 9* der *Tänze-Mappe* (**Abb. 6.4**).

Insgesamt sind ein heute verschollener Gesamtentwurf[962] sowie mindestens 14 Studienblätter mit zum Teil mehreren Figurenstudien auf einem Blatt als Vorarbeiten für das *Euphorion-Wandbild* bekannt: Neben zwei Helena-Studien (**Kat. 10.1-10.2**) und einer Faust-Studie (**Kat. 10.3**) sind ein Studienblatt mit mehreren Bewegungsstudien

---

959 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 2.6.1912, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 103).

960 Dies reflektierte van de Velde in seinen Memoiren bei seiner Betrachtung der *Frauen in Weimar,* vgl. VAN DE VELDE 1986, S. 299.

961 Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Oberweimar 25.10.1912, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 90f. (Brief Nr. 135). Hofmann skizzierte wiederholt Benvenuto bei seinen Treffen mit der Familie Hauptmann. Mehrere Kohlearbeiten verwahren u. a. DLA, LvHAZ und LvHNP; zu zwei weiteren Kohlearbeiten mit unbekanntem Verbleib vgl. Abb. in REDSLOB 1918, Abb. 18 und 19.

962 Der *Euphorion*-Entwurf (Pastell, 23 x 70cm) befand sich im Besitz des Historikers und Kunstsammlers Dr. Erich Marcks (1861-1938), vgl. AUSST.-KAT. BRAUNSCHWEIG 1929, S. 183, Kat. 2811. Marcks besaß mehrere Gemälde Hofmanns, u. a. ein Selbstporträt, ferner Pastelle, Zeichnungen, Entwürfe für einen Handspiegel und Druckgrafiken, die er in den 1910er und 1920er Jahren erwarb bzw. ihm von Hofmann geschenkt wurden; der *Euphorion*-Entwurf ist in diesem Briefwechsel nicht erwähnt, vgl. die Korrespondenz zwischen Marcks und Hofmann 1919-1925 im DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.185/1-132. Der Verbleib des *Euphorion*-Entwurfs ist unbekannt. Zum *Euphorion*-Entwurf in der Braunschweiger FAUST-Ausstellung 1929 vgl. ARNOLD 1929; NIESSEN 1929; GOETHE-LESSING-JAHR 1929, S. 1-48. – Zu Marcks Kunstsammlung, die auch „*schöne Hofmanns*" umfasste, vgl. Tagebuchnotiz Thomas Manns, 20.1.1919 und 3.3.1919, in: MANN 1979, S. 137, 166.

für die springende Choretide (**Kat. 10.4**) sowie zehn Studienblätter mit 14 Haltungsstudien für die Frauengestalten der Choretiden-Gruppe (**Kat. 10.5-10.12**) auf der rechten Wandbildhälfte entstanden. Interessant ist, dass Hofmann die Konstellation der Choretiden-Phorkyas-Gruppe wohl nicht, wie im *Erinnyen-Fries* für das Hoftheater (**Kat. 5.36-5.41**), eigens skizziert hat, obwohl eine vielfigurige, gestaffelte Gruppe wie die der Choretiden, die im engen Neben- und Hintereinander angeordnet sind, motivisch in Hofmanns Arbeiten eher selten anzutreffen ist. Einige der Vorarbeiten geben die im Entwurf bzw. für die Ausführung vorgenommenen Veränderungen der Bildfiguren zu erkennen. Besonders markant ist dies in den Studien für die Helena – die erste Studie (**Kat. 10.1**) zeigt die zunächst erfolgte Anlehnung an Hähnels Helena-Konzeption am Dresdner Zwinger[963], von der Hofmann jedoch mit der zweiten Studie (**Kat. 10.2**) abgewichen ist – oder die am rechten Bildrand kauernde Choretide (**Kat. 10.10-10.12**), die in Anlehnung an die frühhellenistische *Kauernde Aphrodite*[964] geformt ist.

Während der Ausführung des Wandbilds arbeitete Hofmann, wie es eine Aufnahme (**Abb. 6.9**) aus Hofmanns Atelier aus der Zeit der Entstehung des *Euphorion-Wandbilds* überliefert, nach seinen auf dem Fußboden ausgebreiteten Studien. Den Winter 1912/13 über war Hofmann mit der Realisierung des *Euphorion*-Auftrags beschäftigt.[965] Sein neues Wandbild, in dem er *„den lichten Euphorion mit Farbenglanz umstrahlte"*[966], hatte Hofmann rechtzeitig zur Eröffnung von *Auerbachs Keller* am 22. Februar 1913 vollendet.[967] An der offiziellen Einweihung von *Auerbachs Keller* nahmen Hofmanns nicht teil. Zu diesem Zeitpunkt hielten sie sich bereits auf ihrem italienischen Landsitz in San Domenico bei Florenz auf[968], die Leipziger *„dekorativen Sachen"* im vergangenen Winter, die *„ziemlich rasch gemacht werden"* mussten, hatten Hofmann *„sehr angestrengt"*.[969]
In Hofmanns Wandbildœuvre blieb *Euphorion* das einzige Wandgemälde, das auf einer literarischen Textvorlage basierte. Noch heute ist Hofmanns *Euphorion*-Wandbild zusammen mit den weiteren neun ehemals für die Eröffnung von *Auerbachs Keller* 1913 geschaffenen Wandbildern in der Kunststätte Goethescher Verehrung in *Auerbachs Keller* zu finden.

---

963 Zu Ernst Julius Hähnels *Faust und Helena*-Relief, Zwickelfiguren an der Ostfront der Gemäldegalerie Alte Meister am Zwinger, Dresden. Abb. in BOEHN 1938, o. S.

964 Zur frühhellenistischen *Kauernden Aphrodite* (100, v. Chr., Archäologisches Museum Rhodos), Abb. in ZANKER 1998, Abb. 20.

965 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Weimar 2.6.1912, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 103).

966 DAEHNE 1930/1993, S. 78.

967 Vgl. *Auerbachs Keller in der Mädler-Passage*, in: LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, Nr. 53, 23.2.1913, S. 42; *Die Wiedereröffnung von Auerbachs Keller*, in: LEIPZIGER TAGBLATT, Nr. 96, Morgen-Ausgabe, 23.2.1913, S. 29, beide: StAL. Diesen Berichten ist zu entnehmen, dass Georgis *Klassische Walpurgisnacht* als einzige Wandarbeit zur Wiedereröffnung noch nicht im neuen Weinkeller montiert war; es wurde zu Jahresbeginn 1913 in den Räumen des Badischen Kunstvereins in Karlsruhe präsentiert, vgl. *Kunstausstellungen*, in: KUNST UND KÜNSTLER. 11 (1913). H. 8, S. 430.

968 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Florenz, San Domenico 16.2.1913, LvHAZ.

969 Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, San Domenico 30.3.1913, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 107).

6.2 KARTONS FÜR WANDBILDER FÜR DAS KÖLNER WERKBUNDTHEATER 1914

6.2.1 DIE ENTSTEHUNG DES WANDSCHMUCKS

Nachdem Hofmann 1910 seinen Wunsch nach weiteren Kooperationen – nach Ausführung des *Museumshalle-Zyklus* – mit dem befreundeten Henry van de Velde artikuliert hat[970], kam es 1914 zu jener erhofften erneuten Zusammenarbeit: Für die DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG CÖLN 1914 entwarf van de Velde einen Theaterbau[971] (**Abb. 6.10**), für dessen beiden Seitenfoyers Hofmann einen aus zwei Motiven bestehenden Wandschmuck konzipierte, dessen Stilistik deutlich von den bisherigen Wandarbeiten differiert.

Die Originalaufnahme (**Abb. 6.11**) des hier rechten Seitenfoyers lässt erkennen, dass die beiden antithetisch geformten Motive *Kämpfende* und *Tanzende* (**Abb. 6.12-6.13**) in einer mehrfach alternierenden Abfolge und in spiegelbildlicher Verwendung über drei Raumwände der Seitenfoyers hinweg oberhalb der Türen und Scheintüren zu Zuschauerraum, Garten und Toiletten befestigt waren und so einen aus insgesamt sieben Einzelmotiven bestehenden Wandfries (**Abb. 6.14**) bildeten: An den Längswänden jeweils drei Arbeiten – mittig jeweils das *Kämpfende*-Motiv, links und rechts davon in horizontaler Spiegelung das *Tanzende*-Motiv –, die damit zudem mit den gegenüberliegenden Pendants motivisch korrespondierten; an der Schmalwand singulär das *Tanzende*-Motiv, dessen ornamentale Hintergrundgestaltung (**Abb. 6.11**) wegen der breiten Dimensionen der Stirnwand seitlich vergrößert war.[972] Im Unterschied zu früheren Wandarbeiten führte Hofmann seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe* nach 1914 für das Werkbundtheater keine monumentalen Wandgemälde aus, sondern einzig Entwürfe (**Kat. 11.1-11.2**) und zwei „*Werkbund-Schablonen*"[973] respektive großformatige Kartons für Schablonen (**Kat. 11.3-11.4**) für zwei Bildmotive, die als originalgroße Vorlagen für das Kopieren und Vervielfältigen der Motive und deren horizontal gespiegelter Wiedergabe bestimmt waren.

---

970 Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Henry van de Velde, Neapel 1.1.1910, Fonds van de Velde, FS X 827/4.

971 Zur Kölner Werkbund-Ausstellung 1814 vgl. AUSST.-KAT. KÖLN 1914; AUSST.-KAT. KÖLN 1981; AUSST.-KAT. KÖLN 1984. Zum Werkbundtheater vgl. EISLER 1914; VAN DE VELDE 1914, S. 19; VAN DE VELDE 1914/1981; VAN DE VELDE 1925; VAN DE VELDE 1986, S. 354-370; TEUBER 1984; SCHULZE 1992.

972 Im Unterschied zu dem nach einer Vorlage Hofmanns ausgeführten Wandbild *Kämpfende* (**Abb. 6.14**) mit nach rechts ausgerichteter Bewegung illustrierte Graef seinen Aufsatz mit dem *Kämpfende*-Motiv mit nun nach links ausgerichteter Bewegung analog zum Karton-Motiv (**Kat. 11.4**), vgl. GRAEF 1917, S. 142. – In den Seitenfoyers waren hinter den Türen der Schmal- bzw. Stirnwände die Toiletten (zu erkennen an dem ovalen Fenster in der mittleren Scheintür) untergebracht, vgl. STORCK 1971, S. 97.

973 Zu diesem Begriff der „*Werkbund-Schablonen*" vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 24.12.1916, LvHAZ; REDSLOB 1918, S. 36f. Zu dem Begriff Wandschablonen vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1917, S. 5. Zur Bezeichnung „*Karton zu einer Schablone*" vgl. GRAEF 1917, S. 142; AUSST.-KAT. DRESDEN 1917, Kat. 298: „*2 Cartons zu Schablonen im Theater der Werkbund-Ausstellung Cöln 1914*". 1966 schenkte Eleonore von Hofmann beide in einer „*überlebensgrosse*[n] *Rolle*" aufbewahrten „*Werkbund-Schablonen*" (vgl. Brief von Eleonore von Hofmann an Edwin Redslob, Pillnitz 19.12.1961, LvHAZ) dem Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen, wo sie heute noch verwahrt werden.

Über Genese und Ausführung des Auftrags liegen keine konkreten Hinweise vor. Es ist jedoch zu vermuten, dass Hofmann erst zu Jahresbeginn 1914 Entwürfe für die Bildmotive sowie die Schablonen angefertigt haben dürfte. Zeitlich würde dies van de Veldes endgültiger Beauftragung im Januar/März 1914 durch die Kölner Ausstellungsleitung zur Errichtung des Werkbundtheaters entsprechen.[974] Zudem deckt sich dies mit einer Notiz in einer Korrespondenz Hofmanns vom Dezember 1916. Hofmann stand mit Edwin Redslob wegen einer in der Galerie Arnold Dresden Mitte Januar bis Mitte Februrar 1917 geplanten Hofmann-Ausstellung in Kontakt, für deren Katalog Redslob ein Vorwort verfasst hatte. Er berichtete von den Katalogvorbereitungen und der geplanten Abbildungen sowie von Ludwig Gutbiers (Inhaber der Galerie Arnold) Zufriedenheit mit Redslobs Vorwort sowie von dessen Aufforderung, dem Münchner Bruckmann-Verlag Fotografien seiner neuesten Arbeiten zu zusenden. In seinem Schreiben an Redslob betonte Hofmann explizit, dass er seit der Münchner Ausstellung in der Galerie Caspari im Januar/Februar 1914[975], *„dessen wichtigste*[n] *Bilder in der K.f.A.* [KUNST FÜR ALLE] *erschienen* [sind]*, (...) nichts Neues gemalt* [habe] *(...). Höchstens könnten die Werkbund-Schablonen abgebildet werden (ausser dem Zusammenhang mit der Architektur wohl nicht sehr verständlich)"*[976], die demzufolge zu Jahresbeginn bzw. im Zeitraum bis zu Hofmanns Abreise nach Italien Mitte März 1914[977] entstanden sein dürften.

Hofmanns Kommentar impliziert seine Entwurfstätigkeit für das Kölner Theater und nicht als Endprodukte die Anfertigung neuer Wandbilder, die nach seinen beiden Kartons für Schablonen vermutlich von Mitarbeitern van de Veldes im Theater auf den Bildträger (Holz) übertragen wurden. Von Beginn an waren van de Veldes Theater und damit der schablonierte Fries nach Hofmanns Vorlagen nur für die Dauer der Ausstellung angelegt. Zudem war die Zeitspanne zwischen Motivkonzeption und

---

974 Im Januar 1913 wurde van de Velde zur Teilnahme an der Ausstellung aufgefordert. Zunächst wurde ihm die Gestaltung eines Kinos übertragen, im Laufe der Planung veränderte sich die Bauaufgabe hin zu einem gemeinsam für Film- und Theatervorführungen genutzten Bau, dem im weiteren Verlauf ein immer größeres Grundstück zugrunde gelegt wurde. Mit Verlegung des Bauplatzes wurde die Kino-Idee zugunsten eines Theaters verworfen (Brief von Henry van de Velde an Eberhard von Bodenhausen, 9.10.1913, DLA, A:Bodenhausen). Erst im Januar bzw. Februar/Anfang März 1914 wurde van de Velde mit der Errichtung eines Theaters beauftragt; zur Auftragsgenese vgl. PLOEGAERTS/PUTTEMANN 1987, S. 336; TEUBER 1984. Zu van de Veldes Theater-Entwürfe vgl. Abb. in AUSST.-KAT. KÖLN/MÜNCHEN 1977, Tafel 16f.; PLOEGAERTS/PUTTEMANN 1987, S. 336-339. Mitte Juni, einen Monat nach Eröffnung der Ausstellung, nahm das Theater seinen Betrieb auf. Vgl. VAN DE VELDE 1986, S. 355. – Das Henry van de Velde-Archiv im Ernst Osthaus-Museums Hagen, in dem womöglich Dokumente mit weiteren Hinweisen auf Hofmanns Beauftragung zu finden sind, ist geschlossen, di dortigen Archivalien konnten daher im Rahmen dieser Studie nicht durchgesehen werden.

975 Zur Münchner Ausstellung vgl. Brief von Willy K. Preetorius an Ludwig von Hofmann, München Februar 1914, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.1002/1; ferner N.N. 1915.

976 Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 24.12.1916, LvHAZ.

977 Mitte August 1913 bis Mitte März 1914 hielt sich Hofmann mit Unterbrechungen –Aufenthalte sind in Berlin Oktober 1913 und Februar 1914 (vgl. HAUPTMANN 1994, S. 348/349), in Mannheim im August oder September 1913 (vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Oberweimar 7.11.1913, LvHAZ) oder in Erfurt (vgl. Brief an Edwin Redslob, Oberweimar 29.11.1913, LvHAZ) belegt – in Weimar auf. Zu Hofmanns Rückkehr nach Weimar im August 1913 vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Sophie Carrière, Oberweimar 24.8.1913, LvHAZ. Für Mitte März 1914 ist Hofmanns Aufenthalt in Italien bezeugt, vgl. BEHL/VOIGT 1993, S. 88; PFEIFFER-VOIGT 2002, S. 20.

Anfertigung von Schablonen nach van de Veldes Beauftragung und Hofmanns Italien-Aufenthalt seit März 1914 sehr kurz, was gegen eine durch den Maler erfolgte Ausführung der insgesamt vierzehn Wandarbeiten für die Seitenfoyers spricht.

6.2.2 DER WANDSCHMUCK UND SEINE FUNKTION

Motivisch und stilistisch differieren Hofmanns *„rhythmisch bewegten Wandbilder, in Schwarz, Blau und Weiß gestimmt"*[978], von seinen früheren Wandarbeiten (**Abb. 2.1**-**2.7**, **3.3**-**3.4**, **5.5/a**-**b**): Die einstigen arkadischen Landschaften und mythologischen Sujets sind durch stark formvereinfachte, auf wenige Linien reduzierte dramatische Bildmotive ersetzt, die in Kampf und in Tanz verschieden gestimmte Figuren in einem abstrahierenden und stilisierenden Umraum zeigen.
In *Kämpfende* (**Abb. 6.12**) ist ein heftiger, expressiver Kampf zwischen einem Mann und vier Frauen dargestellt, die bühnen- und friesartig – und in der vorliegenden Aufnahme – in betonter Ausrichtung zur rechten Bildseite angeordnet sind. Leicht aus der Bildmitte versetzt, bedroht ein bewaffneter Mann eine Frau mit dem Dolch, vor dem sie sich mit ihren Armen zu schützen versucht. Von links eilt eine weitere Frau herbei; auf der rechten Bildhälfte kauert ein zweiter Frauenakt mit tief zu Boden gesenktem Kopf und versucht, eine vierte, enteilende Frau an ihrem Gewand festzuhalten.
In *Tanzende* (**Abb. 6.13**) ist ein bacchantischer Tanz Gegenstand: Fünf Jünglingsakte bewegen sich in ekstatischen Bewegungen und Gebärden zu den Klängen ihrer antikischen Klappern oder Becken (2. Figur von links) und Kastagnetten (links und rechts außen). Diese Jünglingsakte sind in gleichmäßigen Abständen und in axialer Anordnung im Wechsel ihrer Ansichtigkeit (mal im Profil, mal en face) und im rhythmischen Bewegungsablauf alternierend mal in hockenden, knienden oder stehenden Tanzposen dargestellt. Infolge der wechselnden Posen und Stellungen der Tänzer und bedingt durch die unterschiedlichen Kopfhöhen entsteht ein bewegter auf- und abschwingender Rhythmus. Die Komposition ist hinsichtlich der Posen und Größen der im Nebeneinander angeordneten Figuren nahezu achsensymmetrisch komponiert.

Mit den Werkbund-Motiven deutete sich im Wandbild eine neue, expressivere Bildsprache und Stilistik an, die aufgrund Hofmanns reduzierendem Stilisieren und Abstrahieren von Formen und Motiven außerordentlich progressiv und modern anmutet und bis dato vergleichbar in keinem Gemälde angewandt wurde: Die Figuren sind in die Fläche gebunden und auf weiche, dünne Konturen reduziert, während kräftigere Strukturen Schattenmodulationen andeuten; der Hintergrund ist durch breite Linien und ornamentale Flächen strukturiert; breite, horizontal geführte Linien deuten die Bodengestaltung sowie kleine Flächen die Schlagschatten der Figuren an, während ein breites, rhythmisches und arabeskenhaft geschwungenes Linienornament sowie

---

978 JESSEN 1915, S. 35.

weitere kleinere Flächenornamente den Hintergrund strukturieren, vor dem die Figuren agieren und deren Rhythmik die der Figuren begleitet. Ihre formale Gestaltungsweise und formreduzierende Stilistik erinnern an Hofmanns in diesen Jahren entstandene Holzschnitte, die seine Verlagerung auf neue grafische Techniken veranschaulichen: Die Motive sind in die Fläche gebunden und durch Hell-Dunkel-Kontraste bestimmt; Umraum und Figuren sind durch unterschiedlich starke, dünne und breite Konturen und wenige Binnenlinien bezeichnet. Den Werkbund-Motiven vergleichbare abstrakte, formreduzierende Tendenzen oder expressive Formensprache sind in nur wenigen Gemälden Hofmanns zu finden, so weisen die Gemälde *Tanzwirbel*, *Drei tanzende Frauen*, *Opferschalen* oder *Zusammenbruch* eine ähnlich expressive Hintergrundgestaltung auf[979], jedoch keine die Figur betreffende vollständige Abstraktion. In diesem Sinne hatte auch Hofmann geäußert: „*Das Expressive hat mich interessiert, nicht das Expressionistische. Ich fühle mich der Natur gegenüber demütig, will sie nicht vergewaltigen*."[980]

Bei der Gestaltung der Werkbund-Sujets und den Bewegungen, Posen und Gebärden der Figuren ließ sich Hofmann von antiken klassischen Bildwerken anregen: so etwa von den römischen und Florentiner Niobiden oder den Südmetopen des Parthenon (**Abb. 6.15**), die verschiedene Kentauren und Jünglinge im Kampf zeigen; in der *Kämpfende*-Szene klingen Reminiszenzen an Amazonomachie-Darstellungen, die den Kampf zwischen Herakles und den Amazonen oder zwischen deren Königin Penthesileia und dem sie tötenden Achilleus thematisieren, oder an eine Wandmalerei in der Casa dei Vetti in Pompeji an[981]; das *Kämpfende*-Sujet nähert sich in Ausdruck und Dramatik auch den pathetischen Figuren in Nicolas Poussins (1594-1665) monumentalem *Bethlehemitischen Kindermord* (1625/26) im Musée du Petit Palais Paris. Letzteres betreffen die Dramatik der Szene, die Auflösung der Darstellung nach oben sowie motivische Anklänge wie das Bedrohen einer auf dem Boden lagernden Frau durch einen Mann mit einem Dolch (links), das Knien einer weiblichen Gestalt im Profil nach rechts, das Enteilen einer im Geschlecht unbestimmten Gestalt durch deren Zurückhalten und Festhalten ihres Gewands durch die Kniende – Parallelen, die auf eine motivische Beeinflussung durch Poussin hindeuten könnten. Anleihen aus dem eigenen

---

979 Zu den Gemälden *Tanzwirbel* (um 1905, Privatsammlung), *Drei tanzende Frauen* (um 1910, LvHAZ), *Opferschalen* (um 1910, Karl Ernst Osthaus-Museum der Stadt Hagen) oder *Zusammenbruch* (um 1918, Leicester City Museums Service) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 64, 71, 82 und 88.

980 HAMMER 1988, S. 7. Vgl. auch N.N. 1914, S. 262, zitiert weiter oben.

981 Zu den römischen und den Florentiner Niobiden vgl. GEOMINY 1984, Abb. 208 (Narkissus/Rom), Abb. 88 (Zweitältester Sohn/Florenz), 132 (Jüngster Sohn/Florenz). – Zu den Athener Südmetopen mit kämpfenden Jünglingen und Kentauren vgl. BROMMER 1979, Abb. 21 (Südmetope 7), Abb. 23 (Südmetope 8), Abb. 28 (Südmetope 6), Abb. 33 (Südmetope 30), Abb. 35 (Südmetope 31). – Zu Bildwerken der Amazonomachie vgl. beispielhaft den Fries des Mausoleums in Halicarnassus (British Museum London); verschiedene skulptierte Amazonomachie-Sarkophage u. a. in den Musei Vaticani in Rom; die berühmte attische, rotfigurige Kylix des Penthesilea-Malers in der Antikensammlungen München. – Eine Abb. des pompejanischen Freskos (um 45-79) in Warburgs Bilderatlas (Tafel 5) vgl. WARBURG 2008, S. 22/23: Tafel 5/Abb. 12. – Ansätze zu Hofmanns Werkbundarbeiten und Antikenrezeption auch bei STARZ 1999a, S. 212; TEUBER 1985, S. 120.

Werk für das *Kämpfende*-Motiv (**Abb. 6.12**) sind im Gegensatz zum *Tanzende*-Motiv nicht nachweisbar.

Das Sujet und die figürlichen Bewegungs- und Stellungsmotive von *Tanzende* (**Abb. 6.13**) dagegen gehen vage auf bacchantische Tanzmotive aus Hofmanns Zeichnung *Flammentanz* (**Abb. 6.16**) sowie seinem Pastell *Bacchantentanz* (**Abb. 6.17**) zurück, die Hofmann im Werkbund-Motiv modifizierte. Signifikante Parallelen bestehen besonders zum Freitaler *Bacchantentanz* (**Abb. 6.17**), in dem vier Jünglingsakte im Nebeneinander in unterschiedlichen Tanzposen und Stellungen in einer alternierenden Folge eines Tanzes in der Hocke bis hin zum gestreckten Stand angeordnet sind: Die beiden linken Tänzer bewegen sich hockend und stehend zu ihren Kastagnetten und Becken, während die beiden rechten Jünglinge sich zu ihrem Tanz, gleichfalls hockend und stehend, ohne Musikinstrumente, jedoch mit betonten Armgesten hingeben. Im Hintergrund bewegt sich ein Zug mänadischer Frauen in langen, farbig akzentuierten Gewändern vor aufgetürmten mächtigen Wolken auf den rechten Bildrand zu. Eine nachweisliche Datierung dieses Pastells ist nicht bekannt, in einem Dresdner Ausstellungskatalog von 1990 wird diese mit um 1903 angegeben; im LvHAZ befindet sich eine Vorarbeit für das Pastell mit nur drei Tänzern, die nach dem Inventarverzeichnis um 1910 datiert.[982] Contessa Roberts vermutete in ihrem Vergleich der Werkbundarbeiten mit dem Freitaler Pastell aus stilistischen Gründen eine Entstehung des Pastells unabhängig von Hofmanns Werkbund-Tätigkeit und zwar „*etliche Jahre vor dem Auftrag*“[983]. Das Freitaler Pastell weist verso keine Hinweise oder Vermerke zu Datierung oder Präsentationen in Ausstellungen mit etwaigen Datierungen in Katalogen auf. Seine Entstehung zeitlich vor dem Werkbundauftrag ist sicher, vielleicht um 1910/14, was für die modifizierte Motivverwendung im Kölner Auftrag relevant ist.

Die Komposition aus dem Freitaler Pastell *Bacchantentanz* (**Abb. 6.17**) mit den Tanzsujets und den Stellungsmotiven der vier Tänzer hat Hofmann weitgehend in den Karton für die Schablone (**Kat. 11.3**) sowie in die Endausführung des Tanzende-Motivs (**Abb. 6.13**) im Werkbundtheater übertragen. Dabei wurden die Haltungen des zweiten und dritten Tänzers von links aus dem *Bacchantentanz* (**Abb. 6.17**) leicht modifiziert, der zweite Tänzer tanzt nun im Karton (**Kat. 11.3**) und in der Endausführung (**Abb. 6.13**) mit aufrechterem Oberkörper, der dritte Tänzer wurde zu einem im Tanz auf seinem linken Knie knienden Jüngling modifiziert. Im Hinblick auf eine austarierte Komposition und rhythmische Bewegungsabfolge der Tänzer aufgrund der vergrößerten bzw. breiteren Wandbildfelder im Seitenfoyer erweiterte Hofmann die Werkbund-Tanzszene (**Abb. 6.13**) um einen fünften, in der Hocke tanzenden Jüngling als äußerste rechte Figur neben dem frontalen Tänzer, der eine spiegelbildliche Formulierung des hier linken, in der Hocke tanzenden Jünglings ist. Das Motiv des

---

982 Zur Datierung des Pastells 1903 vgl. KATALOG DRESDEN 1990, S. 239; zum Kohleentwurf für das Pastell *Bacchantenzug* (LvHAZ, Inv.-Nr. F 12) vgl. ROBERTS 2001, S. 167 und Abb. 6.65, sowie zum motivisch ähnlichen Holzschnitt *Flammentanz* (LvHAZ) vgl. ebd., S. 167f. und Abb. 6.69.

983 ROBERTS 2001, S. 167.

mänadischen Zugs im Hintergrund des Pastells (**Abb. 6.17**) wurde im Karton für die Werkbund-Schablone (**Kat. 11.3**) und in der Endausführung (**Abb. 6.13**) zu einer abstrahierten Darstellung modifiziert.

Die zunächst starke Anlehnung am Freitaler *Bacchantentanz* (**Abb. 6.17**) zeigen bereits Hofmanns Entwürfe für die Werkbundarbeiten (**Kat. 11.1**-**11.2**).[984] Im Unterschied zum Freitaler Pastell (**Abb. 6.17**), zum Karton für die Schablone (**Kat. 11.3**) und zur Endausführung (**Abb. 6.13**) war die Komposition in den beiden Werkbund-Entwürfen (**Kat. 11.1**-**11.2**), die die aus der Endausführung (**Abb. 6.13**) bekannten fünf Tänzer in der alternierenden Bewegungsabfolge Hocke – Stand – Kniend – Stand – Hocke im Vordergrund zeigen, spiegelbildlich angelegt. Ein Vergleich der beiden Gesamtentwürfe offenbart weniger motivische – beide mit dem Beckenschläger auf der rechten Seite – denn stilistische Unterschiede: Der mit roter und schwarzer Kreide flüchtig skizzierte *Bacchantentanz I* (**Kat. 11.1**) weist einen abstrahierenden, formvereinfachenden Stil auf, die Figuren wie der Umraum (Boden- wie Hintergrund) sind durch rote/schwarze Konturen und schwarze Schraffuren formuliert, in dem Beckenschläger (2. Figur von rechst) ist zudem eine Korrektur seiner Körperpose zu beobachten; der in Pastelkreide ausgeführte zweite Entwurf (**Kat. 11.2**) zeigt eine eher malerische Gestaltungsweise, in den Binnenzeichnungen der konturierten Figuren sind die im Karton erkennbaren figürlichen Binnenlinien angelegt; zudem ist in der Farbgebung des Entwurfs die von Peter Jessen überlieferte Farbigkeit in Schwarz, Blau und Weiß der in den Seitenfoyers ausgeführten Werkbund-Motive vage vorbereitet.

Beide Entwürfe sind als unmittelbare Vorarbeiten für den Karton für die *Tanzende*-Schablone (**Kat. 11.3**) zu identifizieren. Gegenüber den Gesamtentwürfen (**Kat. 11.1**-**11.2**) sind die fünf Tänzer im Karton zur *Tanzende*-Schablone (**Kat. 11.3**) gespiegelt, zudem wurde im Karton auf den Zug der mänadischen Frauen im Hintergrund zugunsten einer mehr kulissenartigen Gestaltung durch eine abstrakt stilisierte, rhythmische Linien- und Flächenornamentik verzichtet, die der Endausführung im Werkbundtheater (**Abb. 6.13**) entspricht.[985] Der Verzicht auf diese mänadischen Figuren im Hintergrund für die Ausführung dürfte neben dem Interesse an einem

---

[984] In Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe – Werkbundtheater Köln* sind fünf Entwürfe rubriziert, darunter ein in späteren Jahren verschenkter Entwurf, der in der Kartei nachträglich elidiert wurde:
Dek. 49: Entwurf für Fries im Foyer des Werkbundtheaters 1914. Kohle u. Rotstift, 19 x 36 cm. Gruppenbild 5 Figuren (**Kat. 11.1**)
Dek. 50: Entwurf für Fries im Werkbundtheater Köln 1914, Blaustift und Kohle, 19,5 x 38,2 cm. Verschenkt L. v. Hofmann [sic]
Dek. 51: Entwurf für Werkbundtheater Köln Foyer 1914. Kohle und Farbstift, 21 x 38,5 cm, Gruppenbild 5 Fig. wie [Nr.] *49 Beckenschläger links.*
Dek. 52: Entwurf für Werkbund Theater Köln Foyer Parkett 1914. Kohle und Pastell, ? x ? cm, Gruppenbild 5 Figuren wie [Nr.] 49 Beckenschläger rechts (**Kat. 11.2**)
Dek. 53: Entwurf für Werkbund Theater Köln Foyer 1914, Pastell, 19 x 372 cm. Wie Nr. 50 [vermutliche Maße: 19 x 37,2 cm]
Beschreibungen der Entwürfe wie „*Gruppenbild 5 Figuren*" (Dek. 49), Angaben wie Beckenschläger links (Dek. 51) oder rechts (Dek. 52) oder Verweise auf andere Entwürfe innerhalb der Kartei lassen alle verzeichnete Entwürfe als Vorarbeiten für das *Tanzende*-Motiv identifizieren.

[985] Zu Hofmanns Werkbundarbeiten und deren Vergleich mit dem Freitaler Pastell vgl. ROBERTS 2001, S. 167f.

übersichtlichen Bildaufbau auf Hofmanns vorwiegende Intention zurückzuführen sein, im Kontext mit der Disposition der Werkbundmotive in einem Theaterhaus einzig den Gebärdenausdruck seiner Bildfiguren vor einem abstrakten Bühnenprospekt oder Kulisse auf einer schmalen Bühne ins Zentrum seiner Arbeiten zu stellen, die stellvertretend die Theatergattungen und Nietzsches Philosophie zum Ausdruck bringen sollten.

In Hofmanns Zyklus (**Abb. 6.14**) erfuhr das Tanzmotiv zum einen als singuläres Motiv an der Schmalwand, zum anderen als Mittelmotiv an den Längswänden zwischen den spiegelbildlich angeordneten *Kämpfende*-Szenen mit ihrer auf die Tanz-Szene ausgerichteten Bewegung eine zusätzliche Betonung, sodass im Tanz-Sujet die Expressivität des gesamten Wandfrieses gipfelt: Gewalt und Kampf, Angst und Flucht finden Dirk Teuber zufolge ihre „*Auflösung im orgiastischen Tanz*" und an anderer Stelle präzisierend: „*Die tragische Gebundenheit an Leidenschaften steigert sich bis zu Verzweiflung und Gewalt, führt aber durch diese Erfahrung hin zur Entindividualisierung und Erlösung im dionysischen Tanz*."[986]
Der Verzicht auf eine Landschaftsdarstellung im Hintergrund zugunsten dessen abstrakten, rein ornamentalen Stilisierung sowie die sich durch Bewegungen und Gebärden artikulierenden Figuren geben das eigentliche Thema der Werkbund-Szenen zu erkennen: in Rekurs auf Nietzsche die Stilisierung der menschlichen Gebärde in Kampf und Tanz. Nietzsche hatte in der GEBURT DER TRAGÖDIE und seiner Ästhetik des Apollinischen und Dionysischen den kultischen Ursprung der griechischen Tragödie thematisiert und die dionysischen, rauschhaften Aspekte betont. „*Rausch, Tanz und tragische Gebärden des Lebens*"[987] sowie das Drama sind für Nietzsche Ausdruck des dionysischen Prinzips, das im Tanz kulminiere und zur Versöhnung mit Menschen und Natur führe, respektive in der rauschhaften Tanzekstase sollte der sich dionysisch gebärdende Tänzer seiner Entfremdung von der Natur erledigen.[988]
Hofmann brachte motivisch nicht nur Gedanken Nietzsches zur Tanzästhetik zum Ausdruck, sondern in seinen Motiven finden sich gedankliche Anspielungen auf die ästhetischen Überlegungen zur Bühnen- und Theateraufgabe, die der englische Bühnenbildner, Regisseur und Theaterreformer Edward Gordon Craig in seiner bedeutenden theoretischen Schrift DIE KUNST DES THEATERS (THE ART OF THE THEATRE, 1905) als Unterhaltung zwischen einem Eingeweihten und einem Zuschauer formuliert hat.[989] Ausgehend von Nietzsches Philosophie hatte Craig Aufgabe und Funktion des Theaters als Gesamtkunstwerk und als allumfassendes, ganzheitliches Kunsterleben

---

986 TEUBER 1984, S. 120, 126.

987 Vgl. Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Henry van de Velde, 9.1.1911, zitiert nach ULMER 2003A, S. 164.

988 Vgl. NIETZSCHE 1993, S. 23. Die zentrale Textpassage, die auch die Relevanz der Tanzästhetik für die Theaterreform belegt, ist zitiert in Kapitel 3.5. Vgl. bes. auch HALLER 2002, S. 70-78.

989 Zu einem Treffen Hofmanns und Craigs im November 1904 anlässlich einer Besprechung von van de Veldes Theatermodell vgl. NEWMAN 1995, S. 23f., 27; vgl. auch die Ausführungen in Kapitel 3.4.

diskutiert.[990] In seiner Schrift DIE KUNST DES THEATERS definierte Craig das Sujet auf der Theaterbühne und die Handlungen der Schauspieler als Geste, Pantomime und Tanz, die für ihn die einzigen Ausdrucksformen und Darstellungsmittel der Schauspieler waren.[991] Die „*Bewegung, Gebärde und Tanz*"[992] auf der Bühne war für Craig wichtiger als das auf der Bühne artikulierte Wort der Schauspieler, und „*die Kunst des Theaters ist entstanden aus Bewegung und Tanz*"[993], formulierte Craig explizit 1905 in seiner Schrift und präsentierte sich derart als Nietzsche-Anhänger.[994] Aus den rhythmischen Körper- und Tanzbewegungen der Schauspieler, deren Gebärden und rhythmischen Bewegungen im Raum ergab sich für Craig das für den Theaterbesucher bedeutsame Bühnenereignis.
Diese Gedanken werden in Hofmanns Werkbund-Motiven im Karton (**Kat. 11.3**-**11.4**) wie in der Endausführung (**Abb. 6.12**-**6.13**) in der Beschränkung auf die Figuren und deren rhythmisierten Bewegungen und Gebärden deutlich. Hofmanns abstrakt stilisierter Hintergrund mit seiner Linienornamentik[995], anspielend auf ein Bühnenprospekt, sollte den Ausdruck der Bewegungen und Gebärden der Figuren unterstützen, wie es Craig ähnlich 1907 in seiner Schrift DIE KÜNSTLER DES THEATERS DER ZUKUNFT formulierte: „*Mit Hilfe der Szenengestaltung (...) in der Lage* [zu sein], *auch die Bewegungen der Schauspieler zu gestalten*".[996] Über die Szenengestaltung notierte Craig weiterhin: „*Durch das Mittel suggestiver Andeutung können sie auf der Bühne alle*

---

990 „*Die Kunst des Theaters ist weder Schauspielkunst noch das Spiel. Es ist nicht Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat: die Bewegung, die der Geist der Schauspielkunst ist, die Worte, die der Halt des Stückes sind, die Linien und die Farbe, die die Ausstattung ausmachen, und der Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist.*" Demzufolge standen „*Bewegung, Worte, Linien, Farben, Rhytmus*" für Craig gleichrangig nebeneinander, vgl. CRAIG 1905, S. 12. – Vgl. die variierten Worte in CRAIG 1970, S. 101.

991 CRAIG 1905, S. 12f. Zu dem Theaterreformer Craig vgl. ausführlich GRUND 2002, hier bes. S. 126ff.; BRANDI 2001, S. 60f; BUCHHOLZ 2007, S. 19/20, 52. In Hofmanns Besitz befanden sich diverse Schriften u. a. von Behrens, Craig und Fuchs oder Littmann zur Bühnen- und Theaterkunst, vgl. Hofmanns Bücherliste im LvHNP.

992 CRAIG 1970, S. 101f.: „*In gewisser hinsicht ist (...) die bewegung der wertvollste Bestandteil. (...) Die kunst des theaters ist entstanden aus bewegung: gebärde und tanz.*" – In seinem Vorwort zur deutschen Ausgabe von Craigs DIE KUNST DES THEATERS (1905) schrieb Kessler über das neue Theater: „*Craig erwartet eine weitere Entwicklung. Die Bühnenkunst könnte selbst Schöpfer werden. Craig meint, ein Bühnenwerk brauche nicht immer wieder nach dem alten Rezept geschaffen zu werden aus drei Teilen Dichtung und einem Teil Malerei und Musik. Im Gegenteil: wenn irgend ein einzelnes Element auf der Bühne wichtiger sei als alles anderen, so sei es nicht das Wort, sondern die Bewegung, die Gebärde. Also Craig möchte anknüpfen an die alte Pantomime und noch weiter zurück an den Tanz, aus dem die griechische Tragödie ans Licht stieg.*" KESSLER 1905, S. 6.

993 CRAIG 1905, S. 12.

994 Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.4. – In Behrens' Schrift FESTE DES LEBENS UND DER KUNST (1900) finden sich ähnliche Gedanken über den Schauspieler: „*Die Aufgabe des Schauspielers ist, mehr zu geben als eine richtige Naturbeobachtung. (...) Der Schauspieler stehe über seiner Rolle, er verdichte sie, bis alles Pathos ist und Pose. (...) seine eigne starke Form, sein Schönheitsideal, sein Stil. Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollten selbst eine Formdichtung werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.*" BEHRENS 1900b, S. 23f. Die Schrift befand sich in Hofmanns Besitz, vgl. Bücherliste im LvHNP.

995 Siehe auch die gedankliche Nähe zu van de Veldes Diskurs über die Linie und lineare Ornamentik in der Formgebung von Architektur und Interieus, die Ausdruck einer übertragenen Gebärde war und zudem schmücken und beseelen sollte: „*Unter dem Einfluß des Gesetzes, das ich an anderer Stelle definiert habe, indem ich sagte, daß jedes Material beständig danach strebt, sich zu entmaterialisieren (...), haben wir uns bemüht, eine Linie zu verfolgen, die das Wunder vollbringen kann, in die Dinge unserer Umgebung schwellender Atmen und Singen zu leben; eine Linie, die das Wunder vermag, Arabesken entstehen zu lassen, in denen wir alle Zustände der Erregung, des Sehnens, der Trunkenheit und der Wollust der Musik und des Tanzes genießen können*", VAN DE VELDE, Henry: Die Linie (1902), in: VAN DE VELDE 1910, S. 74; vgl. VAN DE VELDE 1902/1955.

996 CRAIG 1907, S. 31f.

erdenklichen Dinge (...) zu Bewusstsein bringen; aber niemals wird ihnen das Gelingen, wenn sie versuchen, der Natur irgendwelche Schätze abzuringen und abzutrotzen um diese dann vor den Augen der Menge auszubreiten. Durch Suggestion in der Bewegung können sie Leidenschaften und Gedanken einer riesigen Menschenmenge wiedergeben; und auf dieselbe Weise können sie dem Schauspieler helfen, die Gedanken und Gefühle des besonderen Charakters auszudrücken, den er darzustellen hat. Wirklichkeitstreue und Genauigkeit im Detail sind auf der Bühne zu nichts nütze."[997]

Diese Gedanken zu Szenengestaltung und Bühnenprospekt sind in Hofmanns Hintergrundmotiven ebenso präsent wie die Ideen zur Flächenkunst der Reliefbühne, wie sie anfänglich auch von Craig oder von Georg Fuchs formuliert wurden. Für Fuchs war die Theaterbühne eine schmale, breite Bühne von geringer Tiefe, die im Hintergrund mit einem flächigen Bühnenprospekt versehen war und dergestalt als zweidimensionale, reliefartige Fläche (vgl. Hildebrands Relieftheorie) wirkte, innerhalb derer eine Bühnenhandlung wie ein rhythmisch bewegtes Bild aufgeführt wurde. Craig favorisierte in diesem Sinn in seinen bühnenbildnerischen Arbeiten bis um 1900/05 unter anderem (farbsymbolische) Flächen, Vorhänge oder abstrakte Ornamentik.[998] In Hofmanns Werkbund-Motiven kongruieren der Ausdruck der Bewegungs- und Tanzformen der Figuren und des Hintergrunds und sprechen den Betrachter in harmonischer Gesamtwirkung an. Bildmotivisch stehen die Werkbund-Szenen in Bezug zu Funktion und Aufgabe des Werkbundtheaters, wie Hofmann sie in ähnlicher Weise im Hoftheaterfries (**Abb. 3.3-3.4**) – hier steht Hofmanns Tanz- Schneiders Kampf-Motiv gegenüber –, formuliert hat. Sie versinnbildlichen die Theatersparten und Gattungen Tragödie/Komödie und Tanz, zudem sollten sie – wie auch schon Hofmanns Hoftheaterfries – durch die disparaten Bewegungen und Gebärden der Figuren und Stimmungen bereits im Foyer den Theaterbesucher auf das Bühnenerlebnis einstimmen.

Van de Veldes Theaterbau war wegen der verspäteten Theatereröffnung und der vorzeitigen Schließung der Werkbund-Ausstellung am 1. August 1914 infolge des Ersten Weltkriegs nur für kurze Zeit zu besichtigen. Die Wandbilder nach Motiven Hofmanns sind im Gegensatz zu den großformatigen Kartons (**Kat. 11.3-11.4**) im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen nicht mehr erhalten, sie wurden um 1920 gemeinsam mit dem Werkbundtheater zerstört.[999] Das Kölner Projekt beschließt die in Hofmanns Weimarer Jahren realisierten Wandmalereiaufträge. Seinen Ruf als Erneuerer der modernen zeitgenössischen Wandmalerei hatte Hofmann auch mit seinen Kartons für die Kölner Wandbilder bekräftigt.

---

997 Ebd., S. 32.

998 Zur Theaterreform Craigs oder Fuchs vgl. auch BOEHE-SELLE 2001, S. 328; siehe auch die in Kapitel 3.4 erwähnte Literatur zur Theaterreform der vorletzten Jahrhundertwende.

999 Vgl. SEMBACH 1989, S. 197; vgl. auch VAN DE VELDE 1986, S. 255.

6.3 MONUMENTALBILDER FÜR DIE DEUTSCHE BÜCHEREI LEIPZIG 1917-1919/20

Nach der kriegsbedingten Zäsur erfuhr Hofmanns ‚Karriere' 1916 einen erneuten Höhepunkt: In der Nachfolge des in der wilhelminischen Ära hochgeschätzten Monumentalmalers Hermann Prell (1854-1922)[1000] folgte Hofmann – wohl nicht zuletzt Ausdruck eines als notwendig erachteten Neuanfangs nach dem Ersten Weltkrieg[1001] – zum 1. Oktober dem Ruf als Professor für Monumentalmalerei an die Dresdner Kunstakademie.[1002] Seine bis zum Ersten Weltkrieg realisierten Wandarbeiten wie die 1906 in Dresden gezeigten *Museumshalle*-Wandbilder oder die Kölner Werkbund-Szenen wiesen ihn, den Erneuerer der Gattung Wandmalerei, beim Akademischen Rat als geeigneten Dozenten für diese bedeutende Stellung an der Kunsthochschule aus und dürften für seine Berufung ausschlaggebend gewesen sein.[1003] Hofmann kehrte an jene Wirkungsstätte zurück, an der er seine erste künstlerische Ausbildung erhalten hat. In seinem Arbeitsvertrag mit der sächsischen Regierung wurde unter Paragraf 7 vereinbart, dass Hofmann *„bei sich bietender Gelegenheit"* ein *„Staatsauftrag für größere Malereien zu erteilen"* sei.[1004] Dieses erfüllte sich zu Jahresbeginn 1917: Hofmann wurde mit der Ausführung zweier Monumentalbilder (**Abb. 6.18-6.19**) für den Grossen Lesesaal der 1914/16 errichteten Deutschen Bücherei in Leipzig (**Abb. 6.20**) beauftragt. Aufgrund der herausragenden Bedeutung dieser späten Wandarbeiten in Hofmanns wandmalerischem Œuvre werden sie näher betrachtet.

6.3.1 GENESE UND AUSFÜHRUNG DES AUFTRAGS

Die Gründung und Errichtung der Deutschen Bücherei in Leipzig (heute Deutsche Nationalbibliothek) nach Plänen von Oskar Pusch (1877-1970) und unter Bauleitung

---

1000 Zu Hermann Prell vgl. WÜNSCH 1991. Zu Hofmanns Auseinandersetzung mit den Wandmalereien Prells vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Ernst Sigismund, Pillnitz 4.12.1936, SLUB, Mscr.Dresd.App.1191, Nr. 307.

1001 Der Erste Weltkrieg ging an Hofmann nicht spurlos vorüber. Als früherer Offizier des Beurlaubtenstandes leistete er seit 1914 Heeresdienst in einem Erfurter Kriegsgefangenenlager, er war aufgrund seiner französischen Sprachkenntnisse als Dolmetscher und Zensor eingesetzt und beaufsichtigte die Gefangenenpost. Vgl. Tagebuchnotiz Harry Graf Kesslers, 13.4.1916, in: KESSLER 2006, S. 528. Dokumente aus Hofmanns Erfurter Tätigkeit wie Auszüge aus Übersetzungen der Gefangenenpost im LvHNP.

1002 Zu Hofmanns Kündigungschreiben vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an die Direktion der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst, Oberweimar 3.8.1916, ThHSTAW, Hochschule für bildende Kunst Weimar 57-58 (Schriftwechsel 1912-16), fol. 148. Zu Hofmanns Berufung nach Dresden vgl. Aktennotiz über das Ergebnis der Unterredung zwischen Akademischen Rat/Preußische Akademie der Künste und Ludwig von Hofmann, Dresden 20.6.1916, HfbKD, Personalakte Hofmann. Gegenüber Weimar (Monatsbezug: 4.000,-Mark) war mit der Dresdner Tätigkeit eine Gehaltsaufbesserung um 2.000,-Mark zzgl. Wohnungsgeldzuschuss verbunden, vgl. Pflichtgemäße Anzeige Hofmanns über seine persönlichen Verhältnisse, 26.7.1919, HfbKD, Personalakte Hofmanns. Das Innenministerium berief Hofmann zum *„Vorstand des Meisterateliers für Malerei"*, das im Zuge der Kunstakademie-Reform seit 1915 Prells *„Meisteratelier für Historienmalerei"* ersetzte, vgl. ALTNER/PROKSCH 1990, S. 238; KATALOG DRESDEN 1990, S. 652. – 1919 kursierten in Weimar Überlegungen, Hofmann als Direktor der Kunstschule zu gewinnen, vgl. Brief von Theodor Hagen an Max Thedy, 22.1.1919, ThHSTAW, Hochschule für bildende Kunst Nr. 100, fol. 48, zitiert bei WAHL 2007, S. 377/378.

1003 Zu den verschiedenen Motiven für Hofmanns Berufung nach Dresden vgl. ALTNER/PROKSCH 1990, S. 238/240; zur Bedeutung von Hofmanns Werkbund-Arbeiten als Grund für seine Berufung vgl. BÄCHLER 1990, S. 257.

1004 Vgl. Brief von Königlich Sächsisches Ministerium des Innern an Akademischer Rat, Dresden 8.7.1916, HfbKD, Personalakte Ludwig von Hofmann.

von Julius Baer (1873-1947, Baurat und 1914-16 Vorstand des Neubauamtes der Deutschen Bücherei) wurde im Hinblick auf ihre Entstehung während des Ersten Weltkrieges und ihrer Sammlungsaufgabe des deutschsprachigen Schrifttums als ‚nationale Kulturaufgabe' verstanden.[1005] Diese Bedeutung der Bibliothek verdeutlichen ihre repräsentative Architektur und bauplastische und bildkünstlerische Ausstattung. Von Beginn der Diskussionen um ihre Ausschmückung stand der im Erdgeschoss gelegene *Grosse Lesesaal* der Präsenzbibliothek im Zentrum des Interesses.

Bereits kurz nach Baubeginn im Juli 1914 hatte das sächsische Innenministerium gegenüber dem Börsenverein eine Stiftung aus den Mitteln der *„Baensch-Stiftung"*[1006] zur Finanzierung eines wertvollen bildkünstlerischen Schmucks – zwei *„je 25 qm"* große, *„am besten auf Leinwand"*[1007] gemalte Wandmalereien sowie den Geldbetrag in Höhe von *„40.000,- Mark"*[1008] – für den Lesesaal in Aussicht gestellt, der *„möglichst das Bedeutendste an Monumentalkunst bieten sollten, was die gegenwärtige Zeit leisten kann"*[1009] und der *„den hauptsächlichen Schmuck des grossen Lesesaals bilden* [sollte], *deren Ausführung einem oder zwei Leipziger Künstlern übertragen werden würde"*[1010]. Der Leipziger Kunstverleger und Vorstand des Börsenvereins Artur Seemann (1861-1925) hatte dem Verwalter der Wilhelm-und-Berta-von-Baensch-Stiftung, dem sächsischen Staatsminister Ernst von Seydewitz (1852-1929), die *„beiden sächsischen Künstler von Weltruf"* vorgeschlagen, die seiner Ansicht nach *„allein für die Ausführung dieser grossen Werke in Betracht"* kämen und deren *„Leistungen (...) wohl am ehesten Aussicht haben, auch künftige Geschlechter zu fesseln und eine dauernd wirkende Sehenswürdigkeit Leipzigs sowie des Königreichs Sachsen zu werden"*[1011]: Max Klinger (1857-1920) und Otto Greiner (1869-1916). Nach langen und mühsamen Verhandlungen mit beiden Künstlern sowie wechselnden Zu- und Absagen konnte Otto Greiner Ende Oktober 1915

[1005] Vgl. SIEGISMUND 1916, S. 8. Zu Gründung der Deutschen Bücherei 1912 durch die Stadt Leipzig, den Börsenverein der Deutschen Buchhändler zu Leipzig und das Königreich Sachsen bzw. die drei sächsischen Ministerien für Finanzen, Inneres und Kultus sowie zu deren Historie, Errichtung und Ausschmückung vgl. u. a. DENKSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1916; ANSPRACHEN ERÖFFNUNGSFEIER DEUTSCHE BÜCHEREI 1916; UHLENDAHL 1957; SCHURIG 1962; LANGER 1986; LANGER 1998. Zu dem Architekten Oskar Pusch vgl. dessen Manuskripte über seine Berufung zum Architekten der Deutschen Bücherei vom 4.8.1949 und um 1953, DNBA, Akte 154/5 Pa–Pu, fol. 226-229, 258-261; SCHOTTKE 1995. Zu Hofmanns Bibliotheksbildern vgl. MINDE-POUET 1922; LANGER 1986, S. 32-38; LANGER 1998, S. 29-32; besonders FLENDER 2003 (mit Katalog).

[1006] Notizzettel von Artur Seemann vom 26.2.1915, DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 7.

[1007] Vgl. Brief von Ministerium des Innern (Dr. Roscher) an Börsenverein der Deutschen Buchhändler, Dresden 10.7.1914, DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 9.

[1008] Brief von Karl Siegismund an Verwalter der Wilhelm-und-Berta-von-Baensch-Stiftung (Staatsminister Ernst von Seydewitz), Leipzig 8.5.1915, DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 19-20. Karl Siegismund war zunächst seit Ende Mai 1906 Erster Schriftführer, seit 1910 Erster Vorsteher des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler und Erster Vorsteher des geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Bücherei, vgl. MOHRMANN 1916, S. 16ff.

[1009] Referat in Sachen der Stiftungen des Kgl. Sächsischen Ministeriums des Innern für die Deutsche Bücherei, 9.6.1915, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 17, fol. 92; Abschrift im DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 11.

[1010] Brief von Karl Siegismund an Ministerium des Innern, Leipzig 28.4.1915, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Akte Nr. 17, fol. 18-21; Abschrift im DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 14-16.

[1011] Brief von Vorstand des Börsenvereins (Artur Seemann) an Königlich Sächsisches Ministerium des Innern, Leipzig 9.6.1915, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 17, fol. 98-101; Abschrift im DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 27-29.

für die Ausführung zunächst eines Wandbilds[1012], dann im Mai 1916 für beide[1013] Wandgemälde gewonnen werden. Zur offiziellen Einweihung der Deutschen Bücherei am 2. September 1916 waren beide Wandarbeiten noch unvollendet, weswegen provisorisch an den schmalen Lesesaalwänden zwei von Artur Seemann verfasste ortsbezogene und vom Zeitgeist geprägte Sinnsprüche (**Abb. 6.22**) montiert wurden.[1014] Greiner jedoch verstarb während seiner Entwurfstätigkeit[1015]; der in der Zeitschrift JUGEND reproduzierte Farbentwurf (**Abb. 6.21**) für eines der beiden Bibliotheksbilder erinnert an diesen Auftrag.[1016] Bei dem genannten Farbentwurf dürfte es sich um jenen „*vielversprechende*[n], *farbenreiche*[n] *Entwurf*"[1017] handeln, der als Vertragsentwurf Grundlage für Greiners offizielle Beauftragung war.

Greiners Tod am 24. September 1916 dürfte bei den Bauherren der Deutschen Bücherei und den Stiftern der Wandbilder für den Lesesaal gerade in Anbetracht der einstigen langwierigen Verhandlungen mit Greiner und Klinger eine tiefe Betroffenheit ausgelöst haben.

[1012] Vgl. Verpflichtung Otto Greiners zur Übernahme eines Wandbildes, München Parkhotel 30.10.1915, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 7, fol. o.A.: Greiner schreibt, dass er „*ein Wandgemälde im Ausmaß von etwa 24 qm für den Preis von 30.000M*" machen werde. Im November 1915 lieferte Greiner einen „*vielversprechenden, figurenreichen*" Pastellentwurf (vgl. DENKSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1916, S. 82; **Abb. 6.21**) für das Wandgemälde, der die Zustimmung aller Sachverständigen fand (vgl. Brief von Artur Seemann an Dr. Roscher, Ministerium des Innern, Leipzig 15.11.1915, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 7, fol. o.A.); am 8.2.1916 wurde der Vertrag mit Greiner über das erste Wandbild unterzeichnet, das nach vorgelegter Skizze ausgeführt gegen ein Honorar von 30.000,-Mark werden soll, vgl. MINDE-POUET 1922, [S. 6]; dieser genannte Vertrag ist weder in den Akten im DNBA noch im Sächs StAL zu finden.

[1013] Die Korrespondenz zwischen Greiner und Klinger (vgl. Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 7/8) überliefert, dass Greiner seit November 1915 versucht hat, Klinger zur Ausführung des zweiten Bildes zu überreden, dieser entschied sich jedoch mit Schreiben vom 29.4.1916 dagegen. Die Zusage Greiners zur Ausführung des zweiten Wandbildes erfolgte am 5.5.1916, vgl. Brief von Otto Greiner an Artur Seemann, München 5.5.1916, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Nr. 8, fol. o.A.

[1014] Brief von Königlich Sächsisches Ministerium des Innern (Graf Vitzthum von Eckstädt) an Neubauamt der Deutschen Bücherei, Dresden 7.3.1916, DNBA, Abt. II, Nr. 14b/2, fol. 34. Zum Spruch der Westwand vgl. **Abb. 6.22**; die Ostwand erhielt den Spruch: „*Andern gabst du Soviel, in worten, in künstlichen werken; sichre dir selber einmal, deutschland, dein reiches Geschenk.*" Hierzu auch LANGER 1998, S. 30.

[1015] Vgl. *Otto Greiner †*, in: LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, Nr. 266, 25.9.1916, S. 8; VOGEL, Julius: *Nachruf auf Otto Greiner*, in: LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, 19.12.1916, beide: StAL.

[1016] Greiners *Paradiesische Szene* (**Abb. 6.21**) zeigt eine grüne Landschaft mit See mit heiteren, idealisierten, zumeist nackten Frauen und Kindern im Mittelgrund vor einer Hügelkette rechts im Hintergrund. Am Seerand lagern und tanzen drei Frauenakte. Den Vordergrund dominieren zwei Frauen: rechts sitzt auf einem Stein eine junge Frau mit Tuch und Blumen in den Händen; im mittleren Vordergrund steht die nackte Gaia, die ihre Arme zum Himmel erhebt und von Uranos aus den Wolken geküsst wird. Greiner versinnbildlichte die Entstehung der Welt und das Leben auf der Erde: Gaia, die Erde, vereinigte sich mit Uranos, dem Himmel; die Erde wird zum Ort, dem alles Leben entspringt und die zugleich von der Unendlichkeit des Himmels umarmt wird; gleichzeitig wird dem Frauenakt symbolisch die geistige Inspiration von oben herab gegeben. Links im Hintergrund sind die „*Symbolgestalten für die deutsche, italienische und antike Geisteswelt*" (WAHL 1916, S. 27) Schiller, Goethe und Dante sowie in leichter Distanz zu diesen Apoll auf einem Stein sitzend dargestellt, deren literarischen Werke unmittelbar auf die Funktion der Deutschen Bücherei verweisen. Greiner symbolisierte das irdische Dasein und die Fruchtbarkeit der Natur als Grundlage allen Lebens und Entwicklung, zudem verkörperte er in den Gottheiten Apoll, Gaia und Uranos sowie der Geisteswelt in Dante, Goethe und Schiller die geistigen Kräften. Zu Greiners Entwurf vgl. u.a. AUSST.-KAT. LEIPZIG 1917, S. 6/7; AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1917, Kat. 1; VOGEL 1925, S. 82ff.; [Stichwort] Otto Greiner, in: KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1999, Bd. 14, S. 589f. Nicht von der Hand zuweisen sind in Greiners zentraler Frauenfigur Anklänge an Gauguins bedeutendes Werk *D´où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous ?* (*Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?*, 1897, Museum of Fine Arts, Boston, Tompkins Collections).

[1017] *Die Stiftungen für das Haus der Deutschen Bücherei*, in: DENKSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1916, S. 82.

Den Sitzungsberichten des Geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Bücherei ist zu entnehmen, dass der Leipziger Oberbürgermeister Dr. Rudolf Bernhard August Dittrich (1855-1929) bereits Anfang Oktober 1916 die Frage aufgeworfen hat, *„ob nicht der jetzt nach Dresden berufene Professor Ludwig von Hofmann in Weimar für die Ausführung der Bilder in Betracht kommen könne"*[1018]. Diesem Vorschlag stimmten die Ausschussmitglieder sowie Ende Dezember 1916 die sächsische Regierung als Stifter der Wandbilder einvernehmlich zu.[1019] Der Dresdner Verleger, ehemals zweiter Vorsitzender des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig, Dr. Erich Ehlermann (1857-1937) wurde gebeten, mit dem Maler, der ja seit Kurzem in Dresden aufgrund seines dortigen Lehrstuhls für Monumentalmalerei ansässig war, die Wandbildangelegenheit zu besprechen und bei diesem persönlich anzufragen, *„ob er geneigt sein würde, für zwei Wandbilder in der Grösse von etwa 8 x 3 m Entwürfe zu skizzieren, die dem Ministerium vorgelegt werden könnten, damit diese den Auftrag erteilen"*[1020]. Der Zeitpunkt zur Kontaktaufnahme erschien besonders günstig, da Hofmanns Arbeiten in der Galerie Arnold in Dresden präsentiert wurden.

Nach dem Besuch der Ausstellung schilderte Ehlermann in seinem Schreiben an Artur Seemann seinen Eindruck und berichtete begeistert über Hofmanns Kunst: *„Ich (...) muss sagen: ich bin geradezu begeistert von seiner Art zu sehen und das Gesehene wiederzugeben. Wenn wir ihn für die Bücherei gewinnen können, so werden wir ein wirklich monumentales Kunstwerk von H. erhalten. Davon bin ich überzeugt."*[1021] Im gleichen Schreiben legte er zudem den Verlauf der Verhandlungen mit Hofmann dar, der bereits durch Max Klinger und Dresdner Akademiekollegen von seiner möglichen Beauftragung unterrichtet war und der Übernahme des Auftrags sofort positiv zugetan.

Nur wenige Tage später im Februar 1917 besichtigte Hofmann gemeinsam mit Artur Seemann die Räumlichkeiten der Deutschen Bücherei[1022] und erklärte sich bereit, Entwürfe für die Wandbilder anzufertigen, die der sächsischen Regierung zur Genehmigung vorgelegt werden sollten.[1023] Bereits zu dieser Zeit erwähnte Hofmann den Auftrag in zwei Briefen an Edwin Redslob.[1024] Er berichtete von seinen ersten

---

[1018] Auszüge aus Berichten über Sitzungen des Geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Bücherei vom 1.-14.10.1916, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 1.

[1019] Vgl. ebd.; Brief von Artur Seemann an Königlich Sächsisches Ministerium des Innern und an Vorstand der Baensch-Stiftung/Königliches Finanzministerium, Leipzig 18.10.1916, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 27, fol. 68-70; ferner Briefe von Stiftungsverwalter Arthur Meiner an Vorstand des Börsenvereins, Leipzig 17.12.1916 und Ministerium des Innern an Artur Seemann, Dresden 27.12.1916, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 27, fol. 99 und fol. 103. Zu Hofmanns Wandarbeiten für die Deutsche Bücherei vgl. auch FLENDER 2003.

[1020] Brief Artur Seemann an Erich Ehlermann, Leipzig 12.1.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 2.

[1021] Brief von Erich Ehlermann an Artur Seemann, Leipzig 5.2.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 57-59. Zur Dresdner Ausstellung vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1917.

[1022] Vgl. Auszüge aus Berichte über Sitzungen des Geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Bücherei vom 3.-20.2.1917, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 1-2.

[1023] Vgl. Brief von Artur Seemann an Königliches Neubauamt der Deutschen Bücherei, Leipzig 13.2.1917, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 4.

[1024] Vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 6.2.1917 und Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

Skizzen und seiner Hoffnung, den Auftrag zu erhalten und zu einem positiven Abschluss zu bringen. In einem seiner Schreiben nannte er den verstorbenen Greiner, die Dauer der Projektausführung und kam auf Redslobs unterstützende Rolle bei dem Auftrag zu sprechen; zudem berichtete er von seinem Besuch der Greiner-Ausstellung in Leipzig, in der dessen Entwürfe für die Bibliotheksbilder ausgestellt waren[1025]*: „Greiner, poverello, der über den Anfängen der Arbeit gestorben ist, – viele sehr sorgfältige Studien habe ich jetzt in Leipzig gesehen – hatte für Vollendung eines der Bilder 4 Jahre in Aussicht genommen! Also auf geduldiges Warten sind die Herren vom Vorstand und Ministerium ausreichend eingestellt. Da es kein Wettbewerb ist, glaube ich nicht, dass eine schriftliche Erläuterung der Entwürfe erforderlich sein wird. Aber eine solche von Ihnen zu haben, wenn wir erst so weit sind, wird mir auf alle Fälle und als Unterlage für meine freilich unvermeidlichen mündlichen Deutungs- und Rechtfertigungsversuche hocherwünscht sein.“*[1026] Hofmann berichtete weiter, dass ihm keine Vorgaben für die Sujets der Wandbilder gemacht wurden: „*Die Herren übrigens, mit denen ich wegen des Auftrages bisher zu thun hatte, lassen gegenständlich die grösste Freiheit, sie wollen nur ‚monumentale Wandgemälde*'.“

Der ‚Auftrag' bereitete Hofmann zunächst hinsichtlich der beiden Sujets Schwierigkeiten, sollten die Wandbilder in großer Distanz zueinander in dem weiträumigen Lesesaal befestigt und zudem im sinnfälligen Kontext zu Funktion der Bibliothek gestellt werden: „*Sie könnten sich nebenbei einmal die Frage vorlegen,*“ schrieb Hofmann an Redslob, „*wie Sie sich 2 große Schmalwände in dem winzigen Lesesaal der Bücherei, die etwa 40 Meter von einander entfernt sind, ungefähr 9 m lang u. 3 m breit sind, von mir ausgemalt denken. Beziehung auf Bücher zu nehmen, wird mir schwer fallen. Aber untereinander müssten die Wände doch irgendwie in Beziehung gesetzt od. in Gegensatz gebracht werden, gedanklich. Mit dem bloßen Baden, Tanzen, Springen u. Singen wird man da nicht vorkommen. Geben Sie mir einen Wink, wie ihn auch in früheren Zeiten die Maler von klugen u. gelehrten Freunden bei solchen Aufgaben zum Wohl der Menschheit empfangen haben. Und so könnten Sie auch hier zum Gelingen beitragen u. Ihre Rolle eines gelobten Retters weiterspielen*!“[1027]

Einem späteren Schreiben an Redslob ist zu entnehmen, dass Hofmann ihm erste Ideenskizzen mit „*jungen Männern u. Pferden*“ oder kurze Beschreibungen dieser

---

[1025] Zu Greiners ausgestellten Bibliotheksentwürfen vgl. AUSST.-KAT. LEIPZIG 1917, Kat. 346-368, hier v.a.: *Kat. 346: Pastell-Entwurf (Entwurfszeichnung zu Wandbild, Eigentümerin Nannina Greiner); Kat. 364: Zwei Skizzen für das zweite Bild der Deutschen Bücherei*. Der Verbleib dieser Entwürfe ist unbekannt. Zum Titel *Der Kampf als Vater aller Dinge* für das zweite Wandbild vgl. Zum Gedächtnis Otto Greiners, in: BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL, Nr. 5, Redaktioneller Teil, 8.1.1917; VOGEL, Julius: Nachruf auf Otto Greiner, in: LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, 19.12.1916, beide: Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Akte Nr. 27.

[1026] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

[1027] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 6.2.1917, LvHAZ. Diesem Schreiben war eine Karte an Hofmann mit Glückwünschen zum Leipziger Auftrag vorausgegangen: „*Vielen Dank für Ihre Karte aus München mit Glückwunsch zum Leipziger ‚Auftrag', den ich allerdings zu bekommen hoffe, wennnoch einer allerersten Anfrage, ob ich dazu bereit wäre, ihn gegebenenfalls zu übernehmen – die nunmehr erst vorzufertigenden Skizzen von der Kgl. Sächs. Regierung genehmigt worden sind! Also wieder wird ein ganz ungelegtes Ei in den Zeitungen zur Kenntnis der Allgemeinheit gelegt.*“

zugesandt hatte.[1028] Redslob unterbreitete Vorschläge zu den Sujets für den Lesesaal, für den er einen Gegensatz von „*Betrachtungen und Tat*" favorisierte, den Hofmann umsetzen sollte. Bereits Greiner hatte eine ähnliche Gegenüberstellung von Idyllensujet und Anspielung auf zeithistorische Ereignisse geplant.[1029]

Für Hofmann war die Leipziger Ausmalung nicht zuletzt auch aufgrund der zeitbedingten Lebens- und Arbeitsumstände sowie der Raumsituation im Lesesaal die langwierigste und auch umfangreichste Wandbildaufgabe, die er je zu realisieren hatte: Sie beschäftigte ihn von den ersten Entwürfen, deren Begutachtung und Genehmigung über die Ausführung im großen Leinwandformat (**Abb. 6.18-6.19**) und deren Präsentation in einer Dresdner Ausstellung bis zur Anbringung der Malereien vor Ort fast vier Jahre (**Abb. 6.23**), von Februar 1917 bis Herbst 1919 (Vollendung) bzw. April 1920 (Anbringung). Von Februar bis Mitte Juli 1917[1030] schuf Hofmann zahlreiche Entwürfe für die beiden motivisch wie stilistisch differierenden Wandbilder, die im Katalog (**Kat. 7.1-7.72**) wiedergegeben sind und die Genese des Bildprogramms überliefern.[1031]
Am 12. Juli 1917 informierte Hofmann Seemann über die Beendigung der Entwurfsarbeit.[1032] Einen Tag später kündigte Seemann dem Innenministerium die bevorstehende Übersendung der Entwürfe für deren Begutachtung an, sein Schreiben

---

[1028] „*Unter meinen bisherigen Überlegungen u. flüchtigsten Skizzen finden sich: »Begrüßung des Lichts«, wobei als Gegensatz an eine im Licht ruhende Landschaft mit Blumen u. Früchten u. erntenden Menschen zu denken wäre. Ferner im Anschluss an eine Wendung aus einer Festrede bei der Einweihung des Gebäudes: »Brunnen der Tatkraft« und »Quellen des Lebens« – der Gegensatz würde hier genau dem von Ihnen angedeuteten ‚Betrachtungen und Tat' entsprechen, u. es war mir ganz wunderbar zu Mut, Ihre Schilderung des Bildes mit den jungen Männern u. Pferden zu lesen, die bis auf die zuckenden Lichter u. jagenden Wolken mit meiner Idee übereinstimmt.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

[1029] Vgl. VOGEL 1925, S. 82; zu Greiners Entwurfsidee *Der Kampf als Vater aller Dinge* vgl. *Zum Gedächtnis Otto Greiners*, in: BÖRSENBLATT FÜR DEN DEUTSCHEN BUCHHANDEL, Nr. 5, 8.1.1917; LANGER 1986, S. 34.

[1030] Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 12.7.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 16; vgl. Brief von Artur Seemann an Ministerium des Innern, Leipzig 13.7.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 168.

[1031] Diese Vorarbeiten werden größtenteils im DNBA und im LvHNP verwahrt. Mirjam Flender hat die Entwürfe für Leipzig nur unvollständig erfasst, vgl. FLENDER 2003 (Katalog). Ein wichtiges, jedoch hier unberücksichtigtes Dokument, das anlässlich des Verkaufs mehrerer Entwürfe an die Deutsche Bücherei Ende 1919/Januar 1920 (für 15.870,- Mark) verfasst wurde und im DNBA verwahrt wird, ist für die Genese des Bildprogramms von zentraler Bedeutung. Aus diesem Dokument geht hervor, dass Hofmann seine Entwürfe (vgl. bes. die Entwürfe im DNBA und LvHNP) während ihrer Entstehung unten links mit Bleistift in römischen Zahlen nummeriert hat, die die Reihenfolge der Entstehung der Entwürfe angeben hat und demgemäß auch in Hofmanns Liste über seine veräußerten Entwürfe aufgenommen sind. Nach Auswertung dieses Dokuments ergibt sich gegenüber der von Flender favorisierten Entwurfsabfolge und unter Betrachtung aller Entwürfe eine andere Chronologie. Zur Genese des Bildprogramms anhand der Entwürfe nach genannter Liste vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Deutsche Bücherei, Dresden 30.12.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 45; Verzeichnis der von Ludwig von Hofmann in der Deutschen Bücherei vorhandenen Entwürfe mit näheren Angaben zu Größe und Technik samt Preisen (Kostenaufstellung der Entwürfe), DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 52; Briefe von Deutsche Bücherei, Direktor Prof. Dr. Minde-Pouet an Ludwig von Hofmann, Leipzig 5.1.1920 und Leipzig 26.3.1920, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.181/2 und 65.181/3. Weitere Hinweise aus Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Deutsche Bücherei Leipzig* ergänzen diese Genese (der Verbleib von fünf Entwürfe war bisher nicht zu ermitteln [Dek. 26, 29, 30, 73, 78]). Vgl. Katalog zu den Bibliotheksbildern (**Kat. 7.1-7.72**).

[1032] Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 12.7.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Akte Nr. 28, fol. 16.

zuversichtlich beschließend, *„dass die Kunst des Herrn Professor Ludwig von Hofmann den Beifall des hohen Ministeriums finden*“[1033] werde.

Seit Mitte August 1917 lagen Hofmanns Wandbildentwürfe öffentlich im Dresdner Ministerium des Innern aus, die Mitte September von der sächsischen Regierung begutachtet und befürwortet wurden.[1034] Mit Vertrag vom 30. November 1917 bzw. 6. Dezember 1917 wurde vereinbart, dass Hofmann die beiden Wandarbeiten baldmöglichst nach seinen eingereichten Skizzen gegen ein Honorar von 50.000,- Mark ausführen sollte; ein Abgabetermin wurde nicht fixiert.[1035] Zudem wurde vereinbart, dass die Kosten für Transport der Bilder von Dresden nach Leipzig sowie für deren Montage im Lesesaal zu Lasten des Vorstands des Börsenvereins gehen sollten.

Obwohl sich der Maler aufgrund der kriegsbedingten Schwierigkeiten der Materialbeschaffung frühzeitig, bereits Anfang März nur kurz nach der Aufforderung um Entwürfe, die für die potentiellen Wandbilder benötigte Leinwand in München beschafft hatte[1036] und die Vorarbeiten Ende 1917 für deren Umsetzung ins große Format weitgehend abgeschlossen waren[1037], konnte er im Januar 1918 nicht sofort die Arbeit an den Leinwänden aufnehmen.[1038] Die Ausführung der Wandbilder zog sich bis September 1919 hin. Gründe für die Verzögerungen lagen an Hofmanns ungeheiztem Atelier infolge des kriegsbedingten Kohlemangels und den daraus resultierenden erschwerten Arbeitsbedingungen während der Wintermonate.[1039]

Bei der Realisierung der Wandarbeiten arbeitete Hofmann, wie es historische Aufnahmen (LvHNP) dokumentieren, eng nach seinen Entwürfen, montierte er

---

[1033] Brief von Artur Seemann an Ministerium des Innern, Leipzig 13.7.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Akte Nr. 28, fol. 168.

[1034] Brief von Graf Vitzthum von Eckstädt (Ministerium des Innern) an Artur Seemann, Dresden 14.9.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 29, fol. 184; Brief von Artur Seemann an Ludwig von Hofmann, Leipzig 24.9.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 29, fol. 185: *„Das Ministerium des Innern hat mir mitgeteilt, dass Ihre Entwürfe mit Beifall aufgenommen worden seien, und möchte nun die endgültige Abmachung kennen lernen. Wir waren seinerzeit übereingekommen, dass Ihnen für die Ausführung der beiden Gemälde für den Grossen Lesesaal der Deutschen Bücherei der Betrag von 50.000,- gewährt werden sollte.*“

[1035] Vgl. Brief von Königlich Sächsisches Ministerium des Innern (Graf Vitzthum von Eckstädt)/Vorstand des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler (Artur Seemann) an Ludwig von Hofmann, Dresden/Leipzig 30.11.1917, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 9; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Ministerium des Innern nebst unterzeichnetem Vertrag, Dresden 6.12.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 29, fol 192ff. (eine Abschrift im DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.90/1).

[1036] Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 26.2.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Akte Nr. 28, fol. 74.

[1037] In seinem Brief an das Ministerium des Innern betonte Hofmann, dass er *„dem von den Auftraggebern geäußerten Wunsch, die Gemälde sobald als möglich anzufertigen, habe ich, als mit meinem eigenen dringenden Verlangen übereinstimmend, bisher schon durch eine Reihe von Vorarbeiten zu entsprechen gesucht.*“ Brief von Ludwig von Hofmann an Ministerium des Innern nebst unterzeichnetem Vertrag, Dresden 6.12.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 29, fol 192ff. (eine Abschrift im DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.90/1),

[1038] Vgl. Abschrift, Brief von Ludwig von Hofmann an Ministerium des Innern, Dresden 1.1.1918, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.90/2. In diesem Brief werden neben dem kalten Atelier u. a. die von dem Dresdner Tischlermeister Gustav Emil Klaus noch nicht gefertigten und gelieferten Arbeitsrahmen für die Wandbilder genannt.

[1039] Zu Hofmanns kaltem Atelier im Winter und den vergeblichen Engagements von Artur Seemann hinsichtlich einer schnellen Auftragsrealisierung, dem Maler bei der Beschaffung von Heizmaterial behilflich zu sein, vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 6.2.1917 und 18.2.1917, LvHAZ; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 5.8.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Nr. 28, fol. 179; Briefe von Artur Seemann an Finanzministerium (Leipzig 9.8.1917) und an Ministerium des Innern (Leipzig 28.9.1917), Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Akte Nr. 29, fol. 1 und Akte Nr. 28, fol. 187-188.

Aufnahmen dieser auf Platten und stellte diese in seinem Atelier auf. Die Übertragung der kleinformatigen Entwurfsdarstellung in das monumentale Bildformat erfolgte in Konturen mittels eines regelmäßigen Gitternetzes an Hilfslinien, dessen Anwendung noch heute partiell in *Brunnen des Lebens,* besonders im unteren linken Bildbereich, zu sehen ist und durch den flächigen, dünn lasierenden Farbauftrag durchscheint.

Vor ihrer Montierung im Bibliothekslesesaal konnte Hofmann die Zusage des Börsenvereins zur Präsentation der Wandarbeiten 1919 in der HERBST-AUSSTELLUNG der Künstlervereinigung im Dresdner Kunstverein erwirken.[1040] Hier sahen Bauherren und Auftraggeber wie Julius Baer, Arthur Meiner (1865-1952) und Georg Minde-Pouet (1871-1950, Direktor der Deutschen Bücherei 1917-1923) erstmals Hofmanns Arbeiten und beurteilten diese äußerst kontrovers. Baer und Minde-Pouet kritisierten das „*süsslich-sosige*" Kolorit der Wandbilder und die Dimensionen der Motive und Figuren im Verhältnis zum Raum und befürchteten die ungünstige Wirkung der Wandbilder trotz ihres monumentalen Bildformates.[1041] Für Meiner stellten sie „*einen sehr schönen Schmuck für den grossen Lesesaal dar*".[1042]

Die Präsentation der Wandbilder in der Dresdner Ausstellung wurde zeitlich zur Neugestaltung des Lesesaals genutzt, die auf Hofmanns Initiative zurückzuführen sind und anfangs bei Bauleitung und geschäftsführendem Ausschuss der Deutschen Bücherei Kritik hervorriefen.[1043] Bereits bei seinem ersten Besuch in der Deutschen Bücherei im Februar 1917 stimmte Hofmann die vorgefundene Raumgestalt, Gestaltung des Lesesaals, unzufrieden, wie es seine Schreiben an Edwin Redslob und an Artur Seemann verdeutlichen. Er kritisierte den „*unruhigen und langweiligen Mäanderstreifen*" unter der Decke sowie die „*niedere Decke* [selbst] *mit den harten Stuckornamenten*", die er wegen „*der spitzen Winkel, die nach allen Richtungen laufen u. das Auge unsagbar beunruhigen*",

---

[1040] Zur Präsentation in Dresden vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Börsenverein der deutschen Buchhändler Leipzig, Dresden 22.6.1919, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.100. Zur Dresdner Ausstellung vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1919a, Kat. 403a-b: *Kat. 403a-403b: Brunnen des Lebens und Quelle der Kraft. Wandgemälde für grossen Lesesaal der Deutschen Bücherei*. Zur Eröffnung der Ausstellung Ende September 1919 vgl. Brief von Deutsche Bücherei (Georg Minde-Pouet) an Ludwig von Hofmann, Leipzig 3.10.1919, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.181/1.

[1041] Vgl. Beschlussfassung vom 19.12.1919, Vorlage von Julius Baer an Direktion der Deutschen Bücherei, 20.12.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b/2, 2. Teil, fol. 41-42. Ferner äußerte Julius Baer, dass sich der Architekt Oskar Pusch „*dekorative Malereien in kräftigen Formen und lebhaften Farben gedacht* [habe], *welche die durch die bunten Bücherrücken und die Wappen angeschlagene farbige Note aufnehmen und zu Höhepunkten steigern. Es schwebte uns das Wort aus Ladewigs ‚Politik der Bücherei' vor. ‚Der Lesesaal soll häusliches Behagen, nicht die Schauer des Donners erwecken'.*" Brief von Julius Baer an Direktion der Deutschen Bücherei, Leipzig 20.10.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b/22. Teil, fol. 19-20. Zur kontroversen Diskussion von Julius Baer, Georg Minde-Pouet und Arthur Meiner vgl. DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 19-20, 21, 41-42, 43; ferner Notiz von Arthur Meiner auf Bericht von Julius Baer, 20.10.1919, Sächs StAL, 21765 Börsenverein (I), Nr. 29, o. A.

[1042] Abschrift aus den Akten des Börsenvereins, gez. Arthur Meiner, Leipzig 25.10.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b/2, 2. Teil, fol. 21; Sächs StAL, 21765, Börsenverein(I), Nr. 29, fol. 228; ferner Notiz von Arthur Meiner auf Bericht von Julius Baer, 20.10.1919, Sächs StAL, 21765, Börsenverein (I), Akte Nr. 29, o. A.

[1043] Vgl. Beschlussfassung vom 3.11.1919 (Julius Baer), DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 22-23. Zur Kontroverse über Hofmanns Wandbilder und zur Neugestaltung des Lesesaals vgl. auch FLENDER 2003, S. 23-27.

für „*recht schmerzlich*“ hielt.[1044] Seine größten Bedenken richteten sich gegen Form und Farbe der „*pfefferkuchenartigen*“, „*fatalen Wappen*“, zwischen denen seine Bilder an den Schmalwänden befestigt werden sollten, sowie die ungünstigen proportionalen Verhältnisse von Bild und Wappen.[1045]

Im Hinblick auf die Frage nach gesamtkünstlerischer Einbindung der Wandbilder in den Raum suchte er den Rat des befreundeten Henry van de Velde.[1046] Ähnlich wie Hofmann dachte wohl auch van de Velde bei ihrer gemeinsamen Besichtigung Mitte März 1917: Von der Beseitigung der Deckenornamente und Wappen, die „*unmotivierte leere Flächen neben den Bildern*“ zur Folge hätten, riet van de Velde ebenso ab wie von einem „*Tönen* [der Stadtwappen] *mit Ölfarbe*“; stattdessen schlug er „*eine dunklere Tönung der Wandfläche* [vor]*, die die Wappen weniger hervortreten ließe*“ und „*eine Einfassung mit dunkelfarbigen Linien um die Wand (…) namentlich auch an Stelle des unruhigen und langweiligen Mäanderstreifens unter der Decke*“, zur Strukturierung der Wände in Korrelation zur Fensterwand.[1047] Van de Veldes Anregungen zum Raumkonzept wurden im Frühjahr 1920 realisiert[1048]; die neue Raumgestalt und die Wirkung von Hofmanns Wandbilder im Lesesaal wurden, wenn auch gegen deren Stilistik Einwände erhoben wurden, weithin positiv bewertet.[1049]

Ein Vergleich der historischen Aufnahmen des Lesesaals vor und nach der Neugestaltung (**Abb. 6.22-6.23**) gibt über die wichtigste durchgeführte Maßnahme Aufschluss[1050]: nämlich die Gliederung der Wandflächen durch dunkelbraune und schwarze Linien[1051] zur Integration von Wandbildern und Wappen in den Raum. Aus Dokumenten im Archiv der Deutschen Nationalbibliothek resultiert der interessante Hinweis, dass diese Problematik bereits Gegenstand der Verhandlungen mit Otto

---

[1044] Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 30.3.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 123-124.

[1045] Zu den zitierten Passagen siehe Auszüge aus Berichten über Sitzungen des Geschäftsführenden Ausschusses der Deutschen Bücherei (Protokollführer: Dr. Lerche) vom 3.-20.2.1917, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 1-2; Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 4.3.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Akte Nr. 28, fol. 96-97; Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

[1046] Aus dem Verzeichnis der von Hofmann im DNBA vorhandenen Entwürfe geht hervor, dass der Maler frühzeitig seine Entwürfe fotografieren ließ (einige Aufnahmen werden im LvHNP verwahrt) und Abzüge auf vergrößerte Aufnahmen und Wandaufrisse der Lesesaalwand montiert hat, um frühzeitig während der Realisierung der Bibliotheksbilder eine Vorstellung von deren Wirkung im Monumentalformat sowie im Verbund mit der Architektur zu gewinnen. Dieses zunächst bedachte Vorgehen wurde von Hofmann nur ungenügend verfolgt und verhinderte keine spätere Überarbeitung des Raumes.

[1047] Brief von Ludwig von Hofmann an Artur Seemann, Dresden 30.3.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 123-124.

[1048] Vgl. Brief von Landbauamt (Julius Baer) an Direktion der Deutschen Bücherei, Leipzig 2.3.1920, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 59r/v.

[1049] Zur Besprechung in ZEITLUPE vgl. GRAICHEN 1936a, S. 12f.; GRAICHEN 1936b, S. 354ff.

[1050] Weitere durchgeführte gestalterische Maßnahmen waren: Neutönung der graugrünen Wände in einem neutralen Ton; Entfernen des Mäanders unterhalb der Decke; Dämpfen von Wappen und Wandbildern mit Wachsfarbe. Vgl. Brief von Oskar Pusch an Staatliches Landbauamt (Julius Baer), Dresden 29.10.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 24.

[1051] In der Akte zu Hofmanns Ausstattungsauftrag (DNBA, Abt. II, Nr. 14b) werden zwei in den April 1920 datierende Entwürfe zum wandgliedernden Liniensystem verwahrt, die präzise Anweisungen zur Wandtönung, den Strichstärken und Abständen der einzelnen Linien und Farbgebung (4 cm starke Linien in Braun und Schwarz in einem Abstand von 6 cm) enthalten, die nach Skizze durchgeführt wurden.

Greiner gewesen ist. So war seinerzeit bereits mit Greiner vereinbart worden, dass dieser eine gemalte, lineare Bildeinfassung oder Rahmung um die Wandbilder, besonders in Abgrenzung zu den Längsseiten des Raumes und zur Integration der Wappen, gestalten sollte; wie sich Greiner dieses *en detail* vorgestellt haben könnte, ist nicht überliefert.[1052] Dies war anscheinend bei Hofmann im Vorfeld sowie bei Auftragserteilung kein Verhandlungsgegenstand. Das Bibliotheksprojekt war nach dem Jenaer Universitätsauftrag ein weiteres Projekt, für das Hofmanns Engagement für eine harmonische Verbindung von Architektur und Kunst als Raumkunst überliefert ist.

Obgleich die Dresdner Ausstellung Mitte November 1919 ihre Pforten schloss, wurden die beiden Bibliotheksbilder erst im März 1920 nach Leipzig überführt.[1053] Ende März 1920 begannen die Vorarbeiten für ihre Anbringung im Lesesaal[1054], wo sie im April mit einem speziellen Bindemittel auf den präparierten Wandflächen befestigt wurden.[1055] Ihre Disposition (**Abb. 6.24**) hatte der Maler strikt vorgegeben und zudem auch in den Wandbildern selbst, in den Schattenprojektionen einiger Figuren, beachtet: „*Das Bild ‚Brunnen der Tatkraft´ (mit den 3 Reitern) ist für die Westwand bestimmt, damit die Reiter dem Licht entgegenreiten*."[1056] Entgegen Hofmanns soeben zitierter Angabe werden die Wandbilder in vorliegender Studie als *Brunnen des Lebens* und *Quelle der Tatkraft* bezeichnet, unter denen die Arbeiten – zumindest der noch erhaltene *Brunnen des Lebens,* das zweite Wandbild *Quelle der Tatkraft* wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört (vgl. KAPITEL 6.3.3) – heute offiziell in Leipzig geführt werden.[1057]

6.3.2 DIE BIBLIOTHEKSBILDER – BESCHREIBUNG UND ANALYSE

Für die Deutsche Bücherei schuf Hofmann mit *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.18**) und *Quelle der Tatkraft* (**Abb. 6.19**) zwei in ihren Motiven, ihrem Ausdruck und ihrer Stilistik

---

[1052] Dies geht aus Briefen Seemanns an Hofmann hervor, vgl. Brief von Artur Seemann an Ludwig von Hofmann, Leipzig 7.3.1917, Sächs StAL 21765, Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 98-99.

[1053] Vgl. Brief von Kanzlei der Deutschen Bücherei an Gustav Emil Klaus, Leipzig 8.4.1920, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 61. Zum Ende de Dresdner Ausstellung vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an Georg Minde-Pouet, Dresden 6.11.1919 und Dresden 10.11.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b, fol. 35 und 36.

[1054] Vgl. Brief von Georg Minde-Pouet an Ludwig von Hofmann, Leipzig 26.3.1920, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.181/3.

[1055] Zur Bildmontage im April 1920 vgl. Briefe von Kanzlei der Deutschen Bücherei an Gustav Emil Klaus, Leipzig 8.4.1920 und 10.4.1920, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 61 und 62. Über die Befestigungsart der Wandbilder (Einlassen in die Wand, Anbringung per Stuckrahmen oder Aufkleben auf der Wand) wurde lange diskutiert, Hofmann selbst legte größten Wert darauf, dass der Eindruck „*gerahmter Staffeleibilder*" (Brief von Ludwig von Hofmann an Georg Minde-Pouet, Dresden **.10.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b/2, 2. Teil, fol. 17) vermieden wurde und engagierte sich daher für das Aufkleben.

[1056] Vgl. Bericht von Georg Minde-Pouet vom 11.12.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 39; ferner Brief von Ludwig von Hofmann an Georg Minde-Pouet, Dresden 13.1.1920, DNBA, Abt. II, Nr. 14 b/2, 2. Teil, fol. 51.

[1057] In der Literatur, der Korrespondenz von Hofmann mit Redslob sowie geschäftsführenden Ausschuss der Deutschen Bücherei und im Verzeichnis der in der Deutschen Bücherei vorhandenen Entwürfe sind für Hofmanns Bibliotheksbilder die Titelvarianten *Brunnen der Kraft*, *Brunnen der Tatkraft*, *Quelle der Kraft (Reiter), Brunnen des Lebens, Quelle des Lebens* und *Quellen des Lebens* überliefert. Die Bildtitel folgen Briefe von Ludwig von Hofmann an Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei, Dresden 22.9.1920 und an Deutsche Bücherei, Dresden 30.12.1919, beide: DNBA, Abt. II, Nr. b/2; zum korrespondierenden Titel *Brunnen des Lebens* und *Quelle der Kraft* vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1919a, Kat. 403a-b; LANGER 1998, S. 29f.

differierende Lebensallegorien, denen der hohe Stilisierungsgrad der Darstellung gemeinsam ist und die sich von seinen Wandarbeiten seiner Weimarer Jahre unterscheiden.[1058]

Brunnen des Lebens

In dem heute noch erhaltenen *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.18**, **6.25**) sind auf den ersten Blick die ruhige Stimmung des Bildes, die nahezu symmetrische Komposition und deren Harmonie auffallend. *Brunnen des Lebens* zeigt eine arkadisch stilisierte, grünende Landschaft mit idealisierten, ruhigen, vorwiegend nackten Figuren. Das Bild dominiert bildmittig eine hohe, pyramidale und kräftig konturierte Felsformation. Aus dem unteren Felsbereich fließt Wasser in ein großes Wasserbecken, um das mehrere nackte Kinder, halbnackte oder nackte Jünglinge und Frauen in weitgehend ruhigen, meditativen Posen lagern: Links beobachtet ein bäuchlings lagernder Jünglingsakt eine Blume; hinter ihm flechten zwei Kinder einen Blumenkranz; wiederum andere sind in beobachtender Pose dargestellt wie die zwei am Brunnenrand lagernden Frauen im Profil nach links im rechten Vordergrund, die im kompositorischen Ausgleich zum Jünglingsakt links stehen. Von beiden Seiten nähern sich weitere Figuren dem Geschehen: links zwei Krüge tragende Gestalten, im rechten Vordergrund ein mit flatterndem Rock, wehenden Haaren und gefülltem Blumenkorb dynamisch schreitender weiblicher Halbakt, der als einzige bewegte Figur die Komposition realiter belebt und eine Reminiszenz an das in Hofmanns Werk der 1890er Jahre häufig verarbeitete Flora-Motiv ist.[1059] Am rechten Bildrand lehnt gedankenversunken und blindsinnend eine in ein transparentes Gewand gehüllte Frau mit zurückgelegtem Kopf an einem Baum, die vage an den mit überkreuzten Beinen am Myrtenbaum angelehnt stehenden Aphrodite-Typus[1060] erinnert. Links hinter dieser ist im rechten Mittelgrund ein Liebespaar heller und dunkler Hautfarbe angeordnet, im kompositorischen Ausgleich dazu stehen im linken Mittelgrund zwei grasende oder an der Quelle tränkende Ochsen.

Im oberen Felsbereich oberhalb des Wasserbeckens, genau auf der Bildmittelachse, sitzt eine Mutter mit gedrehtem Oberkörper im Profil vor einer angedeuteten spitzbogigen Felsnische. In ihren Armen trägt sie, gestützt durch ihren versetzten Beinstand, behütend ihr blondes Kind, dem sie in mütterlicher Liebe ihren Kopf zuneigt, während das Kind mit seiner rechten erhobenen Hand scheinbar die Zuneigung der Mutter

---

[1058] Beschreibende oder deutende Ausführungen auch bei MINDE-POUET 1922; LANGER 1986, S. 32-38; LANGER 1998, S. 29-32; SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 90-92; ROBERTS 2001, S. 197f.; FLENDER 2003; WAGNER 2005C, S. 319/320.

[1059] In Hofmanns Werk spielte das Flora-Motiv in den 1890er Jahren eine zentrale Rolle, verarbeitete er es u. a. in dem 1898 Gemälde *Flora (Verlobungsbild)* (1898, LvHNP) und im Plakat/-Entwurf zur ersten BERLINER SECESSION-Ausstellung (1899, Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 214, 32/Abb. 74; zudem in der Lithografie *Flora* (um 1898, LvHAZ), ein weiteres *Flora*-Bild bei FISCHEL 1903, Abb. 62. Mit dem Motiv der Flora, Göttin der Blumen und des Frühlings, ist der künstlerische wie private Aufbruch und Neubeginn verbunden.

[1060] Vgl. *Aphrodite ‚in den Gärten'*, (römische Marmorkopie, Louvre, Paris), Abb. in AUSST.-KAT. BERLIN 2002, S. 348.

erwidert. Die Emotionalität dieser Szene wird durch den roten Mantel der Mutter, der sich infolge ihrer Pose von ihrem Kopf aus hinter ihrem Rücken ausbreitet und das Kind optisch in ihren Schutz einschließt, erhöht. Ihr rotes Gewand hebt die Mutter von der erdfarbenen Felsformation sowie innerhalb der Gesamtkomposition hervor.

Im Unterschied zur Mutter sind die übrigen Figuren auf dem Felsen unbekleidet: die zwei flankierenden, erhöht stehenden Jünglingsakte links und rechts – links ein sich am Felsen abstützender Jüngling mit Krug, rechts ein mit erhobenen Armen introvertiert tanzender Jüngling, der seinen „*lebenskultischen Tanz Mutter und Kind widmet*"[1061] –, deren Umrisse gegen die hohe Bergwand und den Himmel abgesetzt sind, sowie insbesondere der zu den Füßen der Mutter ruhenden Frauenakt, der mit seinem linken Arm seine Scham verdeckt, ein in Hofmanns Œuvre vielfach repräsentiertes und variiertes Zitat der ruhenden Aphrodite/Venus (vgl. **Abb. 5.41, 5.51**).[1062] In dem Muttermotiv rekurrierte Hofmann auf die Marienikonografie, besonders auf Pose und Typus der u.a. von Correggio oder Orazio Gentileschi (**Abb. 6.27**) dargestellten Mutter mit ihrem liebevoll in ihren Armen behütenden Kind.[1063] Dieses Motiv, die pyramidale, nahezu ‚altarartig' arrangierte Felsformation mit der erhöhten, durch die spitzbogige, grottenartige Felsnische pointierten Anordnung von Mutter mit Kind nebst den flankierenden Jünglingen geben ihre herausragende Bedeutung innerhalb der Komposition gemeinsam mit dem Wasser zu erkennen. Diese zentrale Bedeutung werden auch durch alle übrigen, sich gegenseitig nicht anschauenden Figuren untermalt, die durch ihre Stellungen oder Gebärden auf Mutter und Kind bezogen sind. Sie partizipieren damit, wie Verena Senti-Schmidlin betonte, an der *Sacra conversazione*, jenem in der Renaissance verbreiteten ikonografischen Motiv der thronenden Mutter mit ihrem Kind in Begleitung einer ruhigen Gesellschaft.[1064]

Eine hohe, halbrunde Bergwand, von der fünf Wasserfälle in die Tiefe herabstürzen, hinterfängt die ruhige Gesamtszenerie kulissenartig und verleiht der Darstellung den Charakter eines geschützten Paradieses, der in der Mariensymbolik als umzingelnder Ort (*hortus conclusus*) eine besondere Rolle spielte. Hofmann symbolisierte durch verschiedene Bildmotive wie die Mutter, das Kind, den ruhig lagernden Frauenakt, die Ochsen, die grünende Vegetation, die Blumen oder die sprudelnde Quelle die Fruchtbarkeit von Mensch und Natur und damit das Leben schlechthin.

[1061] WALDKIRCH 1996, S. 13.

[1062] Bei der zentralen Figurenkonstellation ruhender Frauenakt zu Füßen der sitzenden Mutter rekurrierte Hofmann auf Motive aus seinem Werk: Bei dem zentralen Frauenpaar handelt es sich um eine modifizierte Übernahme des Frauenpaares aus dem um 1916 entstandenen Gemälde *Zwei Frauen vor dunklem Fels*, besser bekannt als *Abendwolke* (Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917, Kat. 14; vgl. FLENDER 2003, Abb. 11), das zwei in den Posen leicht modifizierte Frauen auf einer stilisierten Insel vor halbrunder Felswand zeigt. Das Motiv der vollständig bekeideten Mutter mit Kind, flankiert zudem von einem hier weiblichen Akt mit Krug, hatte Hofmann um 1918 in der Farbkreidezeichnung *Sechs Frauen an einem Wasserfall im Gebirge* (um 1918, Privatsammlung, Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 200) dargestellt.

[1063] Vgl. Correggios *Anbetung des Kindes* (1617, Galleria degli Uffizi, Florenz), Abb. in MANZO/BELÁN 2005, S. 149, Abb. 123. Zum Mutter-Kind-Motiv vgl. ROBERTS 2001, S. 199; FLENDER 2003, S. 22.

[1064] SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 92.

Die bisherigen Bildanalysen unter anderem zum Hoftheaterfries oder Universitätsbild verdeutlichten Hofmanns Konzipieren rhythmisch austarierter Kompositionen als rhythmischer Bildkompositeur. Dieses wird auch in eindrücklicher Weise in seinen Bibliotheksbildern manifest: In *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.25**) sind alle Figuren wie die landschaftlichen Elemente nach symmetrischen, rein dekorativen Gesichtspunkten angeordnet und kompositorisch auf die Mittelachse und damit auf Mutter-Kind und Brunnen/Wasser[1065] bezogen und haben ihr Pendant – auch wenn einzelne Figuren der Komposition in leicht isolierter Distanz zu den Hauptmotiven auf der Mittelachse stehen (vgl. Tänzer, Halbakt vor Baum) – auf der rechten bzw. linken Bildhälfte.[1066] Dies äußert sich auch koloristisch in der Landschaft, die gleichfalls nach symmetrischen Prinzipien konzipiert ist. Die ornamentale Stilisierung von Natur und Figur, die typisierten Figuren, deren verharrenden Posen und kontemplativen Gebärden, die Farbgebung und die nahezu symmetrische Bildkomposition verleihen der Gesamtszenerie von *Brunnen des Lebens*, auch befördert durch motivische Assoziationen an ein religiöses Andachtsbild, einen denkmalhaften Charakter.

Quelle der Kraft

Dem symmetrischen Arkadisch-Idyllischen stand einst mit *Quelle der Tatkraft* (**Abb. 6.19**, **6.26**) eine dynamische Komposition eines energischen, euphorischen Aufbruchs von Jünglingen zu Fuß und zu Ross mit einer friesartig nach rechts orientierten Bewegung gegenüber. Die Quelle am linken Bildrand, deren Wasser über Felsen in einen See herabläuft, stellt auf den ersten Blick eine Verbindung zum *Brunnen des Lebens* her.
Quelle der Tatkraft zeigt eine karge, auf kräftige Rot-, Ocker- und Brauntöne reduzierte antinaturalistische Felslandschaft und einen hohen Gebirgszug im Hintergrund. Den Vordergrund des Bildes dominieren sechs monumentale, blonde, überwiegend nackte Jünglinge von schlanker, kantiger Körperstatur, die in dieser bizarren, kargen Berglandschaft situiert sind und sich auf den rechten Bildrand stramm und dynamisch marschierend zu bewegen.
Unter den Jünglingen ragt leicht aus der Bildmitte nach links versetzt ein Jüngling heraus, der sich durch Körpergröße, Pose und Gebärde von seinen Gefährten unterscheidet. Er ist im betonten Ausfallschritt mit kräftig vorgesetztem, linkem Bein dargestellt. Auffallend ist seine pathetische Gebärde, mit seiner rechten Hand erhebt er sein Schwert energisch in die Höhe, sein linker, angewinkelter Arm unterstreicht seine vorwärtsdrängende Bewegung. Sein kräftiger Ausfallschritt, seine Körperpose und erhobene Rechte mit dem Schwert symbolisieren Aufbruch, Willenskraft und

---

[1065] Mit der pyramidalen Anordnung der Figuren um Mutter-Kind griff Hofmann ein in der 2. Hälfte des 19. Jh. beliebtes symmetrisches Kompositionsschema um eine erhöhte Zentralfigur und zu beiden Seiten versammelten Figuren auf, bei der zugleich die Epochengliederung in Antike und Christentum an Bedeutung gewann (vgl. Carl Gehrts 1887 zerstörten Fresken im Treppenhaus der Kunsthalle Düsseldorf; Friedrich Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (1835, Städelmuseum Frankfurt), Abb. in WAGNER 1989, Abb. 15 und 16), vgl. WAGNER 1989, S. 61/62. Bei Overbeck sind Maria und Kind über einem Brunnen angeordnet.

[1066] Vgl. auch FLENDER 2003, S. 16.

Kampfgeist.[1067] Seine Erscheinung ist von den kraftvollen *Rossebändigern (Dioskuren,* **Abb. 6.28**) als auch von den mit erhobenem Schwert vorwärtsschreitenden *Tyrannenmördern* inspiriert, jenen antiken skulpturalen Motiven, die Energie, Mut und Tatkraft, Charakter, Ratio und Tugend symbolisieren.[1068] Sein gedrehter, zum Betrachter weit geöffneter Oberkörper und sein rückwärts gerichteter Blick sind auf die zwei mit Abstand hinter ihm im Gleichschritt und Arm in Arm schreitenden Jünglinge bezogen, denen er dynamisch vorausschreitet und die er zum Aufbruch motiviert.[1069]

Dass diese in seinen Aufbruch einstimmen, wird durch die Ausfallschritte und Parallelität ihrer Beinstellungen als auch durch ihre nach rechts geneigten Körperdiagonalen im Jünglingspaar als auch in ihrem Bezug zum Schwertträger deutlich. Dem Jüngling mit Schwert vorangeht mit Abstand ein Jüngling mit flatterndem rotem Tuch, dessen Ausfallschritt, Schrittdynamik und leicht vorgebeugter Körper der Bewegung des Jünglingspaares korrespondiert. Seine geballten Fäuste, sein Auftreten und zielgerichteter Blick symbolisieren, ähnlich den pathetischen Gebärden des Schwertträgers oder des Jünglingspaares, Bestimmtheit und Tatkraft. Den Auslöser und die Beweggründe für das entschlossene Auftreten der Jünglinge sowie deren Ziel und Bestimmungsort veranschaulichte Hofmann nicht.

Die Jünglinge sind von kraftvoll stilisierter, kantiger Körperstatur, ihre schmalen, überlangen Extremitäten und ihr stürmisches Voranschreiten im parallelen Gleichschritt gehen auf die 1915 entstandene Bewegungsstudie *Laufende Jünglinge* (**Abb. 6.29**) zurück. Ihre hart und kraftvoll stilisierten Körper erinnern an monumentale, kraft- und muskelstrotzende männliche Körpertypen, wie sie Malerkollegen wie Koloman Moser (1868-1918)[1070], Fritz Erler, Albin Egger-Lienz (1868-1926) oder Ferdinand Hodler (**Abb. 4.10**) – an Hodler erinnern zudem das stürmische Voranschreiten oder der Gleichschritt der Jünglinge – zeitparallel gestaltet haben (vgl. KAPITEL 7.4 und 7.6) und zudem von Hofmann ähnlich bereits 1912 ansatzweise im *Tanzfries* (**Abb. 6.5**) formuliert wurden. Die in rotbrauner Kontur betonten Jünglingskörper, besonders des Schwertträgers, lassen vage jene Körperauffassung eines ‚neuen Menschen' anklingen,

---

[1067] Ludwig Dettmann (1865-1944), wie Hofmann Gründungsmitglied der Berliner *Secession*, formulierte im linken Bildteil *Auszug zum Kampf* seines dreiteiligen Wandfrieses an der ehem. Fassade der Königsberger Kunstakademie einen bekleideten Schwertträger in ähnlicher Pose, dem am Zaum geführte Pferde folgen, dessen Charakter demjenigen bei Hofmann ähnelt. Zu Dettmanns Wandfries vgl. POTZTAL 2008, Abb. 132. In einem Brief bezeugte Dettmann dan großen Einfluss von Hofmann auf sein Schaffen, vgl. Brief von Ludwig Dettmann an Ludwig von Hofmann, Berlin-Dahlem 16.8.1941, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.939/1.

[1068] Hofmann kannte die *Dioskuren*-Gruppe auf der Piazza del Quirinale (besser bekannt als Monte Cavallo) und die Originalstatuen der *Tyrannenmörder* (Museo Nazionale Neapel; Gipskopien im Museo di Gessi Rom) aus seiner Zeit in Rom und Neapel. Die beiden Statuengruppen mit ihren pathetischen Gebärden präsentieren einen sich durch Mut, Charakter und Tugend auszeichnenden, sozial engagierten, verantwortungs- wie pflichtbewussten Menschen- bzw. Männertyp. Zum *Rossebändiger* vgl. auch Abb. in DÖNIKE 2005, Abb. 42.

[1069] Der euphorische Aufbruch und Tenor in *Quelle der Tatkraft* erinnert an Delacroix' *La Liberté guidant le peuple* (1830, Louvre, Paris).

[1070] Vgl. Koloman Mosers *Der Wanderer* (um 1915, Historisches Museum der Stadt Wien), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, Bd. 2, Kat. 4.4.

die in den 1930er Jahren in Monumentalmalerei, Plakatkunst und Skulptur in exzessiver Form zum Ideal der deutschen Kunst wurde.[1071]

Den Zug führt ein kniender Jüngling am rechten Bildrand an, dessen kniende Pose den nach rechts ausgerichteten Reiterzug (Reiterkavalkade) im rechten Mittelgrund zu erkennen gibt. Seine ruhige Pose steht in Korrespondenz zum Jünglingstrunk im linken Vordergrund, hier trinkt ein Jüngling aus einem weit über den Kopf erhobenen Krug und stärkt sich für seinen Aufbruch. Die sechs Jünglinge sind in gleichmäßigen Abständen angeordnet (**Abb. 6.26**) und mit Ausnahme des Schwertträgers im Profil und mit zielgerichtetem Blick dargestellt, wodurch die Dynamik und Stimmung der Szene pointiert werden; die Dynamik des Schwertträgers wiederum manifestiert sich in dessen Pose und Gebärde sowie der gesamtszenische Ausdrucksgehalt in der Gestaltungsweise des Naturbodens als Aktionsgrund der Jünglinge. Im rechten Mittelgrund ist der bereits erwähnte Pferde- und Reiterzug dargestellt. Dieser umfasst drei berittene oder am Zaum geführte, sich mitunter aufbäumende Pferde mit Stehmähne oder muskulösem Körperbau, deren stilisierende, gestaffelte Gestaltung von der Bauplastik des Parthenon, von den Kavalkaden im Nord- und Südfries, inspiriert ist, wie es nachweislich ein Leporelloalbum zum Parthenon-Fries im ehemaligen Besitz Hofmanns belegt.[1072] Wie die stramm marschierenden Jünglinge symbolisieren auch die Pferde Dynamik, Kraft und Aufbruch. Dieser Eindruck wird in den beiden angespannt sitzenden Reitern auf den kaum zubändigenden Pferden oder im Jüngling, der nur mit Mühe und großer Kraftanstrengung das mittlere Pferd zügelt, manifest.

Diesem Pferde- und Reiterzug stellte Hofmann links eine hohe Berg- bzw. Felsformation mit Quelle gegenüber, deren Wasser über die Felsen in einen kleinen See herabläuft und koloristisch spannungsvoll zur Felsformation kontrastiert. Entlang des Wasserlaufs sind drei Jünglingsakte, sich am Quellwasser stärkend, in ruhigen Posen angeordnet: der obere kniend, der mittlere weit nach vorne gebeugt sich aufstützend und der untere im See stehend und sich am Fels festhaltend. In diesen Trunk- und Quellmotiven rekurrierte Hofmann auf Motive aus seinem eigenen[1073] Werk sowie aus Arbeiten anderer Künstler: Bei dem oberen Jünglingstrunk handelt es sich um eine Übernahme aus dem zu Jahresbeginn 1917 entstandenen Entwurf für das Cover des Katalogs (**Abb. 6.30**) für die neunte Ausstellung der *Freien Vereinigung Darmstaedter Kuenstler*, die

---

[1071] Vgl. auch DOMM 1989, S. 100. Zu Recht betonte Roberts, dass Hofmann mit dieser späteren ideologischen Ausrichtung nicht sympathisierte, vgl. ROBERTS 2001, S. 200. – Siehe beispielhaft Arno Brekers *Zehnkämpfer* (1936), Abb. in GABLER 2001, S. 238. Zur Körperauffassung des ‚Neuen Menschen' in der Kunst vgl. WOLBERT 1982; AUSST.-KAT. DRESDEN 1999; WEDEMEYER-KOLWE 2004; SCHNEIDER 2009, S. 106.

[1072] Im LvHNP befindet sich ein Leporelloalbum mit 14 Fotografien von Reiterkavalkaden des Parthenonfries, die Hofmann Anregungen für die Gestaltung von Pferden und deren Staffelung sowie für Kavalkadenzüge lieferten. Auffallende Ähnlichkeiten zu *Quelle der Tatkraft* bestehen u. a. mit Foto 2 und Foto 6 dieses Leporelloalbums. Flender vermutete eine mögliche Inspiration vom Parthenon (FLENDER 2003, S. 22), und bereits Fischel überlieferte, dass Hofmann schon während seiner Berliner Schulzeit oft im Alten Museum nach Gipsabgüssen des Parthenonfries gezeichnet hatte, vgl. FISCHEL 1903, S. 6.

[1073] In Hofmanns Œuvre finden sich wiederholt Quelldarstellungen, galt dem Maler die Quelle als Sinnbild für Leben. Zu weiteren Vergleichsbeispielen vgl. ROBERTS 2001, S. 199 und Abb. 7.13-7.16.

HESSISCHE KUNSTAUSSTELLUNG DARMSTADT 1917[1074]; im Jünglingstrunk im See modifizierte Hofmann wohl ein Motiv aus seinem etwa zeitgleich entstandenen Gemälde *An der Quelle* (**Abb. 6.31**); der mittlere Jüngling könnte von Gauguins *Pape Moe* (*Geheimnisvolle Quelle,* 1893) angeregt zu sein, der zudem bereits modifizierend in Hofmanns bekanntem Gemälde *Die Quelle* verarbeitet wurde.[1075] Hier im Letzteren variierte Hofmann Gauguins Motiv zu einem knienden Jünglingstrunk, dessen Oberkörperpose nebst Arm- und Kopfhaltung, wiederum leicht modifiziert, in *Quelle der Tatkraft* im mittleren Jünglingstrunk übernommen wurde.

Stilistische Permutation als Raumkonzept

Die beiden Leipziger Wandarbeiten kennzeichnen motivische, stilistische und formale Unterschiede, die vor dem Hintergrund der stilistischen Permutation zu verstehen sind. Hofmann hatte die Idee der gegenseitigen, korrelativen Ergänzung leitmotivisch zum Ausgangspunkt seines Leipziger Raumprogramms bestimmt: Einem arkadischen, grünen Idyll mit ruhigen Gestalten in *Brunnen des Lebens* sind in *Quelle der Tatkraft* ein männlicher, dynamisch-tatkräftiger Aufbruch in einer monotonen Felslandschaft, einem symmetrischen, nahezu starren Bildaufbau eine friesartige Komposition mit seitlich ausgerichteter Bewegung, ruhige Gestalten bewegt schreitenden Jünglingsakte gegenübergestellt.

Besonders markant zeigen sich die Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten in der formalen und koloristischen Gestaltungsweise von Figuren und Natur: So stehen in *Brunnen des Lebens* einer naturalistischen Farbpalette (Braun-, Erd-, Grün-, Rot-, Blau- und Weißtöne), einem matten Kolorit, einem flächigen Farbauftrag und einer weich fließenden, rhythmischen Linienführung in *Quelle der Tatkraft* eine antinaturalistische Farbwiedergabe, eine kräftige Skala nunancierter Rot-, Braun-, Ocker- und Grautöne, ein langer, breitlinearer Farbauftrag (Boden) – zugleich die Bewegungen der Jünglinge unterstreichend – bzw. abstrahierte Formfacetten sowie eine härtere, kantigere Figurengestaltung gegenüber. In den Umrissen der Fels- (*Brunnen des Lebens*) und Gebirgsformation (*Quelle der Tatkraft*) hielt Hofmann an deren naturnaher, naturgemäßer Gestalt fest, deren Konturen die für Hofmann äußerst moderne innere, abstrakt-lineare Formauflösung zusammenfassen: In *Brunnen des Lebens* zeigt sich eine abstrakte, leicht kristalline Zerklüftelung in nur leicht kantige Formfacetten und

---

[1074] Zur HESSISCHEN KUNSTAUSSTELLUNG vgl. StADa, Inv.-Nr. ST 12/13 Nr. 037. Als langjähriges Vorstandsmitglied der *Freien Vereinigung Darmstaedter Kuenstler* wurde Hofmann zu einer Werksonderschau (vgl. AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917) und zur Anfertigung des Coverentwurfs für den Katalog aufgefordert; das Motiv wurde auch für das Ausstellungsplakat verwendet. Zu Hofmanns Entwurf vgl. StADa, Inv.-Nr. ST 12/13 Nr. 036; Brief von Adolf Beyer an Ludwig von Hofmann, Darmstadt 3.4.1917, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.923/1. Zu verschiedenen Quell-Anleihen für das Bibliotheksbild sowie u.a. der als Plakat dienenden Lithografie *Quelltrunk* vgl. ROBERTS 2001, S. 199 und Abb. 7.15.

[1075] Zu *Die Quelle* (um 1913, TMA), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 86 sowie Abb. 129; zum Kohleentwurf für das Gemälde (heute LvHNP) vgl. Abb. in REDSLOB 1918, Kat. 65. Gegenüber dem Entwurf wurden für die Ausführung die Posen des oberen lagernden Jünglings sowie des rechts stehenden Jünglings leicht verändert. Zu Paul Gauguins *Pape Moe (Geheimnisvolle Quelle,* 1893, Privatsammlung), vgl. Abb. in AUSST.-KAT. LYON ET. AL. 1994, S. 57.

nuancierte Farbflächen. In *Quelle der Tatkraft* ist der Ausdruck dieser abstrakten Zerklüftelung deutlich dynamisiert, die innere Formstruktur und Volumina sind in unregelmäßige, eckige und lineare Formfacetten aufgelöst, zudem ineinander verschränkt, überkreuzt oder winkelig gesetzt und durch kräftige Farbwechsel betont; durch Formfragmente, aufgegliederte Formen sowie Farben ‚konstruierte' Hofmann den Bildraum und differenzierte dabei durch formale und koloristische Gestaltung die Berge von der felsigen Naturebene. Diese Gestaltungsweise führt zur Steigerung des Ausdrucks des Gemäldes.

Den beiden Wandbildern gemeinsam ist, dass der jeweilige Ausdrucksgehalt der Szenen in den Bildmotiven, in der Natur wie den Figuren, deren Posen und Gebärden, in Stilistik, in Komposition, in der Gestaltungsweise und im Kolorit manifest werden. Die disparate Stilistik der Wandbilder korrespondiert mit dem Ausdrucksgehalt von Idylle und Tatkraft: Die naturalistische Landschaft, die deutlich tristere Felsstruktur, die symmetrische Komposition und arkadische Bildharmonie nebst idealisierten ruhigen Figuren untermauern den idyllischen Charakter von *Brunnen des Lebens;* in *Quelle der Tatkraft* entsprechen das dynamische Farben- und Formenspiel dem Impetus der Darstellung und dem mimisch-gestischen und körperlichen Ausdruck, ja auch der geistig-seelischen Gestimmtheit der Jünglinge.

Die Bibliotheksbilder sind Hofmanns ‚expressiver' Phase zuzuordnen, die von einer neuen Art der Monumentalisierung gekennzeichnet ist. Seine Ausdruckssprache suchte besonders in *Quelle der Tatkraft* neue expressivere Wege, in der Figuren- und Naturgestaltung sind Hofmanns Versuche zur Erneuerung seiner Formensprache und Ausdrucksweise und seine experimentellen Auseinandersetzungen mit neuen stilistischen Formproblemen sichtbar, wie sie für Werke zeitgleicher Strömungen wie Expressionismus und Kubismus typisch sind. Neuartig ist die Verarbeitung der in neuen Kontext gestellten und hierfür variierten christlichen Motive und Elemente, die als Erneuerung der Motiv- und Formensprache und der Ausdrucksmittel und der neuen Sinnsuche und den Vergeistigungstendenzen nach dem Ersten Weltkrieg zu bewerten sind.

Die Wandbilder und ihre Vorarbeiten

Hofmann hatte die Kompositionen der beiden Wandbilder in zahlreichen Entwürfen entwickelt, für *Quelle der Tatkraft* (**Kat. 12.49**-**12.72**) waren im Unterschied zu *Brunnen des Lebens* (**Kat. 12.1**-**12.48**) nur wenige Entwürfe notwendig. Die Entwürfe zeigen von Beginn an Hofmanns Intention, motivisch, kompositorisch oder gestalterisch konträre Bildkonzepte und die stilistische Permutation als konzeptionelles, korrelativ sich ergänzendes malerisches Raumprogramm zu verwenden und die von Edwin Redslob als „*Betrachtungen und Tat*"[1076] und Idylle und Tatkraft umschriebenen Motive kontrastiv gegenüberzustellen. Die Diversität in Stilistik und Gestaltungsweisen der Wandbilder

[1076] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

wie die formauflösenden Ansätze in der Fels- und Berglandschaft waren in jener Relevanz der Ausführung in den Entwürfen noch nicht präsent und hier nur angedeutet (**Kat. 12.55**, **12.57**-**12.62**). In den ersten Entwürfen für *Brunnen des Lebens* stellte Hofmann zunächst seine Ideen einer Lichterscheinung und Begrüßung des Lichts mit am See lagernden Figuren (**Kat. 12.1**-**12.6**) dar, doch schon frühzeitig rückte er die Motive von Mensch und fruchtbarer Natur ins Zentrum. Der abgeschiedene Hain mit See (**Kat. 12.7**-**12.13**) und lagernden bzw. zum See strebenden Figuren wurde um eine Quelle (**Kat. 12.9**-**12.12**) ergänzt. Einige Entwürfe zeigen zentral eine Früchteernte vor Wasserfällen (**Kat. 12.14**-**12.18**), die durch einen Felsen mit Quelle (**Kat. 12.19**-**12.25**) nebst See und schließlich durch Mutter-Kind über Quelle (**Kat. 12.26**-**12.38**) ersetzt wurde. Diese Motive wurden in den Entwürfen hinsichtlich der Bildsymmetrie aus kompositorischen Gründen variiert. Die Hinzufügung christlicher Motive oder Zitate zur Erweiterung der Sinnebene, die Hofmann im Wandbild in Mutter-Kind ausführen sollte, ist bereits in den ersten Entwürfen zu beobachten, und zwar motivisch in der Lichterscheinung (**Kat. 12.1**) bzw. in der Anbetungsszene (**Kat. 12.2**-**12.4**) als auch im nachweislich tradierten Entwurfstitel *Der Heilige Teich* (**Kat. 12.3**); religiös assoziiert ist auch das umzingelte Paradies als *hortus conclusus*; schießlich taucht das Mutter-Kind-Motiv (**Kat. 12.26**-**12.38**) auf.

Für das zweite Wandbild *Quelle der Tatkraft* waren nur wenige Vorarbeiten notwendig, und bereits frühzeitig hatte Hofmann die Komposition (**Kat. 12.49**-**12.61**) mit den Jünglingen an der Quelle, im dynamischen Laufschritt oder auf Pferden entwickelt; gemeinsam ist den Entwürfen für *Brunnen der Tatkraft* das Motiv des Jünglings am rechten (**Kat. 12.49**) bzw. am linken (**Kat. 12.50**-**12.62**) Bildrand, der mit weit in den Nacken gelegtem Kopf aus einem Krug trinkt.

6.3.3 Deutung und Funktion

Was wollte Hofmann durch sein Leipziger Raumprogramm versinnbildlichen? Ging es ihm wirklich nur, wie es Georg Minde-Pouet formulierte[1077], um eine poetische Verklärung und Idealisierung der Realität durch ein zeitloses Arkadien mit idealen Menschen als um eine tiefsinnige allegorische Bedeutung? Dies dürfte in Anbetracht der Überlegungen Hofmanns zum Bildprogramm, seiner Absicht, über das „*bloße Baden, Tanzen, Springen u. Singen*“[1078] hinauszugreifen, seinem Austausch mit Redslob, den er um Ideen und Anregungen für die Sujets bat, sowie seinen zahlreichen Vorstudien zu den beiden Wandbildern zu oberflächlich und zu kurzgefasst sein. Realiter konzipierte Hofmann ein von stilistischer Permutation gekennzeichnetes und korrelativ sich ergänzendes Raumprogramm von „*Betrachtungen und Tat*“[1079], von Idylle und Tatkraft als Gesamtraumkonzept, in der Bezüge zu Aufgabe und Funktion der Deutschen

---

[1077] Vgl. Minde-Pouet 1922, [S. 10].

[1078] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 6.2.1917, LvHAZ.

[1079] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

Bücherei als auch zu den Lebens- und Zeitumständen ihrer Errichtung anklingen. Die disparat gestalteten und gestimmten Bildräume sind inhaltlich und motivisch durch das Quell- und Wassermotiv verbunden: In beiden Wandarbeiten tritt prominent die Symbolik des Wassers als Brunnen oder Quelle auf, das mit den Motiven eine harmonischen mit gleichfalls ruhigen, anmutigen Figuren bzw. eines dynamischen Aufbruchs junger Männer kombiniert wird; das Wasser erhielt dabei die Bedeutung eines Lebens- (*Brunnen des Lebens*) und Kraftelixiers (*Quelle der Kraft*).[1080]

Konträre Bildwelten

Gegenstand von *Brunnen des Lebens* sind die Fruchtbarkeit von Mensch und Natur und damit das Leben, die durch verschiedene Motive symbolisiert werden. Die zentralen Motive sind kompositorisch auf der Bildmittelachse angeordnet und durch die symmetrische Komposition hervorgehoben: die ergiebig sprudelnde Wasserquelle mit See unten; darüber auf dem Felsen ein lagernder Frauenakt mit dem implizierten Hinweis auf Aphrodite, Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit; dahinter Mutter mit Kind in ihren Armen als Apotheose der Mutterliebe. Hofmann kombinierte, wie schon Contessa Roberts betonte, unmittelbar zwei Motive aus dem antiken und christlichen Bereich[1081], deren Bedeutungen den zeitgenössischen Betrachtern vertraut waren: nämlich im lagernden Frauenakt Venus/Aphrodite, identifizierbar anhand tradierter Figurenposen, und in der Mutter die Marienikonografie, die beide die Fruchtbarkeit von Mensch und Natur figurieren. Die Bedeutung der Mutter für das Bildgeschehen wird durch ihre Positionierung oberhalb der ergiebig sprudelnden, fruchtbaren Quelle bestimmt, analog derer sie als Allegorie der Natur/des Lebens die Fruchtbarkeit und biologische Fortpflanzung und fortwährende Permanenz des menschlichen Lebens symbolisiert. Als solches steht das Kind für die Geburt neuen Lebens und die Entstehung eines neuen Menschengeschlechts.
Durch das Aphrodite-Zitat zu Füßen der Mutter wird die Mariendarstellung profaniert, wodurch die Mutter inmitten der grünen, fruchtbaren Natur zugleich als personifizierte Fruchtbarkeit auch auf die mythische Muttergottheit bzw. Erdenmutter verweist.[1082] Der Symbolik der Mutter sowie der Aphrodite, dem Fortbestehen des menschlichen, aber auch vegetativen und tierischen Lebens und damit der Natur, wird mit dem Quell- respektive Brunnenmotiv die Wirksamkeit des Wassers – sowohl als Brunnen/Quelle wie als Wasserfälle – als essenzielles, lebenswichtiges Element, als Quell des Lebens und damit metaphorisch als Leben schlechthin gleichgesetzt. Die Versinnbildlichung der Fruchtbarkeit von Mensch und Natur findet im Bild auch in den übrigen Motiven ihre Entsprechung: Entsprechend dem Mutter-Kind-Motiv, Aphrodite-Zitat und der grünen

---

[1080] Vgl. LANGER 1998, S. 31; FLENDER 2003, S. 14. Quelle und Wasser sind seit der Antike Symbole für Fruchtbarkeit und Leben, in Verbindung mit einer grünen, aufblühenden Natur symbolisieren sie fruchtbare Natur, Wachstum und Reife.

[1081] Vgl. ROBERTS 2001, S. 199.

[1082] Vgl. SENTI-SCHMIDLIN 1999, S. 91.

Natur sind Wasserfälle, ein Liebespaar, zur Quelle strebende Krugträger/in, die Betrachtung einer Blume durch einen Jüngling oder ein Kränzewinden durch Kinder, eine Frau mit gefülltem Blumenkorb, die Wiederholung des Aphrodite-Zitats in der am Baum angelehnt stehenden Frau sowie zwei Ochsen dargestellt. Hofmanns Vorgehen, dem zeitgenössischen Betrachter geläufige antike und erstmalig christliche Elemente zu zitieren, mit zeitgenössischen Ideen in seiner eigenen Bildsprache zu neuen Bildern zu kombinieren und ihnen so inhaltlich neue Bedeutung zu verleihen, ist in neuidealistischen Kreisen weit verbreitet; Friedrich Gross nannte dieses Vorgehen eine „*Umkehrungsaneignung*“: Motive und „*Stoffe der stillagenhohen Gattungen der traditionellen Malerei einzuverleiben und sie zugleich im Sinne der Moderne umzudeuten*“.[1083]

Dem Idyll des Lebens und der Allegorie von Fruchtbarkeit, Natur und Leben in *Brunnen des Lebens* stellte Hofmann mit *Quelle der Tatkraft* ein Kontrastbild eines männlichen, energischen Aufbruchs und eines von Jünglingen dominierten Daseins gegenüber: Gestärkt durch die Quelle drängen die kräftigen Jünglinge entschlossen und kraftvoll mit erhobenem Schwert ‚kampfbereit’ und mit Tatendrang vorwärts, womit dem Wasser bzw. der Quelle – im Unterschied zum Lebenselixier in *Brunnen des Lebens* – eine kräftigende, kraftverleihende Funktion zugewiesen wird. Hofmann kontrastierte den Lebensbrunnen in *Brunnen des Lebens* mit der die Jünglinge stärkenden Kraftquelle in *Quelle der Tatkraft.* Gleichzeitig verknüpfte er durch das Wasser-/Quellmotiv die beiden gegenüberliegenden Darstellungen (weiblicher *Brunnen des Lebens*/männliche *Quelle der Tatkraft*), womit er zugleich die Quelle/das Wasser auch als Lebenselixier für das Dasein und Wirken der Jünglinge kennzeichnete. Hofmann demonstrierte zudem, dass die Jünglinge durch das Quellwasser gestärkt mit erhobenem Schwert und dynamischen Schrittes aufbrechen, um ‚etwas’ zu verteidigen, zu (be)schützen und zu bewahren.
Das Wohin ihres Strebens und das Ziel ihres entschlossenen Aufbruchs setzte Hofmann nicht in Szene, auf seine ausdrückliche Anweisung hin bewegte sich der Jünglings- und Pferdezug auf das Licht der Fensterfront zu.[1084] Dies kann zugleich als Metapher für eine bessere, positiv gestimmte Zukunft sowie als Ausdruck von Zielstrebigkeit interpretiert werden. Die Jünglinge sowie auch die Reiter sind als sich sozial und kulturell verantwortlich engagierende Menschen zu verstehen, die aus persönlichem Willen und aus bewusst ethischer, moralischer und sozialer Verantwortung heraus agieren. In diesem Sinne und im Kontext mit Entstehung, Gründung und Funktion der Deutschen Bücherei stellen die Jünglinge die Gesellschaft dar, während das Schwert, die Schrittdynamik und zielgerichtete, vorwärtsdrängende Euphorie der Jünglinge auf deren aktive Rolle und Funktion als Beschützer und Bewahrer der Kultur bzw. Kulturaufgaben

---

[1083] GROSS 1989, S. 470.

[1084] Vgl. Bericht von Georg Minde-Pouet vom 11.12.1919, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 39; vgl. auch Brief von Ludwig von Hofmann an Georg Minde-Pouet, Dresden 13.1.1920, DNBA, Abt. II, Nr. 14b, fol. 51.

hinweisen. Auf diese Weise stellte Hofmann einen konkreten Bezug zu Errichtung und Entstehung der Leipziger Deutschen Bücherei her.

Quelle der Tatkraft – Ausdruck eines Kampf- oder Kriegsbilds?

In Anbetracht der Entstehung der Wandbilder bzw. des Arbeitsbeginns an diesen noch während des Ersten Weltkrieges ist die Frage zu stellen, ob und inwieweit sich Hofmann auf diese gegenwärtige Zeit und die historischen Ereignisse bezogen haben und die Darstellung sogar auf einen möglichen Kampf im Krieg hindeuten könnte. Das erhobene Schwert und der dynamische Aufbruch der Jünglinge ließen einen solchen Deutungsansatz vermuten. Ob die Jünglinge tatsächlich in einen Kampf oder Krieg ziehen, lässt Hofmann offen. Dafür demonstriert er, dass die Jünglinge vom Quellwasser gestärkt aufbrechen, um ‚etwas' zu verteidigen, zu (be)schützen und zu bewahren.
Georg Minde-Pouet betonte explizit, dass Hofmann ein Kampf-, aber kein Kriegsbild schaffen wollte, doch habe der Maler *„es selbst zugegeben, daß, wenn die Deutsche Bücherei als Kind einer eisernen Zeit*" bezeichnet werden musste, *„das Bild ohne das Erlebnis des Krieges, ohne die damals noch ziemlich lebendige Siegeshoffnung, ja ohne die Jünglinge, die bei Ypern singend in den Tod stürmten, wahrscheinlich einen anderen und weniger überzeugenden Charakter erhalten hätte*".[1085] Die Erfahrungen des Krieges und *„der zerstörenden Wirkung der Katastrophe, die wir erlebt haben*"[1086], ließen auch bei Hofmann das Leben und das Künstlerische betreffende Fragen in den Vordergrund treten. Während seiner Arbeit an seinen Leipziger Bibliotheksbildern sinnierte er über das Idyllensujet: *„Inzwischen ist das ‚Idyll', welches freilich schon damals viele Leute ‚scheußlich' fanden, eigentlich wirklich ein unmöglicher Begriff geworden. Wer wie ich, in solchen Empfindungsreihen wesentlich wurzelt, der darf jetzt keinen Finger mehr rühren, ohne sich in schroffen Widerspruch zu setzen zu der Zeit, in der wir den tragischen Vorzug haben zu leben."*[1087]
Diese Briefzeilen legen Hofmanns persönlichen Zustand seines inneren Zerrissenseins offen. Die Zeitumstände mit ihren wirtschaftlichen und politischen Veränderungen, die auch die Arbeitsbedingungen nachhaltig beeinflussten und lähmten, waren auch für Hofmann fragwürdig geworden, doch dem Leben einen adäquaten Ausdruck und eine *„Idee harmloser Lustigkeit*" zu geben, bestimmte weiterhin sein künstlerisches Schaffen: *„Immerhin bleibt ja das Leben – in Geist und Natur – bestehen, wenn auch staatliche Einrichtungen vergehen – und so wird auch die Lebensfreude vielleicht einmal wieder zum berechtigen Gegenstand künstlerischer Darstellung werden. (…) Merkwürdig, dass die Arbeit immer noch fesselt, in aller Einsamkeit – solange man glaubt, neue Probleme und*

[1085] MINDE-POUET 1922, [S. 9].

[1086] Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Dresden 25.6.1922, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 108).

[1087] Brief von Ludwig von Hofmann an Gerhart Hauptmann, Dresden 1.12.1918, in: HESSE-FRIELINGHAUS 1983, S. 110 (Brief Nr. 159). Siehe auch den Bericht von Eleonore von Hofmann über Hofmanns tiefe Erschütterung durch die Kriegsereignisse, vgl. HOFMANN 1963/2005, S. 388.

Formulierungen zu finden, wird das wohl noch eine Weile bleiben."[1088] In diesem Kontext eines inneren Konflikts sind Hofmanns Leipziger Motive mit ihren typischen Charakteristika aufschlussreich.

Motivisch-inhaltliche Inspirationen

Hofmann konzipierte zwei disparate Wandbilder mit Bezug zu Gründung, Entstehung und Funktion der Deutschen Bücherei. Es ist zu verifizieren, dass Gedanken aus der ‚Denkschrift zur Einweihung der Deutschen Bücherei' und der ‚Festschrift' mit den zur Einweihungsfeier am 2. September 1916 gehaltenen Reden, in denen im Kontext mit der Bibliothek von einem „*kräftigen, verjüngenden Born deutscher Bildung, deutscher Arbeit, deutscher Urteilskraft*", „*Konservatorium des deutschen Geistes*", „*Kraftspeicher*", „*Gesundbrunnen*", „*Quellen des Lebens*" oder „*Brunnen der Tatkraft*" die Rede war, den Künstler zu seinen allegorischen Bildmotiven inspirierten.[1089] Bezeichnet als „*Kind einer eisernen Zeit*"[1090] und „*Pflegestätte deutscher Bildung (…)*, [die] *dem deutschen Volke neue Kräfte zufließen werde*"[1091], wurde die Bibliothek 1912 gegründet und während des Ersten Weltkriegs realisiert. Sie war das Resultat eines tatkräftigen Einsatzes progressiver Buchhändler und Verleger, die sich bereits seit Jahrzehnten um eine deutsche Nationalbibliothek bemühten.

Der in *Quelle der Tatkraft* symbolisierte Aufbruch der mit Schwert und von großem Tatendrang geleiteten vorwärtsdrängenden Jünglinge nimmt Bezug auf diesen Zeitkontext und die Historie der Bibliothek. Für Graf Vitzthum von Eckstädt war ihre Realisierung eine große Kulturaufgabe, die „*unter dem Schutz des deutschen Schwertes stand*", auf dessen Schutz jegliche deutsche „*Kulturarbeit (…) nicht verzichten kann*."[1092] Hofmann symbolisierte diese Schutzbedürftigkeit der Kultur, damit übertragen auf die Deutsche Bücherei, durch das Schwert als Zeichen der Verteidigung in *Quelle der Tatkraft* sowie in *Brunnen des Lebens* durch das rote Gewand nebst weitem Mantel der Mutter. In den vorwärtsdrängenden, auf das Fenster sich zu bewegenden, „*dem Licht entgegenreiten*[den]"[1093] Jünglingen wird eine Lichtsymbolik für die jahrzehntelang zielorientiert verfolgte Bibliothekserrichtung manifest.

Das Kind in den Armen der Mutter in *Brunnen des Lebens* ist Symbol neuen Lebens und Metapher für die gegründete und neu errichtete Deutsche Bücherei. Als Sammelstätte

---

[1088] Ebd.

[1089] Zu den aufgeführten Zitaten vgl. SEEMANN 1916, S. 19, 21; VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916, S. 6; MINDE-POUET 1922, [S. 8]. Beide Schriftstücke ‚Denkschrift und ‚Festschrift' wurden Hofmann im Januar bzw. Februar 1917 durch Ehlermann anlässlich des ersten Kontakts zur Ausführung der Wandarbeiten überreicht (vgl. Brief von Erich Ehlermann an Artur Seemann, Leipzig 5.2.1917, Sächs StAL, 21765 Börsenverein(I), Nr. 28, fol. 57-59); zu genannten Schriftstücken vgl. ANSPRACHEN ERÖFFNUNGSFEIER DEUTSCHE BÜCHEREI 1916; DENKSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1916. Hofmann wies auf eine mögliche Anlehnung „*an eine Wendung aus einer Festrede bei der Einweihung des Gebäudes: »Brunnen der Tatkraft« und »Quellen des Lebens«*" hin, Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

[1090] MINDE-POUET 1922, [S. 9].

[1091] VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916, S. 6.

[1092] Ebd. Zur Deutschen Bücherei als „*Trägerin allgemein deutscher Kulturaufgaben*" vgl. WAHL 1916, S. 26.

[1093] Bericht von Georg Minde-Pouet vom 11.12.1919, DNBA, Nr. 14bAbt. II, Nr. 14b, fol. 39.

des gesamtdeutschen Schrifttums, als deutsche Nationalbibliothek[1094], sollte sie durch die Sammlung und Bereitstellung der deutschen Literatur neue Menschen hervorbringen. Ihre Bedeutung als großes Sammelbecken geistiger Erzeugnisse versinnbildlichen die von der Bergwand in die Tiefe hinabstürzenden Wasserfälle im Hintergrund und besonders der Brunnen mit seiner sprudelnden Quelle, zugleich Sinnbild der Lebenskraft und Symbol für die Erneuerung des Lebens.
Als Sammelstätte des Wassers symbolisiert der Brunnen die Quellen des *„germanischen Geistes*", und so wies Artur Seemann in seiner Rede auf die intellektuelle Macht der Deutschen Bücherei durch die Sammlung des literarischen Reichtums in ihren Räumen hin: *„Der bedeutendste Gewinn, den das deutsche Volk aus der neuen mächtigen Schöpfung ziehen wird, ist der eines Gesundbrunnens und eines Kraftspeichers. Hier sprudeln ja nun die unermesslichen Quellen germanischen Geistes, läutern die Seelen, laben die Herzen und begrünen die Welt. Auch wird die Deutsche Bücherei eine Empfangsstation aller geistigen Wellen sein, die den Bereich des Volkes durchfluten und den elektrischen gleich hier aufgefangen und untersucht werden können. Dadurch ist dieses Quellhaus auch ein Arsenal der geistigen Waffen aller deutschredenden Völker."*[1095]
Gleichfalls einer Festrede entnommen ist die Idee, antike und christliche Motive mit modernen Stilelementen und mit Quell-/Wassermotiven auf sinnbildlicher Ebene zu vereinen: *„Denn das ist das Geheimnis von Deutschlands Stärke",* hob Graf Vitzthum von Eckstädt in seiner Rede hervor, *„dass die dem Deutschen eigene Vertiefung in die Gedanken der Religion, der Kunst und der Wissenschaft uns auch in schwersten Zeiten immer wieder den Weg zu sittlicher Erneuerung und damit zu den Quellen des Lebens und dem Brunnen der Tatkraft erschlossen hat."*[1096] Diese Gedanken finden ihren Niederschlag in Hofmanns Idyllenbild. Auch sein Zitieren antiker und christlicher Motive, die schon frühzeitig auch in Hofmanns Entwürfen aufblitzen, und deren Synthese im Bild ist von dem Wunsch nach geistiger Vertiefung und geistig-seelischem Ausdruck, wie auch durch die vergeistigte Gebärde des Tänzers in *Brunnen des Lebens* ausgedrückt wird, geleitet.

Hofmann kreierte zwei Lebensallegorien, die auf eine menschlich-physische wie geistig-seelische Erneuerung und Stärkung, eine Erneuerung des Lebens und dessen Schutz, die Errichtung und Gründung der Deutschen Bücherei und deren Sammlung deutschen Schrifttums, die Schutzbedürftigkeit der Kulturarbeit sowie auf die generelle Rolle der Gesellschaft und ihr Zusammenleben als Gemeinschaft schlechthin anspielen. In diesem Sinne wurde die Deutsche Bücherei als *„neue Pflegestätte deutscher Bildung (…)*, [die]

[1094] Über die Funktion der Deutschen Bücherei äußerte Hofmann: *„Das Programm dieser großartigen Institution ist es ja, das gesammte neue deutsche Schrifttum – seit 1913 – an einer deutschen Stelle zu vereinigen.*" Brief von Ludwig von Hofmann an Elisabeth von der Heydt, Dresden 25.2.1928, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.895/10. Aufgabe der 1912 als Präsenzbibliothek gegründeten Deutschen Bücherei ist bis heute als Deutsche Nationalbibliothek die Sammlung, Erfassung und Bereitstellung u.a. der seit 1913 in Deutschland erschienenen deutschen Literatur sowie der deutschsprachigen Literatur des Auslandes.

[1095] SEEMANN 1916, S. 19f.

[1096] VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916, S. 6.

dem deutschen Volke neue Kräfte zufließen werde", als „*Konservatorium des deutschen Geistes*" und als „*Pflanzstätte des Schrifttums*" bezeichnet, die künftig eine wichtige „*Rolle (…) als moderne*[s] *Parthenon (…) spielen*" werde.[1097] Nicht von ungefähr griff Hofmann in Rekurs auf diese soeben zitierte Wendung motivische Anleihen von der Parthenon-Bauplastik in seinen Pferde- und Reitersujets (vgl. Kavalkaden am Nord- und Südfries) in *Quelle der Tatkraft* auf.
Auch die nachfolgende Wendung aus der Rede von Graf Vitzthum von Eckstädt fand ihre Berücksichtigung: „*Über die Kriegszeit hinaus aber schweifen unsere Gedanken in eine Zeit, in der die Gegenwart als eine der wichtigsten Wendepunkte aller Geschichte erkannt werden wird. (…) Wir hoffen (…), daß von diesem Wendepunkte an, über die Grenzen hinaus, (…) deutsches Wissen und deutsches Wesen den Völkern der Erde zufließen wird als ein Strom der Fruchtbarkeit, der Gesundheit und wahren Menschentums.*"[1098] Eine motivische Umsetzung dieser Wendung ließe sich in *Brunnen des Lebens* in dem hell- und dunkelhäutigen Liebespaar sehen, das sich dem Brunnen nähert und symbolisch auf das allen Nationen und Kulturen zuzufließende Wissen hindeuten könnte. So äußerte Gustav Wahl, dass die Deutsche Bücherei „*das Sammelbecken bleiben* [muss]*, zu dem die Wissensdurstigen pilgern, um daraus zu schöpfen. Im Vordergrund steht für die Deutsche Bücherei die Aufgabe des Sammelns und Bewahrens der Literatur (…). Das Erbe der antiken Kulturen, die Weisheit von Hellas und Rom, die Glaubensinnigkeit des Mittelalters, die edelsten dichterischen Schöpfungen aller Völker und Zeiten, die im deutschen Schrifttum unserer Tage ihre Wiederaufstehung feiern, reihen sich in der Deutschen Bücherei dem geistigen Schaffen unserer zeitgenössischen Forscher und Dichter an.*"[1099]
Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass Hofmanns Wandbilder zwar antagonistische, aber sich ergänzende Motive aufweisen und so „*Betrachtungen und Tat*"[1100], Ruhe und Bewegung, Idylle und Tatkraft, anmutige Besinnlichkeit und energischer Kampfgeist korrelieren. Durch ihre kontrastive Situierung an den Raumwänden entsteht ein korrelatives, sich ergänzendes Raumprogramm, das sich für eine in einer gesellschaftlich, wirtschaftlich und kulturell schwierigen Zeit gegründete und errichtete Institution prädestinierte.

Hofmann hatte sich intensiv mit den Sujets seiner Wandbilder und ihrem Aufstellungsort beschäftigt und sinnfällige Allegorien geschaffen. Hofmann wollte seine Sujets von ‚Betrachtungen' und ‚Tat' (Edwin Redslob) wörtlich verstanden wissen und wandte sich mit diesen gezielt an den Lesesaalbesucher und damit Bildbetrachter. Hofmann wollte, wie es das Marienzitat, die erhöhte Anordnung der Mutter vor spitzbogiger Felsnische und die altarartige Komposition von Mutter-Kind und deren Flankierung durch die wie ‚geöffnete Altarflügel' wirkenden Junglinge oder die

---

[1097] Zu den zitierten Passagen vgl. VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916, S. 6; SEEMANN 1916, S. 21ff.
[1098] VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916, S. 6.
[1099] WAHL 1916, S. 27.
[1100] Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 18.2.1917, LvHAZ.

symmetrisch komponierte Gesamtszenerie in *Brunnen des Lebens* verdeutlichen, dass der Betrachter die fast zum Denkmal stilisierte überzeitliche Darstellung mit Respekt, Hochachtung und Verehrung betrachten sollte. Gleichzeitig wurde der Betrachter in *Quelle der Kraft* direkt angesprochen (vgl. der dem Betrachter zugewandte Schwertträger), sollte das dargestellte energische und tatkräftige Agieren der Jünglinge vorbildhaft für das eigene soziale oder kulturelle Handeln sein; in Korrelation zum *Brunnen des Lebens* implizieren die Jünglinge die Aufforderung an den Betrachter, das in *Brunnen des Lebens* Versinnbildlichte, d. h. das Leben, die Fruchtbarkeit, die Natur und das neugeborene blonde Kind (= Menschengeschlecht), sowie in Bezug auf die Deutsche Bücherei die Kultur gleichsam zu schützen und für die Ewigkeit zu bewahren.[1101]

Ein Blick zurück: Greiners geplantes und Hofmanns realisiertes Raumprogramm

An dieser Stelle soll kurz auf Greiners Entwurf *Paradiesische Szene* (**Abb. 6.21**, vgl. KAPITEL 6.3.1) und dessen mögliche Inspiration für Hofmanns Komposition hingewiesen werden. Sowohl Greiner als auch Hofmann favorisierten bewusst zwei gegensätzliche konträre Bildprogramme für den Lesesaal, die gerade aus der Idee ihrer motivischen korellativen Ergänzung und stilistischen Permutation eine konzeptionelle Einheit im Lesesaal schaffen sollten. Beide Künstler intendierten einen Bezug zu Aufgabe und Funktion der Deutschen Bücherei, beide wollten ein arkadisches Idyll mit den neuesten weltgeschichtlichen Ereignissen kontrastieren. Verbindende Motive bei Greiner und Hofmann sind die paradiesische Landschaft mit Quelle und der Einklang von Mensch und Natur.

Von der Vielzahl der Vorarbeiten Hofmanns weisen die ersten Entwürfe die größten Parallelen zu Greiners Naturformulierung auf. Hofmanns Entwürfe mit der Mutter auf einem aufragenden Felsen über der sprudelnden Quelle (**Kat. 12.26-12.38**) wiederum korrespondieren vage mit Greiners Idee der Erdenmutter assoziierenden Gaia, mit der symbolisch das Wasser und das Aufblühen der Natur/Vegetation in Verbindung gebracht werden. Bei Hofmann tritt nicht Gaia in Erscheinung, sondern das marienikonografische Zitat der Mutter mit Kind in ihrer Funktion als gebärende, lebensspendende Frau und als Erdenmutter. Die Sitzpose und die Profilanordnung der rotgekleideten Mutter erinnern vage an Greiners auf einem Felsen sitzende Frau mit blauem Tuch im rechten Vordergrund. Im Unterschied zu Hofmanns *Brunnen des Lebens*, in der alle Figuren auf Mutter-Kind/Brunnen-Quelle bezogen sind, ordnet Greiner alle Figurenmotive hinter der Gaia an, womit sie als Teil von ihr erscheinen, die deren Dasein auf der Erde ermöglicht hat.

Sowohl Greiner als auch Hofmann stellten Figurenakte in introvertierter Tanzgebärde dar: Greiner in der weiblichen Rückenfigur links und in den Frauen am See rechts, die durch ihre Blumengirlanden in Beziehung stehen; Hofmann zeigt den erhöht stehenden Jünglingsakt rechts von der Mutter. Auch dem Wasser als Lebenselixier, als

[1101] Vgl. in diesem Kontext auch Merles Äußerungen über Carl Bantzers Rathausbild, vgl. MERLE 2004, S. 42ff.

Lebensspender und Lebenserhalter schrieben beide Maler große Bedeutung zu. Mit dem aus der Erdtiefe heraufströmenden Wasser werden Erde und Natur, Fruchtbarkeit, Glück und Reichtum gleichgesetzt. Greiner und Hofmann schilderten durch das Grün der Büsche und Bäume, durch die Darstellung von Blumen und Blüten sowie durch das Wasser assoziativ eine paradiesische, fruchtbare Natur.
Bei Hofmann und Greiner symbolisierte das Wasser bzw. die Quelle den Ursprung allen Lebens und der fruchtbaren Natur. Hofmann könnte somit das Motiv der Quelle inmitten eines Paradieses aus Greiners Entwurf als Inspiration für seine Arbeit übernommen haben, die bei Hofmann im Laufe der Konzeptionsphase durch ihre Anordnung im Zentrum größere Präsenz erhielt. Die Wassersymbolik setzte Hofmann auch in *Quelle der Tatkraft* ein, hier jedoch in der Funktion als Kraftelixier. Einen direkten Bezug zur Geisteswelt von Dichtern und Literaten, wie Greiner ihn motivisch durch Schiller, Goethe und Dante schuf, stellte Hofmann nicht her. Dafür verdeutlichte er durch die dem antiken und christlichen Bereich entnommenen Zitate die Bedeutung der Antike und des Christentums als Phasen der abendländischen Kultur und Kulturgeschichte sowie deren Bedeutung für die gesellschaftliche, geistige und kulturelle Entwicklung der Menschheit.

Mit den Leipziger Bibliotheksbildern, die mit den idealisierten, nackten oder leicht bekleideten Figuren in arkadischer Natur, der Blumen- oder Krugträgerin oder den Quell- und Pferdesujets sowie auch den monumentalen, kraft- und muskelstrotzenden Jünglingskörpern nahezu alle Motive seines Werkes vereinen, setzte sich Hofmann ein ‚Denkmal' und krönte damit sein dekorativ-monumentales Schaffen. Anne S. Domm vermutete, dass Hofmann im Leipziger Auftrag gleichzeitig den Kritikern die Stirn bieten wollte, die an seinen Arbeiten die ‚femininen', idyllischen und lyrischen Züge kritisierten und diese als rein dekorative Elemente bewerteten.[1102] Dem Abgleiten in das Dekorative wollte Hofmann mit einer ‚monumentalen', ‚männlich' konnotierten Kunst entgegen, wie sie von dem Kulturhistoriker Arthur Moeller van den Bruck (1876-1925) in PREUßISCHER STIL (1916) definiert wurde, worauf Hofmanns Jünglinge in *Quelle der Tatkraft* hinweisen.[1103] In diesem Sinn stellte Hofmann bereits 1912 in seinen *Tanzfries* (**Abb. 6.5**) einen Jüngling in dynamischer Sprung- bzw. Tanzbewegung dar, in dessen kraft- und muskelstrotzender Körpergestaltung ein anonymer Kritiker Hofmanns Versuche erkannte, den *„modernen Bestrebungen (...)* [und] *dem Problem der modernen Monumentalkunst bei*[zu]*kommen"*[1104].

Die Bibliotheksbilder waren Hofmanns letztes Auftragswerk für den öffentlichen Raum und zugleich wichtigstes und nicht nur wandmalerisches Spätwerk. Heute ist nur noch eines der beiden Wandbilder erhalten, Hofmanns *Quelle der Tatkraft* verbrannte

---

[1102] Vgl. SCHEFFLER 1902, S. 22; zu dieser ausführlichen Diskussion vgl. DOMM 1989, S. 103.
[1103] Dazu vgl. DOMM 1989, S. 103ff.; 131, in Rekurs auf MOELLER VAN DEN BRUCK 1931, S. 147-149.
[1104] N.N. 1914, S. 262.

anlässlich eines Luftangriffs auf Leipzig in der Nacht zum 4. Dezember 1943, bei dem auch die Deutsche Bücherei beschädigt wurde, zu zwei Drittel (**Abb. 6.32**).[1105] Diese Beschädigungen durch Brandschäden führten von Januar 1944 bis November 1945 zur vorübergehenden kriegsbedingten Schließung der Deutschen Bücherei für die Benutzung. Der Wiederaufbau der Bibliothek wurde wegen des schlechten baulichen Zustands der Universitäts- und weiterer Leipziger Bibliotheken sowie der für Februar 1946 geplanten Wiedereröffnung der Universität als vordringlichste Aufgabe angesehen. Die Arbeiten gingen 1946/47 jedoch, wie den verschiedenen Dokumenten im DNBA zu entnehmen ist, wegen der mühsamen Baumaterialbeschaffung nur schleppend voran.[1106] Im Zuge der Sanierung des Lesesaals wurden unter anderem die Stuckdecke und der schadhafte Wandputz abgeschlagen und erneuert, die Holzgalerie ausgebessert, das zerstörte Wandbild *Quelle der Tatkraft* entfernt, das Liniensystem der Wände im Lesesaal übertüncht[1107] sowie das erhaltene Wandbild *Brunnen des Lebens* ausgebessert und gereinigt.[1108] 1947 waren die Kriegsschäden beseitigt und der Große Lesesaal erneuert, im September 1947 wurde die Bibliothek für die Öffentlichkeit wieder eröffnet.

Heutzutage wirkt das unvermittelt zwischen zwei Stadtwappen erhaltene Wandbild *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.33**) wie ein Relikt an der nüchternen, weißen Wand, einen Eindruck, den Hofmann seinerzeit durch sein Engagement für eine Raumkunst vermeiden konnte.

6.4 Späte Privataufträge (1918-1925): das Beispiel Wilhelm Kaufmann

Zwischen 1918 und 1925 realisierte Hofmann im Privatauftrag mindestens drei weitere Wandmalereiprojekte kleineren Umfangs, die jedoch an die Bedeutung der frühen Privataufträge oder der Leipziger Bibliotheksbilder nicht mehr heranreichten: Um

---

[1105] Vgl. Brief von Universitätsrentamt Leipzig an Oberbürgermeister der Stadt Leipzig, Leipzig 20.1.1944; Aufstellung der in der Deutschen Bücherei durch Fliegerangriffe vom 20.10.1943, 4.12.1943, 20.2.1944 entstandenen Schäden, DNBA, Akte-Nr. 309/10 Behebung der Luftkriegsschäden, Bd. 1, 1943-45, fol. 20; ebd., Bd. 3 (1947-53), fol. 102: „*Das Wandgemälde Ludwig von Hofmanns ‚Brunnen der Kraft' ist vernichtet*". Zerstört wurden u. a. der Dachstuhl des Verwaltungsgebäudes im Mitteltrakt wie weitere Räume im Keller infolge eines Brands im Lichtschacht; die Beschädigungen im Großen Lesesaal betrafen neben dem Wandbild *Quelle der Tatkraft* und der Holzgalerie unterhalb der Wandbilder das Dach und die Fenster.

[1106] Vgl. Abschrift einer Aktennotiz von Heinrich Uhlendahl, 28.1.1946, DNBA, Akte Nr. 309/10 Behebung der Luftkriegsschäden, Bd. 1 (1943-45), fol. 140.

[1107] Vgl. Aktennotiz von Heinrich Uhlendahl, 28.1.1946, DNBA, Akte Nr. 309/10: Behebung der Luftkriegsschäden, Bd. 1 (1943-45), fol. 140; vgl. Befehl der Sowjetischen Militär-Regierung in Deutschland Nr. 12 vom 7.9.1945 zur Instandsetzung der Deutschen Bücherei, ebd., Bd. 2 (1946), fol. 68.

[1108] Vgl. Instandsetzungstagebuch, 22.6.1946, 24.7.1946, 9.8.1946, 12.8.1946, 5.11.1946 und 18.12.1946 auf der Liste: Meldung über den Fortgang der baulichen Instandsetzungsarbeiten (Teil II), DNBA, Akte Nr. 309/10: Behebung der Luftkriegsschäden, Bd. 3 (1947-53), fol. 67-70. Hieraus geht hervor, dass *Brunnen des Lebens* ausgebessert und anstelle des zerstörten Wandbilds ein Wandspruch montiert werden wird, vgl. Instandsetzungstagebuch, 18.12.1946, ebd., Bd. 3 (1947-53), fol. 67. Eine umfassende Restaurierung erfolgte wohl erst 1958, vgl. Briefe von Oskar Pusch an Direktor der Deutschen Bücherei, Dresden 10.9.1957 und Direktor der Deutschen Bücherei an Oskar Pusch, Leipzig 18.9.1957, DNBA, Akte Nr. 307/7: Finanzverwaltung Grundstücksverwaltung Wandgemälde im Großen Lesesaal, fol. 11 und fol. 12.

1918/20 ein Wandbild für einen der Bleichert-Brüder[1109], nämlich Max (1875-1947) oder Paul (1877-1938) von Bleichert, Inhaber der Drahtseilbahnen und Transportanlagen produzierenden Firma Adolf Bleichert & Co. in Leipzig-Gohlis[1110]; um 1924 ein Wandbild (vgl. **Kat. 13.5**/Abb.) für den in Stettin lebenden J[ohannes] Gollnow[1111], ein Nachfahre der im Stahlhochbau und Stahlbrückenbau tätigen, in zweiter Generation betriebenen Firma J. Gollnow & Sohn[1112]; wohl mehrere Supraporten für den Dresdner Fabrikanten Paul Wilhelm Kaufmann.

Die Materiallage über diese späten Privataufträge Hofmanns ist für eine eingehende Betrachtung nur ungenügend. Einzig zum Kaufmann-Auftrag waren einige Hinweise zu ermitteln und einige der ausgeführten Arbeiten (**Abb. 6.34-6.37**) nebst Vorarbeiten zu identifizieren, die kurz thematisiert werden sollen. Wohl Mitte der 1920er Jahre, um 1924/25, beauftragten der Dresdner Geschäftsmann Paul Wilhelm Kaufmann (1883-

---

[1109] In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Haus Bleichert Leipzig* erwähnte Hofmann einen Entwurf: *„Dek. 46: Dekorativer Entwurf. (1918), 1920. Kohle und Rotstift, 23 x 20,3 cm. Traubenernte, in der Mitte Knabe Traube pflückend. Haus Bleichert Leipzig 1918?"*. Dieser Entwurf konnte bisher nicht aufgefunden werden.

[1110] Dieser Wandbildauftrag ist unter derzeitiger Quellenlage nicht zu rekonstruieren, eine Beauftragung kann durch Max oder Paul von Bleichert erfolgt sein. Paul von Bleicherts Villen (1908 Villa Berthe in Leipzig-Gohlis; seit 1918 Kauf von Flurstücken für ein neues Herrenhaus in Klinga, das um 1923 bezogen wurde; 1927/29 Villa-Neubau in Zürich) boten im Unterschied zur Villa von Max von Bleichert (Rosentalgasse 7, 1937/38 Hausabbruch) und dessen Repräsentationsbedürfnis für Wandbilder kaum Wandfläche; zudem ist zu vermuten, dass er 1918 für seine Villa Berthe keinen derartigen Wandbildauftrag mehr ausgelöst haben dürfte. In der Literatur sind viele Innenaufnahmen der Bleichert-Villen publiziert, jedoch keine, die ein Wandbild Hofmanns zeigen würde, vgl. HÖTZEL/KRIEG 2002; HÖTZEL 2004. Ein Wandbild Hofmanns ist diesen Autoren nicht bekannt; für diese Hinweise danke ich Dr. Stefan Krieg, Stadtbezirkskonservator der Stadt Leipzig, Amt für Bauordnung und Denkmalpflege, Email an Verfasserin vom 24.3.2005. Zwischen 1915 und 1920 bewegte sich Max von Bleichert in einem Personenkreis, dem die *„geistige, kulturelle und wirtschaftliche Elite der Leipziger Bürgerschaft"* (THORMANN 1993, S. 64) angehörte; er hatte Kontakt zu Personen, mit denen auch Hofmann bekannt war oder geschäftliche Verbindungen unterhielt: mit Richard Graul, Direktor des Kunstgewerbemuseums Leipzig und einst Einsitz im PAN, anlässlich des 25-jährigen Jubiläums des Kunstgewerbemuseums schuf Hofmann für das Festspiel (1899) Kostümentwürfe (vgl. PROGRAMM LEIPZIG 1900; SCHWEDELER-MEYER 1900, S. 199/200); mit Alfred und Helene von Nostitz-Wallwitz, enge Bekannte Kesslers und mit Hofmann seit 1903; mit dem Leipziger Insel-Verlagsehepaar Anton und Katharina Kippenberg, die 1905 Hofmanns *Tänze*-Mappe veröffentlichten; mit dem Lederindustriellen Anton Mädler. Zu genannten Personen, alle Mitglieder in der *Gesellschaft der Freunde des Kunstgewerbemuseums e.V. Leipzig,* vgl. MITGLIEDER GFKGM 1993, S. 87f. 1931 wurde Max von Bleicherts Kunstsammlung versteigert, eine Hofmann-Arbeit befand sich nicht unter diesen versteigerten Objekten, vgl. AUKTIONSKAT. LEPKE BERLIN 1931. Max von Bleichert besaß zudem Hofmanns Gemälde *Zwei Frauenakte in Landschaft* (heute Privatsammlung).

[1111] In seiner Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Haus Gollnow Stettin* rubrizierte Hofmann zwei Entwürfe: *„Dek. 37: Entwurf zu einem dekor. Gemälde (Gollnow Stettin). Kohle, Aquarell. 22,5 x 48 cm; Dek. 91: Entwurf für Gollnow Stettin. Kohle, Pauspapier. 23 x 48,5 cm"* (**Kat. 13.5**/Abb.). Laut Hofmanns Notiz auf dem Entwurf („vgl. Supraporte, Kaufmann, Dresden, um 1924, 1925") weist Dek. 37 motivische Parallelen zu einer Supraporte für Villa Kaufmann (**Kat. 13.5**) auf. Einer weiteren Notiz auf einem Umschlag (LvHNP) nach entstand der Entwurf um 1924 („Gollnow, Stettin, Um 1924"). Der Verbleib von Dek. 91 ist unbekannt, dieser entstand einer Notiz nach um 1928, vgl. handschriftliche Notizen Hofmanns zu seinen Werken, Listen zu Ausstellungsbeteiligungen und Bildverkäufen 1894-1904, 1915/16-1944, LvHNP, Inv.-Nr. IV/1. Das realisierte Wandbild ist nicht bekannt. Im LvHNP finden sich weitere Haltungsstudien für einen sitzenden weiblichen Rückenakt, einen Reiter mit Burnus und einen Jüngling mit Stab im Gollnower Wandbild (LvHNP, Inv.-Nr. 1140-1143).

[1112] Zur Firma, deren Gründung und späterer Fusion zur *Tiefbau-Ost* vgl. EHMCKE 1933, S. 5-9; zur Firmenverbindungen nach Weimar vgl. Akten im ThHSTAW, Gollnow & Sohn Stettin, Gebr. Franke KG Mühlhausen, Walter & Co. Mühlhausen, 1914-1948. *„Dr. Ing. J*[ohannes] *Gollnow, Stettin"* war 1919 Gründungsmitglied der Münchner Nietzsche-Gesellschaft, zu deren Vorstandsmitgliedern u. a. Thomas Mann, Heinrich Wölfflin und Hugo von Hofmannsthal zählten, vgl. KRUMMEL 1998, Bd. 3, S. 71.

**)[1113] und seine Ehefrau Friede Ella den Maler mit der Anfertigung mehrerer Wandarbeiten für ihr Wohnhaus in der Wiener Straße 26 in Dresden.[1114]
Originalaufnahmen der Supraporten im LvHNP (**Abb. 6.36-6.37**) sowie erhaltene Gesamtentwürfe (**Kat. 13.1-13.10**) deuten darauf hin, dass der Auftrag mindestens vier Supraporten umfasste, von denen der heutige Verbleib von zwei Supraporten (**Abb. 6.34-6.35**) bekannt ist.[1115] Weder sind Kaufmanns ehemaliges Dresdner Wohnhaus noch Fotografien, Innenaufnahmen oder Baupläne zu diesem erhalten, um eine Vorstellung von den Räumlichkeiten sowie der ehemaligen Disposition der Supraporten zu gewinnen. Offenbar wiesen die Supraporten die gleichen Bildformate auf, was auf deren benachbarte oder in Bezug zueinander stehende Disposition hindeutet.
Dem Kaufmann-Auftrag sind laut Hofmanns Werkkartei *Dekorative Entwürfe: Villa Kaufmann Dresden* (*Dek. 11-14, 82-83*) mindestens sechs bzw. sieben Gesamtentwürfe – unter Dek. 14 werden zwei auf einem Blatt montierte Aquarellentwürfe (**Kat. 13.4**, **13.7**) aufgeführt – als Vorarbeiten vorausgegangen, deren Verbleib zu ermitteln war. Diese Entwürfe wurden von Hofmann hier um 1924 bzw. 1924/25 datiert, was zeitlich mit der Übersiedlung der Eheleute Kaufmanns nach Dresden und deren hiesiger Lebenssituation korrespondierte. Die ersten flüchtigen Entwurfsskizzen (**Kat. 13.1-13.3**) geben zu erkennen, dass Hofmann bereits in seinen ersten Kohleskizzen für die Supraporten weitgehend deren Motive und Kompositionen entwickelt hat, die in

---

[1113] Kaufmannslehre, um 1913 Korrespondent in Chemnitz, seit 1915 Textilfabrikbesitzer in Pirna. 1922 Übersiedlung samt Firma nach Dresden, die nun *Wilhelm Kaufmann Textilwerke* hieß. Vgl. Sächs HStAD, 11045 Amtsgericht Dresden, Nr. 1353, fol. 319-322. Breites Engagement: 1922-23 Mitglied der Kammer für Handelssachen in Dresden; 1924 bulgarischer Generalkonsul a.D.; 1925 Ehrenmitglied der Sächsischen Kommission für Geschichte; 1923 Ehrensenator der Technischen Hochschule Dresden aufgrund seiner an die Hochschule geleisteten Wilhelm- und Ella-Kaufmann-Stiftung 1923 (vgl. LIENERT 1998, S. 30); 1923 Ehrenpromotion in Tübingen (vgl. Diplom der Ehrendoktorwürde von Wilhelm Kaufmann, Tübingen 15.12.1923, UAT 132/42-1923, fol. 17). März 1926 Konkurs der Firma und kurze Haftstrafe wegen Konkursvergehen. Um 1929 Gründung der Ferromont GmbH mit Sitz in Dresden. Zwischen 1932 bis 1937 unbekannter Wohnsitz; erst 1938 erneut in Dresden (vgl. Brief von Rektor der Technischen Hochschule Dresden an Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung/Leiter des Sächsischen Ministeriums für Volksbildung, Berlin/Dresden 26.2.1938, Sächs HStAD, MfV Nr. 15544, fol. 84; Kopie im UAD). 1938 Aberkennung von Kaufmanns akademischen Ehrenwürden in Dresden und in Tübingen aufgrund seiner Haftstrafen 1927 und 1938 wegen Konkursvergehen und Untreue; zur Dresdner Aberkennung der Doktorwürde vgl. Abschrift eines Briefes von Sächsisches Ministerium für Volksbildung an Rektor der Technischen Hochschule, Dresden 25.8.1938, Sächs HStAD, MfV Nr. 15544, fol. 85-87; Kopie im UAD; zur Tübinger Aberkennung vgl. UAT 117/288, fol 8; UAT 127/80a, fol. 12, 319. 1942 war Kaufmann tätig bei einer Baugesellschaft Galizien in Lemberg, für 1947 ist sein Wohnsitz in Possendorf bei Dresden belegt. Zu Wilhlem Kaufmann vgl. EBERL/MARCON 1984, S. 591. 2003 nahm die Universität Tübingen den Beschluss der Titelentziehung aufgrund damaliger politischer Motive zurück und rehabilierte Kaufmann. Für die Auskünfte über Kaufmanns Ehrenpromotionen danke ich Dr. Matthias Lienert (UAD) und Dr. Michael Wischnath (UAT).

[1114] Den Dresdner Adressbüchern (Straßenverzeichnis) zufolge waren Kaufmanns von 1922 bis 1927 in der Wiener Straße 26 ansässig. Vgl. ADREßBUCH FÜR DRESDEN UND VORORTE 1915-1938, StAD.

[1115] Im LvHNP werden vier Originalaufnahmen zu diesem Kaufmann-Auftrag mit handschriftlichen Notizen verwahrt, die Rückschlüsse über den etwaigen Umfang des Auftrags ermöglichen. Drei dieser Aufnahmen (vgl. **Abb. 6.36**) zeigen die realisierten Supraporten, die vierte Aufnahme (**Abb. 6.37**) lediglich einen von Hofmann bezeichneten Entwurf, der eine modifizierte Entwurfsausführung als Supraporte überliefert: „*IV. Herbstidyll: Foto nach einer Supraporte. Das Bild ist im Motiv übereinstimmend, in d. Ausführung aber verschieden*". Anhand diesen Aufnahmen nebst Hofmanns Notizen „*Privat.bes. Dresden Sopraporte, darunter: Ursprüngl. Villa Kaufmann. Wienerstr.*" konnten zwei Supraporten (**Abb. 6.34-6.35**) im musealen Besitz identifiziert werden. Aufgrund der ungenauen Kenntnislage über diesen Kaufmann-Auftrag sind im Katalog die bekannten Figurenstudien den Gesamtentwürfen zugeordnet und nicht eigens besprochen.

gleichfalls spontan skizzierten Aquarellentwürfen (**Kat. 13.4-13.7**, **13.9**) weiter ausgearbeitet wurden. Dabei konzentrierte sich Hofmann auf die detailliertere Darstellung der Figurenmotive und deren Bewegungen oder Stellungen, während die Landschaft zumeist nur flüchtig angedeutet wird. Die beiden Kompositionen von *Frühling mit Tänzerin* (**Abb. 6.34**) und *Pferde und Reiter am Meer* (**Abb. 6.35**) hatte Hofmann bereits in den ersten Skizzen (**Kat. 13.1**, **13.4-13.6**) weitgehend formuliert. Für das Supraporten-Motiv *Traubenlese* (**Abb. 6.36**) ist ein stark beschädigter, quadrierter Kreideentwurf (**Kat. 13.8**) erhalten, der belegt, dass Hofmann, basierend auf den in den Entwürfen kreierten Bildkompositionen, wohl zu allen realisierten Kaufmann-Supraporten Entwürfe mit Quadratnetz geschaffen hat, die zur Übertragung der Komposition ins große Format dienten. Zu dem Entwurfsmotiv *Gesang* (**Kat. 13.2**) ist eine weitere kleinformatige Leinwandstudie (**Kat. 13.10**) bekannt, deren Ausführung als großformatige Supraporte nicht bekannt ist.

Die Supraporten zeigen Hofmanns Festhalten am arkadischen Sujet und der Einheit von Mensch und unberührter Natur auch im Spätwerk. In *Frühling mit Tänzerin* (**Abb. 6.34**) verarbeitete Hofmann motivisch einen Tanz in arkadischer Natur: Eine Tanzsolistin im Vordergrund führt mit kräftigem Ausfallschritt und aufwirbelndem Tuch einen Tanz auf, in den die zwei Frauen mit ihren Tüchern im linken Mittelgrund einstimmen und der von einem Jüngling auf der Flöte begleitet wird. Im Unterschied zu früheren Tanzformulierungen wie *Drei tanzende Frauen* oder *Tanzwirbel*[1116] hat der Tanz an expressiver Ausdruckskraft eingebüßt. Bemerkenswert ist, wie Hofmann diesen Tanzschwung in seiner ersten Skizze (**Kat. 13.1**) sowie insbesondere in seinem Aquarellentwurf (**Kat. 13.4**) umgesetzt hat, der sich in der Bodengestaltung sowie im Hintergrund widerspiegelt. Wirft man einen Blick auf Hofmanns übriges Werk dieser Jahre, so taucht die Tänzerin in auffallend ähnlicher, nur leicht modifzierter Pose in dem um 1920/25 datierten Holzschnitt *Zwei Tänzerinnen* auf.[1117] In *Pferde und Reiter am Meer* (**Abb. 6.35**) griff Hofmann zunächst im Entwurf (**Kat. 13.3**) das für den Gollnow-Auftrag (**Kat. 13.5**/Abb.) geformte Reiter-Pferde-Motiv auf, das in zwei weiteren Entwürfen (**Kat. 13.5-13.6**) erneut variiert sowie für die Ausführung vorbereitet wurde; das berittene Pferd erinnert an das linke in *Quelle der Tatkraft* (**Abb. 6.19**). Auch die Bildmotive von *Traubenlese* (**Abb. 6.36**) und *Herbstidyll* (**Abb. 6.37**) – die Lese von Weintrauben und das Wegbringen der Ernte in großen Körben sowie das Lagern an einem See – sind werktypische Sujets Hofmanns und wurden in dessen *Museumshalle-Zyklus* (**Abb. 2.3**) oder Bibliotheksbild (**Abb. 6.18**) formuliert.
Kompositorisch sind die vier Kaufmann-Supraporten in zwei Gruppen einzuteilen: *Frühling mit Tänzerin* und *Pferde und Reiter am Meer* (**Abb. 6.34-6.35**) zeigen als

---

[1116] Zu Hofmanns Gemälden *Drei tanzende Frauen* (LvHAZ) oder *Tanzwirbel* (Privatbesitz) vgl. Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 71 und Kat. 64.

[1117] Abb. in AUSST.-KAT. ALBSTADT 1995, S. 87/Kat. 197; eine Vorzeichnung für den Holzschnitt *Tänzerinnen II* in der Galerie Albstadt, Sammlung Walther Groz, Inv.-Nr. SWG 89/361 (hier um 1925 datiert).

Dreifigurenmotiv bühnenartig angeordnete, monumentale Figuren in einer weiten Landschaft mit Hügeln; das Figurenmotiv auf der Mittelachse wird – durch Tanzbewegung (**Abb. 6.34**), Farbkontrast von Jüngling vor braunem Pferd (**Abb. 6.35**) oder Bezug der seitlichen Figurenmotive auf das Mittelmotiv – akzentuiert.
Demgegenüber wird in *Traubenlese* (**Abb. 6.36**) und *Herbstidyll* (**Abb. 6.37**) das landschaftliche Moment auch im Vordergrund betont: beide zeigen eine ähnlich komponierte Küstenlandschaft mit schattenspendenden Bäumen, im rechten Hintergrund von Hügeln gesäumt und dem Meer auf der linken Bildhälfte; zentrale Motive sind auf der Mittelachse angeordnet. Wirft man einen Blick auf die erhaltenen Supraporten *Frühling mit Tänzerin*und *Pferde und Reiter am Meer*, so geben diese wichtige Veränderungen gegenüber dem Weimarer Hauptwerk zu erkennen. Der flächige, expressivere Farbauftrag unterscheidet sich jedoch von der malerischen, weicheren Auffassung der Jahrhundertwende ebenso wie von dem differenzierten Duktus, der u. a. die *Museumshalle*-Wandbilder kennzeichnete. Gemeinsam ist den Supraporten die etwas kühlere Gesamtstimmung – typisch für viele Werke Hofmanns aus den späten 1910/20er Jahren – infolge der matten, leicht aufgehellten, zunehmend auf wenige Farben reduzierten, abgemischten Farbpalette, die in *Frühling mit Tänzerin* überwiegend auf Weiß, Blau, Lila sowie ein wenig Grün und Rot, in *Pferde und Reiter am Meer* auf Blau, Braun, Ocker, etwas Gelb beschränkt ist. Auch die leicht kantige Formensprache und Gestaltungsweise der Berge, des Himmels und der Wolken in *Frühling mit Tänzerin* erinnert an jene in *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.18**). In beiden Supraporten (**Abb. 6.34-6.35**) symbolisierte Hofmann auch im Kolorit den Einklang von Mensch und Natur, die Figuren und Gewänder nehmen die Farben der Natur auf. Beide Arbeiten harmonieren in Formensprache, Komposition und Kolorit.

Wie es Dokumente bezeugen, fand der Kaufmann-Auftrag offensichtlich für den Maler ein unschönes Ende. Aus einer Notiz Hofmanns im LvHNP resultieren Meinungsverschiedenheiten zwischen Maler und Auftraggeber, handschriftlich vermerkte Hofmann auf einem Umschlag: „*Sopraporten Kaufmann (Wilhelm Dresden) Wienerstraße. Verkracht. Entwürfe u. Studien Bilder aus d. Villa entfernt Gal. Arnold*“. Es ist an dieser Stelle zu vermuten, dass Hofmann zwar die Auftragsarbeiten ausgeführt und abgeliefert, doch wahrscheinlich nie ein Honorar erhalten hat. Dies führte zu Hofmanns Verärgerung, schließlich zur Abholung der Bilder bei dem Auftraggeber und zur Übergabe an den Kunsthandel zwecks Verkauf. Ungenannt sind hier zunächst die Gründe für den Krach.
Licht in diese Angelegenheit bringen Dokumente in den Universitätsarchiven in Dresden und in Tübingen, die Urteile über Aberkennungen von Ehrendoktorwürden behandeln. Auch Wilhelm Kaufmann wird in diesen Dokumenten erwähnt. Aus den Dokumenten resultieren übermäßige Geldausgaben Kaufmanns für die Jahre 1924/25, die 1926 zu dem ihn offensichtlich nur wenig interessierten Konkurs seiner Firma *Wilhelm Kaufmann Textilwerke* und zur Eröffnung des Konkursverfahrens über sein

Privatvermögen führten.[1118] Dies geht auch aus einem Schreiben des sächsischen Ministeriums für Volksbildung hervor, in dem von immensen Anschaffungen wie Schmuck, Pelze oder Autos sowie zudem von Erwerbungen von Gemälden wie einem Rembrandt-Gemälde trotz Kaufmanns „*schon seit dem Jahre 1924 zeitweilig (...) äußerst gespannt*[en Vermögenslage]" die Rede ist.[1119] Diese Anschaffungen, der Verbauch „*übermässige*[r] *Summen*" sowie Kaufmanns Zahlungsschwierigkeiten fallen zeitlich mit der Beauftragung Hofmanns zusammen.

In seinen späten Schaffensjahren schuf Hofmann aufgrund der sich verschlechternden Wirtschaftslage und des veränderten Kunstgeschmacks vergleichsweise nur wenige Leinwandarbeiten und beschäftigte sich überwiegend mit der Überarbeitung bereits geschaffener Arbeiten sowie grafischen bzw. buchkünstlerischen Tätigkeiten.[1120] Der Kaufmann-Auftrag war Hofmanns letztes Wandmalereiprojekt, zur Ausführung weiterer Wandmalereien kam es nicht.[1121] Als solcher beschließt der Kaufmann-Auftrag eine 1896 begonnene und fast drei Jahrzehnte währende intensive Beschäftigung auf dem Gebiet der auftragsgebundenen, dekorativ-monumentalen Wandmalerei.

[1118] Vgl. Handelsregister Dresden, Eintrag 26.3.1926, Sächs HStAD, 11045 Amtsgericht Dresden, Nr. 1353, fol. 319.

[1119] Abschrift eines Briefes von Sächsisches Ministerium für Volksbildung (Dr. Nikisch) an Rektor der Technischen Hochschule, Dresden 25.8.1938, Sächs HStAD, MfV Nr. 15544, fol. 85-87 (Kopie im UAD).

[1120] „*Ich arbeite wenig, damit der Haufen von Bildern, die ich zurücklasse nicht zu gross wird; es gibt keine Verwendung dafür.*" Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Dresden 29.12.1928, DLA, A:Hofmann, Kopie; ferner Briefe Hofmanns an William Rothenstein, Pillnitz 22.10.1933 und 22.10.1936, DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 127, 141 und 145).

[1121] Hofmanns Beauftragung fiel zeitlich mit den sich verbessernden Lebensumständen nach der 1923 eingeführten Rentenmark zusammen: „*Jetzt haben sich die Zustände verbessert, allmählich lässt die Teuerung nach, man braucht nicht beständig mit Billionen zu rechnen, u. die Angst vor der Geldentwertung, die ja zu einem entsetzlichen psychopathischen Krankheitsbild geworden war, hat aufgehört. Es war ja höchste Zeit.*" Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Dresden 23.2.1924, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 113).

7 LUDWIG VON HOFMANN UND DIE ZEITGENÖSSISCHE WANDMALEREI

Woldemar von Seidlitz äußerte anlässlich der GROSSEN KUNSTAUSSTELLUNG in Dresden 1912, in der Abteilungen zur dekorativ-monumentalen Malerei installiert war, dass sich *„seit dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (...) wiederum das Streben nach monumentaler Gestaltung geltend* [machte], *als notwendige Gegenwirkung gegen den Naturalismus*".[1122] Seidlitz erkannte eine Malerei, die *„nicht (...) auf Täuschung des Auges durch Vorspiegelung einer greifbaren Wirklichkeit ausgehe, sondern vielmehr in der Richtung einer erhöhten Wirklichkeit, die aus der Natur nur die für den Eindruck entscheidenden Merkmale herausgreift, diese aber mit aller Kraft zur Geltung bringen sucht*". Diese Reduktion zugunsten einer erhöhten, idealisierten Wirklichkeit sei, so Woldemar von Seidlitz, synonym mit dem *„Streben (...)* [nach] *einem monumentalen Stil*". Hofmann war nur einer unter den vielen bekannten Malern, die nach einer neuen architekturbezogenen Wandmalerei strebten, die von der Suche nach neuen Werten und Inhalten, neuen Ausdrucksmitteln, neuer Formen- und Farbsprache getragen war.

Als Wandmaler stand Hofmann keineswegs isoliert in der Kunstszene seiner Zeit. Es stellt sich die Frage, welche Stellung bzw. Position Hofmann als Wandmaler innerhalb der zeitgenössischen Monumental- bzw. Wandmalereibewegung einnimmt. Was unterscheidet ihn von anderen Künstlern, und worin besteht das Besondere an seinen Wandmalereien? In einer Gegenüberstellung mit dem modernen Kunstschaffen – zum einen mit seinen Vorbildern Puvis de Chavannes oder Hans von Marées, zum anderen mit weiteren zeitgenössischen, Künstlern und deren Konzepten einer figuralen Wandgestaltung, die mit Hofmann motivisch, inhaltlich oder stilistisch in Bezug oder auch diametral entgegengesetzt stehen, – werden die verschiedenen stilistischen Ausprägungen um und nach 1900 sichtbar und Hofmanns Stellung deutlich. Der nachfolgende Vergleich gibt verschiedene stilistische Spielarten zu erkennen, die unter dem Aspekt der *„Herausbildung eines ‚neudeutschen' Stils*"[1123] zu sehen sind und zu Hofmanns Arbeiten mitunter diametral entgegengesetzt stehen. Dies wird an Klinger, Hodler, Brühlmann oder Erler deutlich, die mitunter für gleiche Bauten Wandarbeiten

---

[1122] SEIDLITZ 1912, S. 53f. – Zu Hofmanns in der Abteilung *„monumental-dekorative Malerei*" präsentierten seine Gemälde *Abwehr* (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 85), *Gelbe Segel* und *Felsenufer*, in der *„monumental-dekorative*[n] *Abteilung*" zeigte Hofmann u. a. das Monumentalbild *Ruderer* (Hamburger Kunsthalle), vgl. AUSST.-KAT. DRESDEN 1912, Kat. 1737-1739, 1823.

[1123] HAMANN 1973, S. 435, 112. Zur Diskussion der Fragen nach dem Aussehen dieses neuen Stils und den Vorbildern für diesen – ob germanisch-deutsche Urbilder (vgl. Agrar-, Germanen- oder Ritterromantik), antike Vorbilder (wie klassische, archaische oder dem Zeitgeist verwandte hellenistische Antike) oder erneut epigonal nachschaffend auf historische Vorbilder – vgl. SÜNDERHAUF 2004, S. 85ff., 133f. – Dazu vgl. auch die vielen Künstlerbeispiele in den Zeitschriften wie u. a. JUGEND, PAN, DIE KUNST FÜR ALLE, DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION oder KUNSTCHRONIK u. a. zwischen 1900 und 1910.

realisiert haben und in der zeitgenössischen Publizistik als wichtigste moderne Wandmaler genannt wurden.[1124]

7.1 KÜNSTLERISCHE LEITBILDER: PUVIS DE CHAVANNES · HANS VON MARÉES

Betrachten wir zuerst die Vorbilder für Hofmanns monumentales Schaffen. Schon in frühen Kritiken wurde Hofmanns Kunst immer wieder mit derjenigen von Puvis de Chavannes und Marées verglichen, und Hofmann selbst nannte auch beide Künstler als Vorbilder für sein monumentales Schaffen (vgl. KAPITEL 1). Hofmanns Wandbilder mit ihren arkadischen Landschaften und monumentalen, idealisierten Figuren lassen die Einflüsse seiner Vorbilder, zugleich auch das Trennende zu diesen erkennen.

Puvis de Chavannes' dekorativ-idealistische Wandmalereien (**Abb. 1.9**, **4.16**) zeigen klassische Figuren mit erstarrten Bewegungen und Posen in betont allegorischer Gestik. Die Figuren sind als helle, vereinfachte, silhouettenhaft konturierte Flächenornamente aufgefasst und derart in die arkadische Natur integriert. Bei vielfigurigen Bildern alternieren die Posen der Figuren, die friesartig und dekorativ über die Bildfläche verteilt sind und diese rhythmisch strukturieren. Puvis' Bilder kennen keine Tiefe. Zu Puvis de Chavannes' Malerei bestehen mehr motivisch-inhaltliche denn formale Parallelen. Ein wesentlicher Unterschied zu Puvis de Chavannes existiert in der Figurenformulierung. Hofmanns klassischen, oft sich rhythmisch bewegenden Figuren sind durch rhythmisch bewegte Körperumrisse bezeichnet, die die Feinheit der figürlichen Formen erfassen, wie es sich beispielsweise eindrucksvoll in der tanzenden Muse im Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.5**) manifestiert. Im Unterschied zu Puvis de Chavannes zeigen Hofmanns Arbeiten eine Größendifferenzierung der Figuren. Die für Puvis typische Farbflächigkeit ist eher in Hofmanns frühen Wandarbeiten wie den heydtschen Supraporten (**Abb. 1.25**) zu erkennen. Hofmanns Wandbilder zeigen einen Puvis de Chavannes' Bildern ähnlichen Gehalt: Hofmann versinnbildlichte eine arkadisch-heitere Welt, in der der Mensch mit der Natur im harmonischen Einklang lebt. Dieses Streben nach Harmonie ist motivisch sowie auch kompositorisch spürbar.

Ludwig Hevesi bemerkte, Hofmann sei ein Maler einer *„goldenen"* Zeit, und die Poesie dieses *„saturnischen Zeitalters"* habe *„außer Puvis de Chavannes kaum ein zweiter so angenehm geschildert"*.[1125] Bereits 1894 betonte Hofmannsthal in seiner Rezension der Wiener Ausstellungen der *Münchener Sezession* und der *Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler*, in der Hofmanns *Idolino* (**Abb. 1.12**) präsentiert wurde, dass Hofmann *„wohl derjenige unter allen jungen Malern heute in Deutschland ist, der den größten Stil hat, die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten"*; Hofmannsthal hob hervor, dass

---

[1124] Vgl. HAMANN 1914, S. 348ff. Brühlmann und Hodler arbeiteten für Bauten Theodor Fischers in Pfullingen (Brühlmann) und in Jena (Hodler, Hofmann); Erler für Wiesbaden und Hannover, für letztere war auch Hodler tätig; wie Hofmann war Schneider an Aufträgen in Weimar (Hoftheater) und Jena (Universität) beteiligt; Klinger war zunächst mit Greiner im Gespräch für die Leipziger Bibliotheksbilder, die nach Greiners Tod von Hofmann realisiert wurden.

[1125] HEVESI 1900/1984a, S. 239.

man eines Tages beim Betrachten der Arbeiten Hofmanns an die *„große Schönheit (…) Puvis de Chavannes denken“* werde.[1126] 1941 würdigte Paul Clemen Hofmanns Leistungen um einen neuen Stil: *„Durch das ganze Leben hindurch geht die Suche nach der monumentalen Form, nach Größe, nach Ruhe, nach Stil. Ludwig von Hofmann ist vielleicht einer der ganz wenigen deutschen Meister, der wirklich eine monumentale Sprache handhabte, nicht nur in Vergrößerung des Maßstabes, sondern in der Vereinfachung der Darstellung im Fernbild, in dem Bekenntnis zu der Aufgabe des Schmückens – wir nennen es das Dekorative – und vor allem der Wahl des Stoffes. Puvis de Chavannes ist, wenn auch in feierlicher Sprache, doch Historienmaler an der Wand. Bei Hofmann ist es die gewissermaßen über dem Erdendasein schwebende freie himmlische Atmosphäre, die in den oberen Regionen der von ihm zu schmückenden Räumen darstellt.“*[1127]

Der zweite vorbildhafte Künstler war Hans von Marées, dem *„Bahnbrecher für das Problem des Monumentalen“*[1128] bzw. *„Bahnbrecher für den neuen Idealismus“*[1129]. Für Hofmann stellte sich die Begegnung mit Marées' Monumentalstil, dessen klassischen Arbeiten mit klassischen Figuren in vereinfachender Formgebung für seine Stilbildung im monumentalen, idealistischen und dekorativen Sinne als richtungsweisend heraus (vgl. KAPITEL 1.2). Marées gestaltete arkadische Szenen mit an antiken Vorbildern orientierten monumentalen Figuren in betonten Posen oder Gebärden. Die durch Umrisse modulierten Aktfiguren ordnete er frontal oder im leichten Profil in einfachen Posen und Stellungen (wie Liegen, Stehen, Sitzen etc.) als *„Ausdruck eines ruhigen, einfachen, wohl geordneten körperlichen Daseins“*[1130] und als *„stilisierte Ausdrucksgebärden“*[1131] ruhig verharrend oder leicht bewegt ohne körperliche Überschneidungen auf hintereinander geschichteten Bildebenen an. Ihr Ausdruck sollte sich dem Betrachter, wie u.a. Franz Josef Neckenig aufzeigte, durch Motiv, Komposition und Form erschließen; mit der Reduktion von Formen und der Unterordnung von Farben und Licht/Schatten bewirkte Marées den monumentalen Eindruck.
In Rekurs auf die in antiken Werken präsente *„normative, universale Geltung der ‚Ursprache' des menschlichen Körpers“*[1132] versinnbildlichte Marées in Körperausdruck und Gebärden seiner Figurenakte das *„Wesen des Menschen im Allgemeinen“*[1133]: *„Marées' Suche nach der ‚vollendeten Form'“* entsprach, so Anne-S. Domm, *„inhaltlich das Streben nach dem vollendeten Menschen“*[1134]. Marées wollte gehaltvolle Kunstwerke schaffen, in

---

[1126] HOFMANNSTHAL 1894/1979, S. 7f.
[1127] CLEMEN 1941, S. 286.
[1128] MEIER-GRAEFE 1987, S. 524.
[1129] KREBS 1899, S. 114. Vgl. auch KIRCHNER 1920, S. 260; HAMANN 1973, S. 367.
[1130] NECKENIG 1982, S. 117.
[1131] HAMANN 1973, S. 366.
[1132] BLUM 2005, S. 198; vgl. BLUM 2008, S. 22.
[1133] MEIER-GRAEFE 1909-10, Bd. 3, S. 40, zitiert nach BLUM 2005, S. 192.
[1134] DOMM 1989, S. 39.

denen er seine Idee eines zeitlosen Menschentums realisierte, um die eigene Wirklichkeit als ‚gesteigerte Illusion des Lebens' zu ästhetisieren.[1135]

Wie Marées bediente sich auch Hofmann der Vereinfachung der formalen Mittel zugunsten eines monumentalen Eindrucks.[1136] Hofmanns Bildmotiv des nackten Orangenpflückers (**Abb. 2.2**) sowie die tektonische Verankerung der Figuren in der Natur gehen auf das Vorbild (**Abb. 1.13**) zurück. Am Jenaer Universitätsbild (**Abb. 4.3**) wurde exemplarisch aufgezeigt, dass Hofmann, ähnlich Marées', seine Figuren auf verschiedenen Raumschichten in der Natur anordnete; erfolgte dies bei Marées nach vorwiegend horizontalen und vertikalen sowie auch rhythmischen Aspekten, so stand bei Hofmann das rhythmische Komponieren im Vordergrund. Hofmann verwendete eine helle, intensive Farbpalette, bewegte Linien und Formen, zudem kontrastierte er disparat bewegte Figuren und verlieh dadurch seinen Bildern Dynamik und Rhythmik. Eine des Öfteren geäußerte Ansicht war, dass Hofmann aufgrund seiner hellen, leuchtenden Farben und seines leichten, fast spielerischen Farbauftrags ‚glücklicher' und ‚sonniger' war als Marées.[1137] Dieser Eindruck resultierte aus dem Vergleich mit Marées' Hell-Dunkel-Kontrasten seiner Bilder – helle Figuren stehen kontrastreich vor dunklem Grund – und ihrem pastosen Farbauftrag, der durch mehrmaliges Übermalen eine dichte, reliefartige Struktur erhielt.[1138]

Für Ernst Schur war Marées *„nicht so leuchtend, nicht so jubelnd, nicht so farbig, nicht so schillernd wie Hofmann. (…) Was Hofmann so ganz abseits stellt, das ist die Reinheit, Keuschheit seiner Empfindungen. (…) Hofmann hat eine eigene Farbe und eine eigene Linie.*"[1139] Einem Brüsseler Katalog von 1910 zufolge wandelte Hofmann Marées' *„strenge und schwerflüssige Sprache"* in *„dionysische*[r] *Heiterkeit und anmutige*[r] *Leichtigkeit ab".*[1140] Oskar Fischel sah in Hofmann den *„Vollender"* Marées': Hofmanns *„Gestalten leben das harmonische Leben, dem Marées mit so mühevoller Abstraktion zustrebte.*"[1141] Für Edwin Redslob erreichte Hofmann *„eine Verbindung von Gestalt und Raum, von Mensch und Natur, die formal und seelisch den Traum von Hans von Marées erfüllt, darüber hinaus aber in ihrem festlichen, das Individuelle auslösenden Gepräge zu neuen Bahnen leitet*".[1142] Für Karl Scheffler war Hofmann *„ein weicherer, graziöserer und lyrischer Marées, ein Stilist, der in einigen Zügen den ‚Stil der Zeit' realisierte*".[1143] Hofmann

---

1135 KIRCHNER 1920, S. 260; vgl. VOLKMANN 1912, S. 68; zu Marées' künstlerischen Anliegen bes. BLUM 2008, S. 22ff.

1136 Zu Hofmanns Marées-Rezeption vgl. SCHUR 1902; DOMM 1998, S. 95-106; IMDAHL 1963, bes. S. 42-52; STARZ 2002b, S. 144ff. Zur Marées' Rezeption in der Malerei nach 1900 vgl. HAMANN 1978, S. 366ff.; SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1987a; NECKENIG 1982.

1137 SCHEFFLER 1915, S. 106.

1138 Vgl. Anmerkungen von Otto Illies zum Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 27.11.1936, Anm. 55, S. 66, LvHAZ.

1139 SCHUR 1902, S. 144, 145.

1140 AUSST.-KAT. BRÜSSEL 1910, S. XVI.

1141 FISCHEL 1903, S. 87.

1142 REDSLOB 1918, S. 12.

1143 SCHEFFLER 1931a, S. 434.

wollte Marées' *„monumentale Statik (...) und ihre strenge Schönheit mit der neuen Welt der reinen Farben vermählen"*.[1144]

Ausgehend von Marées' Kunst hatte Hofmann seine eigene ‚Kunstauffassung' entwickelt, die er Jahre später retrospektiv gegenüber William Rothenstein als *„eine wahrhaft zwingende Verbindung der vorgestellten mit der natürlichen Wahrheit, das Finden der einfachsten und lebendigsten Form"* darlegte.[1145] Hofmann verknüpfte Naturstudium[1146] und Formreduktion, Wirklichkeit und Ideal, Form und Ausdruck. Marées' Ideen folgend dienten die klassischen Bildwelten Hofmann idealiter als fiktive, utopisch-idealistische Gegenkonzepte eines natürlichen Lebens zur kompensatorischen Funktion der als defizitär und negativ erlebten Gegenwart zur Ästhetisierung des Lebens. Stärker als Marées überlagerte jedoch Hofmann, wie es auch in seiner Rolle im *Neuen Weimar* oder in seinem *Museumshalle*-Zyklus deutlich wird, künstlerische Aussage, Kulturkritik, Gemeinschaftsutopie und moderne, reformerische Anliegen.[1147] Seine idealisierten Figuren sind von einer modernen Klassik bzw. Klassizität und von lebensreformerischen Körpervorstellungen geprägt und reflektieren in ihrer Nacktheit und bewegten Körperrhythmik ein neues Körper- und Natürlichkeitsverständnis und neues ästhetisches Lebensgefühl. In seinen Bildwelten wird besonders die um 1900 virulente neue Idee des Rhythmus als lebensintensivierender Ausdruck manifest, der bildmotivisch in den Tanzsujets (vgl. Erneuerung des Tanzes um 1900) sowie auch formal, kompositorisch und koloristisch umgesetzt wurde. Das rhythmische Bildkomponieren wurde in Hofmanns und besonders in Ferdinand Hodlers Malereien (vgl. Kapitel 7.4) wichtiges Gestaltungsprinzip.

7.2 Ähnliche Motive: Hans Thoma

Hans Thoma (1839-1924), der wie Hofmann Italien bereist hat, mit Böcklin, Hildebrand und Marées bekannt war und am ausgehenden 19. Jahrhundert gemeinsam mit Böcklin und Klinger zu den verehrten deutschen Künstlern zählte, kann aus motivischen Gründen zu einem Vergleich mit Hofmann herangezogen werden. Bereits in der frühen Publizistik der 1890er Jahre wurden Thoma und Hofmann verglichen[1148], wie es auch

---

[1144] Brief von Ludwig von Hofmann an Otto Illies, Pillnitz 27.11.1936, LvHAZ, unter Bezug auf den in der Zeitung Deutsche Zukunft vom 25.10.1936 erschienenen Hofmann-Aufsatz.

[1145] Brief von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Rom 25.1.1911, DLA, A:Hofmann, Kopie (Original im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 104). Zu Hofmanns Kunstauffassung und Streben nach der *„einfachsten und lebendigsten Form"*, die er durch die *„monumentale Einfachheit"* der Bildgestaltung, die *„bewusste Vereinfachung der Form"* und eine *„freie (...) Malerei und (...) gute* [Figuren-]*Silhouette"* verwirklicht sah, vgl. Briefe von Ludwig von Hofmann an William Rothenstein, Charlottenburg 13.11.1891, Rom 25.1.1911, Dresden 3.9.1931 und 23.1.1935, DLA, A:Hofmann, Kopien (Originale im HLH, NL Rothenstein, Inv.-Nr. bMS Eng 1148 (714), Nr. 12, 104, 136 und 143).

[1146] Hofmann betonte, dass monumentale Figuren eine gute Vorbereitung erforderten, denn nur *„in den kleinen Formaten, bei Zeichnungen und Pastellen, fühlte ich mich von dem Pflichtgefühl der Naturstudie frei, u. daher so stark zu diesen Arbeiten hingezogen, weil mein Gewissen dabei unbelastet blieb*!" Brief von Ludwig von Hofmann an Edwin Redslob, Dresden 7.9.1917, LvHAZ.

[1147] Zu den künstlerischen Anliegen um 1900 allgemein vgl. Sünderhauf 2004, u. a. S. 370, 102ff.

[1148] Vgl. u.a. Servaes, Franz: Der zweite Aufmarsch der „XI." (24.3.1893), in: Servaes 1893, S. 10.

die motivische Inspiration im rechten Bildfeld von Hofmanns Entwurf *An die Freude* (**Abb. 1.22**) verdeutlicht. Der von seiner Heimat geprägte Hans Thoma schuf heimatlyrische Landschaften aus dem Schwarzwald mit zeitgenössischen Menschen- und Figurentypen und Szenen aus der realen bäuerlichen Lebenswelt. Mit den in den 1890er Jahren entstandenen antikisierenden Idyllen mit Figurenakten in arkadischen Hainen oder Bildern mit Badenden im Meer[1149], *Adam und Eva*- oder Paradiesbilder ergeben sich Parallelen zu Hofmann. Über die innere Verwandtschaft Thomas besonders mit Marées notierte Edmund Wilhelm Braun-Troppau: „*Sie sind beide monumental und stünden ihnen Wandflächen zur Verfügung wie Giotto oder Masaccio (…), so hätten sie einen modernen grossen Freskostil geschaffen, einen Stil voll blühender Schönheit, anbetender Naturliebe und jauchzender Daseinsfreude.*"[1150] Bereits 1892 wurde Thoma wegen seiner „*inneren Größe der Auffassung*" als Erneuerer der Monumentalmalerei bezeichnet.[1151] Thoma erhielt mehrfach dekorative Aufträge, die heute jedoch zumeist nicht mehr in ihrem architektonischen Kontext existieren.[1152]

Im Kontext mit Hofmanns Wandbildschaffen ist der monumentale, zweiteilige Wandfries (1890) für das Musikzimmer des Palais der Familie Alfred Pringsheim (1850-1941) in München interessant, den Thoma 1890 für das schwiegerelterliche Haus von Thomas Mann angefertigt hat und den der Schriftsteller, – als „*unsäglich schöne*[n] *Fries*"[1153] beschrieben hat. Manns Begeisterung für Thoma dürfte aus ähnlichen Impulsen herrühren wie für Hofmann, nämlich „*viel schöne jugendliche Körperlichkeit, namentlich männliche, die mich entzückt. Ich liebe sehr seine (…) arkadische Schönheitsphantasie*".[1154] Hanno Kruft hat den mehrteiligen Zyklus in der Staatsgalerie Stuttgart entdeckt und ausführlich besprochen.[1155] Die Wandfriese, angeregt von den 1880 besichtigen Neapler Fresken Marées', zeigen arkadische Landschaften, das Meer, Naturebenen mit Weinpergolen, Orangenbäumen oder antiken Tempeln. In dieser idealen Landschaft situierte Thoma Tiere (Pfau, Löwen, Ziegen, Kraniche), monumentale Figuren in antikisierender Kleidung und idealisierte Figurenakten, Frauen mit Blumenkörben,

---

[1149] Vgl. Thomas *Badende Kinder am Meer* (1884, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt), Abb. in AUSST.-KAT. SCHWEINFURT ET AL. 1989, Kat. 25. Das Motiv der Badenden ist in Hofmanns Arbeiten sowie auch Wandarbeiten wie dem *Edinger-Fries* häufiger anzutreffen. Der zwischen den Steinen mit gesenktem Blick suchende Kinderakt im Vordergrund erinnert an Hofmanns Jünglingsakt im *Edinger-Fries* (**Abb. 5.10**) sowie im Gemälde *Badende Jünglinge* (**Abb. 5.17**).

[1150] BRAUN-TROPPAU 1898, S. 86, zitiert nach DOMM 1989, S. 120f.

[1151] HERRMANN 1892, S. 226.

[1152] Dazu gehören: Wandbildzyklus (1882) mit Wagner-Themen für den Frankfurter Architekten Simon Ravenstein; Zyklus zum Leben Christi für die Thoma-Kapelle (1905-08) im Karlsruher Gemäldegalerie-Hof (heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe). Heute zerstörten Arbeiten u. a.: Festdekoration für den Kaiserbesuch im Frankfurter Römer. Zu Thomas Raumdekorationen vgl. KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1939, Bd. 33, S. 47-51; AUSST.-KAT. SCHWEINFURT ET AL. 1989, S. 16f. Zum Frankfurter Ravenstein-Wandbildzyklus vgl. SZYLIN 1989, S. 108, zur Thoma-Kapelle vgl. GALLWITZ 1960.

[1153] Brief von Thomas Mann an Heinrich Mann, 27.2.1904, zitiert nach HEISSERER 2005, S. 114. Vgl. die Erinnerungen des Münchner Malers Hermann Ebers (1881-1955), ein Jugendfreund von Katia Mann (geb. Pringsheim, 1883-1980), vgl. EBERS o.J., Bd. 2, S. 8; EBERS o.J., Bd. 3, S. 21.

[1154] Tagebuchnotiz Thomas Manns, 3.3.1919, in: MANN 1979, S. 166; vgl. Kapitel 1.3.3.3.

[1155] Zum Thoma-Fries für das Palais von Alfred Pringsheim vgl. KRUFT 1993 (mit Abb.); AUSST.-KAT. MÜNCHEN 2007; SPRECHER 1996a, S. 156/157; JOSEPH 1996, S. 202.

musizierende Mädchen und flötenspielende Jünglinge, ein Faun, tanzende Mädchen, Mädchen und Jünglinge mit Blumengirlanden, darunter auch einen Jünglingsakt, dessen Pose an Marées' Orangenpflücker erinnert. Des Weiteren sind Hirten, Putten und Orpheus mit der Harfe sowie ein Ritter in Rüstung mit zwei Hunden als Wächter des Paradieses dargestellt. Thema von Thomas Wandfries ist die Musik in mythischer Gestalt als Orpheus oder Faun, die Mensch und Natur vereint: „*Der Grundgedanke des ganzen Frieses, der, in hellen, fröhlichen Farben gehalten, außerordentlich festlich und reicht wirkt (…), ist eben: die Musik. Der Künstler mag sich etwa das goldene Zeitalter vorgestellt haben, in dem seine Gestalten in heiterer Anmut sich bewegen. (…) Musik überall!*"[1156]

Thoma und Hofmann treffen sich unter dem Einfluss von Marées im stimmungsvoll Thematischen ihrer Bilder, motivisch in der arkadischen Harmonie von Mensch und Natur, in der Typisierung der monumentalen, idealisierten Figuren mit betonten Gebärden und Posen und der gegenseitigen Durchdringung von Mensch und Natur[1157]; beide situieren die monumentalen Gestalten auf der vorderen Bildebene, die die gesamte Bildhöhe ausfüllen. Thoma orientierte sich wie Hofmann formal an der Harmonie der klassischen Antike. Thomas Arkadien-Fries ist Ausdruck seines neuidealistischen „[Kunst]*Schaffen*[s] *aus einer vom Geist der Zeit gespeisten Empfindung*", seiner Kunst wurde u.a. in der Marées- und Klinger-Nachfolge eine ‚moderne Klassizität' attestiert.[1158] Thomas Mann wies auf den Unterschied zwischen Hofmanns und Thomas Kunst hin: „*Was mich so anzieht an Ihrer* [Hofmanns] *Produktion, ist (…) ihr pädagogischer Zug, – der nichts Schulmeisterliches hat, wie bei Thoma, auch nicht Beschränkt-Deutsches, sondern Ausdruck eines sehr neuen und freien, sehr unphilologischen Humanismus ist, der vielleicht in einem etwas höherem Sinne ‚modern' ist als die Kapriolen unserer Allerneuesten*."[1159]

7.3 VERWANDTE THEMEN: MAX KLINGER · OTTO GREINER

Neben Thoma oder Böcklin galt Max Klinger am ausgehenden 19. Jahrhundert besonders in sezessionistischen Kreisen Ludwig Hevesi (1906) zufolge als wirksamster Anreger und ‚geistiger Führer' im deutschen Raum. Klinger schuf mythologische und allegorische Gemälde mit monumentalen, realistisch und naturalistisch geformten Figurenakten in der Natur nach maréesschen Idealismus. Beispielhaft verdeutlicht dies Klingers *Blaue Stunde* (1890), das auf Hofmann einen tiefen Eindruck ausübte, griff dieser in seinen Arbeiten ähnliche Motive wie das Dreifigurenmotiv oder Lagern auf

---

1156 OSTINI 1900, S. 82ff.; KRUFT 1993, S. 14.

1157 THODE 1892, S. 25.

1158 SÜNDERHAUF 2004, S. 106. Braun-Troppau zählte Thoma, Hofmann sowie auch Feuerbach, Böcklin, Hildebrand und Volkmann zu jener „*quantitativ bescheidene*[n], *aber an künstlerischen Qualitäten riesenhaft dastehende*[n] *Gruppe von deutschen Künstlern*", die er wegen ihrer Antikenanlehnung dem *Neuidealismus* zurechnet, vgl. BRAUN-TROPPAU 1898, S. 89, zum Verhältnis Thoma-Marées vgl. DOMM 1989, bes. S. 86-95.

1159 Brief von Thomas Mann an Ludwig von Hofmann, 4.7.1914, TMA, zitiert nach SPRECHER 1996a, S. 156.

Felsen (**Abb. 5.10**, **5.17**, Kapitel 5.1.2), den nackten, schön geformten Körper oder die Natur als Resonanzraum der menschlichen Seele auf. *Blaue Stunde* zeigt Klingers künstlerisches Anliegen, der die figurale Malerei durch Symbolismus, Impressionismus und formalen neuklassizistischen Auffassungen erneuern wollte.[1160] Mit seinem präferierten Sujet des Menschen distanzierte sich Klinger von zeitgenössischen historistischen Bildprogrammen.

Klinger suchte wie auch Hodler oder Hofmann nach einem neuen Stil, den er idealiter in der Raumkunst verwirklicht sah.[1161] In seinem Essay MALEREI UND ZEICHNUNG (1891) hatte er die „*Zersetzung der Gesamtkunst*" als Folge des autonomen Tafelbildes kritisiert und seine Idee einer ganzheitlichen dekorativen Raumkunst formuliert, bei der alle Künste als Gesamtkunstwerk zusammenwirken, wie er es erstmals in der Steglitzer Villa Albers realisiert hatte.[1162] Klingers Streben galt der Erneuerung der Monumental- und Wandmalerei, „*deren Form- und Ausdrucksgesetze dem Wunsch nach monumentaler Synthese entsprach*".[1163] Nach seiner mehrteiligen Wanddekoration für Villa Albers in Berlin-Steglitz (1883/84)[1164] und seinen Mehrfeldbildern wie *Christus im Olymp* (1890/97, MdbK) führte Klinger mit *Blüte Griechenlands* (1907/09) für die Aula des Augusteums der Leipziger Universität (1943 zerstört) und *Arbeit, Wohlstand, Schönheit* (1913-18) für den Stadtverordnetensaal im Chemnitzer Neuen Rathaus zwei öffentliche Wandbildaufträge aus.[1165]

Formal, stilistisch und motivisch bestehen zwischen Klingers und Hofmanns Wandarbeiten Parallelen: Beide bezogen sich vordergründig (vgl. Hofmanns *Musen*-Bild und Hoftheaterfries) auf die mythologische Musenikonografie, zudem stellten beide monumentale (nackte) Figuren in den Vordergrund der Natur. Klingers Chemnitzer Bild eignet sich für einen motivischen und inhaltlichen Vergleich mit Hofmanns *Neun Musen*, respektive scheint Klinger in einzelnen Motiven offenbar von Hofmann inspiriert worden zu sein: Zwei der neun Musenfiguren – die vierte schreitende und die fünfte tanzende Muse –, die sich in Präsenz mehrerer Götter im Bildvordergrund bewegen, weisen auffallende ähnliche Posen zu Frauengestalten (Muse 2/Muse 6) in Hofmanns Universitätsbild (**Abb. 4.3**) auf. Klinger und Hofmann stellen die Musenikonografie in neue Zusammenhänge und weisen ihr so neue moderne zeitgenössische Inhalte zu. Die lebensgroßen Musen stellen sie nur mit wenigen Attributen dar, für ihre Posen und Bewegungen bedienen sie sich Motiven, die von den antiken Mänadentänzen oder der

---

[1160] Vgl. AUSST.-KAT. LEIPZIG/HAMBURG 2007, S. 182/183 (Text: Conny Dietrich).

[1161] Vgl. KÜHN 1907, S. 361f.; vgl. auch DIETRICH 2007, bes. S. 127-130.

[1162] Vgl. KLINGER 1891/1984; KÜHN 1907, S. 357ff.

[1163] MAI 1984, S. 44. Vogel überliefert Klingers Ruf „*Gebt mir eine Wand*", vgl. VOGEL 1909, S. 298.

[1164] Zum Ausstattungsauftrag für die Berliner Villa Albers vgl. A.L. 1885; BECKER 1905; AUSST.-KAT. FRANKFURT 1992, Kat. 236-251.

[1165] Zur Leipziger Ausmalung 1907/09 vgl. KÜHN 1909; SCHUMANN 1909 (mit Farbtafel); AUSST.-KAT. FRANKFURT 1992, S. 328, Kat. 185. Zum Chemnitzer Rathausauftrag vgl. DIETRICH 2007. Vgl. auch Kapitel 4.7. Ein dritter Auftrag stellte die Ausstattung des Treppenhauses für das Museum der bildenden Künste Leipzig (1897-1908) dar, der jedoch wegen einigungslosen Verhandlungen bis 1908 nicht ausgeführt wurde, vgl. MARR 1994, S. 82-87, 215-221.

zeitgenössischen Tanzkunst entlehnt sind; in ihrem Deutungskontext ihrer Bilder nähern sich Hofmann und Klinger an.[1166] Oft vereinte Klinger in seinen Arbeiten (vgl. *Christus im Olymp*) antike mythologische Themen mit christlichen Motiven zu einer Allegorie eines paradiesisch-schönen Lebens, um die „*Religion der Askese mit jener der dionysischen Lebenslust zu einer neuen Weltanschauung idealistisch zusammenzuführen*"[1167]. Eine ähnliche Verfahrensweise zeigt Hofmanns *Brunnen des Lebens* (**Abb. 6.18**): Hier zitierte er feste Bildformeln antiker mythologischer und christlicher Motive oder Figuren; die verschiedenen Stilen entnommenen Motive oder Elemente werden neukonfiguriert, symbolisch aufgeladen und in einer neuen Formensprache gestaltet und so zu einem neuen Stil vereint.[1168]

In die nähere Betrachtung Klingers sei auch Otto Greiner einbezogen, der in Rom in den Bann Klingers kam, von dessen nackten Figurenkörpern fasziniert war und der der idealistischen Richtung Klingers folgte. Mit Greiner war Hofmann seit 1896 persönlich bekannt, lernte er den Leipziger in Rom kennen und verkehrte mit diesem regelmäßig.[1169] In der Nachfolge Greiners nach dessen frühem Tod führte Hofmann seit 1917 die beiden Leipziger Bibliotheksbilder (vgl. KAPITEL 6.3) aus. Der überwiegend als Grafiker und Zeichner bekannte Greiner schuf mythologisch-allegorische Gemälde mit monumentalen, oft nackten Figuren. Greiner war Beobachter der menschlichen Bewegungen, die er in den sich rhythmisch bewegenden Figuren (vgl. *Der Tanz/Die Tanzenden,* 1896[1170]) und deren Körpern stilisierte. Greiner und Hofmann treffen sich in der Stilisierung der rhythmischen und tänzerischen Bewegungen ihrer Figuren, die lebensintensivierenden Ausdruck der zeitgenössischen Tanzreform sind. Wie bei Klinger ist auch Greiners idealisierten Figurenakten das Modellhafte und Realistische der Figuren anzusehen, wie dies beispielhaft Greiners Wandbild *Odysseus und die Sirenen* (1902, Kriegsverlust) für die Eingangshalle des Museums der bildenden Künste Leipzig zeigt. Die Darstellung verkörpert eine moderne Umsetzung des Odysseus-Sujets, bei der die Bedrohung des Mannes von realen, erotisch wirkenden Frauenakten denn mythologischen Wesen ausgeht.[1171] Greiner arbeitete die monumentalen Figuren plastisch aus und ordnete sie nach rein dekorativen Gesichtspunkten in einer hellen Meeres- bzw. Küstenszenerie an. Greiner und Hofmann nutzten die klassischen

---

[1166] Zu Klingers Chemnitzer Musenbild vgl. DIETRICH 2007, bes. S. 52-55, 120-130.

[1167] BAYER-KLÖTZER, Eva-Suzanne: Max Klinger, in: NDB. 12 (1979), S. 90-94, www.deutsche-biographie./de/artikelNDB_pnd118563335.html, 2009. – Klinger übernahm Motive und Elemente aus verschiedenen Stilen, die er eklektizistisch neukombinierte und mit der Formensprache des Symbolismus oder Jugendstils zu einem neuen Stil vereinte, vgl. HOFFMANN 2009, S. 200 in Rekurs auf DRUDE 2005, S. 2. Georg Bussmann betonte, für Klinger war Stil ein künstlerische Methode der Mischung, durch die er auf das 'Kunstsein seiner Werke' verweisen konnte, vgl. BUSSMANN 1996, S. 528.

[1168] Vgl. auch GROSS 1989, S. 470.

[1169] Vgl. Brief von Ludwig von Hofmann an Cornelie von Hofmann, Rom 26. 24.11.1896, LvHNP, Inv.-Nr. IIIa/100.

[1170] Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, Bd. 2, S. 413, Kat. 5.88.

[1171] Zu Otto Greiner vgl. VOGEL 1925; GÖTTING 1980; AUSST.-KAT. FREITAL 2005, S. 60-65. Eine Abb. von Greiners Wandbild *Odysseus in die Sirenen* (1902, heute zerstört) bei VOGEL 1925, Abb. 52.

Elemente und mythologischen Sujets in ihren Werken als Ausdruck für eine moderne Kunstauffassung. Greiners Stilisierung der Bewegungen in seinen Figuren, die Figurenakte in arkadischer Natur und deren die sinnliche Schönheit stellen motivische Parallelen zu Hofmanns Arbeiten dar. Die Betrachtung von Hofmanns Leipziger Bibliotheksarbeiten in einen Vergleich mit Greiners ersten Entwürfen für Leipzig zeigte, dass das Motiv der paradiesischen Natur bei beiden Künstlern vertreten war.

7.4 RHYTHMUS ALS BILDMITTEL: FERDINAND HODLER · ADOLF BÜHLER

Als bedeutendster Monumental- bzw. Wandmaler des beginnenden 20. Jahrhunderts galt Ferdinand Hodler, dessen Name in der zeitgenössischen Publizistik gleichberechtigt neben Hofmann erwähnt wurde. Botho Graef hob 1906 im Vorfeld der Jenaer Auftragsvergaben an beide Maler deren Bedeutung für die Entwicklung der modernen Wandmalerei hervor. Graef betonte, dass es mit Hofmann und Hodler zwei *„große deutsche Künstler der monumentalen Malerei"* gebe, die mit großem *„Stilgefühl (...), welches der Zweck des Kunstgegenstandes für Technik und Stoff erfordert, (...) die Anschauung des modernen menschlichen Lebens"* vorbildlich ausdrücken und symbolisch gestalten: *„Jener* [Hofmann] *schildert die Freude, dieser* [Hodler] *aber (...) den Ernst des Lebens"*.[1172]

Hodler und Hofmann steigerten die Widergabe der Wirklichkeit ins Symbolische, beide haben mit ihrem jeweils individuellen Symbolismus einen bedeutenden Beitrag zur Stilkunst geleistet. Hodlers Sujets sind lebensphilosophischer Art wie Leben und Tod, der Mensch und seine Emotionen, seine harmonische und kosmische Einbindung in die Natur oder die Ambivalenz der Geschlechterrelation, im Spätwerk besonders auch symbolistische Landschaften. Thematisch und motivisch bestehen in den Tanz- und Bewegungsmotiven und der Darstellung monumentaler, rhythmisch bewegter Frauen, in den weiblichen Körpern als Träger symbolistischer Ideen sowie der unberührten Natur Parallelen zwischen Hodler und Hofmann.[1173] Hodler schuf flächenhafte Kompositionen mit monumentalen, rhythmisch bewegten, oft naturalistisch geformten Figuren/-akten, deren pantomimischen Gebärden seelisches Befinden der Menschen ausdrücken. Der Bildaufbau erfolgte nach Hodlers Gesetz des Parallelismus, dem Prinzip der rhythmischen Wiederholung und Symmetrie gleichartiger Formen und Motive als Ausdruck seiner Auffassung von der Einheit der Natur.[1174]

[1172] Bericht über einen Lichtbildvortrag von Botho Graef, in JENAISCHE ZEITUNG, Nr. 107/1906 vom 9.5.1906, S. 2, zitiert nach BÁLINT 1999, S. 49, 206; vgl. GRAEF 1910, S. 8/9. Auch wenn keine persönliche Bekanntschaft zwischen Hodler und Hofmann dokumentiert ist, kannten sich beide Maler von gemeinsamen Ausstellungsbeteiligungen sowie spätestens seit Hodlers Aufnahme als Mitglied des *Deutschen Künstlerbundes* 1904. Beide Maler waren erstmals 1897 an der VII. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG (*Münchner Secession*) vertreten, vgl. VOLL 1897; RADLACH 2000, S. 225. Bis 1908/09 beteiligten sich Hodler und Hofmann gemeinsam an Ausstellungen der Berliner *Sezession* (1900, 1902-1904, 1909) oder des *Deutschen Künstlerbunds* (Berlin 1905). Zu letzterer Ausstellung vgl. LOOSLI 1921-24, Bd. 1, S. 147. Zu Hofmann und Hodler vgl. SENTI-SCHMIDLIN 2007; zu Hodler vgl. auch SERVAES 1914/15; BENESCH 1962, S. 334-340; bes. HOFSTÄTTER 1965, S. 107-112.

[1173] Dazu vgl. SENTI-SCHMIDLIN 2007, bes. S. 49-58 und 125-134; CHRISTEN 2008, S. 136-142.

[1174] Zu Hodlers Parallelismus vgl. BENDER 1923, S. 201-228; KOELLA 2001; HODLER 1983.

In der Stilisierung der Form in Parallelismus und Rhythmus, der Vereinfachung der Formen und dem ‚Flächenstil' (Hans Hildebrandt) gestaltete Hodler seine monumentalen Wandbilder, die eine moderne Umsetzung zu den narrativen Historienbildern darstellen: *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1908, **Abb. 4.10**) für die Jenaer Universität; *Einmütigkeit (Der Schwur der Bürgerschaft zur Sache der Reformation,* 1913) für das Rathaus Hannover; *Blick in die Unendlichkeit* (1915) für das Zürcher Kunsthaus.[1175] In Jena stellte Hodler auf zwei parallelen Bildebenen in Stilisierung und rhythmischer Wiederholung den Befreiungsaufbruch der akademischen Studenten aus fremdländischer Herrschaft dar, wodurch die „*geistigen Triebkräfte*" und das „*unsichtbare innere Erlebnis der patriotischen Erhebung zum Ausdruck*" kommen.[1176] Eindrücklich manifestierte sich der Parallelismus im Wandbild *Einmütigkeit* in den zum Schwur erhobenen Männerhänden als Zustimmung zur Reformation. Sind in Hodlers Hannover und Jenaer Wandbildern von männlichen Figuren getragene Ereignisse dargestellt – eine Hodler vergleichbare Konzentration auf pathetische, männliche Gestalten ist bei Hofmann einzig in *Quelle der Tatkraft* anzutreffen –, so werden im Zürcher Bild *Blick in die Unendlichkeit* Frauen mit rhythmisierten Körperumrissen und betonten Gebärden in den Vordergrund gestellt. Für van de Velde hatte Hodler mit seinem Parallelismus eine innovative Formensprache entwickelt, die der Integration der Wandmalerei in die Raumarchitektur entsprach.[1177]
Ähnliches ist in Hofmanns Jenaer Wandarbeit zu beobachten, auch seine Malereien fügen sich gut in die Raumgestaltung ein, entfalten jedoch im Unterschied zu Hodler eine mehr dekorative Stimmung.[1178] Dies ist nicht zuletzt auf die Motive, Sujets, die Farbgebung und den Ausdrucksgehalt von Hodlers und Hofmanns Wandbildern zurückzuführen: Das Lyrische und Heitere bei Hofmann steht dem von männlichen Figuren getragenen ernsthaften Pathos entgegen. In ihren Gestaltungsmitteln und dem Ausdrucksgehalt ihrer Arbeiten nähern sich Hofmann und Hodler an: Beide sind Figurenmaler, beide realisieren eine tektonische Malerei in kräftiger Farbgebung, beide stilisieren die Darstellung durch reduzierende Formensprache und Rhythmisierung, beide legen besonderen Wert auf linienbetonte, rhythmisch-schwingende Figurenumrisse, beide arbeiten mit dem Stilmittel der stilistischen Permutation und

---

[1175] Zum Jenaer Universitätsbild vgl. WAHL 1988A; VERSPOHL 1997; BÁLINT 1999. – Zum Rathausbild in Hannover vgl. KAISER 1914, S. 214ff. (S. 215 Abb. Sitzungsaal mit Hodler-Bild); KOELLA 2001, S. 238; Abb. in AUSST.-KAT. MÜNCHEN/WUPPERTAL 1999, S. 204. – Zum *Blick in die Unendlichkeit* vgl. CHRISTEN 2008.

[1176] BÁLINT 1999, S. 193.

[1177] Vgl. VAN DE VELDE 1918/1983, S. 29-36. In Hodlers ursprünglich für den Gang konzipiertem Universitätsbild (**Abb. 4.10**) erfassten die monumentalen Figuren aufgrund ihres unmittelbaren Gegenübers und der scheinbar zu betretenden Szene den Betrachter und integrierten ihn in das Bild; in Hannover korrespondierten die zum Schwur erhobenen parallelen Hände mit der Holzvertäfelung der Wände unter dem Bild. Zur Einbindung von Hodlers *Auserwählten* (1903) in die Raumgestalt des Empfangsraums von Haus Hohenhof in Hagen vgl. VAN DE VELDE 1986, S. 182-284; AUSST.-KAT. ESSEN 2005, Abb. 26 und 32. Für Hans Rosenhagen stellte Hodler „*eine uralte, Jahrhunderte lang vernachlässigte Beziehung der Malerei zur Architektur wieder her, zu jener Kunst, in welcher der Rhythmus neben dem Material die allein wirkende Kraft ist*", ROSENHAGEN 1905/06.

[1178] Vgl. auch HOFSTÄTTER 1965, S. 173.

beschäftigen sich mit Formgesetzen. Ein Hodlers Parallelismus vergleichbares rhythmisches Stilmittel für seine Wandmalereien hat Hofmann nicht entwickelt.[1179]
Beide arbeiten mit einer betonten Gebärden- und Körpersprache ihrer Gestalten, wie es sich eindrücklich in Hofmanns Jenaer Musenbild und Hodlers Zürcher Bild manifestiert. Ist Hofmanns Ausdruckssprache vorwiegend akademisch geprägt, so finden sich bei Hodler auch in den symbolistischen Werken realistische Tendenzen. Besonders treffen sich beide Maler im rhythmischen Komponieren als Ausdruck der Epoche. Der Rhythmus wurde um 1900 neues ästhetisches Thema, er verkörperte das Lebendige und Natürliche schlechthin und galt als sichtbarer lebensintensivierender Ausdruck des neuen Lebensgefühls, zudem sollte er zu seelischer Vertiefung führen.[1180] Hodler und Hofmann (**Abb. 1.50**, **3.4**) ordnen die Landschafts- und Figurenmotive in ihren Arbeiten nach rhythmischen Aspekten an, bei Hodler erfolgt dies mehr in seinen Bildern wie *Frühling* (1899/1904) oder *Empfindung* (1901/02) denn im Wandbild, in denen korrespondierende formale und farbige Elemente rhythmische Bezüge veranschaulichen. Bei Hofmann verbinden sich rhythmische Prinzipien mit motivischen, kompositorischen oder formalen Aspekten (**Abb. 3.4**, **4.3**). Hervorgehoben seien die kontrastierenden und sich ergänzenden Formen der ruhigen/bewegten Figuren (**Abb. 2.2-2.7**) oder der Landschaft, in denen Hofmann ein Weitertragen der Bewegung im Bild suggeriert, sowie die durch spielerische Arabesken und Farbwechsel gekennzeichnete ornamentale Gestaltung des Naturbodens (**Abb. 4.3**). Die von Symmetrie, Übersichtlichkeit und Rhythmus geprägten Wandbilder und deren reduzierende Formensprache zeigen Hofmanns Auseinandersetzung mit Formgesetzen. Hodlers Wandarbeiten ist die monumentale Bildwirkung durch Parallelismus, Symmetrie und Rhythmus sowie das „*Konzept der monumentalen Klarheit und Einfachheit*"[1181] gemeinsam. Redslobs Äußerung über Hofmann trifft ebenso auf Hodler zu: „*Die neue Generation will über die Auseinandersetzung mit der Natur hinaus zu innerer Belebung; ihr ist alles Schaffen religiöser Drang.* [Ihr gilt] *die Hingabe an die reine Welt, deren Gleichnis aus Form und Rhythmus aufsteigt.*"[1182]

Stilistisch und formal sowie auch motivisch verschieden zu Hofmanns sind die Arbeiten des badischen Malers Hans Adolf Bühler (1877-1951), der für Paul Schumann ein „*Meister des monumentalen Stils*"[1183] war, wie es dessen *Prometheus*-Wandbild (1909/11) über dem Eingang zur Aula der Freiburger Universität (Kollegiengebäude I)

[1179] Hodlers Gestaltungsprinzip des Parallellismus griff Hofmann in einigen Arbeiten auf: so in den beiden äußeren Tänzerinnen im Gemälde *Reigen* (**Abb. 3.36**) und im *Aphrodite-Fries* (**Abb. 3.16**); ferner in der Parallelität Figuren in *Totenklage* (1908/27, Museen der Stadt Nürnberg), Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005, Kat. 81.

[1180] Vgl. SCHEIBE 1999, S. 163.

[1181] GRISEBACH 1983, S. 270.

[1182] REDSLOB 1918, S. 6f.

[1183] SCHUMANN 1912, S. 38.

zeigt.[1184] Dieses zeigt eine Hodlers *Einmütigkeit* vergleichbare Bildwirkung: Monumentale Figurenakte in der Natur, die im engen Hinter- und Nebeneinander im Halbkreis um den im mittleren Vordergrund kauernden Prometheus stehen, der mit seiner Rechten das Feuer schützt. Hermann Busse charakterisierte die aufgereihten Figuren als „*klingende Menschenmauer*", die „*Körper an Körper gemauert*" hinter Prometheus stehen; für Richard Hamann dienten die ausdrucksschweren, „*klobig ineinander gekeilt*[en]" Körper als „*Baustein einer monumentalen Bildarchitektur*".[1185] Die Komposition mit den Menschen verschiedenen Alters ist zweigeteilt: Eine locker gruppierte linke Bildhälfte mit jugendlichen Figuren und einer Mutter-Kind-Szene in einer blühenden Natur steht einer dicht gedrängten rechten Bildhälfte mit älteren Menschen gegenüber, wodurch Bühler auf den Wandel des Lebens und das Werden und das Vergehen anspielt. Die Figurenbewegungen sind zugunsten einfacher, bedeutender Gebärden zurückgenommen, ebenso eingeschränkt ist die Farbgebung, die weitgehend – ausgenommen die mit einem Fell bekleidete alte Frau, das rote Tuch des Prometheus und die blau gekleidete Pandora in seinem linken Arm – auf Erdtöne reduziert ist.

Bühler verdichtete das Inhaltliche des Freskos auf dessen Gehalt: Als Basis fungierte das Mythologische – die junge Pandora, das Feuer oder die erdfarbenen Menschen assoziieren die Prometheus-Ikonografie –, der Inhalt ist idealistisch-abstrakt und emotional orientiert und erschließt sich im Hinblick auf den universitären Bestimmungsort des Wandbilds nicht unmittelbar. Durch seinen Symbolismus verschleierte Bühler dessen Bedeutung: Prometheus ist als Überlister der Götter, als Überbringer und Beschützer des Feuers, der Weisheit und Inspiration präsent, hatte er den Menschen das ihnen von Zeus geraubte Feuer mit dem Feuerstab zurückgegeben und damit letztlich die kreativ-schöpferischen Fähigkeiten und die Entfaltung von Handwerk, Künsten und Wissenschaften auf Erden zuwege gebracht. Vor dem Hintergrund der universitären Bilddisposition symbolisierte Bühler wohl Geist und Inspiration sowie Leben und Vergehen der Menschen. Für Hermann Eris Busse stellte Bühler ein überzeitloses Bild der Sehnsucht der Menschen nach dem Licht dar.[1186] Isabell Luhmann verglich Prometheus' Bestrafung durch Zeus mit der „*schicksalhafte*[n] *‚Strafe' der Menschen, immer wieder von neuem Erkenntnisdrang gepeinigt zu werden*".[1187] Bühlers Wandbild gibt eine moderne Neuinterpretation mythologischer Ikonografien. Seine Komposition besitzt in Farbe, Form und Inhalt eine Strenge, die Hofmanns farbigen, rhythmischen Wandbildern entgegensteht. Einzelne Motive Bühlers wie

---

[1184] Eine Abb. des *Prometheus*-Wandbild in BUSSE 1931, S. 59, 60, 63 und Tafel nach S. 60. – Das Wandbild *Der getreue Eckart* (1935-39) für die Universität Freiburg wurde im Krieg zerstört. Nach seiner symbolistischen Phase, in der sein wohl bekanntestes Gemälde *Der unbekannte Gott* (1906, Städtische Kunsthalle Mannheim, Abb. in AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001, Kat. 4.7) entstand, schuf Bühler Landschaften und Porträts, thematisierte Natur und Lebenskreislauf, deutsche Sagen und germanische Mythen. Seinen Stil entwickelte er u.a. unter dem Einfluss von Thoma und Hodler. Zu Bühler vgl. BUSSE 1931; KÜNSTLERLEXIKON SAUR 1997, Bd. 5, S. 35. Der Maler Bühler ist Gegenstand eines Dissertationsprojekts von Christina Richl (Universität Freiburg, in Vorbereitung).

[1185] BUSSE 1931, S. 61; HAMANN 1973, S. 369.

[1186] Zu Bühlers *Prometheus*-Fresko vgl. BUSSE 1931, S. 54-64 (hier diverse Abb.), hier S. 64; LUHMANN 2007.

[1187] LUHMANN 2007, S. 12.

Figurenakte in arkadischer Natur oder die ihr Kind stillende Mutter sind auch in Hofmanns Wandbildern wie in Hofmanns Supraporte *Drei Mädchen am Bach* oder im Leipziger *Brunnen des Lebens* vertreten.

7.5 UNTERSCHIEDE: HANS BRÜHLMANN · GUSTAV KLIMT

An Hodlers Seite als bedeutenden Wandmaler stellte Hans Hildebrandt Hans Brühlmann (1878-1911), der noch während seiner Studienzeit über seinen Stuttgarter Lehrer Adolf Hölzel (1853-1934) Gelegenheit erhielt, seine ersten Wandbilder (Pfullinger Halle) zu realisieren.[1188] Seinen Malstil entwickelte Brühlmann unter dem Einfluss von Giotto, Puvis de Chavannes, Marées, Hodler und Karl Hofer, im Kontext mit dem Raumproblem ist die Rezeption von Marées' relevant. Brühlmann führte neben großflächigen Figurenbildern, Porträts oder Landschaften seit 1906 zwei bzw. drei Wandbildaufträge aus.[1189] 1906/07 gestaltete er zwei Wandarbeiten als Teil der von mehreren Hölzel-Schülern geschaffenen Raumdekoration in der von Theodor Fischer erbauten Pfullinger Hallen in Pfullingen bei Stuttgart, einer von Geheimrat Louis Laiblin gestifteten Ton- und Turnhalle für die Pfullinger Vereine. In den zwei sich motivisch und stimmungsmäßig komplementär ergänzenden Wandarbeiten drückte Brühlmann melancholisch seinen seelischen Zustand aus.[1190] Inspiriert von Puvis de Chavannes' und Marées' antiken Hainen schuf Brühlmann mit *Resignation* und *Die Herabkunft der Freude* zwei flächenbezogene Darstellungen mit monumentalen, stark stilisierten, archaisch strengen und kräftig konturierten Figuren, die mit ihren erstarrten Posen kompakt, ornamental und flächenhaft in eine formreduzierte, nahezu eintonige Berglandschaft gesetzt sind.[1191] Diese sind hier kontrapunktisch im austarierten Rhythmus angeordnet und bilden, „*im Widersprechen und Sichfinden ihrer Formen eine ruhige Daseinsgemeinschaft (…)*".[1192] In den Bewegungen, Gebärden oder introvertiert gedrehten Köpfen der Figuren werden seelisches Befinden und Emotionen ausgedrückt. Julius Baum lobte Brühlmanns „*Einfachheit der Form*" und „*Schlichtheit der Konzentration*", die für ihn Merkmale „*unvergängliche*[r] *Monumentalität der großen Kunst*" seien.[1193]

Inhaltlich und stilistisch differieren Hofmanns und Brühlmanns Werke, wie es seine Pfullinger Fresken oder Gemälde wie *Mädchen auf dem Hügel* (1907, Aargauer

---

[1188] Vgl. HILDEBRANDT 1924, S. 321. Zu Brühlmann vgl. KEMPTER et al. 1985; AUSST.-KAT. STUDEN/BADEN 2009.

[1189] Diese sind: zwei Wandmalereien für Fischers Pfullinger Halle (1907); Fresko über Portal der Stuttgarter Erlöserkirche (1908; zerstört); unvollendetes Auftragswerk für ein dem Hodlers *Blick in die Unendlichkeit* gegenüberliegendes Wandbild für das Zürcher Kunsthaus (1909). Zu Brühlmanns Wandbildaufträgen vgl. KEMPTER ET AL. 1985, Bd. 2, S. 60ff. Zu Brühlmann vgl. KÜNSTLERLEXIKON SAUR 1996, Bd. 14, S. 490.

[1190] Über sein Schaffen schrieb Brühlmann: „*Ich will nichts weniger als Probleme malen. Ich will nichts symbolisieren, philosophieren, ich will keine Reflexion, ich will einfach mit Mitteln, die im Bereich der darstellenden Kunst liegen, Farbe, Form, Komposition, den Dingen, die mich bewegen, Ausdruck geben. Das übrige tut die Phantasie (…) der einzige Weg vorwärts zu kommen ist der Weg nach innen.*" INGENHOFF-DANHÄUSER 1992, S. 43. Der an Syphilis erkrankte Brühlmann nahm sich das Leben.

[1191] Vgl. FREHNER 2009, S. 27f. Zu Brühlmanns Pfullinger Fresken vgl. GESCHICHTSVEREIN PFULLINGEN 2007.

[1192] KEMPTER ET AL. 1985, Bd. 1, S. 295.

[1193] BAUM 1912, S. 11, 14f.

Kunsthaus Aarau) verdeutlichen: Brühlmanns archaisch stilisierten Figuren stehen Hofmanns idealisierten und naturalistisch-klassischen diametral entgegen. Gleiches betrifft die Stimmung der Bilder, Brühlmanns melancholische Sicht und „*tiefere*[r] *seelische*[r] *Ausdruck*“[1194] kontrastiert mit Hofmanns heiterem, farbenfrohem Leben und rhythmisch bewegten Figuren. In der formalen Bildordnung und den bühnenartigen Kompositionen ihrer Bilder treffen sie sich. Wie schon den Jenaer Universitätsneubau, so konzipierte Theodor Fischer auch die Pfullinger Hallen als „*symphonische Raumkunst*“[1195], in der Architektur und Malerei – die von den Hölzel-Schülern geschaffenen Ausmalung Musik, Tanz und Erhöhung von Mensch und Kultur symbolisiert[1196] – eine Synthese eingehen. In dieser Tradition steht auch Fritz Erlers Wiesbadener Kurhausausmalung (Muschelsaal, 1906/07).

Verschieden zu Hofmanns Arbeiten sind neben dem im Kontext mit Hofmanns Hoftheaterfries besprochenen Sascha Schneider (vgl. KAPITEL 3.5) auch die Werke des seit Sezessionsgründung 1897 international bekannten Gustav Klimts (1862-1918). Arbeiten Klimts dürften Hofmann von seinen Aufenthalten in Wien anlässlich seiner Ausstellungsbeteiligungen (1899, 1900, 1904) an der *Wiener Secession*, zu deren korrespondierenden Mitglieder er um 1900 zählte, bekannt gewesen sein. Klimt entwickelte unter dem Einfluss Hans Makarts und Ferdinand Laufbergers seinen typischen dekorativen, eleganten, zartfarbigen und ornamentalen Flächenstil. In stilistischer Permutation kombinierte Klimt klassizistisch aufgefasste, naturalistische (erotische) Figurendarstellungen mit farbintensiven, mosaikartig gemusterten und ornamentalen Flächen aus hart konturierten, geometrischen oder spiralartigen Formen, nach 1905 mit Vorliebe unter Verwendung edler Materialien wie Gold (vgl. Klimts *Der Kuss*, um 1907/08). Klimts Figurenstilisierung und Auflösung der Bildfläche in ornamental-dekorative, gemusterte Flächenornamente stehen Hofmanns Malerei entgegen, auch wenn dieser im Hoftheaterfries mit ornamentalen Farbzonen oder im Universitätsbild in stilistischer Permutation naturalistische Figuren in einen ornamental stilisierten Naturboden setzt oder auch bei ihm der Farbe rein dekorative Funktion zufällt. In der künstlerischen Auffassung des Frauenkörpers als Träger symbolistischer Ideen treffen sich beide Maler, bei Klimt jedoch werden die Frauen stärker als bei Hofmann ihrer „*Körperhaftigkeit im Ornament enthoben*“[1197], sodass das Figürliche im floralen oder geometrischen Flächendekor aufgelöst wird. In dieser Weise realisierte Klimt zahlreiche dekorativ-allegorische Wandbilder wie den *Beethovenfries* (1902) für die Wiener *Secession* oder das Palais Stoclet in Brüssel (1905-09), die sein Bedürfnis nach der dekorativen Verbindung von Architektur und Kunst im Sinne eines

---

[1194] BAUM 1912, S. 11.Zu Brühlmann vgl. auch WAGNER 2001.

[1195] MUTHER, Richard: Französische Kunst, in: MUTHER 1925, S. 421-430, hier S. 430.

[1196] Zur Pfullinger Hallen und den Fresken der Hölzel-Schüler vgl. INGENHOFF-DANHÄUSER 1992; KEYSSNER 1908a.

[1197] CHRISTEN 2008, S. 141. Zu Klimt vgl. HOFSTÄTTER 1965, S. 219-223; BENESCH 1962, S. 340-343; LDK 2004, Bd. 3, S. 786-787.

ganzheitlichen Anliegens zeigen. Im Weimarer Hoftheaterfries griff Hofmann mit dem Dionysos-Sujet und der Darstellung der im Dionysoskult liegenden Anfänge der Tragödie Motive auf, die auch Gegenstand von Klimts Wandbildern im Wiener Burgtheater (1887) sind.

7.6 MONUMENTALE KONZEPTE: KARL SCHMOLL VON EISENWERTH · FRITZ ERLER · FRITZ BOEHLE · ALBIN EGGER-LIENZ

Die unter der Kategorie ‚monumentale Konzepte' genannten Künstler zeigen einen kraftvoll-heroischen Gestaltentyp, der zu Hofmanns klassischer Figurenstilisierung entgegengesetzt steht und der Richard Hamann zufolge „*Urtypen des Daseins*" verkörpert, die „*abstrakte Urphänomene wie Macht, Tat und Leben*" allegorisiert.[1198] Ein des Öfteren zur malerischen Ausgestaltung von Fischers Neubauten herangezogener Maler war der klassisch arbeitende Karl Schmoll von Eisenwerth (1879-1948), der Ende 1906 wohl auf Betreiben Fischers dem Ruf als Professor für Zeichnen und dekoratives Gestalten an die Architektur-Fakultät der Technischen Hochschule Stuttgart gefolgt ist und sich in diesem Umfeld besonders der Wandmalerei zugewandt hat. Schmoll von Eisenwerth führte mit *Urteil des Paris* (1910-11) für das Kunstgebäude Stuttgart und dem *Nibelungenzyklus* für den Festsaal (Nibelungensaal) im Cornelianum (Haus zur Münze) in Worms (1913-15) mindestens zwei Wandbildaufträge im Auftrag Fischers aus; der Auftrag über vier Wandbilder für das Stuttgarter Hoftheater erging an ihn auch auf Vermittlung Fischers.[1199]

Schmolls wandmalerisches Hauptwerk war der 1945 zerstörte Wormser *Nibelungenzyklus*. Für die Längswände schuf Schmoll von Eisenwerth zwei Bildfolgen aus sechs flächenhaften Darstellungen, hinzu kommt ein siebentes Wandbild für die Stirnwand. Die Wandbilder prägen das hier umgesetzte Figurenkonzept, monumentale, stark stilisierte, kraftvolle Gestalten, die in kauernden, gedrückten, liegenden, hockenden oder sitzenden Stellungen und Posen friesartig in der Natur angeordnet sind. Die Wirkung der mächtigen, gedrungenen Gestalten und ihre Ausdrucksgebärden korrespondierten mit der Handlung, die die Stimmung des Nibelungenepos zum Ausdruck brachten. Für J. A. Schmoll gen. Eisenwerth verkörperten Schmolls Figurentypen nicht nur dunkle, heroische Gestalten des Nibelungenepos, sondern in ihrem Ausdrucksgehalt wurde auch die Stimmung am Vorabend des Ersten Weltkrieges manifest.[1200] Schmolls Figurenkonzept und der plakativ-flächige Farbauftrag der Wormser Bilder stehen Hofmanns Arbeiten diametral entgegen. Einzig die drei wuchtigen Erinnyen-Gestalten mit ihren gedrungenen Posen im Hoftheaterfries (**Abb. 3.19**) weisen Ähnlichkeiten zu Schmolls Figurenkonzept auf. Ein neuer männlicher

---

[1198] HAMANN 1973, S. 373.

[1199] Zu Schmoll von Eisenwerths Wandarbeiten vgl. GRILL 1915; SCHACK VON WITTENAU 1995. Zum Wormser *Nibelungenzyklus* vgl. SCHACK VON WITTENAU 1995, S. 78-87 (mit Abb. aus dem StAWO).

[1200] Vgl. SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1987b, S. 218.

Figurentyp, der Wehrwillen und Kampfbereitschaft suggeriert, realisierte Hofmann in seiner Leipziger *Quelle der Tatkraft*. Parallelen zu Hofmann finden sich vielmehr in Schmolls neuklassischen, farbintensiven Wandbildern wie *Urteil des Paris* oder *Odysseus in der Unterwelt* (1912, Universitätsbibliothek Tübingen, Lesesaal) mit ihren antiken Sujets, friesartigen Kompositionen und klassisch-idealisierten Figuren in der Natur. Das Urteil des Paris fand als Motiv Eingang in Hofmanns Werk.

Fritz Erler, Schüler Stucks, Vertreter des Münchner Jugendstils und Mitglied der *Scholle*, strebte nach flächenbezogener Malerei und harmonischer Raumkunst.[1201] Seinen im Frühwerk entwickelten Stil modifizierte Erler in späteren Arbeiten nur noch geringfügig, sein Stil war flächenhaft und plakativ, er arbeitete mit einer strengen, bühnenartigen Komposition, betonten Umrissen, starken Farbkontrasten und kräftigem Duktus. Dem LEXIKON DER KUNST nach befreite Erler das *„gefühlsbetonte Naturerlebnis durch dekorative Bildform unter Einbezug symbolistischer Elemente und monumentaler Ausdrucksmittel von allem Anekdotischen*“ zugunsten eines *„allgemeineren, sinnbildhaft vertieften Ausdruck*[s]“.[1202] Erler nahm sich entgegen Hofmanns Leitbild des Klassischen das Germanische als Vorbild und rekurrierte motivisch auf germanisch-deutsche Urbilder der Vorzeit und Sage. Er realisierte einen vom germanischen Urtyp abgeleiteten monumentalen, heroisch-pathetischen Figurentyp und schuf wiederholt aus der nordischen Sagen-, Ritter- oder Germanenromantik entlehnte Wikinger-Männer und Frauen mit kraftvollen Gliedern, die Hans Rosenhagen als *„dämonischer Typus des Weibes, ein kraftvolles mächtiges Geschöpf mit großen, vollen Formen, mit kalten Augen und üppig geschwungenen, sinnlichen Lippen, mit den Bewegungen einer Göttin, eine Überwinderin, ein Weib*“ charakterisierte.[1203] Erler führte mit seinen Wandbildern für den Muschelsaal im Wiesbadener Kurhaus (1906/07) oder für den Festsaal im neuen Hannoverschen Rathaus (1911/13) Aufträge für den öffentlichen Raum aus.
In den jugendstilesken Wiesbadener Arbeiten thematisierte Erler Jugend und Alter, Lebensfreude, Brauchtum, Sport und Kampf und charakterisierte den Wandel und Zyklus der Natur durch jahreszeitlich typische Tätigkeiten.[1204] Motivisch stellte er hier Frauenakte in der Brandung oder tanzende Frauen (vgl. Erlers *Sommer*) dar – Themen, die Hofmanns Bildwelt nahe kommen. In seiner Kritik betonte Georg Muschner, Erler erhebe *„seine Jugend-Bilder ins Große, Volkstümliche, Neuklassische*“[1205]. Erlers Wiesbadener Zyklus weist, Hofmanns *Museumshalle*-Zyklus ähnlich, einen den Zyklus durchziehenden einheitlichen Aufbau und Farbklang auf, sodass die separiert im Raum situierten Bilder sich zu einem Zyklus verbinden. Die Wandbilder fügen sich mit ihrem

---

[1201] Vgl. MUSCHNER 1908, S. 244; KÜHN 1907, S. 281. Zu Erler vgl. HOFSTÄTTER 1965, S. 190-192; KÜNSTLERLEXIKON SAUR 2002, Bd. 34, S. 399-401.

[1202] LEXIKON DER KUNST 1977, Bd. 4, S. 381, zitiert nach DOMM 1989, S. 165.

[1203] ROSENHAGEN 1905, S. 400; vgl. DOMM 1989, S. 165f.

[1204] Zu Erlers Wiesbadener Wandbildern vgl. MUSCHNER 1908; SCHROETER 1992, S. 115-129 und Abb. 91, 93. Zu Erlers Rathausarbeit für Hannover vgl. KAISER 1914, S. 210; SCHROETER 1992, S. 151-157 und Abb. 104-105.

[1205] MUSCHNER 1908, S. 232.

dunklen Kolorit harmonisch im Sinne der Raumkunst in die Umgebung des mit Muscheldekorationen versehenen Raumes ein. Lobend äußerte sich Paul Kühn über Erlers und Hofmanns Raumkunst-Arbeiten, die er in die Nachfolge von Klingers Steglitzer Raumkunstwerk (Villa Albers) stellte.[1206] Die Ablehnung der Arbeiten durch Kaiser Wilhelm II., der sich sogar weigerte, den von Erler ausgemalten Muschelsaal zu betreten, weisen Parallelen zur Missbilligung der Arbeiten Hofmanns auf.[1207] Erlers Hannoveraner helltonigen Wandbilder *Germanisches Zeitalter, Mittelalter* und *Neuzeit* zeigen im heroisch-monumentalen Pathos Ereignisse aus der Heimat-, Stadt- und Kulturgeschichte. Die Bilder weisen monumentale Formen, eine flächige Stilisierung und monumentale, kraftvoll-heroische Figuren – die kraftstrotzenden Männer sind als ‚idealisierte Tatmenschen' und die kräftigen Frauen als ‚germanisches Weib' und Mutter präsentiert[1208] – auf. Erlers heroischer Figurentyp antizipiert eine Auffassung eines ‚Neuen Menschen', die in den 1930er Jahren zum Ideal der deutschen Kunst wurde.[1209] Erlers Stil steht Hofmanns Wandmalereien in der *Museumshalle* oder im Hoftheater diametral entgegen; vage Parallelen zu Erlers Figuren bestehen in Hofmanns kraftvollen, kantig formulierten Jünglingen im Leipziger Bibliotheksbild *Quelle der Tatkraft*, die hier als dynamische Jünglinge dargestellt sind und jene spätere Körperauffassung eines ‚Neuen Menschen' anklingen lassen (vgl. KAPITEL 6.3.2).

Erlers Stil vergleichbare monumentalisierende Tendenzen und männlich-heroische Figurentypen prägen die Arbeiten von Fritz Boehle (1873-1916), der in seinen Arbeiten besonders antikische Rosseführer, Bogenschützen, kraftvolle Ritter- und Bauerngestalten darstellte, die den Vorstellungen eines gesunden, kräftigen und sich in Arbeit oder Kampf darstellenden Menschen entsprachen.[1210] In diesem Sinne stehen auch die Arbeiten des Österreichers Albin Egger-Lienz (1868-1926). Egger-Lienz, der 1912-13 kurzzeitig dem Lehrerkolleg an der Weimarer Kunstschule angehörte, hatte sich, angeregt von Hodlers Werke 1904 in der Wiener *Secession*, den monumentalen Tendenzen zugewandt. Im Unterschied zu Hofmann thematisierte er vor allem das bäuerliche Leben in Tirol; seine Bilder prägen archaisierende, rustikale Bauerntypen, deren nackten, muskulösen Körper von deren ‚omnipotenter' Kraft zeugen und den

---

[1206] Vgl. KÜHN 1907, S. 281.

[1207] Hierzu sowie zur zeitgenössischen Kritik vgl. SCHROETER 1992, S. 126f. – Die wilhelminische Kunstpolitik stand der modernen Kunst ablehnend gegenüber, wie auch Hofmann zu spüren bekam, vgl. Brief-Entwurf Ludwig von Hofmann an Dresden, Staatliche Gemäldegalerie vom 19.1.1942, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.152/1. Die Ausführung Franz von Stucks Entwürfen für die Friesdekoration für das Berliner Reichstagsgebäude scheiterte 1894 am kaiserlichen Widerstand, vgl. VOSS 1973, S. 40 und Kat. 98/328 (Abb. des Entwurfs). Auch das Publikum reagierte vielfach auf die moderne Wandmalerei mit Unverständnis, wie es die Ablehnung von Klimts Wiener Fakultätsbildern oder die Vernichtung von Alfred Heinrich Pellegrinis Wandmalereien am Stuttgarter Kunstvereingebäude 1915 verdeutlichen, dazu FELDTKELLER 2008, S. 90.

[1208] Vgl. HAMANN 1973, S. 368; DOMM 1989, S. 166. Zu Erlers Fresken in Hannover vgl. SCHROETER 1992, S. 151-157.

[1209] Vgl. DOMM 1989, S. 166.

[1210] Zu Boehle vgl. KEYSSNER 1908, S. 362-374; DOMM 1989, S. 106-114; KÜNSTLERLEXIKON SAUR 1996, Bd. 12, S. 127/128.

Figurengehalt ins Heroische steigern.[1211] Egger-Lienz beschäftigte der Ausdruck der Gesten und Gebärden seiner Figuren und rhythmisch-kubischen Körperformen, in deren Umrissen und Gliedern deren männliche Kraft präsent ist oder sich die Raumwirkung der Arme und die kongruierenden Bewegungsabläufe beispielsweise der bewegten Arme oder Beine mehrerer Gestalten (vgl. *Sämann und Teufel,* 1908/09) sich zum Bewegungsmoment ausweiten[1212], vergleichbar Hofmanns zerlegten Bewegungs- und Tanzabläufen in seinen Tanzbildern (**Abb. 4.26**) oder im Universitätsbild. In der Intention ihrer Kunst nähern sich Hofmann und Egger-Lienz an, wenn auch die Gestaltungsweise ihrer Bilder äußerst verschieden sind, beide erheben ihre Figuren ins Allegorische: Bringt Hofmann in seinem *Museumshalle*-Zyklus ein überzeitliches Bild arkadisch-heiteren Daseins zum Ausdruck, so ist Egger-Lienz' farbplakativer *Sämann und Teufel* ein „*Sinnbild des Säers, das das Landleben ins Zeitlose entrückt*"[1213].

7.7 INHALTLICHE PARALLELEN: MAURICE DENIS

In den Sujets wie den Badenden und Bildinhalten, der dekorativen Formensprache oder (flächigen) Farbgebung steht Hofmann dem Franzosen Maurice Denis nahe, der den Vergleich mit der zeitgenössischen Wandmalerei beschließen soll. Die Bedeutung Denis' für Hofmann ermisst auch, wie in KAPITEL 2 aufgezeigt wurde, durch dessen Vorgehen, Denis' Fragment *Les Nymphes aux Jacinthes* (**Abb. 2.10**) aus Kesslers Besitz bei der Schaffung des *Museumshalle*-Zyklus als „*Stimmgabel*"[1214] in seinem Atelier aufgestellt zu haben; zudem besaß der Deutsche mit *Vue de la Villa Borghèse* (**Abb. 2.11**) ein Gemälde des Franzosen. Persönliche Begegnungen zwischen Hofmann und Denis sind nachweislich für 1903 in Saint-Germain-en-Laye und 1909 in Weimar belegt. Ist eine große Verehrung Hofmanns für Denis bezeugt, so ist die Haltung des Franzosen gegenüber dem Deutschen nicht eindeutig. Einerseits fand der Franzose wohl Gefallen an dem Maler und hoffte auf eine weitere Begegnung in Deutschland, zudem anerkannte er Hofmanns Pastellleistungen[1215], andererseits sprach er Hofmanns Hoftheaterfries künstlerische Qualitäten ab und riet Ivo Hauptmann zum Lehrer- und Ortswechsel. Denis engagierte sich wie Hofmann für ein ganzheitliches Kunstverständnis. Motivisch dominieren Denis' dekorativen Arbeiten stimmungsvolle, arkadische Landschaften, in denen sich stilisierte Frauengestalten, oft in langen Gewändern, im Einklang mit der Natur bewegen, gedämpfte Farben im flächigen Auftrag und fließende Linien.
Wie Hofmann war Denis auf der Suche nach einer neuen ästhetischen Bildgestaltung, nach neuen Ausdrucksformen und Darstellungsmittel, die er in seinen frühen Arbeiten durch eine flächig-dekorative Malerei, den Verzicht auf Perspektive, einen strengen

---

1211 Zu Egger-Lienz vgl. KEPLER 2001; HAMANN 1973, S. 372; KÜNSTLERLEXIKON SAUR 2002, Bd. 32, S. 337-339; LDK 2004, Bd. 2, S. 269

1212 Zu Egger-Lienz' *Sämann und Teufel* (1908/09, 1. Fassung) vgl. KEPLER 2001, S. 300 und Abb.

1213 KEPLER 2001, S. 300.

1214 Tagebuchnotiz Harry Graf Kessler, 28.10.1905, in: KESSLER 2004b, S. 811.

1215 Vgl. ROBERTS 2001, S. 266. Zu Hofmann und Denis vgl. auch KAPITEL 2.2, 3.4.

Bildaufbau, vereinfachte Formensprache und zunächst kräftige, dann zunehmend reduzierte Farbgebung realisierte.[1216] Sie beschäftige das Dekorative eines Gemäldes, das durch die Bildelemente (Komposition, Form, Linie, Fläche, Farbe) entstand und mit dem modernen Leben angepassten Inhalten und Ideen vereint wurde. Wie Hofmann verband Denis in seinen Arbeiten Symbolismus und Idealismus. Denis' Interesse für die klassische Kunst manifestiert sich in seinen Werken in den klassischen Motiven, der ruhigen Atmosphäre und dekorativen Bildordnung. Dies veranschaulicht exemplarisch seine Wanddekoration *L' eternel eté* (1905, **Abb. 2.8**[1217]) für das Mutzenbecher-Musikzimmer, in dem die dekorativen und dezenten Farben der zeitlos arkadischen Kompositionen das inhaltlich Arkadische unterstreichen. Zwischen Denis und Hofmann bestehen nicht nur motivische Parallelen, die Maler treffen sich in ihren neuidealistischen Ideen, in der Kreierung allegorischer Sinnbilder, in ihren Ausdrucksformen und Darstellungsmitteln sowie im Stimmungsvollen ihrer Kompositionen. Fragt man nach dem Trennenden, so sind das Rhythmische und die tänzerische Bewegtheit der Figuren zu nennen. Motivisch nahm sich Hofmann in seinem *Museumshalle-Zyklus* Denis zum Vorbild sowie stilistisch für seine Bodengestaltung im Universitätsbild durchziehen hier ähnlich Denis' *Régates à Perros-Guirec* arabeskenhaft rhythmisierte Linien als ornamental stilisierte Flächenordnung den Wiesenboden.

Der Blick auf die zeitgenössische Wandmalerei zeigt, dass Hofmanns Wandmalstil, wie derjenige anderer Maler auch, individuell und singulär ist. Sucht man das Gemeinsame dieser Wandbilder, so sind u.a. die ästhetische und lineare Stilisierung, ornamentale Flächenordnung, die Darstellung monumentaler, stilisierter Gestalten und Figurenakte nebst betonten Gebärden oder die Verdichtung der Idee durch reduzierte Formensprache zu nennen, die auf monumentale Wirkung zielten.[1218]

[1216] MAI 1994, S. 44ff. Zu Denis vgl. HOFSTÄTTER 1965, S. 90-93; Mai 1996; ferner die wichtigen Kataloge: AUSST.-KAT. LYON ET AL. 1994; AUSST.-KAT. SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 1996; AUSST.-KAT. PARIS ET AL. 2007.

[1217] Diese Dekoration ist heute nicht mehr erhalten. Eine Vorstellung ihrer Wirkung suggieren die vier Studien, die Denis in einem Paravent montierte, Abb. in AUSST.-KAT. LYON ET AL. 1994, Kat. 169.

[1218] Vgl. SIEBENMORGEN 1998, S. 250; RUSSELL 2007, S. 183.

8 RESÜMEE

Die in der vorliegenden Studie monografisch vorgestellten Wandmalereien von Ludwig von Hofmann, die mitunter noch heute in Berlin, Jena, Leipzig oder Weimar *in situ* öffentlicher Gebäude weitgehend in originaler Raumgestalt erhalten sind, sind einzigartige Zeugnisse seiner Tätigkeit als Wandmaler. Über drei Jahrzehnte hinweg, in der Übergangszeit von Deutschem Kaiserreich zur Weimarer Republik hat Hofmann parallel zu seinem malerischen, zeichnerischen, kunsthandwerklichen, grafischen oder buchkünstlerischen Œuvre, seinen kulturellen Engagements in sezessionistischen Künstlervereinigungen (*Vereinigung der XI,* Berliner *Secession, Deutscher Künstlerbund*) oder kulturelitären Zirkeln (*Neues Weimar*) sowie seiner regen Ausstellungs-, Reise- und Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen in Weimar und Dresden ein beachtliches Wandbildwerk geschaffen, das in der Öffentlichkeit als bedeutender Beitrag zur Erneuerung der modernen, zeitgenössischen Wandmalerei angesehen wurde. Diese für öffentliche und private Räume realisierten und mitunter ganze Wände schmückenden Wandmalereien (vgl. Universität Jena, Hoftheater Weimar) spiegeln Hofmanns Stellung als eine in der Kunst- und Sammlerwelt des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts anerkannte und etablierte Künstlerpersönlichkeit wider. Zudem sind sie hinsichtlich seiner Selbstreflexion als neuidealistischer Maler bedeutend.

Die ausführliche Auseinandersetzung mit dem Werk Hofmanns, seine schriftlichen Notizen und Briefwechsel mit Zeitgenossen, die bisher weitgehend ungesichteten und unbearbeiteten Archivalien zu den Wandbildaufträgen oder Baupläne der auszuschmückenden Gebäude sowie das erhaltene oder reproduzierte, identifizierte Entwurfs- und Studienmaterial zu den Wandbildern, ergänzt um Aufzeichnungen Dritter wie Tagebuchnotizen, Briefwechsel oder Memoiren, geben einen profunden Einblick in Hofmanns jahrzehntelanges monumentales Schaffen und seine im öffentlichen und privaten Auftrag realisierten Wandmalereiprojekte, die in der kunsthistorischen Forschung bisher nur wenig Beachtung fanden. Durch die Skizzierung von Hofmanns Weg zum Wandbild (vgl. KAPITEL 1), der Darstellung seiner Wandmalereien (vgl. KAPITEL 1.3, 2-6) nebst Auftragsarbeit und Werkgenese, Werkanalyse sowie Deutung und Funktion als auch einer Einordnung des Malers in den zeitgenössischen künstlerischen Kontext (vgl. KAPITEL 7) kann eine Lücke im Schaffen des bedeutenden Malers geschlossen werden, der die figurale Monumentalmalerei in Verbindung mit der Aufgabe der dekorativen Raumgestaltung seit Ende der 1890er Jahre und spätestens seit seinem Umzug nach Weimar 1903 als künstlerische Haupttätigkeit einschätzte.

Hofmanns Wandmalereien geben Aufschluss auf inhaltliche, thematische und formale Aspekte an der Wende zum 20. Jahrhundert, die von der Suche nach einer neuen, zeitgemäßen Kunst getragen sind. Hofmann zählte zu jenen modernen

avantgardistischen Malern, die durch die vertiefte Beschäftigung mit dem Wandbildschaffen vergangener Kunstepochen nach einer Erneuerung der Wandmalerei strebten, der sie inhaltlich und gestalterisch neue Impulse geben wollten. In ihrer Kunst wollten sie die als defizitär erlebte wilhelminische Zeit und die illusionistische, historistische und realistische, inhaltlich wie formal nicht mehr zeitgemäß erscheinende Malerei negieren und durch eine neue, moderne (idealistische) Monumental- bzw. Wandmalerei überwinden. Diese sollte sich durch neue Sujets und Inhalte, neue Ausdrucksmittel, neuartige Formen- und Farbsprache, inhaltliche und form- bzw. wirkungsbetonte Monumentalität, geistige Werte und menschliche Tugenden auszeichnen. Hofmanns Wandbilder, zugleich auch eingebunden in ein kulturpessimistisch geprägtes Lebensreformkonzept und in eine Gesellschafts- und Kulturreform (vgl. *Museumshalle-Zyklus*), legen die enge Verflechtung von Bildkunst und Leben offen. Sie zeigen, wie der Maler Anliegen der Zeit reflektierte und wichtige lebensreformerische Aspekte und Erneuerungstendenzen wie die Tanzreform und das Aufscheinen eines neuen Körperbewusstseins thematisierte, um damit der Forderung nach einer lebendigen, lebensnahen Kunst nachzugehen, dem modernen Leben Ausdruck zu verleihen und künstlerische Lösungen für eine menschenwürdige und vor allem ästhetische Gestaltung des Lebensalltags und der menschlichen Lebenswelt zu finden. Mit der modernen, auftragsgebundenen Wandmalerei wurden die Diskussionen um eine neue, ganzheitliche Kunst, sowohl die ästhetische, dekorative wie inhaltliche Gestaltung und Wirkung betreffend, in den öffentlichen und auch in den privaten Raum getragen.

Folgende Resultate lassen sich für Hofmanns wandmalerisches Schaffen und die untersuchten Wandmalereien resümieren:

1. Die Auftrags-/Werkgenesen ließen erkennen, dass Hofmann seine Wandarbeiten im Auftrag großbürgerlicher Klientel für deren Wohnhäuser sowie im kommunalen, großherzoglichen und staatlichen Auftrag (vgl. Standesamt Berlin, *Museumshalle*, Hoftheater Weimar, Universität Jena), als Stiftungsbeitrag für öffentliche Neubauten (vgl. Deutsche Bücherei) sowie anlässlich von Ausstellungen (Dresden 1906, Köln 1914), hier jeweils eng mit Henry van de Velde kooperierend, schuf. Diese Untersuchungen zeigen auf, dass viele Aufträge untereinander vernetzt waren: Neue Projekte kamen über vorherige Aufträge zustande (vgl. die Auftragsgenesen zu Heydts Supraporten und zum Berliner *Puttenfries*), zunächst geplante Sujets wurden zugunsten neuer Projekte zurückgestellt (vgl. die Ausführungen zum Hoftheaterfries und Universitätsbild) oder eine zeitlich spätere Ausführung von Malereien mit der Fertigstellung anderer Wandarbeiten begründet (vgl. Sultan-Auftrag). Was die Themen seiner Bildprogramme betraf, wurden Hofmann zumeist – mit Ausnahme des Jenaer Universitätsauftrags – keine motivischen oder inhaltlichen Vorgaben gemacht. Seine Entwürfe für die öffentlichen Wandbilder wurden vor ihrer Ausführung begutachtet und befürwortet (vgl. *Puttenfries*,

Museumshalle-Zyklus, Hoftheaterfries, Universitätsbild); im Bibliotheksauftrag wurden diese vor definitiver Auftragsvergabe Hofmanns für einige Wochen öffentlich ausgelegt. Abänderungen der Entwürfe auf Auftraggeberwunsch hin sind für keinen Auftrag belegt. Bei jedem Wandbildprojekt berücksichtigte Hofmann individuell innenarchitektonische Verhältnisse und Raumgegebenheiten (wie in die Kompositionen zu integrierende vorhandene Fenster oder Türen, vgl. Hoftheater Weimar, Universität Jena), formale Vorgaben (wie geplante Disposition der Arbeiten und Befestigung des Bildträgers bzw. Rahmung) oder Funktion der Gebäude, für die seine Wandmalereien bestimmt waren; Hofmann entschied bei jedem Projekt stets neu über Bildprogramm und Sujet, Komposition und Bildkonzeption, Formensprache und Farbgebung. Seine Wandbilder sind in der Nachfolge Puvis de Chavannes' als Wandbilder antizipierende, transportable, dekorative Monumentalmalereien in unterschiedlichen Formaten – als dekorativ-monumentale Einzelbilder, Supraporten, Wandfriese oder mehrteilige Wandzyklen – ausgeführt, die in dieser Form im Atelier hergestellt werden konnten.

2. Wichtige Arbeitsprozesse Hofmanns waren die Konzeption seiner Wandarbeiten und deren Vorbereitung im Entwurf. Die vorbereitenden Arbeitsgänge umfassten erste flüchtige Ideenskizzen, Gesamtentwürfe in Kohle, Pastell oder Aquarell und quadrierte Entwürfe sowie Figurenentwürfen nebst Detailstudien zu Körperdetails, Posen oder Stellungen, Bewegungen und Bewegungsabläufen oder Gewändern. Bei den Figurenstudien arbeitete er gerne nach dem Modell (u.a. standen ihm Kinder, Eleonore von Hofmann oder Benvenuto Hauptmann Modell), nach Vorlagen oder griff wiederholt auf sein eigenes motivisches Repertoire zurück. Mit Hilfe der quadrierten Entwürfe erfolgte eine Übertragung der Komposition und damit der Motive in das große Leinwandformat (vgl. Sultan-Auftrag). Zudem schuf Hofmann Entwürfe, in denen er die Bildkomposition im Verbund mit der Wandgestaltung imaginierte (vgl. Wallich-Auftrag). Die gefertigten Farbentwürfe zur Vorbereitung der im Privatauftrag realisierten Wandbilder sind hinsichtlich der Farbgebung relevant, überliefern sie aufgrund des unbekannten Verbleibs mancher Wandarbeiten eine Vorstellung von deren originärer Farbwirkung (vgl. Wallich- oder Sultan-Auftrag). Aufschlussreich sind Vergleiche der ausgeführten Wandbilder mit den Entwürfen, zeigt sich hierin, was in der Ausführung von Hofmanns originärer künstlerischer Absicht geblieben ist.
3. Hofmann partizipierte mit seinen Wandarbeiten an der künstlerischen Erneuerungsbewegung um 1900, die nach neuen inhaltlichen, thematischen und formalen Aspekten fragte. Hofmanns Orientierung am Leitbild des Klassischen bzw. sein Rückbezug auf Antike und deren Renaissancen bei gleichzeitigem Einbeziehen moderner, zeitgenössischer Einflüsse (vgl. neues Körperbewusstsein, bewegtes Figuren-, ästhetisches Körperbild) sowie Übertragung in neuartige Formensprache und eine ebenso innovative, dekorativ-symbolische Farbgebung sind leitmotivische Elemente seiner Gestaltungsweise zur Kreierung neuzeitlicher Bilder der Moderne.

Hofmanns Formensprache ist wesentlich von seiner Auseinandersetzung mit der Antike und Renaissance geprägt. Er holte Motive und Formen aus Antike und Renaissance in neuer, aktualisierter und vitalisierter Form in die Gegenwart herein und stellte sie so in einen interpretativ neuen Kontext, um der Gegenwart den gesuchten Gehalt und die angemessene künstlerische Form zu geben. Die Rezeption antiker/renaissancer Werke betraf die inhaltliche, motivische und formale Ebene[1219], die in neue Formen- und Farbsprache überführt wurden. Dieses Motiv- und Formenrepertoire ergänzte er um Körpergesten und Gebärden aus der zeitgenössischen Tanzkunst (vgl. die Beispiele Loïe Fuller, Ruth St. Denis); daneben griff er auf Motive oder Sujets aus dem Werk zeitgenössischer Künstler sowie wiederholt und auch gattungsübergreifend auf sein eigenes Werk zurück (vgl. Motivvariationen der *Tänze-Blätter* in neuen Bildschöpfungen). Dieser Rückgriff auf überlieferte und eigene Formen und deren Neuverwertung und kreative Variation in neuen Bildszenen sowie die Ausführung der Wandbilder in einer traditionsverbundenen Formensprache sind als bewusstes Bewahren geformter Ideale und idealer Motive (vgl. das Beispiel der Aphrodite) zu bewerten. Durch die Synthese von antik-arkadischer Idylle (vgl. *Museumshalle*), mitunter um mythologische Sujets (vgl. Hoftheater Weimar, Universität Jena) oder auch christliche Motive (vgl. das Leipziger Bibliotheksbild *Brunnen des Lebens*) erweitert, und modernen Elementen schuf Hofmann Gegenbilder zur realen Gegenwart und utopische Zukunftsbilder, die ein neues Lebensgefühl, einen neuen, rhythmisch bewegten Menschen sowie neue lebensästhetische und kunsttheoretische Themen wie Rhythmus reflektieren und die vergeistigende und sinnstiftende Funktionen erfüllen sollten. Karl Scheffler charakterisierte Hofmanns Kunst wie folgt: „[Hofmanns Kunst] *schaltet das soziale Problem (…) aus und sucht das von Tendenzen verwirrte Gefühl des Lebenden in Reim und Klang zu bringen, damit es an den Ecken der Zweifel vorbeigleite.*“[1220]

4. Hofmann gestaltete die Körper seiner monumentalen Figurenakte naturalistisch, plastisch und idealisierend, die die Harmonie klassischer Formen und die antikisierende Schönheit sowie den Wunsch nach einem Ideal der Wirklichkeit zu erkennen geben; seinen Idealgestalten verlieh er eine dem Alltag enthobene zeitlose, geistige Idealität (vgl. *Edinger-Fries*). Die Idealisierung der körperlichen

---

[1219] Dazu gehören: Bildtopos der arkadischen Idylle; die monumentale, klassisch idealisierte Figur (für Hofmann war der nackte Mensch Inbegriff von Schönheit und natürlicher Wahrheit); mythologische Sujets, Motive, Bildformeln und Gestalten (vgl. rhythmische Bewegungsarten in antiken Tänzen, Thiasos-, Aphrodite- und Grazien-Motiv im Hoftheaterfries oder Musenikonographie in Jena); Bildgattungen wie Fresken oder Reliefs als formale Orientierung (vgl. Gestaltenreihung im *Edinger-Fries*); Tanzformen wie dionysische Züge oder bacchantische Tänze im Thiasos (vgl. Hoftheaterfries); Aneignung eines Repertoires an Gesten, Gebärden, Haltungen, Posen und Stellungen.

[1220] SCHEFFLER 1902, S. 11. Karl Scheffler bemerkte über den Ausdruck in Hofmanns *Musenreigen*: „*Das ist eine der heiteren Lebensauffassungen Hofmannscher Kunst würdige Darstellung: nicht nur der Genuß beglückender Gegenwart, sondern auch der Glaube an eine frohe Zukunft, ohne welchen die Gegenwart niemals befriedigen kann*“. N.N. 1910, S. 312.

Schönheit geht bei Hofmann so weit, dass die idealisierten Figuren trotz ihrer Variation an Posen, Stellungen oder Gebärden ihre Individualität, insbesondere in den sich wiederholenden Antlitzen, aufgegeben haben und sich in den Wandbildern scheinbar gleichen oder zu wiederholen scheinen. Seinem geistig-humanistischen Anliegen und seinem klassischen Schönheitsideal blieb Hofmann zeitlebens auch in seinem wandmalerischen Œuvre verpflichtet.

5. Hofmanns Werke zeichnen sich durch Aspekte der Stilisierung, der Monumentalisierung und des Dekorativen aus. Die Stilisierung erreichte er durch konturierte, typisierte Figuren ebenso wie durch die intensive, symbolische Farbgebung und kompositorische Übersichtlichkeit. Die Monumentalisierung zeigt sich in der reduzierenden, formvereinfachenden Formensprache und im Komponieren großformatiger Figuren, deren Silhouetten und die in den Gewändern sich abzeichnende geschwungene Linienführung die lebendige, vereinfachende Bildwirkung zum Ausdruck bringen. Seine Wandarbeiten sind Zeugnisse der neuen Wertung der bildnerischen Ausdrucks- und Gestaltungsmittel von Fläche, Linie und Farben und deren suggestiven Wirkungen um 1900.
6. Hofmann ist durch die Geisteshaltungen des deutschen Idealismus, des französischen Symbolismus und des Jugendstils geprägt und erhielt entscheidende Impulse für sein Schaffen durch die monumentalen, klassischen und dekorativen Arbeiten von Hans von Marées, in denen das Menschsein dergestalt klassisch-idealisierter, monumentaler Figuren in formvereinfachender Formgebung im Mittelpunkt stand (vgl. KAPITEL 1 und 7.1). Ausgehend von Marées hatte Hofmann seine eigene Kunstauffassung entwickelt, die er als „*eine wahrhaft zwingende Verbindung der vorgestellten mit der natürlichen Wahrheit, das Finden der einfachsten und lebendigsten Form*" charakterisierte (vgl. KAPITEL 7.1).
7. Bei der Konzeption der arkadischen Bildwelten seiner Wandbilder ging Hofmann bildstrategisch vor: Er kreierte ein Bildprogramm, das im Rahmen des um 1900 postulierten Gesamtkunstwerks die Funktion der Gebäude unterstrich; er berücksichtigte ästhetische, dekorative oder ikonografische Kategorien (vgl. Hoftheaterfries), zudem Aspekte einer formenden Kunst und einer die Vorstellungswelt des Bildbetrachters berührenden kollektiven Sinnstiftung (vgl. *Museumshalle-Zyklus*, Universitätsbild), die mit geistesgeschichtlichen, idealistischen oder kunstreligiösen Ideen verbunden waren. Thema im Wandbild war vordergründig die arkadische Idylle mit monumentalen Idealgestalten im harmonischen Einklang mit der Natur, manchmal um mythologische Sujets (vgl. Hoftheaterfries, Universitätsbild) ergänzt. Die Funktionsbestimmung oder Sinnstiftung machte Hofmann oft allegorisch sichtbar (vgl. *Museumshalle-Zyklus*, Universitätsbild, Bibliotheksbild *Brunnen des Lebens*), in dem er den überhöhten Sinngehalt durch die Darstellung einer weiblichen Figur gestaltete. Er verwendete die Allegorie zu Realismus und Idealismus, zu Verklärung der Realität und

Idealisierung als versteckte Wirklichkeit.[1221] Hofmanns anfängliches symbolisches Repräsentieren von antiker Kunst (vgl. dessen *Idolino*, KAPITEL 1.2.1) verwandelte sich in ein Mythisieren (vgl. *Museumshalle-Zyklus*, Hoftheaterfries, Universitätsbild)[1222], das sich konzeptionell und ästhetisch mit der Raumkunst bzw. dem Gesamtkunstwerk vereinte. Die Motive oder Themen korrespondieren dabei mit der Funktion der Bauten, für die Hofmanns Wandarbeiten bestimmt waren.

8. Wie es die Einzelanalysen darlegen, war Hofmann ein ‚kongenialer' Bildkompositeur im Kreieren repräsentativer, farbenfroher und rhythmischer, harmonisch austarierter Kompositionen – sowohl motivisch, kompositorisch, linienbetont in den Figurensilhouetten oder formal als auch im Hinblick auf den Anbringungsort der Wandarbeiten im Raum, deren Disposition er stets bei der Konzeption seiner Malereien im Blick hatte.[1223] Letzter Aspekt kam im Wandbild stärker zum Tragen als im Tafelbild. Eine rhythmische Ausdruckssteigerung seiner Arbeiten erzielte Hofmann durch die Kontrastierung von ruhigen und bewegten Figuren (vgl. *Puttenfries*, *Museumshalle-Zyklus*), deren Semantik Nietzsches Dualismus des Dionysischen und Apollinischen, die Einheit der Gegensätze als Vereinigung, zugrunde liegt. Dieser blieb er in seinem Wandbildœuvre ebenso verpflichtet wie den Stilmitteln der Farbsymbolik oder naturalistischen und stilistischen Permutation; die stilistische Permutation wandte Hofmann zudem konzeptionell in den gegenüberliegenden Leipziger Bibliotheksbildern an.
9. Hofmanns Wandmalereien lassen sich in verschiedene Stilphasen einteilen; Unterschiede und Veränderungen betreffen die Ausdrucksmittel, die formale und kompositorische Gestaltung sowie die Gestaltungsweise der Figurenkörper. Sein Wandbildœuvre – entstanden über einem Zeitraum von drei Jahrzehnten – ist in den künstlerischen Kontext von Jugendstil, Symbolismus, Neuklassizismus bzw. Neuklassik[1224], Neuidealismus, aber auch Abstraktion und ‚Expressionismus' bzw.

[1221] Hofmann wurde durch den Symbolismus geprägt: „*Denn die wesentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteh*[e] *darin, die Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszusprechen. Und deshalb müssen sich die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst, nicht selbst sichtbar werden, sondern sie werden durch sensitiv wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten zu den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.*" MOREAS, Jean: Le Symbolisme. Symbolistisches Manifest (1886), in: FIGARO LITTÉRAIRE, 1886, zitiert nach HOFSTÄTTER 1978, S. 228.

[1222] Vgl. STARZ 1999b, S. 158ff.

[1223] Zum Beispiel waren der *Puttenfries* und der Hoftheaterfries an drei Raumwänden situiert, zudem nahezu symmetrisch auf die mittleren Bilder bzw. den Mittelfries (*Aphrodite-Fries*) komponiert. Der *Museumshalle-Zyklus* war als raumumlaufender Zyklus mit einer einheitlichen, durchgängigen Natur und als kompositorisch und/oder motivisch gegenüberliegende Pendants konzipiert. Das für eine Raumwand bestimmte dreiteilige Universitätsbild gab eine versteckte Symmetrie und eine aus Bewegung und Gegenbewegung konstituierte Komposition zu erkennen. In den von stilistischer Permutation geprägten Bibliotheksbildern kontrastierte Hofmann eine symmetrische (*Brunnen des Lebens*) mit einer friesartigen Komposition (*Quelle der Tatkraft*).

[1224] Zum Neuklassizismus in Hofmanns Werk vgl. [Stichworte] Ludwig von Hofmann; Neuklassizismus, in: LDK 2004, Bd. 3, S. 294; LDK 2004., Bd. 5, S. 161. – Zur Differenzierung der Begriffe klassizistisch und klassisch vgl. SÜNDERHAUF 2004, S. 106: ‚Klassisch' bedeutete ein „[Kunst]*Schaffen aus einer dem Geist der Zeit gespeisten Empfindung, die künstlerische Subjektivität, die vermeintliche Unabhängigkeit von Vorbildern, die Nähe zur Natur*", WOERMANN 1894, S. 42f., 86, zitiert nach SÜNDERHAUF 2004, S. 106. Für Sünderhauf charakterisierte der Begriff ‚neuklassisch' in Abgrenzung zur nachschaffenden klassizistischen Kunst jene Werke, die neue, moderne Anschauungen und eine der antiken Kunst ähnliche Monumentalität aufwiesen und äquivalente

expressiver Kunst zu situieren. Hofmanns Wandmalereien korrelieren stilistisch mit den jeweiligen zeittypischen Charakteristika seines Gesamtwerkes. Sein frühes Wandbildwerk (vgl. Heydts Supraporten) zeigt das stilsuchend Experimentelle und die Umsetzung der verschiedenen Impulse für sein monumentales Schaffen. Mit dem *Puttenfries* und besonders mit den monumentalen Aufgaben ab 1903 ist ein Wandel in Hofmanns Ausdrucksweise hin zu einem stärker von klassizierender Monumentalität, Stilisierung, Linienbetontheit, Harmonie und Rhythmus geprägtes Bild- und Figurenkonzept zu beobachten. In seinen Arbeiten verschmelzen klassische Antike und Jugendstil, arkadische Ideale, reformerische Neuerungen und geistige Werte. Hofmanns Wandmalereien seiner Weimarer Jahre legen seine Bedeutung als Vertreter einer neuklassisch-neuidealistischen Malerei offen. Zu beobachten sind in Hofmanns Wandbildern nun Figuren mit rhythmisch bewegten Körpern und betonten Gebärden zunächst in leicht tiefengestaffelter Anordnung in der Landschaft (vgl. *Museumshalle-Zyklus*), die seit 1907 zu bühnen- und friesartigen Kompositionen mit geringem Tiefenraum (vgl. Hoftheaterfries, *Euphorion*-Wandbild) wurden; dies ist in den privaten Aufträgen aus Hofmanns Weimarer Jahren (vgl. Aufträge für Wallich oder Sultan) nicht zu beobachten. Das Wandbildwerk ab 1914 zeigt die Wandlung zu neuer Formen- und Bildsprache und neuer Expressivität (vgl. Werkbund-Kartons, Bibliotheksbilder); dabei blieb Hofmann den geschlossenen Formen verpflichtet. Die Werkbund-Arbeiten sind jene Werke, die ein in höchstem Maße vom Gegenständlichen lösendes progressives Reduzieren und Abstrahieren von Formen und Motiven erkennen ließen. In seinem wandmalerischen Spätwerk, den Bibliotheksbildern, näherte sich Hofmann formal expressiven Ausdrucksformen (vgl. Naturgestaltung in *Quelle der Tatkraft*) an, die als kantige Strukturen und aufgegliederte Formen beschrieben werden können.

10. Hofmann hat einen wichtigen Beitrag zur Verflechtung von Architektur und Innenraumgestaltung, von Architektur und Kunst als harmonische Raumkunst geleistet. Die Wandmalerei fungierte für ihn, den Bestrebungen von Kunstgewerbe- und Jugendstilbewegung folgend, als Medium, den Alltag öffentlicher und privater Gebäude sowie die Lebenswelt der Menschen mit arkadischem Lebensgefühl, rhythmischer Heiterkeit, Ästhetik, Harmonie und idealisierter Schönheit schöpferisch zu durchdringen sowie das menschliche Leben – auch im Sinne einer Einheit von Kunst und Leben – ästhetisch aufzuwerten und zu verschönern. Zur Realisierung dieses Gedankens gehörte auch idealiter die Integration der Wandbilder in den Raum als Raumkunst. Um diesen Anspruch realisieren zu können, engagierte sich Hofmann auch in zwei Fällen (vgl. Universitätsbild, Bibliotheksbilder) für eine Überarbeitung der für seine Arbeiten disponierten Räume, die er in Jena und in Leipzig durchsetzen konnte.

Kunstwerke darstellten, die realiter formal und inhaltlich auf die klassische Antike rekurrierten, wie es in Hofmanns Kunst deutlich wurde.

11. Dies Vorgehen bezeugt, dass Hofmann seine Wandarbeiten ganz im Sinne van de Veldes, wie in dessen Essay ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZU EINER SYNTHESE DER KUNST (1899) dargelegt, als dekorative, nicht autonome Arbeiten verstand, die Elemente eines größeren Werkes sind und sich in der Synthese mit der Raumarchitektur harmonisch in das menschliche Leben einfügen. Hofmann selbst differenzierte nicht, wie es die Ausführungen aufzeigten, die Begriffe ‚monumental' und ‚dekorativ' und verwendete im Kontext mit seinen Wandmalereiprojekten die Bezeichnungen Wandbild, Wandgemälde, Wand- und Monumentalmalerei, Dekoration, dekorative und monumentale Bilder sinngleich.

Für seine künstlerischen Verdienste und seinen Beitrag um die Erneuerung der modernen, zeitgenössischen Wandmalerei hatte die Philosophische Fakultät der Universität Gießen 1926 Ludwig von Hofmann, dem „*Führer in deutscher Kunst, de*[m] *Meister des großen Wandbildes, der schon in seiner Jugend in die vorderste Reihe der Kämpfer trat, der in steter ernster Arbeit an seiner Persönlichkeit zu hoher menschlicher Bildung emporstieg und aus ihr Werke großer Auffassung und Form schuf*"[1225], zu dessen 65. Geburtstag die Ehrendoktorwürde verliehen. Diese Ehrung 1926 beschließt ein jahrzehntelanges ambitioniertes Wandbildschaffen.
Ludwig von Hofmann, um die Jahrhundertwende einer der monumentalen und farbenfrohesten Neuerer eines idealistisch-utopischen Gegenentwurfs zur eigenen Gegenwart, hat mit hohem rhythmischen und monumentalen Können und großer Kreativität ein herausragendes, ästhetisch reizvolles Wandbildœuvre geschaffen und hinterlassen, das bis heute nichts von seinem Reiz eingebüßt hat und welches es neu zu entdecken gilt. Hierzu möchte die vorliegende Studie beitragen.

[1225] Ehrenpromotionsakte von Ludwig von Hofmann, 17.8.1926, UAG, Inv.-Nr. Phil O 25; vgl. Sitzungsprotokolle der Philosophischen Fakultät vom 14.7.1926, UAG, Inv.-Nr. Phil C 7. Zu der in der ALLGEMEINE THÜRINGISCHE LANDESZEITUNG erwähnten Ehrung Hofmanns vgl. Brief von Elisabeth Förster-Nietzsche an Ludwig von Hofmann, Weimar 30.8.1926, DLA, A:Hofmann, Inv.-Nr. 65.959/3.

ANHANG: ARCHIVE UND SIGLEN – LITERATURVERZEICHNIS

ARCHIVE UND SIGLEN

AATUM	Archiv des Architekturmuseums der Technischen Universität München
Abb.	Abbildung(en)
AKL/Archiv	Verlag de Gruyter, Berlin (Allgemeines Künsterlexikon – Künstlerarchiv: Schuber L. v. Hofmann)
ASZN	Zoologische Station Neapel, Archiv (Archivio Stazione Zoologica Napoli
Auktionskat.	Auktionskatalog
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
AWS	Archiv der Wiener Secession, Wien
Bd., Bde.	Band, Bände
beschr.	beschriftet
Bestandskat.	Bestandskatalog
bez.	bezeichnet
BRA	Bibliothèque Royale Albert 1er, Archives et Musée de la Littérature, Fonds van de Velde, Brüssel
BSB	Bayerische Staatsbibliothek München, Abteilung Autographen und Nachlässe
DAIB	Archiv des Deutschen Archäologischen Instituts Berlin
dat.	datiert
Dek.	Dekorativer Entwurf, Abbreviatur aus Hofmanns Werkkartei
Diss.	Inaugural-Dissertation
DLA	Deutsches Literaturarchiv Marbach aam Neckar
DNBA	Deutsche Nationalbibliothek Leipzig / Archiv
ebd.	ebenda
et al.	et alii (und andere)
FDH	Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main, Hofmannsthal-Archiv
fol.	Folium (Blatt)
GSA	Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Schiller-Archiv
H.	Heft
HfbKD	Hochschule für bildende Künste Dresden, Archiv
Hg., hg.	Herausgeber/in, herausgegeben
HLH	The Houghton Library of Harvard University, Cambridge (Massachusetts)
HSTADa	Hessisches Staatsarchiv Darmstadt
Inv.-Nr.	Inventarnummer
ISGF	Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main
Jh.	Jahrhundert

KSW/KSWA	Klassik Stiftung Weimar / Archiv der Klassik Stiftung Weimar
LAB	Landesarchiv Berlin
LvHAZ	Ludwig-von-Hofmann-Archiv Zürich (seit 2006 geschlossen)
LvHNP	Ludwig-von-Hofmann-Nachlass und Archiv Potsdam
M.	Mark
Mio.	Millionen
MdbK	Museum der bildenden Künste Leipzig
MMD	Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye
MMO	Munch-museet Oslo
NL	Nachlass
Nr.	Nummer
N.N.	Nomen nominandum
o. A.	ohne Angabe
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
o. S.	ohne Seite
PCAZ	Paul Cassirer-Archiv Zürich
RSHSt	Robert-Sterl-Haus Struppen
Sächs HStAD	Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden
Sächs StAL	Sächsisches Staatsarchiv Leipzig
SLUB	Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Handschriftensammlung
Sp.	Spalte
StAB	Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn
StAD	Stadtarchiv Dresden
StADa	Stadtarchiv Darmstadt
StAJ	Stadtarchiv Jena
StAL	Stadtarchiv Leipzig
StAN	Stadtarchiv Naumburg
StAW	Stadtarchiv Weimar
StAWo	Stadtarchiv Worms
StSHL	Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schleswig, Schloss Gottorf
ThHStAW	Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar
ThULB	Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek Jena
TMA	Thomas-Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich
u. a.	unter anderem
u. li.	unten links
u. re.	unten rechts
UAB	Universitätsarchiv der Universität Basel
UAD	Universitätsarchiv der Technischen Universität Dresden
UAG	Universitätsarchiv der Justus-Liebig-Universität Gießen
UAJ	Universitätsarchiv der Friedrich-Schiller-Universität Jena
UAT	Universitätsarchiv der Eberhard Karls Universität Tübingen

Verf.	Verfasser/in
vgl.	vergleiche
v.l.n.r.	von links nach rechts
v.o.n.u.	von oben nach unten
vs.	versus
zugl.	Zugleich

LITERATURVERZEICHNIS

A.L. 1885
L[ichtwark], A[lfred]: Max Klinger als Wandmaler, in: DIE GEGENWART. 27 (1885). H. 6, S. 93-95

ADRESSBUCH BERLIN 1886-1935
Berliner Adressbuch. I: Einwohner Berlins und seiner Vororte; II: Straßen und Häuser von Berlin; IV: Handel- und Gewerbetreibende; V: Vororte von Berlin. Berlin 1886-1935 [Vgl. http://adressbuch.zlb.de/.]

ADRESSBUCH DRESDEN 1915-1938
Adressbücher für Dresden und Vororte auf Grund amtlicher Unterlagen. Bearbeitet und herausgegeben Dr. Güntzschen Stiftung zu Dresden. Dresden 1915-1938 (Stadtarchiv Dresden)

AFFELDT/HEINRICH 2002
Affeldt, Rolf und Heinrich, Frank: Auerbachs Keller. Leipzig 2000

AHLERS-HESTERMANN 1956
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. 2. veränderte Neuausgabe. Berlin 1956

AITKEN 1993
Aitken, Geneviève: Die Nabis im Bannkreis des Theaters, in: Die Nabis. Propheten der Moderne. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich und Galeries nationales du Grand Palais Paris. Hg. Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri. München 1993, S. 399-406

ALBRECHT 1895
Albrecht, Hermann: Winckelmann contra Rembrandt als Erzieher, oder Unsere künstlerische Selbsterziehung. Anklam 1895

ALBRIGHT 2007
Albright, Ann Cooper: Traces of light. Absence and presence in the work of Loïe Fuller. Middletown Conn. 2007

ALLENDE-BLIN 1989
Allende-Blin, Juan: Grete Sultan. Im Gespräch mit Juan Allende-Blin, in: Besuch aus dem Exil. Musiker und Choreographen. Symposion mit Konzerten 12.-15.10.1989 in Essen. Hg. Juan Allende-Blin. Essen 1989, S. 46-57

ALTNER/PROKSCH 1990
Altner, Manfred und Proksch, Kurt: Die Königliche Kunstakademie zwischen Reichsgründung und erstem Weltkrieg (1871-1918), in: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989). Hg. Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden 1990, S. 171-240

ALTRICHTER 1995
Altrichter, Helmut: Bilder erzählen Geschichte. Freiburg i. Br. 1995 [= Rombach-Wissenschaften, Reihe Historiae ; 6]

ANDREAE/GEISELER 2001
Andreae, Almut und Geiseler, Udo: Die Herrenhäuser des Havellandes. Eine Dokumentation ihrer Geschichte bis in die Gegenwart. Berlin 2001

ANSPRACHEN ERÖFFNUNGSFEIER DEUTSCHE BÜCHEREI 1916
Ansprachen bei der Eröffnungsfeier der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler am 2. September 1916. Leipzig 1916

ARCHITEKTEN- UND INGENIEURVEREIN HAMBURG 1914 [2 BDE.]
Hamburg und seine Bauten. Unter Berücksichtigung der Nachbarstädte Altona und Wandsbek. 2 Bde. Hamburg 1914

ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU 1903
Standesamt Fischerbrücke, in: ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU. 19 (1903). H. 1, S. 7

ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU 1906
Standesamt an der Fischerbrücke in Berlin, in: ARCHITEKTONISCHE RUNDSCHAU. 22 (1906). H. 6, S. 47f., Tafel 45

ARCHITEKTUR-AUSST.-KAT. BERLIN 1901
Architektur-Ausstellung der Stadt Berlin 1901. Berlin 1901

ARNHOLD 1928
Arnhold, Johanna: Eduard Arnhold. Ein Gedenkbuch. Faksimile. Berlin 1928

ARNOLD 1929
Arnold, Robert F.: „Faust in der bildenden Kunst", in: Das Buch des Goethe-Lessing-Jahres 1929 : 100 Jahre Goethe ; 200 Jahre Lessing. Braunschweig 1929, S. 104-112

AUKTIONSKAT. LEPKE BERLIN 1931 [2 BDE.]
Sammlung Max von Bleichert, Leipzig. Auktionskatalog. Mit einem Vorwort von Karl Scheffler. 2 Bde. Erster Teil: Gemälde Neuerer Meister, Zeichnungen, Graphik, Bildwerke. Zweiter Teil: Kunstgewerbe, Gemälde alter Meister. Auktionskatalog Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin. Katalog 2048. 4. Auflage. Berlin 1931

AUKTIONSKATALOG SPIK BERLIN 1982
Auktionskatalog Gemälde alter und neuer Maler. Auktion bei Leo Spik, Auktion 522, Berlin 7.-9.10.1982. Berlin 1982

AURIER 1891
Aurier, Albert: Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin, in: MERCURE DE FRANCE, März 1891, S. 155-165

AURNHAMMER/PITTROF 2002
Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900. Hg. Achim Aurnhammer und Thomas Pittrof. Frankfurt 2002 [Das Abendland ; N.F. ; 30]

AURNHAMMER/SCHNITZLER 2009
Der Tanz in den Künsten 1770 – 1914. Hgg. Achim Aurnhammer und Günter Schnitzler. Freiburg, Berlin, Wien 2009 [= Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae; 10]

AUSST.-KAT. ALBSTADT 1995
Ludwig von Hofmann. Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt. Albstadt 1995 [= Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Albstadt ; 97]

AUSST.-KAT. AMSTERDAM 1994
Pierre Puvis de Chavannes. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam. Hg. Aimée Brown-Price. Amsterdam 1994

AUSST.-KAT. AMSTERDAM ET AL. 2004
L'art nouveau. La maison Bing. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam, Musée des Arts décoratifs Paris, Museum Villa Stuck München und CaixaForum Barcelona. Hg. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Evelyne Possémé. Amsterdam, Paris, Antwerpen 2004

AUSST.-KAT. APOLDA 2000
1900 – Traum und Wirklichkeit. Kunst und Literatur der Jahrhundertwende. Mit Beiträgen von Jost Hermand, Harald Olbrich, Joachim W. Storck. Ein Katalogbuch zur Ausstellung des Kreises Weimarer Land und der Stadt Apolda im Kunsthaus Apolda Avantgarde. Hg. Hans-Dieter Mück. Stuttgart, Frankfurt 2000

AUSST.-KAT. BERLIN 1891
Verein Berliner Künstler. Internationale Kunst-Ausstellung 1891, veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich ihres 50jährigen Bestehens 1841-1891 (unter dem allerhöchsten Protectorat ihrer Majestät der Kaiserin und Königin). Ausst.-Kat. Berlin 1891. Berlin 1891

AUSST.-KAT. BERLIN 1896
Internationale Kunst-Ausstellung Berlin zur Feier des 200jährigen Bestehens der königlichen Akademie der Künste. Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Mai/Juni 1896. Berlin 1896

AUSST.-KAT. BERLIN 1901
Grosse Berliner Kunstausstellung 1901. Mit dem Katalog der Architektur-Ausstellung der Stadt Berlin 1901. Ausst.-Kat. Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof Berlin. Berlin, Stuttgart, Leipzig 1901

AUSST.-KAT. BERLIN 1908
Zeichnende Künste. XVI. Ausstellung der Berliner Secession. Ausst.-Kat. Berlin. Berlin 1908

AUSST.-KAT. BERLIN 1910
Paul Cassirer Berlin. XII. Jahrgang. 9. Ausstellung April – Mai 1910. Ausstellungskatalog. Berlin 1910

AUSST.-KAT. BERLIN 1936
Ludwig von Hofmann. Zum 75. Geburtstag des Künstlers. Ausst.-Kat. Berlin. Berlin 1936

AUSST.-KAT. BERLIN 1984
Berlin um 1900. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie zu den Berliner Festwochen 1984 in Verbindung mit der Akademie der Künste. Berlin 1984

AUSST.-KAT. BERLIN 1986
Ludwig Hoffmann in Berlin. Die Wiederentdeckung eines Architekten. Ausst.-Kat. Landesarchiv Berlin. Hg. Hans J. Reichhardt und Wolfgang Schäche. Berlin 1986

AUSST.-KAT. BERLIN 1989
Maison de Santé. Ehemalige Kur- und Irrenanstalt. Katalog zur gleichnamigen Ausstellungsminiatur. Hg. Insa Eschebach und Gerlinde Böpple. Berlin 1989 [= Schöneberg auf dem Weg nach Berlin ; 6]

AUSST.-KAT. BERLIN 1995
Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Ausstellung und Katalog: Angelika Wesenberg. Berlin 1995

AUSST.-KAT. BERLIN 1996
Manet bis Van Gogh. Hugo von Tschudi und die Kampf um die Moderne. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin. Hg. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster. München, New York 1996

AUSST.-KAT. BERLIN 1997
Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888-1918 aus dem Stadtmuseum Berlin. Ausst.-Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Seedamm-Kulturzentrum. Hg. Dominik Bartmann. Berlin 1997

AUSST.-KAT. BERLIN 2002
Die griechische Klassik - Idee oder Wirklichkeit. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. Hg. F. Zimmer. Mainz 2002

AUSST.-KAT. BERLIN 2008
Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin - Alte Nationalgalerie. Hg. Angelika Wesenberg. Berlin 2008

AUSST.-KAT. BERLIN SECESSION 1901
Katalog der dritten Kunstausstellung der Berliner Secession. Ausst.-Kat. zur Ausstellung im Ausstellungshaus Kantstrasse 12, Berlin. Berlin 1901

AUSST.-KAT. BERLIN/EMDEN/HAGEN 1989
Curt Herrmann (1854-1929). Ein Maler der Moderne in Berlin. Ausst.-Kat. Berlin Museum, Kunsthalle Emden und Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen. Hg. Rolf Bothe. Berlin 1989

AUSST.-KAT. BERLIN/PARIS/ZÜRICH 1983
Ferdinand Hodler (1853-1918). Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musee du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich. Hg. Jura Brüschweiler und Guido Magnaguagno. Zürich 1983

AUSST.-KAT. BIEELFELD/WINTERTHUR 1987
Hans von Marées und die Moderne in Deutschland. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielelfeld und Kunstmuseum Winterthur. Bearbeitet von Erich Franz. Bielefeld 1987

AUSST.-KAT. BONN/BERLIN 2002
Die griechische Klassik - Idee oder Wirklichkeit. Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn. Hg. F. Zimmer. Mainz 2002

AUSST.-KAT. BRAUNSCHWEIG 1929
Faust auf der Bühne - Faust in der bildenden Kunst. Ausstellungen im Goethe-Lessing-Jahr 1929. Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig veranstaltet von der Landeshauptstadt Braunschweig und der Goethe-Gesellschaft. Ausst.-Kat. Braunschweig. Hg. Rate der Stadt. Bearbeitet von Carl Niessen. Berlin 1929

AUSST.-KAT. BRÜSSEL 1910
Sammlung deutscher Kunstwerke Brüssel 1910. Ausgewählt und eingeleitet von Paul Clemen. Ausst.-Kat. Cinquentenaire-Museum Brüssel. Siegburg 1910

AUSST.-KAT. DACHAU/DARMSTADT/ZONS 1995
Karl Schmoll von Eisenwerth (1879-1948). Malerei, Graphik, Glaskunst. Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Dachau, Museum Künstlerkolonie Darmstadt und Kreismuseum Zons. Hg. Clementine Schack von Wittenau. Stuttgart 1995

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1901
Großherzog Ernst Ludwig und die Darmstädter Künstler-Kolonie. Ein Dokument deutscher Kunst. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1901. Hg. Alexander Koch, Darmstadt 1901. Reprint: Darmstadt 1979

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1911
Kunstausstellung Darmstadt 1911. Veranstaltet von der freien Vereinigung Darmstädter Künstler, Mathildenhöhe. Darmstadt 1911

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1917
Hessische Kunstausstellung Darmstadt 1917 - Sonderausstellung Ludwig von Hofmann. Illustrierter Katalog. Ausst.-Kat. Städtisches Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1917

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1941
Jubiläums-Ausstellung Ludwig von Hofmann und Adolf Beyer. Gedächtnis-Ausstellung Hugo Kunz. Illustrierter Ausst.-Kat. Städtisches Ausstellungsgebäude Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1941

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1997
Frühlings Erwachen in der Kunst im 1900. Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Bearbeitet von Franziska Windt. Darmstadt 1997

AUSST.-KAT. DARMSTADT 1999
Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Renate Ulmer. Darmstadt 1999

AUSST.-KAT. DARMSTADT 2001
Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bde. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001

AUSST.-KAT. DARMSTADT 2005
Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005

AUSST.-KAT. DARMSTADT/HEIDELBERG 1976
Ludwig von Hofmann. Zeichnungen und Pastelle aus Privatbesitz. Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt und Kurpfälzisches Museum Heidelberg. Bearbeitet von Gisela Bergsträßer. Darmstadt 1976

AUSST.-KAT. DRESDEN 1906
Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Offizieller Katalog der Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Illustrierte Ausgabe. Hg. Direktorium der Ausstellung. 4. Auflage (Ende August 1906). Dresden 1906

AUSST.-KAT. DRESDEN 1912
Grosse Kunstausstellung Dresden 1912. Städtischer Ausstellungspalast, 1. Mai bis 15. Oktober 1912. Offizieller Katalog. Dresden 1912

AUSST.-KAT. DRESDEN 1917
Ludwig von Hofmann. Erstmaliger Überblick über das Schaffen des Künstlers 1891 - 1916. Verzeichnis über die Ausstellung in der Galerie Ernst Arnold. Einleitung von Dr. Erwin Redslob, Direktor des Städtischen Museums Erfurt. Dresden 1917

AUSST.-KAT. DRESDEN 1919A
Herbst 1919 Dresden: Ausstellung der Künstlervereinigung Herbst-Ausstellung 1919. Ausst.-Kat. Dresdner Kunstverein. Dresden 1919

AUSST.-KAT. DRESDEN 1919B
Handzeichnungen deutscher Meister. Ausst.-Kat. Galerie Ernst Arnold Dresden, Dresden 1919

AUSST.-KAT. DRESDEN 1921, S. 23, Kat. 258
Handzeichnungen deutscher Meister. Ausst.-Kat. Galerie Ernst Arnold Dresden, Dresden 1921

AUSST.-KAT. DRESDEN 1931
Dresdner Kunstausstellung. Kollektivausstellung in der Künstlervereinigung. Ausst.-Kat. Dresdner Künstlervereinigung. Dresden 1931

AUSST.-KAT. DRESDEN 1999
Der neue Mensch : Obsessionen des 20. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Deutsches Hygiene-Museum Dresden. Hg. Nicola Lepp. Ostfildern-Ruit 1999

AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1907
Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung (Verbunden mit einer Aquarellausstellung). Ausst.-Kat. Städtischer Kunstpalast Düsseldorf. Düsseldorf 1907

AUSST.-KAT. DÜSSELDORF 1991
Ludwig von Hofmann. Arbeiten aus vier Jahrzehnten. Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Mit einer Einleitung von Reinhard Müller-Mehlis. Ausst.-Kat./Verkaufskat. Galerie Blaeser, Düsseldorf. Düsseldorf 1991 [= Galerie Norbert Blaeser, Düsseldorf ; 56]

AUSST.-KAT. ESSEN 1907
Ludwig von Hofmann. Sonder-Ausstellung. Ausst.-Kat. Museum der Stadt Essen. Essen 1907

AUSST.-KAT. ESSEN 2005
Ferdinand Hodler: Frühling. Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen. Essen 2005 [= Kunstwerke Folkwang ; 1]

AUSST.-KAT. FRANKFURT 1977
Die Nazarener. Ausst.-Kat. Städel, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt. Hg. Klaus Gallwitz. Frankfurt 1977

AUSST.-KAT. FRANKFURT 1992
Max Klinger 1857-1920. Ausst.-Kat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt. Hg. Dieter Gleisberg. Leipzig 1992

AUSST.-KAT. FRANKFURT 2000
Kunstlandschaft Rhein-Main. Malerei im 19. Jahrhundert 1867-1918. Ausst.-Kat. Haus Giersch, Museum Regionaler Kunst Frankfurt. Frankfurt 2000

AUSST.-KAT. FRANKFURT ET AL. 2000
Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Birmingham Museum and Art Gallery Birmingham, Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm. Hg. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München, London, New York 2000

AUSST.-KAT. FREIBURG 1989
Hans Thoma, Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. Augustinermuseum Freiburg. Katalogbearb.: Markus Ewel et al. Königstein 1989

AUSST.-KAT. FREITAL 2005
Traumdunkel. Der Symbolismus in Sachsen 1870-1920. Ausst.-Kat. Städtische Sammlungen Freital. Hg. Rolf Günther. Dresden 2005

AUSST.-KAT. FREITAL 2011
Ludwig von Hofmann (1861-1945). Sehnsucht nach dem Paradies. Ausst.-Kat. Städtische Sammlungen Freital. Hg. Rolf Günther. Dresden 2011

AUSST.-KAT. GERA 1997
Thilo Schoder 1888-1979. Architektur und Design. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Gera. Hg. Ulrike Rüdiger. Jena 1997

AUSST.-KAT. HABICH DARMSTADT 1901
Das Haus Habich. Katalog zum Haus Habich der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“, Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1901

AUSST.-KAT. HAGEN ET AL. 1992
Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Eine Ausstellung anlässlich des Europajahres 1992/93. Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Kunstsammlungen zu Weimar, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Museum voor Sierkunst Gent, Museum für Gestaltung Zürich und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hg. Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992

AUSST.-KAT. HAMBURG 1986
Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1986

AUSST.-KAT. HAMBURG 2001
Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hg. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede. Hamburg 2001

AUSST.-KAT. HILDESHEIM 1984
Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk. Ausst.-Kat. Römer- und Pelizaeusmuseum Hildesheim. Mainz 1984

AUSST.-KAT. JENA 1993
Erich Kuithan (1875-1917). Gemälde, Studien, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Städtische Museen Jena. Hg. Städtische Museen Jena, Romantikerhaus. Leipzig 1993

AUSST.-KAT. KARLSRUHE 1992
Ferdinand Keller (1842-1922). Gemälde, Zeichnungen. Ausst.-Kat. Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1992 [= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe ; 15]

AUSST.-KAT. KÖLN 1914
Offizieller Katalog der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Mai bis Oktober. Hg. von der Ausstellungsleitung. Köln, Berlin 1914

AUSST.-KAT. KÖLN 1973
Malerei, Graphik und Kunsthandwerk um 1900. Gesammelt von Wilko von Abercron. Ausgestellt und angeboten auf der Kunstmesse Köln. Ausst.-Kat. Galerie Rudolf Breuning. Rodenkirchen 1973

AUSST.-KAT. KÖLN 1974
Malerei und Graphik um 1900. Beispiele einer Stilwende. Ausst.-Kat. Galerie Abercron. Hg. Wilko und Ursula Abercron. Köln 1974

AUSST.-KAT. KÖLN 1981
Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Offizieller Katalog. Faksimile-Ausgabe getreu dem Originalkatalog vom Jahre 1914, gelegentlich der Ausstellung Westkunst in Köln 1981 (Reprint). Köln 1981

AUSST.-KAT. KÖLN 1984
Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein [= Der westdeutsche Impuls 1900-1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Folkwang Essen, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Kölnischer Kunstverein Köln, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Von der Heydt Museum Wuppertal]. Hg. Wulf Herzogenrath. Köln 1984

AUSST.-KAT. KÖLN/MÜNCHEN 1977
Henry van de Velde. Theaterentwürfe 1904-1914. Ausst.-Kat. Belgisches Haus Köln, Städtische Bühnen Münster, Theater Gütersloh, Kunstverein Coburg, Stadttheater Würzburg und Stuck-Jugendstilverein München. Köln 1977

AUSST.-KAT. KÖLN/ZÜRICH/LYON 1988
Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich und Musée des Beaux-Arts Lyon. Hg. Ekkehard Mai. Mailand, Zürich 1988

AUSST.-KAT. KÜNZELSAU 1997
Gauguin und die Schule von Pont-Aven. Ausst.-Kat. Museum Würth Künzelsau. Hg. C. Sylvia Weber. Sigmaringen 1997

AUSST.-KAT. LEIPZIG 1917
Ausstellung zum Gedächtnis von Otto Greiner, gest. 24. September 1916. Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses. Illustrierter Ausstellungskatalog mit 368 Nummern. Ausst.-Kat. Leipziger Kunstverein, Februar/März 1917. Leipzig 1917

AUSST.-KAT. LEIPZIG/HAMBURG 2007
Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen. Ausst.-Kat. Museum der Bildenden Künste Leipzig und Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Hg. Hans-Werner Schmidt und Hubertus Gaßner. 2., überarbeitete Auflage. Bielefeld, Leipzig 2007

AUSST.-KAT. LJA LEIPZIG 1912
LJA, Leipziger Jahres-Ausstellung 1912 für Aquarell, Pastell, Zeichnungen und Kleinplastik. Ausstellung im Verein Leipziger Jahres-Ausstellung im Städtischen Handelshof (7. April bis Ende Juni 1912). Illustrierter Katalog. Leipzig 1912

AUSST.-KAT. LONDON 1906
Catalogue of bronzes by Charles Ricketts and of drawings by Ludwig von Hofmann, March, 1906. Ausst.-Kat. Carfax & Co Ltd. London. London 1906

AUSST.-KAT. LONDON 1991
An exhibition of drawings by Ludwig von Hofmann offered for sale by Julian Hartnoll in association with Simon Reynolds. London 1991

AUSST.-KAT. LYON ET AL. 1994
Maurice Denis 1870-1943. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Lyon, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Walker Art Gallery Liverpool, Van Gogh Museum Amsterdam. Spadem 1994

AUSST.-KAT. MANNHEIM 1913
Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1913. Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim. Mannheim 1913

AUSST.-KAT. MARBACH 1988
Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Ausst.-Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Katalog und Ausstellung Gerhard Schuster und Margot Pehle. Marbach 1988 [= Marbacher Kataloge ; 43]

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1910A
Internationale Kunstausstellung der Münchener Sezession, 18.5.-31.10.1910, Ausst.-Kat. München, 2. Auflage. München 1910

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1910B
Neue Künstler-Vereinigung München, II. Ausstellung, Ausstellungskatalog, Turnus 1910/11. München 1910

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1917
Otto Greiner 1869-1916. Gedächtnis-Ausstellung. Mai/Juni 1917 Galerie Heinemann München. München 1917

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1987A
„In uns selbst liegt Italien". Die Kunst der Deutsch-Römer. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Hg. Christoph Heilmann. München 1987

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1987B
Hans von Marées. Gemälde und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek. Hg. Christian Lenz. München 1987

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1987C
Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München e.V. Hg. Wolfgang Storch. München 1987

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 1995
Loïe Fuller. Getanzter Jugendstil. Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck München. Hg. Jo-Anne Birnie Danzker. München 1995

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 2003
Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei. Ausst-Kat. Neue Pinakothek München. Hg. Reinhold Baumstark und Frank Büttner. Köln 2003

AUSST.-KAT. MÜNCHEN 2007
„Nichts als Kultur" – die Pringsheims. Ausst.-Kat. Jüdisches Museum München. Wolfratshausen 2007 [= Sammelbilder ; 2]

AUSST.-KAT. MÜNCHEN/NÜRNBERG 1982
Richard Riemerschmid. Vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente. Ausst.-Kat. Architektursammlung der Technischen Universität München, Münchner Stadtmuseum und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hg. Wilfried Nerdinger. München 1982

AUSST.-KAT. MÜNCHEN/WUPPERTAL 1999
Ferdinand Hodler. Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und Von der Heydt-Museum Wuppertal. Hg. Rudolf Koella. München 1999

AUSST.-KAT. MÜNSTER 2007
Freiheit der Linie : von Obrist und dem Jugendstil zu Marc, Klee und Kirchner. Ausst.-Kat. LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum Münster. Hg. Erich Franz. Bönen 2007

AUSST.-KAT. MÜNSTER/GRENOBLE/WEIMAR 1996
Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Musée de Grenoble und Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Erich Franz. Ostfildern-Ruit 1996

AUSST.-KAT. NANCY 1999
L' École de Nancy: Peinture et Art nouveau. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts de Nancy. Paris 1999

AUSST.-KAT. NEW YORK 1992
Ludwig von Hofmann 1861-1945. Drawings, watercolors, pastels, prints. Winter exhibition, Shephard Gallery, New York. New York 1992

AUSST.-KAT. PARIS 1976
Puvis de Chavannes 1824 - 1898. Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris. Hg. Louise D'Argencourt, M.-C. Boucher-Regnault et al. Paris 1976

AUSST.-KAT. PARIS ET AL. 2007
Maurice Denis. Maestro del simbolismo internazionale. Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal und Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Mailand 2007

AUSST.-KAT. ROM 1981
Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom. Dt. Ausgabe. Hg. Klaus Gallwitz. München 1981

AUSST.-KAT. ROSTOCK 1976
Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Ausst.-Kat. Kunsthalle Rostock. Hg. Horst Zimmermann. Rostock 1976

AUSST.-KAT. ROTTERDAM/BRÜSSEL/BADEN-BADEN/PARIS 1976
Symbolismus in Europa. Ausst.-Kat. Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam, Musées Royaux des Beaux-Arts Brüssel, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Grand Palais Paris. Hg. Hans Albert Peters. Baden-Baden 1976

AUSST.-KAT. SAINT-GERMAIN-EN-LAYE 1996
Symbolistes et Nabis. Maurice Denis et son temps. Dix ans d'enrichissement du Patrimoine. Ausst.-Kat. Musée Départemental Maurice Denis « Le prieuré », Saint-Germain-en-Laye. Hg. Agnès Delannoy. Paris 1996

AUSST.-KAT. SCHWEINFURT ET AL. 1989
Hans Thoma (1839-1924). Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt. Ausst.-Kat. Altes Rathaus der Stadt Schweinfurt, Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kunsthalle zu Kiel der Christian-Albrechts-Universität und Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Schweinfurt 1989

AUSST.-KAT. SONDERSHAUSEN 2004
Neu entdeckt. Thüringen - Land der Residenzen 1485 - 1918. Ausst.-Kat. 2. Thüringer Landesausstellung Schloss Sondershausen. 2 Bde. Hg. Konrad Scheuermann und Jördis Frank Jena 2004

AUSST.-KAT. SPEYER 2002A
Von Feuerbach bis Fetting. Bilder einer Privatsammlung. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Speyer. Hg. Erik Jayme und Clemens Jöckle. Lindenberg 2002

AUSST.-KAT. SPEYER 2002B
Anselm Feuerbach (1829-1880). Ausst.-Kat. Historisches Museum der Pfalz Speyer. Hg. Historisches Museum der Pfalz Speyer. Ostfildern-Ruit 2002

AUSST.-KAT. STUDEN/BADEN 2009
Hans Brühlmann, Bilder und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Fondation Saner, Studen und Museum Langmatt, Baden. Hg. Rudolf Koella. Bern, Sulgen, Zürich 2009

AUSST.-KAT. VENEDIG 2002
From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi Venedig. Hg. Serge Lemoine. London 2002

AUSST.-KAT. WEIMAR 1905
Dritte Neo-Impressionisten Ausstellung. Ausst.-Kat. Grossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Weimar. Weimar 1905

AUSST.-KAT. WEIMAR 1906
Katalog der dritten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Ausst.-Kat. Grossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Weimar. Weimar 1906

AUSST.-KAT. WEIMAR 1909
Gemälde von Ludwig von Hofmann in Weimar. Ausst.-Kat. Grossherzogliches Museum für Kunst und Kunstgewerbe Weimar, September 1909. Weimar 1909

AUSST.-KAT. WEIMAR 1960
Die Weimarer Malerschule. Ausst.-Kat. Kunsthalle Weimar. Hg. Walther Scheidig. Weimar 1960

AUSST.-KAT. WEIMAR 1999
Aufstieg und Fall der Moderne. Eine Ausstellung der Kunstsammlungen zu Weimar und der Weimar 1999 - Kulturstadt Europas GmbH in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999

AUSST.-KAT. WEIMAR 2000
„Ihr kinderlein kommet…". Henry van de Velde: Ein vergessenes Projekt für Friedrich Nietzsche. Ausst.-Kat. Kunstsammlung zu Weimar in Zusammenarbeit mit der Fachhochschule Potsdam und dem Freundeskreis „Hohe Pappeln" e.V. Hg. Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 2000

AUSST.-KAT. WEIMAR 2005
Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz. Ausst.-Kat. des Villa Romana e.V. in Kooperation mit der Klassik-Stiftung Weimar und der Deutsche-Bank-Stiftung; Ausstellung im Neuen Museum Weimar. Hg. Thomas Föhl und Gerda Wendermann. Berlin 2005

AUSST.-KAT. WEIMAR/BERLIN 2004
Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portaits 1902-1904. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des „neuen Weimar". Ausst.-Kat. Nietzsche-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen Weimar und Georg-Kolbe-Museum Berlin. Hg. Justus H. Ulbricht. Jena 2004

AUSST.-KAT. WIEN 1992
Ferdinand Hodler und Wien. Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Beldvedere. Hg. Gerbert Frodl. Wien 1992

AUSST.-KAT. WIEN 1998
Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905. Ausst.-Kat. Albertina Wien. Hg. Marian Bisanz-Prakken. Wien, München 1998

AUSST.-KAT. WUPPERTAL 1987
Hans von Marées. Zeichnungen. Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunst- und Museumsverein. Hg. Hans G. Wachtmann. Wuppertal 1987

AUSST.-KAT. ZÜRICH 1983
Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich. Hg. Harald Szeemann. Aarau 1983

AUSST.-KAT. ZÜRICH/PARIS 1993
Die Nabis. Propheten der Moderne. Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich und Galeries nationales du Grand Palais Paris. Hg. Claire Frèches-Thory und Ursula Perucchi-Petri. München 1993

AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. CHEMNITZ 2007
Max Klinger in Chemnitz. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz erarbeitet von Conny Dietrich. Hg. Ingrid Mössinger. Leipzig 2007

AUSST.-KAT./BESTANDSKAT. SCHLESWIG 1991
Hans Olde und die Freilichtmalerei in Norddeutschland. Ausst.-Kat./Bestandskat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar. Bearbeitet von Gabriele Bremer. Schleswig 1991

BÄCHLER 1990
Bächler, Christa: Die Akademie der Bildenden Künste zwischen Novemberrevolution und faschistischer Machtübernahme (1918-1933), in: Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989). Die Geschichte einer Institution. Hg. Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden 1990, S. 241-306

BALEMI 1996
Balemi, Silke: Die Frage « Wo soll man hin ? » bleibt doch sehr lange offen – Ludwig von Hofmann zwischen Deutschland, Paris und dem klassischen Mittelmeerraum. Unveröffentlichter Aufsatz des LvHAZ. Zürich 1996

BÁLINT 1999
Bálint, Anna: Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813 (1908-1909). Ferdinand Hodlers Jenaer Historiengemälde. Auftragsgeschichte, Werkgenese, Nachleben. Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 1997. Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 1999 [= Europäische Hochschulschriften Kunstgeschichte, Reihe 28 ; 340]

BARMEYER 1968
Barmeyer, Eike: Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationsgeschichte. Zugl.: München, Univ., Diss., 1968. München 1968 [= Humanistische Bibliothek. Abhandlungen und Texte ; hg. Ernesto Grassi ; 2]

BARTHELS 1908
Barthels, Adolf: Chronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907. Festschrift zur Einweihung des neuen Hoftheater-Gebäudes 11. Januar 1908. Köln, Weimar, Wien 1908

BARTMANN 1984
Bartmann, Dominik: Berlin offiziell – Kunst und Kunstpolitik unter Wilhelm II, in: Berlin um 1900. Ausst.-Kat. Berlinische Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste. Berlin 1984, S. 183-188

BARTMANN 1997
Bartmann, Dominik: „… hinaus in die scharfe Luft". Zur Institutionsgeschichte der Berliner Morderne, in: Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888-1918 aus dem Stadtmuseum Berlin. Ausst.-Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Seedamm-Kulturzentrum. Hg. Dominik Bartmann. Berlin 1997, S. 14-20

BARZANTNY 2002
Barzantny, Tamara: Harry Graf Kessler und das Theater. Autor, Mäzen, Initiator. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss. Köln, Weimar, Wien 2002

BARZANTNY 2004
Barzantny, Tamara: Das Weimarer Theater von 1850 bis 1900 – Keimzelle einer Nationalbühne? in: Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker. Hg. Lothar Ehrlich und Justus H. Ulbricht. Köln, Weimar, Wien 2004, S. 175-188

BATTISTINI 2003
Battistini, Matilde: Symbole und Allegorien. Berlin 2003 [= Bildlexikon der Kunst ; hg. Stefano Zuffi ; 3]

BAUM 1912
Baum, Julius: Die Pfullinger Hallen. 2. Auflage. München, Reutlingen 1912

BAUM 1964
Baum, Marie-Luise: Die von der Heydts aus Elberfeld. Wuppertal 1964

BAUTZEN 2004
Götter, Menschen, Furien. Ernst Rietschels Giebelfeld „Tragödie“ in Bautzen. Bautzen 2004

BAYERISCHER ARCHITEKTEN- UND INGENIEUR-VEREIN 1912
München und seine Bauten. Hg. Bayerischer Architekten- und Ingenieur-Verein. München 1912

BECK 1988
Beck, James: Ilaria del Carretto di Jacopo Della Quercia. Cinisello Balsamo 1988

BECK 1999
Beck, James H.: Malerei der italienischen Renaissance. Köln 1999

BECKER 1901
Becker, Marie Luise: Der Tanz. Leipzig 1901

BECKER 1905
Becker, Felix: Max Klingers dekorative Malereien in der Villa Albers in Steglitz, in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. 40 N. F. Jg. 16 1905, S. 8-13

BECKER 2004
Les salons d l´art nouveau. Perfekte Harmonie und schlichte Schönheit, in: L’art nouveau. La maison Bing. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam, Musée des Arts décoratifs Paris, Museum Villa Stuck München und CaixaForum Barcelona. Hg. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker und Evelyne Possémé. Amsterdam, Paris, Antwerpen 2004, S. 115-150

BECKMANN 1911
Beckmann, Erich: Neue Bücher. Anleitung zum Kunstverständnis [über Graefs Buch zu den Wandbildern Hofmanns und Hodlers in Jena], in: KUNST UND KÜNSTLER. 9 (1911), H. 6, S. 311-312

BEDENIG-STEIN 2001
Bedenig-Stein, Katrin: Nur ein „Ohrenmensch“? Thomas Manns Verhältnis zu den bildenden Künsten. Zugl.: Zürich, Univ., Diss. 2000/2001. Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 2001 [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur ; 1803]

BEENKEN 1941
Beenken, Hermann: Die Landschaft im Schaffen Ludwig von Hofmanns - Zum 80. Geburtstag des Künstlers, in: DIE KUNST IM DEUTSCHEN REICH. 5 (1941). Folge 10, S. 294-301

BEHL/VOIGT 1993
Behl, Carl Friedrich Wilhelm und Voigt, Felix Alfred: Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen. Neuausgabe der Ausgabe von 1957. Bearbeitet von Mechthild Pfeiffer-Voigt. München 1993

BEHRENS 1900A
Behrens, Peter: Die Dekoration der Bühne, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 6 (1900), S. 401-406

BEHRENS 1900B
Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet. Leipzig 1900

BENDER 1923
Bender, Ewald: Die Kunst Ferdinand Hodlers. Bd. 1. Zürich 1923

BENESCH 1962
Benesch, Otto: Hodler, Klimt und Munch als Monumentalmaler, in: WALLRAF-RICHARTZ-JAHRBUCH. 24 (1962), S. 333-358

BEREND-CORINTH 1958
Berend-Corinth, Charlotte: Die Gemälde von Lovis Corinth. Werkkatalog. München 1958

BERGSTRÄßER 1977
Bergsträßer, Gisela: Ludwig von Hofmanns Supraporten für Karl von der Heydt, in: KUNST IN HESSEN. 17 (1977), S. 61-66

BERMBACH 1994
Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt 1994

BESTANDSKAT. DARMSTADT 2003
Gemälde Hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog Hessisches Landesmuseum Darmstadt. Hg. Barbara Bott. Heidelberg 2003

BESTANDSKAT. HAMBURG 1996
Museum für Kunst und Gewerbe. Die Jugendstilsammlung. Bearbeitet von Ruth Malhotra und Alexander Pilipczuk unter Mitwirkung von Sigrid Barten et al. Bd. 2. Hamburg 1996

BESTANDSKAT. MANNHEIM 1989
Salon und Secession. Zeichnungen und Aquarelle 1880-1918. Bd. 6. Bearbeitet von Walther Stephan Laux. Bestandskat. Städtische Kunsthalle Mannheim. Hg. Manfred Fath. Weinheim 1989 [= Die Zeichnungen des 19. Jahrhunderts in der Kunsthalle Mannheim ; 6 Bde ; Hg. Manfred Fath]

BESTANDSKAT. WEIMAR 1913
Katalog des grossherzoglichen Museums zu Weimar. Hg. Willibald Hermens. 7. Auflage. Weimar 1913

BESTANDSKAT. WEIMAR 1994
Kunstsammlungen zu Weimar. Schloßmuseum Gemäldegalerie. Hg. Rolf Bothe. München 1994

BESTGEN 1991
Bestgen, Ulrike: Altäre ohne Gott? : Studien zum Triptychonformat in der deutschen Kunst seit der Jahrhundertwende. Zugl.: Münster/Westf., Univ., Diss., 1991. Münster 1992

BETZ 1987
Betz, Gerd: Wie erkenne ich klassizistische Kunst. Architektur, Skulptur, Malerei. Sonderausgabe. Stuttgart, Zürich 1987

BEYME 2005
Beyme, Klaus von: Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955. München 2005

BIALOSTOCKI 1981
Bialostocki, Jan: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Dresden 1981

BIERL 1991
Bierl, Anton F. Harald: Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und metatheatralische' Aspekte im Text. Zugl.: München, Univ., Diss., 1990. Tübingen 1991 [= Classica Monacensia ; 1]

BIGGELEBEN 2008
Biggeleben, Christof: Reichtum und Wohnsegregation, parteipolitische Präferenzen und kulturelle Distinktionsmechanismen: Die Berliner Wirtschaftselite im Kaiserreich, in: Berliner Villenleben : die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Hg. Heinz Reif. Berlin, 2008, S. 15-47 [= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin ; 12]

BISMARCK 1988
Bismarck, Beatrice von: Harry Graf Kessler und die französische Kunst um die Jahrhundertwende, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. 42 (1988). H. 3 (Sammler der frühen Moderne in Berlin), S. 47-62

BLUM 2005
Blum, Gerd: Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne. Berlin, München 2005

BLUM 2008
Blum, Gerd: Hans von Marées: Der Maler als Modell. Werk und Wirkung zwischen Moltke und Duchamp, in: Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie. Hg. Angelika Wesenberg. Berlin 2008, S. 17-25

BLUME 1984
Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt 1984 [= Die Altertumswissenschaft]

BODE 1893
Bode, Wilhelm: Kunst. Die Ausstellung der Elf und Ludwig von Hofmann, in: PREUßISCHE JAHRBÜCHER. 72 (1893), S. 171-174

BODE 1930 [BD. 1-2]
Bode, Wilhelm von: Mein Leben. 2 Bde. Berlin 1930

BODE/GAEHTGENS 1997 [BD. 1-2]
Bode, Wilhelm: Mein Leben. 2 Bde.: Bd. 1 Textband, Bd. 2 Kommentarband. Hg. Thomas W. Gaehtgens. Berlin 1997 [= Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart ; 4]

BODENHAUSEN-DEGENER 1955
Bodenhausen-Degener, Dora von: Eberhard von Bodenhausen. Ein Leben für Kunst und Wirtschaft. Düsseldorf 1955

BODENSCHATZ 2001
Bodenschatz, Harald: Villenkolonie Grunewald bei Berlin, in: Harlander, Tilman: Villa und Eigenheim. Suburbaner Städtebau in Deutschland. Stuttgart, München 2001, S. 133-143

BOEHE 1968
Boehe, Jutta: Theater und Jugendstil - Feste des Lebens und der Kunst, in: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hg. Gerhard Bott. Hanau 1977, S. 154-158

BOEHE-SELLE 2001
Boehe-Selle, Jutta: Feste des Lebens und der Kunst. Die Reformbewegung und das Theater, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 325-328

BOEHN 1925
Boehn, Max von: Der Tanz. Berlin 1925

BOEHN 1938
Boehn, Max von: „Faust und die Kunst", in: Goethes Faust. Hundertjahrs-Ausgabe. Mit einer Einleitung „Faust und die Kunst" von Max von Boehn und einem Vorwort von Edwin Redslob. Berlin 1938

BÖPPLE 1989
Böpple, Gerlinde: Die Gemäldesammlung Levinstein, in: Maison de Santé. Ehemalige Kur- und Irrenanstalt. Katalog zur gleichnamigen Ausstellungsminiatur vom 25.6.- 6.8.1989. Hg. Insa Eschebach und Gerlinde Böpple. Berlin 1989, S. 91/92 [= Schöneberg auf dem Weg nach Berlin ; 6]

BÖSCHENSTEIN 1986
Böschenstein, Bernhard: Stefan George und Italien, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts. Hg. Christoph Perels. Tübingen 1986, S. 317-333

BÖSCHENSTEIN 2002
Böschenstein, Bernhard: Ludwig von Hofmann als Maler der Dichter. Erläuterungen und Spiegelungen: Rilke und Hofmannsthal, Thomas Mann und George, in: George-Jahrbuch. 4 (2002/2003), S. 112-136

BÖSCHENSTEIN 2005
Böschenstein, Bernhard: Jugendstil – Antike – Traum und Tod. Ludwig von Hofmanns Rezeption in der deutschen Dichtung um und nach 1900, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 358-365

BOUILLON 2002
Bouillon, Jean-Paul: Puvis de Chavannes and the Nabis, in: From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi Venedig. Hg. Serge Lemoine. London 2002, S. 101-118

BRAESEL 1996
Braesel, Michaela: Die englische Wandmalerei der 1920er und 1930er Jahren Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1991. Frankfurt, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1996 [= Europäische Hochschulschriften : Reihe 28, Kunstgeschichte ; 261]

BRANDI 2001
Brandi, Bettina: Theater im 20. Jahrhundert. Die Spuren der Theater-Avantgarde, in: Geschichte und Geschichten I. Ein historischer Streifzug durch verschiedene Wissenschaftszweige. Hg. Maria Nühlen. Merseburg 2001, S. 57-72 [= Merseburger Ringvorlesung ; 1]

BRANDSTETTER 1995
Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt 1995

BRANDSTETTER 1998
Brandstetter, Gabriele: Ausdruckstanz, in: Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880 - 1933. Hg. Diethart Kerbs und Jürgen Reulecke. Wuppertal 1998, S. 451-463

BRANDSTETTER 2009
Brandstetter, Gabriele: „Schwarzer Walzer". Fin-de-siècle-Ästhetik in Tanz, Literatur und bildender Kunst, in: Achim Aurnhammer und Günter Schnitzler (Hgg.), Der Tanz in den Künsten 1770-1914. Freiburg, Berlin, Wien 2009, S. 289-305 [= Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae ; 10]

BRAUN 1991
Braun, Hermann: Fritz Klimsch. Eine Dokumentation. Mit einem Geleitwort von Werner Stopp. Kunsthaus am Museum, Carola van Ham Köln. Köln 1991

BRAUNECK 2001
Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. 9., aktualisierte Auflage. Reinbek bei Hamburg 2001 [= Rowohlts Enzyklopädie ; 433]

BRAUN-TROPPAU 1898
Braun-Troppau, Edmund Wilhelm: Hans Thoma und die nationale Kunst, in: KUNST UND KUNSTHANDWERK. 1 (1898), S. 81-95

BREUER 1995
Breuer, Judith: Julius Mössel (1871 - 1957) – Dekorations- und Kunstmaler. Zur Wiederentdeckung seiner Arbeiten in Süddeutschland. Mit einem Beitrag von Jill L. McKeever-Furst. Stuttgart 1995 [= Arbeitsheft, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg ; 5]

BRIESENICK 1965
Briesenick, Brigitte: Wandmalerei, in: Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken. Bd. 1: Wandmalerei, Tafelmalerei. Hg. Hans H. Hofstätter. München 1965, S. 15-52

BROMMER 1979
Brommer, Frank: Die Parthenon-Skulpturen: Metopen, Fries, Giebel und Kultbild. Mainz 1979

BROSCHÜRE LITTMANN 1971
Planen und Bauen für die Zukunft. 100 Jahre Heilmann & Littmann Bau-Aktiengesellschaft, München. München 1971

BRUCHMÜLLER 1912
Bruchmüller, W.: Zum Umbau von Auerbachs Keller, in: [LEIPZIGER] ILLUSTRIRTE ZEITUNG. 138 (April-Juni 1912). Nr. 3588. 4. April 1912, S. 726-728

BRÜHL 1991
Brühl, Georg: Die Cassirers. Streiter für den Impressionismus. Leipzig 1991

BRÜSCHWEILER 1970
Brüschweiler, Jura: Ferdinand Hodler im Spiegel der zeitgenössischen Kritik. Zürich, Lausanne 1970

BUCHHOLZ 2001A
Buchholz, Kai: Kunsttheorie und Ästhetik um 1900, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 261-266

BUCHHOLZ 2001B
Buchholz, Kai: Das Theater als Sinnbild des Lebens, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 471-486

BUCHHOLZ 2005
Buchholz, Kai: „... solche Seligkeit durchschüttelt das träumende Ich". Ludwig von Hofmann als Theaterreformer, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 322-329

BUCHHOLZ 2007
Buchholz, Kai: Im Rhythmus des Lebens. Jugendstil und Bühnenkunst. Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Jugendstil-Festhalle in Landau in der Pfalz. Hg. Förderverein für die Jugendstil-Festhalle Landau. Stuttgart 2007

BUCHHOLZ/ULMER 2001
Buchholz, Kai und Ulmer, Renate: Reform des Wohnens, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Bd. 2. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 547-550

BUCHHOLZ/WAGNER 2001
Buchholz, Kai u. Wagner, Annette: Sexualreform und neues Geschlechterverhältnis, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Damstadt 2001, S. 441-459

BURCKHARDT 2001
Burckhardt, Jacob: Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens (1855). 2 Bde. [Bd. 1: Architektur und Sculptur; Bd. 2: Malerei]. Hg. Bernd Roeck, Christine Tauber und Martin Warnke. München 2001 [= Jacob Burckhardt: Werke. Kritische Gesamtausgabe in 2 Bde.]

BURGER 1968
Burger, Hilde: Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler. Briefwechsel 1898 - 1929. Frankfurt 1968

BÜRGIN/MAYER 1987
Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Bd. IV: Die Briefe von 1951 bis 1955 und Nachträge. Bearbeitet und hg. unter Mitwirkung des Thomas-Mann-Archivs der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. Frankfurt 1987

BURKERT 1990
Burkert, Walter: Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen. Berlin 1990 [= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek ; 22]

BUSCH 1985
Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Zugl.: Bonn, Univ., Habil.-Schr., 1979. Berlin 1985

BUSSE 1931
Busse, Hermann Eris: Hans Adolf Bühler. Karlsruhe 1931 [= Vom Bodensee zum Main ; 38]

BUSSMANN 1996
Bussmann, Georg: Max Klingers "Beethoven" in der 14. Ausstellung der Wiener Secession, in: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Hg. Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp. 2., unveränd. Auflage Wien 1996, S. 525-542 [= Studien zu Politik und Verwaltung ; 46]

CANCIK 1987
Cancik, Hubert: Der Nietzsche-Kult in Weimar. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der wilhelminischen Ära, in: Nietzsche-Studien. 16 (1987), S. 405-429

CANCIK 2000
Cancik, Hubert: Nietzsches Antike : Vorlesung. Stuttgart, Weimar 2000

CENTENARIUM 2003
Centenarium. Einhundert Jahre Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Kai Buchholz und Klaus Wolbert. Darmstadt 2003

CENTRALBLATT BAUVERWALTUNG 1887
Wohnhaus Wallich in Berlin, in: CENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG. 7 (1887), Nr. 39, S. 375-377

CENTRALBLATT BAUVERWALTUNG 1908
[Sch.]: Das großherzogliche Hoftheater in Weimar, in: CENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG. 28 (1908). Nr. 5, S. 36-40

CHRISTEN 2008
Christen, Gabriela: Ferdinand Hodler – Unendlichkeit und Tod. Monumentale Frauenfiguren in den Zürcher Wandbildern. Berlin 2008

CLARK 1958
Clark, Kenneth: Das Nackte in der Kunst. Köln 1958

CLEMEN 1941
Clemen, Paul: Ludwig von Hofmann, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 56 (1941). H. 12, S. 279-288

CLEMENS 1913/14
Clemens, Theodor: Ein Musiker der Malerei, in: ARENA. Oktav-Ausgabe von *Über Land und Meer*. 2 (1913/14). H. 6, S. 809-814

COMMICHAU 1901
Commichau, Felix: Das Haus Habich, in: Koch, Alexander (Hg.): Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901. Darmstadt 1901, S. 196-211

CORINTH 1920/1979
Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. Berlin 1908. Neudruck der 3. Auflage (1920). Hildesheim 1979

CORINTH 1979
Corinth, Thomas: Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth. Tübingen 1979

CRAIG 1905
Craig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler. 2. Auflage. Berlin, Leipzig 1905

CRAIG 1907/1970
Craig, Edward Gordon: Die Künstler des Theaters der Zukunft (1907), in: Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Hg. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. Berlin 1970, S. 15-49

CRAIG 1970
Eduard Gordon Craig. Über die Kunst des Theaters. Hg. Elisabeth Weber und Dietrich Kreidt. Berlin 1970

DBE 1995-2000
Deutsche Biographische Enzyklopädie. 12 Bde. Hg. Walther Killy und Rudolf Vierhaus. Darmstadt 1995-2000

DAEHNE 1930/1993
Daehne, Paul: Auerbachs Keller. Auerbachs Hof. Mädlerpassage. 1530-1930. Eine Jubiläumsschrift. Hg. von der Grundstücksverwaltung der Mädler-Passage (früher Auerbachs Hof). Reprint nach der Ausgabe Leipzig 1930. Leipzig 1993

DÄUBLER 1919
Däubler, Theodor: Vorwort zu dem Mappenwerk „Rhythmen", in: Rhythmen. Mappe mit X Steinzeichnungen von Ludwig von Hofmann und mit einem Prolog von Theodor Däubler. Leipzig 1919

DE ROSA 2000
De Rosa, Maria Rosaria: Hans von Marées (1837-1887). Neapel 2000

DEHMEL 1908/1979
Dehmel, Richard: Der Olympier Goethe. Ein Protest (1908), in: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Bd. 5. Teil III: 1870-1918. Hg., eingeleitet und kommentiert Karl Robert Mandelkow. München 1979, S. 354-357

DEMPSEY 2001
Dempsey, Charles: Inventing the Renaissance Putto. Chapel Hill et al. 2001 [= Bettie Allison Rand lectures in art history]

DENIS 1920
Denis, Maurice: Définition du Néo-Traditionnisme, in: Théories 1890-1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique. 4. Auflage. Paris 1920, S. 1-13.

DENKMALLISTE BERLIN 2008/09
Denkmalliste Berlin-Charlottenburg-Wilmersdorf. Amtsblatt für Berlin, Öffentliches Verzeichnis der Denkmale in Berlin (Denkmalliste Berlin). Hg. Senatsverwaltung für Inneres, Berlin. Vom Landesdenkmalamt, Fachbereich Wissensmanagement und Denkmalvermittlung fortgeschriebene und aktualisierte Fassung der im Amtsblatt erschienenen Berliner Denkmalliste in der Veröffentlichung, 14.6.2001 (Stand: 11.8.2009). http://www. stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/ denkmalliste/ downloads/denkmalliste_08_09.pdf

DENKSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1916
Denkschrift zur Einweihung der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leipzig 1916

DENNERLEIN 1970
Dennerlein, Ingrid: Pan 1895 - 1900. Dokumentation aus Zeitschriften des Jugendstils. 2 Bde.: Teil 1: Kataloge, Register, Regelwerk; Teil 2: Klartextinformation. Berlin 1970

DERI 1920
Deri, Max: Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. Leipzig 1920

DERTINGER 1983
Dertinger, Cornelia: Mathieu Molitor. Ein Leipziger Plastiker und Bildhauer. Unveröffentlichte Diplomarbeit Universität Leipzig. Leipzig 1983

DIBBERN 1980
Dibbern, Margrit: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914), Entwicklung der Sammlungen und Neubau. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1974. Hamburg 1980

DIERS 2008
Diers, Michael: Anlässlich der Restaurierung: Willy von Beckeraths Wandbildzyklus „Die Ewige Welle". Eine kleine Handreichung zum besseren Verständnis, in: Newsletter HfbK. 12 (Dezember 2008), S. 4-7

DIETRICH 2004
Dietrich, Conny: Max Klinger in Weimar, in: Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portaits 1902-1904. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des „neuen Weimar". Ausst.-Kat. Nietzsche-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen Weimar, und Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Hg. Justus H. Ulbricht. Weimar 2004, S. 17-46

DIETRICH 2007
Dietrich, Conny: Das Rathausbild, in: Max Klinger in Chemnitz. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Werke in den Kunstsammlungen Chemnitz erarbeitet von Conny Dietrich. Hg. Ingrid Mössinger. Leipzig 2007, S. 36-130

DITTMAR 1940
Dittmar, D. K.: Die Erneuerung der Innenräume des Deutschen Nationaltheaters. Architekt: Professor Paul Baumgarten, Berlin, in: Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen. Mit Nachrichten der Reichs- und Staatsbehörden. 60 (1940). H. 34/35, S.533-540

DOEDE 1977
Doede, Werner: Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum ersten Weltkrieg. Frankfurt, Berlin, Wien 1977

DÖHL 2004
Döhl, Dörte: Ludwig Hoffmann. Bauen für Berlin 1896-1924. Zugl.: Berlin, Univ., Diss. Tübingen 2004

DOLGNER 1996
Dolgner, Dieter: Henry van de Velde in Weimar 1902-1917. Weimar 1996 [=VDG-Kunstführer ; 2]

DOMM 1989
Domm, Anne-S.: Der „klassische" Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1988. München 1989 [= Miscellanea Bavarica Monacensia ; 146]

DÖNIKE 2005
Dönike, Martin: Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796 – 1806. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2002. Berlin, New York 2005 [= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte ; 34 = (268)]

DÖRING 2005
Döring, Jürgen: Der PAN und Ludwig von Hofmann, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 294-312

DORRMANN 2001
Dorrmann, Michael: „Unser bedeutendster und glücklichster Sammler von neuen Bildern." Die Enstehung und Präsentation der Sammlung Arnhold in Berlin, in: Andrea Pophanken und Felix Billeter (Hgg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Berlin 2001, S. 23-40

DORRMANN 2002
Dorrmann, Michael: Eduard Arnhold (1849-1925). Eine biographische Studie zu Unternehmer- und Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2001/2002. Berlin 2002

DRESDNER 1894
Dresdner, Albert: Berliner Kunstbriefe, in: DER KUNSTWART. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. 7 (1894). H. 12 [2. Märzheft], S. 183-185

DROSTE 1980
Droste, Magdalena: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert. Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1977. Münster 1980 [= Kunstgeschichte : Form und Interesse ; 2]

DR. W. 1908
Dr. W.: Architekt Hermann A. E. Kopf, Frankfurt a. M., in: INNENDEKORATION. 19 (1908). H. 6, S. 192-196 (Abb. bis S. 204)

EBERL/MARCON 1984
150 Jahre Promotion an der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Tübingen. Biographien der Doktoren, Ehrendoktoren und Habilitierten 1830-1980 (1984). Bearbeitet von Immo Eberl und Helmut Marcon im Auftrag der Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Stuttgart 1984

EBERS O.J., [BD. 1-3]
Ebers, Hermann: Hermann Ebers: Erinnerungen: Bd. 1 (Kindheitserinnerungen, http://www.peniope.de/downloads/3936609128_Kindheitserinnerungen.pdf), Bd. 2 (Erinnerungen aus der Gymnasialzeit, http://www.peniope.de/downloads/ 3936609128_Gymnasialzeit.pdf), Bd. 3 (Aus meiner Studienzeit (http://www. peniope.de/downloads/3936609128_ Studienzeit.pdf) online Internet-Ergänzungen zu: Musische Verschmelzungen : Thomas Mann und Hermann Ebers. Erinnerungen, Illustrationen, Briefe. Hg. Alexander Krause. München 2006 [= Thomas-Mann-Schriftenreihe ; 5]

EDER 2010
Eder, Antonia: Moderne Archaik und mythische Avantgarde. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss, in: Salzburger Festspiele – Die Oper. Programm 2010. Salzburg 2010, S. 26-29

EHMCKE 1933
Ehmcke, F. H.: 100 Jahre J. Gollnow & Sohn Stettin. 1833-1933. Denkschrift anläßlich des hundertjährigen Bestandes der Firma J. Gollnow & Sohn Stettin nach Angaben von Professor F. H. Ehmcke hergestellt. Stettin 1933

EISLER 1914
Eisler, Max: Das Werkbund-Theater Henry van de Veldes, in: DIE KUNST. 10 (1914). H. 12, S. 558-567

ENCYKLOPÄDIE DER WISSENSCHAFTEN UND KÜNSTE 1834
Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste: in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber. Erste Section A – G. Leipzig 1934

EMISCH 1991
Emisch, Heidemarie: Ludwig Edinger. Hirnanatomie und Psychologie. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 1989. Stuttgart, New York 1991 [= Forschungen zur neueren Medizin- und Biologiegeschichte ; 4. Hg. Gunter Mann und Werner F. Kümmel]

ENGLERT 2000
Englert, Klaus: Der Traum vom Gesamtkunstwerk. Das ästhetische Diapositiv der Moderne? in: ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT. 44 (2000), H. 1, S.5-25

ERBSMEHL 1993
Erbsmehl, Hansdieter: Kulturkritik und Gegenästhetik. Zur Bedeutung Friedrich Nietzsches für die bildende Kunst in Deutschland, 1892 – 1918. Zugl.: Los Angeles, University of California, Diss., 1993. Ann Arbor/Mich. 2001

ERBSMEHL 2001
Erbsmehl, Hansdieter: Harry Graf Kessler. Mittler einer nietzscheanischen Kultur im Deutschen Kaiserreich, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 51-53

ERBSMEHL 2003
Erbsmehl, Hansdieter: Inszenierungen eines Bildnisses - Max Klingers Nietzsche-Portraits, in: Dietrich Dietrich und Hansdieter Erbsmehl: Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portaits 1902-1904. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des „neuen Weimar". Hg. Justus H. Ulbricht. Weimar 2003, S. 47-76

EWALD 1999
Ewald, Björn Christian: Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. Zugl.: München, Univ., Diss, 1996. Mainz 1999 [= Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung: Ergänzungsheft; 34]

FALKENHAUSEN 1993
Falkenhausen, Susanne von: Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830 - 1890-Strategien nationaler Bildersprache. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Habil.-Schr., 1991. Berlin 1993

FASTERT 2005
Fastert, Sabine: Wandmalerei der Romantik und des Historismus, in: KUNSTHISTORISCHE ARBEITSBLÄTTER. 6 (2005), S. 33-44

FEATURE KUNER 2002
32 Betrachtungen über Grete Sultan. Eine Pianistinnen-Karriere. Feature von Jean-Claude Kuner. Eine Produktion des WDR 2002. (Erstausstrahlung 2002). Zum Manuskript siehe http://jean-claude-kuner.de/wp-content/uploads/2009/02/ manuskript_sultan.pdf

FECHTER 1935
Fechter, Paul: Nietzsches Bildwelt und der Jugendstil (1935), in: DEUTSCHE RUNDSCHAU, Nr. 243, April/Juni 1935, S. 30-36. Wiederabgedruckt in: Jugendstil. Hg. Jost Hermand. Darmstadt 1971, S. 349-357 [= Wege der Forschung ; 110]

FEHLEMANN/STAMM 2001
Fehlemann, Sabine und Stamm, Rainer: Die von der Heydts. Bankiers, Christen und Mäzene. Wuppertal 2001

FEHR 1918
Fehr, Hans: Botho Graef, in: DAS KUNSTBLATT. 11 (1918), S. 344-348

FEHRER 1984
Fehrer, Catherine: New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian), in: Gazette des Beaux-Arts. VIe pér., 126 (1984), t. 53, 1384e -1385e livr., Mai-Juni 1984, S. 207-216

FEHRER 1989
Fehrer, Catherine: The Julian Academy Paris 1868-1939. Ausst.-Kat. Shepherd Gallery, New York. Hg. Catherine Fehrer, Robert and Elisabeth Kashey. New York 1989

FELDTKELLER 2008
Feldtkeller, Julia: Wandmalereirestaurierung. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden. Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2004. Wien 2008

FESTSCHRIFT DEUTSCHE BÜCHEREI 1962
Deutsche Bücherei 1912-1962. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der deutschen Nationalbibliothek. Leipzig 1962

FEUCHTER-SCHAWELKA 1999
Feuchter-Schawelka, Anne: Der Kampf um das Tafelbild, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 216-228

FIEDLER 1996
Fiedler, Theodore: „Weimar contra Berlin": Harry Graf Kessler and the Politics of Modernism, in: Imagining Modern German Culture 1889-1910. Hg. Françoise Foester-Hahn. Hannover 1996, S. 107-125 [= Studies in the History of Art ; 53]

FINGER 2006
Finger, Anke K.: Das Gesamtkunstwerk der Moderne. Göttingen 2006

FISCHEL 1903
Fischel, Oskar: Ludwig von Hofmann. Bielefeld, Leipzig 1903 [= Künstler-Monographien ; 63; hg. H. Knackfuss]

FISCHER 1910
Fischer, Otto: Ludwig von Hofmann, in: KUNST UND KÜNSTLER. 8 (1910). H. 9, S. 473-474

FISCHER 2008
Fischer, Ole W.: Nietzsches Schatten. Theorie und Werk Henry van de Veldes im Spiegel der Philosophie Friedrich Nietzsches. Eine vergleichende Studie zur Rezeptionsgeschichte in der frühen Moderne. Zugl.: Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, Diss., 2008 [http://e-collection.library.ethz.ch/eserv/eth: 31152/eth-31152-01.pdf]

FISCHERBRÜCKE ARCHITEKTUR XX. JH. 1902
Feuerwache Fischerstraße und Standesamt Fischerbrücke, in: DIE ARCHITEKTUR DES XX. JAHRHUNDERTS. 2 (1902), S. 35f

FLENDER 2003
Flender, Mirjam: Ludwig von Hofmann als Wandmaler im öffentlichen Raum. Die Deutsche Bücherei Dresden. Unveröffentlichte Magisterarbeit Berlin 2003

FLENDER 2005
Flender, Mirjam: Ludwig von Hofmanns Arbeiten auf Papier: Über seine Handzeichnungen und Pastelle, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 196-204

FÖHL 1989
Föhl, Thomas: Briefe, in: Curt Herrmann: 1854 - 1929. Ein Maler der Moderne in Berlin. 2. Bd.: Briefe, bearbeitet von Thomas Föhl. Ausst.-Kat. Berlin Museum. Hg. Rolf Bothe. Berlin 1989

FÖHL 1994
Föhl, Thomas: [Stichwort] Ludwig von Hofmann, in: Kunstsammlungen zu Weimar. Schlossmuseum. Gemäldegalerie. Bestandskatalog. München 1994, S. 182-184

FÖHL 1996
Föhl, Thomas: „Ein Museum der Moderne - Harry Graf Kessler und das Neue Weimar“, in: Manet bis van Gogh - Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin und Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. München, New York 1996, S. 288-301

FÖHL 1999
Föhl, Thomas: Kunstpolitik und Lebensentwurf. Das Neue Weimar im Spiegel der Beziehungen zwischen Henry van de Velde und Harry Graf Kessler, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 60-89

FÖHL 2005A
Föhl, Thomas: Ludwig von Hofmann und das Neue Weimar am Beispiel der Dresdner Museumshalle von 1906, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 38-45

FÖHL 2005B
Föhl, Thomas: Ein Netzwerk für die Moderne. Harry Graf Kessler und die Gründung des Deutschen Künstlerbundes im Spiegel zeitgenössischer Quellen, in: Ein Arkadien der Moderne? 100 Jahre Künstlerhaus Villa Romana in Florenz. Ausst.-Kat. des Villa Romana e.V. in Kooperation mit der Klassik-Stiftung Weimar und der Deutsche-Bank-Stiftung; Ausstellung im Neuen Museum Weimar. Hg. Thomas Föhl und Gerda Wendermann. Berlin 2005, S. 22-33

FÖHL 2010
Föhl, Thomas: Henry van de Velde: Architekt und Designer des Jugendstils. Weimar 2010

FORNOFF 2004
Fornoff, Roger: Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk: Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne. Zugl.: Hannover, Univ., Diss., 2003. Hildesheim, Zürich, New York 2004 [= Echo ; 6]

FOUCART-BORVILLE 1976
Foucart-Borville, Jacques: La genese des peintures murales de Puvis de Chavannes au musée de Picardie. Amiens 1976 [= Annales du centre regional de documentation pedagogique d'Amiens]

FREHNER 2009
Frehner, Matthias: Parallel zur Avantgarde. Hans Brühlmann als Maler, in: Hans Brühlmann, Bilder und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Fondation Saner, Studen und Museum Langmatt, Baden. Hg. Rudolf Koella. Bern 2009, S. 21-32

FRIESLÄNDER 1999
Friesländer, Elisabeth: Dancing Muses?, in: Assaph. Studies in Art History. 4 (1999), S. 1-20

FROITZHEIM 1992
Froitzheim, Eva-Marina: Ferdinand Keller (1842-1922). Gemälde, Zeichnungen. Karlsruhe 1992 [= Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe ; 15]

FSU FOTOHEFT 1986
Das Universitätshauptgebäude der Universität von Jena. Ebaut 1905-1908. Fotoheft mit 15 Aufnahmen. Hg. Rektor der Friedrich-Schiler-Universität Jena. Jena um 1986

FUCHS 1901
Fuchs, Georg: Die hessischen Künstler auf der Ausstellung, in: Koch, Alexander (Hg.): Die Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie 1901. Darmstadt 1901, S. 212-229

FUCHS 1905
Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukunft. Berlin, Leipzig 1905

FUCHS 1906
Fuchs, Friedrich: Variété und Kunst, in: DAS LEBEN. 2 (1906). H. 4, S. 30-40

FUCHS 1907
Fuchs, Georg: Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundertausstellung und die Münchner Retrospektive. München, Leipzig 1907

FUCHS 1908
Fuchs, Georg: Die Ziele des Münchener Künstler-Theaters, in: Münchener Künstler-Theater. Hg. vom Verein Münchener Künstler-Theater. München 1908, S. 18-33

FUCHS 1909
Fuchs, Georg: Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstler-Theater. München, Leipzig 1909

GABLER 2001
Gabler, Josephine: Vom Menschen zum Monument? Die Plastik in Deutschland zwischen 1933 und 1945, in: Kluxen, Andrea M. (Hg.): Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert. Nürnberg 2001, S. 229-240 [= Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg ; 9]

GAEHTGENS 1992A
Gaehtgens, Thomas: Wilhelm von Bode und seine Sammler, in: Gaethgens, Thomas: Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. München 1992, S. 11-28

GAEHTGENS/FLECKNER 2003
Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner: Historienmalerei. Darmstadt 2003 [= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren ; 1]

GALLWITZ 1960
Gallwitz, Klaus: Die Thoma-Kapelle der Karlsruher Kunsthalle, in: Beiträge zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Heinz Rudolf Rosemann. München 1960, S. 301-322

GANTNER 1970
Gantner, Hildegard Verena: Hans Olde (1855-1917). Leben und Werk. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1968. Tübingen 1970

GEBHARDT 1999
Gebhardt, Miriam: Die Erinnerung von Vater und Sohn – Fallstudie, in: Gebhardt, Miriam: Das Familiengedächtnis. Erinnerungen im deutsch-jüdischen Bürgertum 1890 bis 1932. Stuttgart 1999, S. 32-49 [= Studien zur Geschichte des Alltags ; 16]

GENTY 1994
Genty, Gilles: Maurice Denis nach 1900. „Das Glück des Klassischen." in: Maurice Denis 1870-1943. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts Lyon, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Walker Art Gallery Liverpool und Van Gogh Museum Amsterdam. Spadem 1994, S. 51-59

GEOMINY 1984
Geominy, Wilfred: Die Florentiner Niobiden. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1982. Bonn 1984

GERHARDUS 1977
Gerhardus, Maly und Dietfried: Symbolismus und Jugendstil. Krisenbewusstsein, Verfeinerung sinnlichen Handelns und die Erneuerung des Lebens in Schönheit. Freiburg, Wien, Basel 1977

GERMER 1988
Germer, Stefan: Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1988. Hildesheim, Zürich, New York 1988 [= Studien zur Kunstgeschichte ; 47]

GESCHICHTSVEREIN PFULLINGEN 2007
Die Pfullinger Hallen und ihr Stifter Louis Laiblin. Jubiläumsausgabe 100 Jahre Pfullinger Hallen 2007. Hg. Geschichtsverein Pfullingen e.V., Redaktion: Hermann Taigel. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Pfullingen 2007 [= Beiträge zur Pfullinger Geschichte ; 15]

GIRARDET 1997
Girardet, Cella-Margaretha: Jüdische Mäzene für die Preußischen Museen zu Berlin : eine Studie zum Mäzenatentum im Deutschen Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1993. Egelsbach 1997 [= Monographien zur Wissenschaft des Judentums ; 3]

GOETHE-LESSING-JAHR 1929
Das Buch des Goethe-Lessing-Jahres 1929 : 100 Jahre Goethe ; 200 Jahre Lessing. Braunschweig 1929

GORDON 1974
Gordon, Donald E.: Modern art exhibitions 1900-1916. Selected catalogue documentation. 2 Bde. München 1974 [= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts ; 14,1.2]

GÖTTING 1980
Götting, Birgit: Otto Greiner (1869-1916). Die Entstehung eines Künstlers: Zu den Aufstiegsbedingungen eines begabten Handwerkslithographen zu anerkannter Künstlergröße. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1980. Hamburg 1980

GRAEF 1910
Graef, Botho: Hodlers und Hofmanns Wandbilder in der Universität zu Jena. 2. Auflage. Jena 1910

GRAEF 1917
Graef, Botho: Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns (= Abdruck von Botho Graefs gleichlautendem Vortrag anlässlich der Ludwig von Hofmann-Ausstellung in der Galerie Arnold Dresden vom 14.1.1917), in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST. 52 (1917), S. 133-144

GRAICHEN 1936A
Graichen, A.: Ludwig von Hofmann zum 75. Geburtstag. Wandmalereien seiner Hand zieren die Deutsche Bücherei, in: NEUE LEIPZIGER ZEITUNG, Nr. XX vom 16.8.1936. Ferner erschienen in: ZEITLUPE (1936). H. 33, S. 12-13

GRAICHEN 1936B
Graichen, A.: Ludwig von Hofmann, in: DIE KUNST. 73 (1936). H. 12, S. 353-357

GRASSI 1962
Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1962 [= Geschichte der Ästhetik ; 1]

GRAUTTOFF 1912
Grauttoff, Otto: Albert Besnard, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 27 (1912), H. 15, S. 341-351

GRÄVELL 1907
Grävell: Moderne Monumentalmalerei, in: PÄDAGOGISCHES ARCHIV. 49 (1907), S. 587-593

GRESKY 1986
Gresky, Wolfgang: Das Göttinger Schiller-Bild: Erich Kuithan, Schiller auf dem Weg zu seinem ersten Kolleg, in: Göttinger Jahrbuch. 24 (1986), S. 83-97

GRILL 1915
Grill, Erich: Wandbilder von Professor Karl Schmoll von Eisenwerth, in: DIE KUNST. 32 (1915), S. 97-103

GRISEBACH 1983
Grisebach, Lucius: Historienbilder, in: Ferdinand Hodler (1853-1918). Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musee du Petit Palais Paris und Kunsthaus Zürich. Hg. Jura Brüschweiler und Guido Magnaguagno. Zürich 1983, S. 257-274

GROEBEN 2008
Groeben, Christiane: Die Zoologische Station in Neapel und ihr Freskensaal: eine Lebensgemeinschaft seit 135 Jahren, in: Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie. Hg. Angelika Wesenberg. Dresden 2008, S. 35-45

GROHE 1999
Grohe, Stefan: Max Klinger, Harry Graf Kessler und das Neue Weimar, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat., Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 174-180

GROSS 1989
Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1982. Marburg 1989

GROSS 2001
Gross, Friedrich: Wandmalerei der Romantik und des Historismus, in: KUNSTHISTORISCHE ARBEITSBLÄTTER. 12 (2001), S. 21-32

GROTE 1947
Grote, Ludwig: Hans von Marées: Die Neapler Fresken. Berlin 1947 [= Der Kunstbrief ; 32]

GRUMBT 1981
Grumbt, Dorette: „Domus Accademia" und „Schennkstadt Zur Rosen", in: Reichtümer und Raritären. Bd. II. Kulturhistorische Sammlungen, Museen, Archiv, Denkmale und Gärten der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Jena 1981, S. 176-189 [= Jenaer Reden und Schriften 1981]

GRUND 2002
Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900 Zugl.: Berlin, Kunsthistorisches Seminar der Humboldt-Universität, Diss., 1999. Berlin 2002

GRUPP 1996
Grupp, Peter: Harry Graf Kessler 1868-1937. Eine Biographie. München 1996

GRUPP 1999
Grupp, Peter: Geteilte Illusionen. Die Beziehung zwischen Harry Graf Kessler und Henry van de Velde, in: Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik. Aust.-Kat. Ausstellungshalle Weimar. Eine Ausstellung des Freistaates Thüringen in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin. Hg. Hans Wilderotter und Michael Dorrmann. Berlin 1999, S. 195-205

GÜNTHER 2000
Günther, Rolf: Im Banne des Titanen. Max Klinger und seine Zeitgenossen, in: Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Birmingham Museum and Art Gallery Birmingham, Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm. Hg. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München, London, New York 2000, S. 217-231

GÜNTHER 2005A
Günther, Rolf: Et in arcadia ego. Ludwig von Hofmann und Ludolf Verworner, in: Traumdunkel. Der Symbolismus in Sachsen 1870-1920. Ausst.-Kat. Städtische Sammlungen Freital Schloss Burgk. Hg. Rolf Günther. Dresden 2005, S. 40-48

GÜNTHER 2005B
Günther, Rolf: „Alpha og Omega". Ludwig von Hofmann und Dresden, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 46-53

GUIBERT FERRARA 2003
Guibert Ferrara, Lidia: Unverhüllte Schönheit. Liegende Akte. München 2003

GUTHMANN 1903
Guthmann, Johannes: Über Otto Greiner. Leipzig 1903

HABLIK 2005
Hablik, Christina: „Nach Paris führt den Deutschen der Kopf, nach Rom zieht ihn das Herz". Der Weg Ludwig von Hofmanns nach Italien, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 30-37

HAENEL 1905A
Haenel, Erich: Die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906: I-III, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 14 (1905/06), S. 393-432, 433-480, 481-511

HAENEL 1906B
Haenel, Erich: Die Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906: IV-V, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 16 (1906/07), S. 22-48, 73-87

HAENEL 1906C
Haenel, Erich: Raumkunst, in: Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Illustrierte Ausgabe. Hg. Direktorium der Ausstellung. München 1906, S. 23-28

HAENTJES 1978
Haentjes, Walter: Karl von der Heydt und das Schloß auf dem Wacholder, in: GODESBERGER HEIMATBLÄTTER. 16 (1978), S. 52-74

HAFNER 2004
Hafner, Katie: Das Haus an der Brücke. Die Villa Schöningen in Potsdam und ihre Bewohner. Wilhelmshorst 2004

HAGER 1989
Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1989

HALLER 1960
Haller, Johannes: Lebenserinnerungen: Gesehenes, Gehörtes, Gedachtes. Stuttgart 1960

HALLER 2002
Haller, Miriam: Das Fest der Zeichen : Schreibweisen des Festes im modernen Drama. Zugl.: Köln, Univ., Diss., 2001. Köln, Weimar, Wien 2002 [= Kölner germanistische Studien ; N.F., 3]

HAMANN/HERMAND 1973
Hamann, Richard und Hermand, Jost: Stilkunst um 1900. 2. Auflage. Berlin 1973 [= Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart ; 4]

HAMANN 1914
Hamann, Richard: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig, Berlin 1914

HAMANN 1914/1971
Hamann, Richard: Jugendstil und dekorativer Archaismus in der deutschen Malerei (1914), in: Jugendstil. Hg. Jost Hermand. Darmstadt 1971, S. 1-7 [= Wege der Forschung ; 110]

HAMANN 1917
Hamann, Richard: Das Wesen der Monumentalkunst, in: LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. 6 (1916/17), S. 142-160

HAMMER 1988
Hammer, Klaus: Ludwig von Hofmann. Dresden 1988 [= Maler und Werk. Eine Kunstheftreihe]

HANSMANN 2000
Hansmann, Wilfried: Putten. Worms 2000

HARDENBERG 1906
Hardenberg, Kuno Graf: Die Museumshalle für Weimar, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 18 (1906). H. 9, S. 673-679

HARDTWIG 1978
Hardtwig, Wolfgang: Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffes, in: Michael Brix und Monika Steinhauser (Hgg.): Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, S. 17-27

HARDTWIG 2005
Hardtwig, Wolfgang: Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters. Göttingen 2005 [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft ; 169]

HART 1896/97
Hart, Julius: Die Kunst als Lebenserzeugerin, in: Pan. 3 (1897). H. 1, S. 34-39

HAUPT/WÜRFFEL 2008
Handbuch des Fin de Siècle. Hgg. Sabine Haupt und Stefan Bodo Würffel. Stuttgart 2008

HAUPTMANN 1921
Hauptmann, Gerhart: Prolog zur Mappe „Rhythmen“ - Neue Folge, in: Rhythmen - Neue Folge. Mappe mit 10 Lithographien und mit einem Prolog von Gerhart Hauptmann. Unter Aufsicht des Künstlers in einer einmaligen Auflage von 100 numerierten und signierten Exemplaren in der Akademie für Kunstgewerbe Dresden hergestellt. 47,4 x 40,2 cm. Leipzig 1921

HAUPTMANN 1922
Hauptmann, Gerhart: Griechischer Frühling. Berlin 1922

HAUPTMANN 1925
Hauptmann, Gerhart: Die Insel der großen Mutter oder das Wunder von Ile des Dames : eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus. 6.-50. Auflage. Berlin 1925

HAUPTMANN 1976
Hauptmann, Gerhart: Italienische Reise 1897. Tagebuchaufzeichnungen. Hg. M. Machatzke. Berlin 1976

HAUPTMANN 1987
Hauptmann, Gerhart: Tagebücher 1897 bis 1905. Hg. Martin Machatzke. Frankfurt, Berlin, Wien 1987

HAUPTMANN 1994
Hauptmann, Gerhart: Tagebücher 1906 bis 1913. Mit dem Reisetagebuch Griechenland-Türkei 1907. Nach Vorarbeiten von Martin Machatzke. Hg. Peter Sprengel. Frankfurt, Berlin, Wien 1994

HAUPTMANN 1996
Hauptmann, Gerhart: Griechischer Frühling: Reisetagebuch Griechenland - Türkei 1907. Hg. Peter Sprengel. Berlin 1996

HAUSEN 1904
Hausen, Max: Das neue Weimar, in: Die Woche (Berlin). 6 (1904). H. 37, 10.9.1904, S. 1641-1645

HECHT 2005
Hecht, Christian: Streit um die richtige Moderne: Henry van de Velde, Max Littmann und der Neubau des Weimarer Hoftheaters. Weimar 2005. Wiederabgedruckt in: ZEITSCHRIFT FÜR KUNSTGESCHICHTE. 2 (2006), S. 358-393 [= Weimarer Moderne ; 59]

HEISSERER 2005
Heisserer, Dirk: Im Zaubergarten: Thomas Mann in Bayern. 2. Auflage. München 2005

HELFERICH 1895
Helferich, Hermann: Besnard II, in: PAN. 1 (1895). H. 3, S. 185-192

HELFERICH 1999
Helferich, Christoph: Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken. München 1999

HELLMANN/WEILANDT 2008
Hellmann, Birgitt und Weilandt, Doris: Jena musarum salanarum sedes : 450 Jahre Universitätsstadt Jena. Jena 2008

HENZE 1974
Henze, Gisela: Der Pan. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende. Zugl.: Freiburg i. Breisgau, Univ., Diss., 1974. Freiburg 1974

HEPP 1987
Hepp, Corona: Avantgarde. Moderne Kunst, Kulturkritik und Reformbewegung nach der Jahrhundertwende. München 1987 [= Deutsche Geschichte der neusten Zeit vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart ; 4514]

HERDEJÜRGEN 1992
Herdejürgen, Helga: Stadtrömische und italische Girlandensarkophage. Faszikel 1: Die Sarkophage des 1. und 2. Jahrhunderts. Berlin 1992 [= Die antiken Sarkophagreliefs. Hg. Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Bernard Andreae und Guntram Koch ; 6]

HERMAND 1971
Hermand, Jost, (Hg.): Jugendstil. Darmstadt 1971 [= Wege der Forschung ; 110]

HEROLD 1968
Hérold, Martine: L'Académie Julian à cent ans. Paris 1968

HERRMANN 1892
Herrmann, Franz: Hans Thoma, in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, NF 3 (1892), S. 225-230

HERRMANN 1997
Herrmann, Simone: Ludwig von Hofmanns Stellung bei den Elf und in der Berliner Secession. Unveröffentlichter Aufsatz des LvHAZ. Zürich 1997

HESS 1991
Hess, Ulrich: Geschichte Thüringens 1866 bis 1914 : Regionalgeschichtliche Forschungen im Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar. Aus dem Nachlass hg. Volker Wahl. Köln, Weimar, Wien 1991

HESSE-FRIELINGHAUS 1983
Hesse-Frielinghaus, Herta: Gerhart Hauptmann - Ludwig von Hofmann. Briefwechsel 1894-1944. Bonn 1983

HEUBERGER/KROHN 1988
Heuberger, Rachel u. Krohn, Helga: Hinaus aus dem Ghetto … Juden in Frankfurt am Main 1800-1950. Frankfurt 1988

HEVESI 1894/1984
Hevesi, Ludwig: Die Münchener 'Sezession' in Wien (2.12.1894), in: Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Secession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik - Chronik. Wien : Konegen, 1906. Reprint hrsg. von Otto Breida. Klagenfurt 1984, S. 523-525

HEVESI 1895
Hevesi, Ludwig: Münchener Brief (22.9.1895), in: PESTER LLOYD, Nr. 230 vom 25.9.1895, S. 3-4 (Feuilleton)

HEVESI 1900
Hevesi, Ludwig: Ludwig von Hofmann, in: VER SACRUM. Mittheilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs. 3 (1900), H. 16, S. 243-254. Neuabgedruckt in: Hevesi, Ludwig: Ludwig von Hofmann (VER SACRUM, 15.8.1900), in: Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Secession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik - Chronik. Wien 1906. Reprint hg. von Otto Breicha. Klagenfurt 1984, S. 269-272

HEVESI 1900/1984A
Hevesi, Ludwig: Aus der Sezession (16.3.1900), in: Hevesi, Ludwig: Acht Jahre Secession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik - Chronik. Reprint der Ausgabe Wien 1906. Wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha. Klagenfurt 1984, S. 239-243

HEVESI 1907/1909
Hevesi, Ludwig: Beim berühmten Julian (17.11.1907), in: Hevesi, Ludwig: Altkunst – Neukunst. Wien 1909, S. 579-588

HEVESI 1898/1909
Hevesi, Ludwig: Puvis de Chavannes (1824-1898) (3.11.1898), in: Hevesi, Ludwig: Altkunst – Neukunst. Wien 1909, S. 500-504

HEYL 2008
Heyl, Anke von: Jugendstil. Königswinter 2008

HILDEBRAND 1893
Hildebrand, Artur von: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Straßburg 1893

HILDEBRANDT 1920
Hildebrandt, Hans: Wandmalerei, ihr Wesen und ihre Gesetze. Stuttgart, Berlin 1920

HILDEBRANDT 1924
Hildebrandt, Hans: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam 1924 [= Handbuch für Kunstwissenschaft ; 18]

HILDEBRANDT 1954/55
Hildebrandt, Hans: Wandmalerei. Ihre Auflösung im 19., ihre Neubelebung im 20. Jahrhundert, in: Das Kunstwerk. Zeitschrift für moderne Kunst. 5 (1954-55), S. 3-27

HIß 2005
Hiß, Guido: Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000. München 2005 [= Aesthetica theatralia ; 1]

HOBERG/BENZ-BECKER 1987
Hoberg, Annegret und Benz-Becker, Margarete: Biographie Ludwig von Hofmann, in: ‚In uns selbst liegt Italien.' Die Kunst der Deutsch-Römer. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München. Hg. Christoph Heilmann. München 1987, S. 388

HODLER 1983
Hodler: Ferdinand: Über die Kunst (überarbeiteter Vortrag von 1897 und um den Abschnitt Parallelismus von 1908 ergänzt) in: Ferdinand Hodler (1853-1918). Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musée du Petit Palais Paris und Kunsthaus Zürich. Hg. Jura Brüschweiler und Guido Magnaguagno. Zürich 1983, S. 13-20

HOEBER 1918
Hoeber, Fritz: Ludwig Edinger und die Kunst, in: GEMEINNÜTZIGE BLÄTTER FÜR HESSEN UND NASSAU. 20 (1918), S. 20-23

HOFFMANN 1901
Hoffmann, Ludwig: [Über die] Architektur-Ausstellung der Stadt Berlin 1901, in: Große Berliner Kunstausstellung 1901. Ausst.-Kat. Berlin 1901. Berlin, Stuttgart, Leipzig [1901], Kapitel VIII

HOFFMANN 1902
Hoffmann, Ludwig: Die Feuerwache an der Fischerstraße und Das Standesamt an der Fischerbrücke, in: Hoffmann, Ludwig: Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten nach den mit Massen versehenen Originalzeichnungen der Fassaden und der Innenräume, sowie Naturaufnahmen der bemerkenswertesten Teile der seit dem Jahre 1897 in Berlin errichteten städtischen Bauten. Bd. 1. Berlin, New York 1902, S. XIII-XVI und Tafel C 45 bis C 50

HOFFMANN 1905
Hoffmann, Ludwig: Das Standesamt an der Fischerbrücke, in: Hoffmann, Ludwig: Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten nach den mit Massen versehenen Originalzeichnungen der Fassaden und der Innenräume sowie Naturaufnahmen der bemerkenswertesten Teile der seit dem Jahre 1897 in Berlin errichteten städtischen Bauten. Bd. 4. Berlin1905, S. XV-XVI und Tafel C 38 bis C 45

HOFFMANN 2009
Hoffmann, Anja: Monumentalmalerei im Spannungsfeld zwischen Historismus und Jugendstil. Das Werk von Wilhelm Köppen (1876-1917). Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 2008. Bonn 2009 [http://hss.ulb.uni-bonn.de/2009/1884/1884.htm]

HOFMANN 1963/2005
Hofmann, Eleonore von: Im Kreis der Elite. Persönliche Erinnerungen an Ludwig von Hofmann, in: SPECULUM ARTIS. 15 (1963). H. 6, S. 22-29. Wiederabgedruckt in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 384-389

HOFMANN 1924
Hofmann, Ludwig von: Die Kunst und die wirtschaftliche Not, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 54 (1924). H. 8, S. 301-304

HOFMANN 1991
Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. 3. Auflage. München 1991

HOFMANN 1998
Hofmann, Werner: Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte. München 1998

HOFMANNSTHAL 1894/1979
Hofmannsthal, Hugo von: Ausstellung der Münchener „Sezession" und der „Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler" (1894, erschienen in NEUE REVUE), in: Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Hg. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 8: Reden und Aufsätze I 1891-1913. Frankfurt a. M. 1979, S. 553-560

HOFMANNSTHAL 1905
Hofmannsthal, Hugo von: Prolog zur Mappe Tänze, in: TÄNZE. Mappe mit 12 Lithographien und mit einem Prolog von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig 1905

HOFMANNSTHAL 1907/1979
Hofmannsthal, Hugo von: Die unvergleichliche Tänzerin (1907), in: Hugo von Hofmannsthal: Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden. Hg. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Bd. 8: Reden und Aufsätze I 1891-1913. Frankfurt a. M. 1979, S. 496-501

HOFMANNSTHAL 1986
Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Hg. Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer. Frankfurt 1986

HOFSTÄTTER 1955
Hofstätter, Hans H.: Die Entstehung des „Neuen Stils" in der französischen Malerei um 1890. Zugl.: Freiburg i. B., Univ., Diss, 1954. Freiburg 1955

HOFSTÄTTER 1959
Hofstätter, Hans H.: Malerei. Das Problem der Jugendstilmalerei, in: Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert. Hg. Helmut Seling. München, Heidelberg 1959, S. 99-167

HOFSTÄTTER 1965
Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. 2., überarbeitete Auflage. Köln 1965

HOFSTÄTTER 1972
Hofstätter, Hans H.: Idealismus und Symbolismus. Aufbruch der Druckgraphik von der Romantik bis zur Gegenwart. Hg. Walter Koschatzky. Wien 1972

HOFSTÄTTER 1976
Hofstätter, Hans H.: Die Bildwelt der symbolistischen Malerei, in: Symbolismus in Europa. Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Hg. Hans Albert Peters und Ingrid Jederko. Baden-Baden 1976, S. 11-20

HOFSTÄTTER 1977
Hofstätter, Hans H.: Die Bildwelt im Jugendstil, in: Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit. Hg. Gerhard Bott. Hanau 1977, S. 41-66

HOFSTÄTTER 1978
Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. 4. Auflage. Köln 1978

HOFSTÄTTER 2000
Hofstätter, Hans H.: Symbolismus in Deutschland und Europa, in: Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Birmingham Museum and Art Gallery Birmingham, Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm. Hg. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München, London, New York 2000, S. 17-27

HOFSTÄTTER 2003
Hofstätter, Hans H.: Jugendstil: Graphik und Druckkunst. Lizenz der Verlags-Gruppe Weltbild, Augsburg. St. Gallen 2003

HOFSTÄTTER 2005
Hofstätter, Hans H.: Symbolismus und Jugendstil im Werk von Ludwig von Hofmann, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 62-71

HOLENWEG/ZELGER 1998
Arnold Böcklin. Die Zeichnungen. Hg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Hans Holenweg in Zusammenarbeit mit Franz Zelger. Basel 1998 [= Œuvrekataloge Schweizer Künstler ; 18].

HÖLSCHER 1999
Hölscher, Petra: Dekorative Kunst auf Ausstellungen in Dresden - nur Dekoration? in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Dresden. Hg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1999, S. 60-64

HÖTZEL 2004
Hötzel, Manfred: Max und Paul von Bleichert. Versuch einer Doppelbiographie der Söhne Adolf Bleicherts, in: Krieg, Stefan W.: Max und Paul Bleichert. Unternehmer und ihre Villen. Leipzig 2004, S. 9-62 [= Gohliser Historische Hefte ; 9]

HÖTZEL/KRIEG 2002
Adolf Bleichert und sein Werk. Unternehmerbiografie, Industriearchitektur, Formengeschichte. Hg. Manfred Hötzel und Stefan W. Krieg. Leipzig 2002 [= Gohliser Historische Hefte ; 8]

HORN 2007
Horn, Gisela: Der Soldat und die Muse. Geschlechterinszenierungen auf den Wandgemälden des Universitätshauptgebäudes, in: Jena – ein nationaler Erinnerungsort? Hg. Jürgen John und Justus H. Ulbricht. Köln 2007, S. 259-268

HUNDERTJAHRS-AUSGABE GOETHES FAUST 1938
Goethes Faust. Hundertjahrs-Ausgabe. Mit einer Einleitung „Faust und die Kunst" von Max von Boehn und einem Vorwort von Edwin Redslob. Berlin 1938

HÜTER 1967
Hüter, Karl-Heinz: Henry van de Velde. Sein Werk bis zum Ende seiner Tätigkeit in Deutschland. Berlin 1967 [= Schriften zur Kunstgeschichte ; 9]

ILLUSTRIERTER KAT. DRESDEN 1906
Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden 1906. Illustrierte Ausgabe. Hg. Direktorium der Ausstellung. München 1906

IMDAHL 1963
Imdahl, Max: Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl. Cézanne. Bilder und Zitate (1963), in: Max Imdahl: Reflexion - Theorie - Methode. Gesammelte Schriften. Bd. 3. Hg. Gottfried Boehm. Frankfurt 1996, S. 42-113

IMPELLUSO 2002
Impelluso, Lucia: Götter und Helden der Antike. Berlin 2002 [= Bildlexikon der Kunst ; hg. Stefano Zuffi ; 1]

INGENHOFF-DANHÄUSER 1992
Ingenhoff-Danhäuser, Monika: Die Wandmalereien im Festsaal - die Bilder und ihre Künstler, die Künstler und ihre Zeit, in: Die Pfullinger Hallen. Ein Kulturdenkmal des frühen 20. Jahrhunderts zum Landesdenkmaltag Baden-Württemberg 1992. Pfullingen 1992, S. 37-54

IVO HAUPTMANN 1976
Hauptmann, Ivo: Bilder und Erinnerungen. Hg. Erik Blumenfeld. Hamburg 1976

JESSEN 1915
Jessen, Peter: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914. Jena 1915 [= Jahrbücher des Deutschen Werkbundes ; 4]

JOSEPH 1996
Joseph, Erkme: Nietzsche im „Zauberberg". Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1993. Frankfurt 1996 [= Thomas-Mann-Studien ; 14]

JUBILÄUM UNIV. JENA 1908
350jähriges Jubiläum der Universität Jena 31. Juli und 1. August 1908: Festreden. Jena 1908

JUGEND 1917
Jugend: Otto Greiner-Nummer. Jugend. 50 (1917), S. 961-980

JUNG 1992
Jung, Henrike: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933. Köln, Weimar, Wien 1992

JUNGE 1983
Junge, Michael: Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst. Zugl.: Kiel, Univ., Diss. Kiel 1983

JUNKER 1986
Junker, Ernst Wiegand: Stefan Georges erste Romfahrt mit Theodor Dienstbach im Jahre 1898. Robert Wolff zum 65. Geburtstag am 1. August 1986, in: Neue Beiträge zur George-Forschung ; Forschung/Heft 11. Hg. Gesellschaft zur Förderung der Stefan-George-Gedenkstätte im Stefan-George-Gymnasium Bingen e.V. 1986, S. 4-39

KAISER 1914
Kaiser, Hans: Das neue Rathaus in Hannover, in: Die Kunst. 30 (1914), S. 201-222

KARENTZOS 2005
Karentzos, Alexandra: Kunstgöttinnen. Mythische Weiblichkeit zwischen Historismus und Secessionen. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2002. Marburg 2005

KATALOG BRÜSSEL 1993
Henry van de Velde dans les collections de la Bibliothèque Royale Albert Ier. Ausst.-Kat. Bibliothèque Royale Albert Ier Brüssel. Hg. Fabrice van de Kerckhove, Nicole Walch, Anne Rouzet, Paul Culot und Claudine Lemaire. Brüssel 1993

KATALOG DRESDEN 1990
Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989). Die Geschichte einer Institution. Hg. Hochschule für Bildende Künste Dresden. Dresden 1990

KATALOG IPHOFEN 2005
Reliefsammlung der großen Kulturepochen. Knauf-Museum Iphofen. Katalog des Knauf-Museums Iphofen. 3., ergänzte Auflage. Dettelbach 2005

KEKULÉ VON STRADONITZ 1889
Kekulé von Stradonitz, Reinhard: Über die Bronzestatue des sogenannten Idolino. Berlin 1889 [= Programm zum Winkelmannsfeste der Archälogischen Gesellschaft zu Berlin ; 49] [digitalisierte Version: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bwpr1889]

KEMPTER ET AL. 1985, [BD. 1-2]
Hans Brühlmann (1878-1911). Leben - Werk - Welt. Erzählt und beschrieben von Lothar Kempter. [Œuvrekatalog Schweizer Künstler ; 12/I, hg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich]. Mit einem Werkkatalog, bearbeitet von Hansjakob Diggelmann und Jeannot Simmen. [= Œuvrekatalog Schweizer Künstler ; 12/II, hg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich]. Basel, München 1985

KERÉNYI 1966
Kerényi, Karl: Mensch und Maske, in: Kerényi, Karl: Humanistische Seelenforschung. Darmstadt 1966, S. 340-356

KERÉNYI 1994
Kerényi, Karl: Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens [Karl Kerényi: Werke in Einzelausgaben. Hg. Magda Kerényi]. Stuttgart 1994

KERN 1899/1900
Kern, Otto: Hans von Marees, in: PAN. 5 (1899/1900). H. 2, S. 114-118

KESSLER 1899/1988
Kessler, Harry Graf: Kunst und Religion - Die Kunst und die religiöse Menge, in: PAN. 5 (1899), H. 3, S. 163-176. Wieder abgedruckt in Harry Graf Kessler: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Frankfurt 1988, S. 9-47 [= Harry Graf Kessler: Gesammelte Schriften in drei Bde. Hg. Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster]

KESSLER 1904
Kessler, Harry Graf: Der deutsche Künstlerbund (1904), in: Harry Graf Kessler: Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899-1933. Mit einem Nachwort und Anmerkungen versehen von Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster. Frankfurt 1988, S. 66-77 [= Harry Graf Kessler: Gesammelte Schriften in drei Bde. Hg. Cornelia Blasberg und Gerhard Schuster].

KESSLER 1905
Kessler, Harry Graf: Vorwort, in: Graig, Edward Gordon: Die Kunst des Theaters. Übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler. 2. Auflage. Berlin 1905, S. 3-6

KESSLER 1906
Kessler, Harry Graf: Kunst und Publikum, in: DIE NEUE RUNDSCHAU. 17 (1906), H. 1, S. 112-116

KESSLER 2004A
Kessler, Harry Graf: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. 2. Bd. (1892-1897). Hg. Günter Riederer und Jörg Schuster. Stuttgart 2004 [= Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Hg. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott]

KESSLER 2004B
Kessler, Harry Graf: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. 3. Bd. (1897-1905). Hg. Carina Schäfer und Gabriele Biedermann. Stuttgart 2004 [= Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Hg. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott]

KESSLER 2005
Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. 4. Bd. (1906-1914). Hg. Jörg Schuster. Stuttgart 2005 [= Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Hg. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott]

KESSLER 2006
Kessler, Harry Graf: Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. 6. Bd. (1916-1918). Hg. Günter Riederer. Stuttgart 2006 [= Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 1880-1937. Hg. Roland S. Kamzelak und Ulrich Ott]

KEYßNER 1899
Keyßner, Gustav: Puvis de Chavannes, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 14 (1899). H. 7, S. 87-95

KEYSSNER 1908A
Keyssner, Gustav: Die Pfullinger Hallen, in: DIE KUNST. 18 (1908), S. 191-212

KEYSSNER 1908B
Keyssner, Gustav: Fritz Boehle, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 23 (1908), H. 16, S. 362-374

KEYSSNER 1911
Keyssner, Gustav: Das Gebäude der Universität Jena. Leipzig 1911

KEYSSNER 1922
Keyssner, Gustav: Das Gebäude der Universität Jena, in: Theodor Fischer. Öffentliche Bauten. Leipzig 1922, S. 1-64

KINDLERS NEUES LEXIKON 1990
Kindlers Neues Literaturlexikon. 22 Bde. Hg. Walter Jens. München 1990

KIRCHHOFF 2004
Kirchhoff, Axel: Der Architekt Heinrich Plange (1857-1942). Ein Baumeister des Unternehmertums in der bergischen Region. Zugl.: Wuppertal., Univ., Diss., 2004, 2004 [http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1103/ df0404.pdf]

KIRCHNER 1920
Kirchner, Joachim: Deutsche Meister des dekorativ-monumentalen Stils, in: Deutsche Kunst und Dekoration. 47 (1920-21), S. 249-260

KLEMMER 1998
Klemmer, Klemens: Jüdische Baumeister in Deutschland. Architektur vor der Shoah. Stuttgart 1998

KLIMSCH 1958
Klimsch, Fritz: Geformte Bilder seines Lebens und zweier Jahrhunderte. Erinnerungen und Gedanken eines Bildhauers. Stollhamm 1958

KLINGER 1891/1984
Klinger, Max: Malerei und Zeichnung (1891), in: Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk. Ausst.-Kat. Römer- und Pelizaeusmuseum Hildesheim. Mainz 1984, S. 207-252

KNELL 1990
Knell, Heiner: Mythos und Polis. Bildprogramme griechischer Bauskulptur. Darmstadt 1990

KOCH 1978
Koch, Michael: Ferdinand Keller (1842-1922). Leben und Werk. Zugl.: Karlsruhe, Univ., Diss., 1976. Karlsruhe 1978

KOCH/SICHTERMANN 1982
Koch, Guntram und Sichtermann, Hellmut: Römische Sarkophage. Mit einem Beitrag von Friderike Sinn-Henninger. München 1982 [= Handbuch der Archäologie ; 3]

KOELLA 2001
Koella, Rudolf: „Die Idee der Einheit". Ferdinand Hodler und die deutsche Lebensreformbewegung, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 233-240

KOEPPEN 1902
Koeppen, Alfred: Die moderne Malerei in Deutschland. Bielefeld, Leipzig 1902 [= Kulturgeschichtliche Monographien ; 7]

KÖHLER 1906
Köhler, Bernhard: Der Künstlerbund in Weimar, in: Das Leben. 2 (1906). H. 38, S. 819-824

KOHRING/KREFT 2003
Kohring, Rolf und Kreft, Gerald: Tilly Edinger. Leben und Werk einer jüdischen Wissenschaftlerin. Stuttgart 2003 [= Senckenberg Bücher ; 76]

KOLBE 1958 [BD. 1-3]
Kolbe, Sieglinde: Das graphische Werk Ludwig von Hofmanns unter besonderer Berücksichtigung seines Nachlasses mit beschreibendem Katalog. Manuskript einer maschinenschriftlichen, unveröffentlichten Diplomarbeit, 3 Bde. (Text, Katalog und Abbildungen). Leipzig 1958

KOLLOQUIUM WEIMAR 2003
Henry van de Velde: Architekt und Gestalter - vom Gesamtkunstwerk zum Denkmal. Kolloquium Bauhaus-Universität Weimar 5.-7.12.2002. Hg. Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege. Erfurt 2003 [= Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege ; N.F. 11]

KOSTKA 1992
Kostka, Alexandre: Der Dilettant und sein Künstler. Die Beziehung Harry Graf Kessler - Henry van de Velde, in: Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Kunstsammlungen zu Weimar, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Museum voor Sierkunst Gent, Museum für Gestaltung Zürich und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hg. Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 253-271

KOSTKA 1993
Kostka, Alexandre: Un nietzschéen à l'epoque de Guillaume II: le comte Harry Graf Kessler et le problème de la modernisation de la culture allemande, 1895-1918. Zugl.: Straßburg, Univ., Diss., 1993. Straßburg 1993

KOSTKA 1996
Kostka, Alexandre: Physiologie der Harmonie - Kessler und sein Kreis als führende Vermittler des Neoimpressionismus in Deutschland, in: Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian. Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Musée de Grenoble und Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Erich Franz. Ostfildern-Ruit 1996, S. 197-210

KOSTKA 1997A
Kostka, Alexandre: Das ‚Gesamtkunstwerk' für alle Sinne. Zu einigen Facetten der Beziehung zwischen Hugo von Hofmannsthal und Harry Graf Kessler, in: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Hg. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg 1997, S. 135-151

KOSTKA 1997B
Kostka, Alexandre: Harry Graf Kesslers Überlegungen zum modernen Kunstwerk im Spiegel des Dialogs mit Henry van de Velde, in: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Hg. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler. Freiburg 1997, S. 161-185

KOSTKA 1999
Kostka, Alexandre: „Darin irrt Nietzsche. Der große Stil nicht notwendig hart." Harry Graf Kessler, Friedrich Nietzsche und die Kunst in Weimar, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat., Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 42-59

KOSTKA 2005
Kostka, Alexandre: Paris - Weimar, Weimar - Paris. Kunst- und Kulturtransfer um 1900 - transfers artistiques et culturels autour de 1900. Tübingen 2005 [= Cahiers lendemains ; 2]

KRAHMER 1992
Krahmer, Catherine: Über die Anfänge des Neuen Stils. Henry van de Velde - Siegfried Bing - Julius Meier-Graefe, in: Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Eine Ausstellung anlässlich des Europajahres 1992/93. Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Kunstsammlungen zu Weimar, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Museum voor Sierkunst Gent, Museum für Gestaltung Zürich und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hg. Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 148-168

KRANZ 1999
Kranz, Peter: Die stadtrömischen Eroten-Sarkophage. Erster Faszikel: Dionysische Themen. Berlin 1999 [= Die antiken Sarkophagreliefs. Hg. Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Bernard Andreae und Guntram Koch ; 5].

KRAUSE 1871
Krause, Johann Heinrich: Die Musen, Grazien, Horen und Nymphen, mit Betrachtung der Flussgötter in philologischer, mythisch-religiöser und kunstarchäologischer Beziehung aus den Schrift- und Bildwerken des Alterthums. Halle 1871

KRAUSE 1984
Krause, Jürgen: „Märtyrer und Prophet". Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1982/83. Berlin, New York 1984 [= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung ; 14]

KRAUSE 2001
Krause, Jürgen: Kunstreligion, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 101-102

KRAUß 2004
Krauß, Rainer: Die Großherzoglich-Sächsische Kunstschule in Weimar, in; Neu entdeckt. Thüringen - Land der Residenzen 1485 - 1918. Ausst.-Kat. 2. Thüringer Landesausstellung Schloss Sondershausen. Bd. 2. Hg. Konrad Scheuermann und Jördis Frank, Jena 2004, S. 342-344

KREBS 1899
Krebs, Otto: Hans von Marées, in: PAN. 5 (1899), S. 114-118

KREFT 2005
Kreft, Gerald: „… ergab sich bald ein merkwürdiges Hindernis…" Zur Aktualität von Ludwig Edingers neurowissenschaftlichem Projekt, in: Forschung Frankfurt. Wissenschaftsmagazin der Johann Wolfgang Goethe Universität. 1 (2005), S. 71-73

KREFT 2006
Kreft, Gerald: Ungenannt und unbekannt. Anna Edinger (1863-1929): Universitätsstifterin – Frauenrechtlerin – Deutsche Jüdin, in: Forschung Frankfurt. 1 (2006), S. 85-89

KREFT ET AL. 2005
Ludwig Edinger: Mein Lebensgang. Erinnerungen eines Frankfurter Artzes und Hirnforschers. Hg. Gerald Kreft, Werner Friedrich Kümmel, Wolfgang Schlote und Reiner Wiehl. Frankfurt 2005

KREFT/KOHRING 1997
Kreft, Gerald und Kohring, Rolf: „Ich bin also sozusagen ein auserwähltes Wesen …" Tilly Edinger (1897-1867) Begründerin der Paläoneurologie in Frankfurt, in: Forschung Frankfurt. 4 (1997), S. 17-24

KREFT/KOHRING 2002
Kreft, Gerald und Kohring, Rolf: Tilly Edinger (1897-1967). Begründerin der modernen Paläoneurologie und deutsche Jüdin, in: Günther Böhme (Hg.): Die Frankfurter Gelehrtenrepublik. Neue Folge. Idstein 2002, S. 31-60

KROLL 1987
Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim, Zürich, New York 1987 [= Studien zur Kunstgeschichte ; 42]

KROPMANNS/SCHÄFER 2004
Kropmanns, Peter und Schäfer, Carina: Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende, in: Die große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse. Hg. Burkhard Leismann. Teil 3. Aust.-Kat. Kunst-Museum Ahlen. Bramsche 2004, S. 25-39

KRUFT 1993
Kruft, Hanno-Walter: Alfred Pringsheim, Hans Thoma, Thomas Mann. Eine Münchner Konstellation. Mit Beiträgen von Roland Bulirsch und Horst Fuhrmann. München 1993 [= Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Neue Folge ; 107]

KRUFT 1995
Kruft, Hanno-Walter: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: Thomas-Mann-Handbuch. Hg. Helmut Koopmann. 2. Auflage, Stuttgart 1995, S. 343-357

KRUMMEL 1998
Krummel, Richard Frank und Evelyn: Nietzsche und der deutsche Geist. 3 Bde. Bd. 3: Ausbreitung und Wirkung des Nietzscheschen Werkes im deutschen Sprachraum vom Todesjahr bis zum Ende des Ersten Weltkrieges : ein Schrifttumsverzeichnis der Jahre 1919-45. 2., verbesserte und ergänzte Auflage. Berlin 1998 [= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung ; 9]

KÜHN 1904
Kühn, Paul: Das Nietzsche-Archiv in Weimar. Darmstadt o.J. [1904] [= Koch's Monographien ; 3]

KÜHN 1907
Kühn, Paul: Max Klinger. Leipzig 1907

KÜHN 1909
Kühn, Paul: Max Klingers Wand-Gemälde für die Aula der Universität Leipzig, in: Deutsche Kunst und Dekoration. 24 (1909), S. 310

KÜHN 1919
Kühn, Paul: Weimar 2. Auflage. Bearbeitet von Hans Wahl. Leipzig 1919 [= Stätten der Kultur ; 13]

KÜNSTLERLEXIKON SAUR 1992-2011
Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hg. K.-G.-Saur-Verlag. Begründet und mitherausgegeben von Günter Meißner. Bisweilen 70 Bde. München, Leipzig 1992-2011

KÜNSTLERLEXIKON THIEME/BECKER 1907-57
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bearbeitet und redigiert von H. Vollmer et al. 37 Bde. Leipzig 1907-57

KÜNSTLERLEXIKON VOLLMER 1953
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Bearbeitet, redigiert und herausgegeben Hans Vollmer. 6 Bde. Leipzig 1953

LACAMBRE 1999
Lacambre, Geneviève: Die symbolistische Malerei, in: Art Nouveau. Symbolismus und Jugendstil in Frankreich. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Renate Ulmer. Darmstadt 1999, S. 23-28

LANGBEHN 1922
Langbehn, Julius: Rembrandt als Erzieher. Erstauflage 1890. Leipzig 1922

LANGER 1986
Langer, Alfred: Die Deutsche Bücherei in Leipzig. Künstlerische Schönheit und vollendete Zweckmässigkeit: Architektur und künstlerischer Schmuck der Deutschen Bücherei. Leipzig 1986 [= Neujahrsgabe der Deutschen Bücherei ; 1987]

LANGER 1998
Langer, Alfred: Die Deutsche Bücherei in Leipzig. Architektur und künstlerischer Schmuck. Beucha 1998 [= Stätten sächsischer Kunst und Geschichte]

LANKHEIT 1959
Lankheit, Klaus: Das Triptychon als Pathosformel. Heidelberg 1959 [= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse ; 4]

LARSSON 2009
Larsson, Lars Olof: Antike Mythen in der Kunst. 100 Meisterwerke. Stuttgart 2009

LATACZ 2003
Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage. Göttingen 2003 [= Uni-Taschenbücher ; 1745]

LDK 1994
Lexikon der Kunst. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. 12 Bde. Gesamtleitung Wolf Stadler. Erlangen 1994

LDK 2004
Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. 7 Bde. Begründet von Gerhard Strauss. Hg. Harald Olbrich et al. Bearbeitung von 1991. 2. Auflage. Leipzig 2004

LEMAIRE 1993
Lemaire, Claudine: Bibliothèque royale Albert Ier. Catalogue analytique du Fonds van de Velde. Complété et revu par Marguerite Cambier. Brüssel 1993

LEMBURG 1993
Lemburg, Peter: Der Ortsteil Grunewald, in: Baudenkmalpflege in Berlin. Bezirk Wilmersdorf, Ortsteil Grunewald. Hg. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin. [= Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland]. Berlin 1993, S. 12-29

LENZ 1987
Lenz, Christian: Die Fresken von Marées in Neapel, in: Hans von Marées. Gemälde und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek. Hg. Christian Lenz. München 1987, S. 39-64

LEWEY 1970
Lewey, F[ritz] H[einrich]: Ludwig Edinger (1855-1918), in: The Founders of Neurology. Hg. Webb Haymaker und Francis Schiller. 2. Auflage. Springfield/Illinois 1970, S. 111-116

LICHTWARK 1917
Lichtwark, Alfred: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. VIII. Bd. 17 (1909). Hamburg 1917

LIEB 2010
Lieb, Stefanie: was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890-1910. 2., unveränderte Auflage. Darmstadt 2010

LIEBNER-HARENBERG 1996
Liebner-Harenberg, Renate: Ludwig von Hofmann. Biographie. Veröffentlichung des LvHAZ. Zürich 1996

LIENERT 1998
Lienert, Matthias: Zur Geschichte der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Technischen Universität Dresden e.V., in: Förderer und Stifter in Geschichte und Gegenwart. Zur Geschichte der Gesellschaft von Freunden und Förderern der Technischen Universität Dresden e.V. Dresden 1998, S. 25-35

LIMC 1983-97
Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC). 8 Bde. je zwei Ausgaben [Bd. 1-8, Nr. 1-2]. Zürich, München 1983-1997

LINDINGER 1996
Lindinger, Astrid: „Die neun Musen" von Ludwig von Hofmann im Senatssaal der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Jena 1996. Unveröffentlichte Magisterarbeit. 1996

LINDNER 1987
Lindner, Ines: Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht, in: Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Ergebnisse der 3. Kunsthistorikerinnentagung in Wien, 1986. Hg. Ilsebill Barta. Berlin 1987, S. 282-303

LINSE 2001
Linse, Ulrich: Nietzsches Lebensphilosophie und die Lebensreform, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 165-168

LITTMANN 1908
Littmann, Max: Das grossherzogliche Hoftheater in Weimar. Denkschrift zur Feier der Eröffnung. München 1908

LOHSE 2009
Lohse, Gerhard: Der *locus amoenus* bei Homer, Platon, Cicero, Vergil, Goethe, Tieck, Stifter und Handke - Zur Transformation eines antiken Inszenierungsmusters, in: Antike als Inszenierung. Drittes Bruno-Snell-Symposion der Universität Hamburg am Europa-Kolleg. Hg. Gerhard Lohse und Martin Schierbaum. Berlin, New York 2009, S. 151-208 [= Beiträge zur Altertumskunde ; 265]

LOOSLI 1921-24 [BD. 1-4]
Loosli, Carl Albert: Ferdinand Hodler : Leben, Werk und Nachlass. 4 Bde. Bern 1921-24

LOOSLI 1938
Loosli, Carl Albert: Aus der Werkstatt Ferdinand Hodlers. Basel 1938

LOSSOW 1990
Lossow, Hubert: Die Nazarener, in: Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin 1990. S. 200- 202

LOTT-RESCHKE 2001
Lott-Reschke, Dagmar: „Du holde Kunst, ich danke dir." Henry B. Simms – Kaufmann und Kunstsammler, in: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hg. Ulrich Luckhardt und Uwe M. Schneede. Hamburg 2001, S. 62-68

LÜCKE 1999
Lücke, Hans-K. und Susanne: Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst. Reinbeck bei Hamburg 1999

LUHMANN 2007
Luhmann, Isabelle: Das Prometheusfresko. Vom Mann, der den Menschen einst das Feuer brachte, in: U-Bote. Offizielles Organ der unabhängigen Asta der Uni Freiburg. 794 (28.5.2009), S. 12

LULLIUS 1979
Lullius, Reinhard: Griechische Plastik. Von den Anfängen bis zum Beginn der römischen Kaiserzeit. München 1979

LVH.CH
Umfassende, ausführliche Angaben zu Leben, Biographie, Umfeld und Werk Ludwig von Hofmanns auf der Homepage des Ludwig-von-Hofmann-Archivs Zürich (2006 geschlossen): lvh.ch (bis 2006); seit Juni 2011: lvh-archiv.ch

MAI 1984
Mai, Ekkehard: Polychromie und Gesamtkunstwerk. Von der Synästhesie zur Synthese im bildnerischen Schaffen Max Kingers, in: Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk. Ausst.-Kat. Römer- und Pelizaeusmuseum Hildesheim. Wissenschaftliche Bearbeitung und Katalog: Manfred Boetzkes unter Mitwirkung von Uwe Hager. Mainz 1984, S. 25-48

MAI 1990
Mai, Ekkehard: Historienbild im Wandel. Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert, in: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich und Musée des Beaux-Arts Lyon. Hg. Ekkehard Mai. Mailand 1990, S. 151-163

MAI 1994
Mai, Ekkehard: Abstraktion und Synthese. Maurice Denis in seinen Schriften im europäischen Vergleich, in: Maurice Denis 1870-1943. Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts, Lyon, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Walker Art Gallery Liverpool, Van Gogh Museum Amsterdam. Spadem 1994, S. 31-47

MAI 1996
Mai, Ekkehard: Maurice Denis. Die 'decoration', das Klassische und die 'Flächenkunst', in: Georges-Bloch-Jahrbuch des kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich. 3 (1996), S. 185-194

MAI/REPP-ECKERT 1990
Mai, Ekkehard und Repp-Eckert, Anke: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990

MAISAK 1981
Maisak, Petra: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt. Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 1981 [= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28 ; 17]

MAISAK/FIEDLER 1992
Arkadien. Landschaft vergänglichen Glücks. Hg. Petra Maisak und Corinna Fiedler. Mit einem Nachwort von Petra Maisak. Frankfurt 1992

MALER 1984
Maler. Leben, Werk und ihre Zeit. Das grosse Sammelwerk. 96 Hefte. Hamburg 1986

MANDELKOW 1979
Mandelkow, Karl Robert: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. Bd. 5. Teil III: 1870-1918. Hg., eingeleitet und kommentiert Karl Robert Mandelkow. München 1979

MANN 1965
Mann, Erika (Hg.): Thomas Mann: Briefe 1948 – 1955 und Nachlese. Bd 3. Frankfurt 1965

MANN 1974
Mann, Gunter: Das Porträt des Neuroanatomen Ludwig Edinger von Lovis Corinth (1909), in: Medizinhistorisches Seminar. 9 (1974), S. 325-328

MANN 1979
Mann, Thomas: Tagebücher 1918-1921. Hg. Peter de Mendelssohn. 4. Auflage. Frankfurt 1979

MANN 1981
Mann, Thomas: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt 1981

MANSKOPF 1905
Manskopf, Johannes: Böcklins Kindergestalten, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 18 (1903), S: 186-190

MARR 1999
Marr, Thorsten: Vom Bildungsprogramm zum autonomen Kunstwerk. Studien zu Ausstattungen deutscher Kunstmuseen (1855 - 1904). Zugl.: München, Univ., Diss., 1994. München 1999

MARTIN 1913
Martin, Rudolf: Jahrbuch des Vermögens und Einkommens der Millionäre in der Provinz Brandenburg einschließlich Charlottenburg, Wilmersdorf und alle anderen Vororte Berlins. 2 Bde. Berlin 1913

MARX 1895
Marx, Roger: Paul-Albert Besnard, in: PAN. 1 (1895). H. 3, S. 177-184

MAUCLAIR 1901
Mauclair, Camille: L'art décoratif de M. Albert Besnard, in: L'ART EN SILENCE. Paris 1901, S. 289-307

MAUCLAIR 1914
Mauclair, Camille: Albert Besnard - L'homme et l'oeuvre. Paris 1914

MEIER 2008
Meier, Jörg: Das moderne Buch. Harry Graf Kesslers Ästhetik der Lebenskunst im Spiegel der Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe deutscher Klassiker. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 2008. Mainz 2008 [http://ubm.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2009/2049/ index.html]

MEIER-GRAEFE 1904
Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Bildbetrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. Bd. 2. Stuttgart 1904

MEIER-GRAEFE 1909-10 [3 BD.]
Meier-Graefe, Julius: Hans von Marées. Sein Leben und Werk. 3 Bde. München 1909-10

MEIER-GRAEFE 1987
Meier-Graefe, Julius: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Bildbetrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik. 3 Bde. 3. Auflage. Hg. Hans Belting. München, Zürich 1987

MEISTER 2005
Meister, Sabine: „Lebt er nicht inmitten Berlins wie auf einer Insel?" Ludwig von Hofmann und seine Berliner Zeit (1890-1903), in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 22-29

MEISTER 2006
Meister, Sabine: Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin. Zugl.: Freiburg, Univ., Diss., 2006. Freiburg 2007. [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2769]

MERLE 2004
Merle, Ulla: „An der Heimat halte fest...". Das Marburger Rathausbild als Selbstporträt der Kommune in der Weimarer Republik. Marburg 2004 [= Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur ; 79]

MERTENS 1995
Mertens, Veronika: Nicht nur die Wissenschaft ... : ein Kunstführer durch die Universität Freiburg. Freiburg i. B. 1995

METKEN 1981
Metken, Sigrid: Der unfreiwillige ethnographische Blick. Italienische Volkskunst in den Bildern der Nazarener, in: Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik. Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom. Dt. Ausgabe, hg. Klaus Gallwitz. München 1981, S. 52-57

METZGER 2008
Metzger, Karl-Heinz: Die Villenkolonie Grunewald, in: Berliner Villenleben : die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Hg. Heinz Reif. In Zusammenarbeit mit Moritz Feichtinger. Berlin 2008, S. 163-174 [= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin ; 12]

METZLER KUNSTHISTORIKER LEXIKON 1999
Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart 1998

METZLER LEXIKON 1997
Metzler Lexikon antiker Bildmotive. Übersetzt und überarbeitet von Stela Bogutovac und Kai Brodersen. Hg. Precy Preston. Stuttgart, Weimar 1997

METZLER LEXIKON ANTIKE 2000
Metzler Lexikon Antike. 2. überarbeitete und erweitere Auflage. Hg. Kai Brodersen und Bernhard Zimmermann. Stuttgart, Weimar 2000

MEYER 1975
Meyer, Jochen: Briefe an Ernst Hardt. Eine Auswahl aus den Jahren 1898-1947. Hg. Jochen Meyer. Stuttgart 1975 [= Marbacher Schriften ; 10]

MEYER 1993
Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen, Bsel 1993 [= UTB für Wissenschaft : Uni-Taschenbücher ; 15]

MEYER 2001
Meyer, Theo: Nietzsche. Lebens-, Kunst- und Kulturbegriff, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 161-164

MEYER-TÖNNESMANN 1986A
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Der Hamburgische Künstlerclub, in: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1986, S. 79-92

MEYER-TÖNNESMANN 1986B
Meyer-Tönnesmann, Carsten: Bilder aus Hamburg, in: Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1986, S. 69-78

MICHEL 1908
Michel, Wilhelm: Willy von Beckeraths „Johannes", in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 22 (1908), S. 38-41

MIELSCH 2001
Mielsch, Harald: Römische Wandmalerei. Darmstadt 2001

MINDE-POUET 1922
Minde-Pouet, Georg: Ludwig von Hofmann Wandgemälde im grossen Lesesaal der deutschen Bücherei. Vierte Jahresgabe der Gesellschaft der Freunde der Deutschen Bücherei für die Jahre 1919 und 1920 in einer einmaligen numerierten Auflage von dreitausendfünfhundert Exemplaren in den Werkstätten der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe zu Leipzig hergestellt. Leipzig 1922

MITGLIEDER GFKGM 1993
Die Mitglieder des GFKGM, in: Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes- und Fördererkreises e.V. H. 2. Leipzig 1993, S. 87-223

MOELLER VAN DEN BRUCK 1931
Moeller van den Bruck, Arthur: Der preußische Stil. 3. Auflage, neue Fassung. München 1931

MÖHRING 2004
Möhring, Maren: Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890 - 1930). Zugl.: München, Univ., Diss., 2001. Köln, Weimar, Wien 2004 [= Kölner historische Abhandlungen ; 42]

MOHRMANN 1916
Mohrmann, Ernst: Der Gedanke der Deutschen Bücherei, in: Denkschrift zur Einweihung der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leipzig 1916, S. 10-20

MÖSSEL 1914
Julius Mössel. Dekorative Arbeiten der letzten zehn Jahre. Mit der Schrift „Die Farbe als Bauelement". München 1914

MORTIMER 1899
Mortimer, Richard: Berliner Brief, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 14 (1899). H. 14, S. 216-221

MOUREY 1906
Mourey, Gabriel: Albert Besnard. Paris 1906

MÜLFARTH 1987
Mülfarth, Leo: Kleines Lexikon Karlsruher Maler. Karlsruhe 1987

MÜLLER 2001
Müller, Hedwig: Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 329-334

MÜLLER-KRUMBACH 1992
Müller-Krumbach, Renate: „Das Neue Weimar", in: Genius huius loci. Weimar : kulturelle Entwürfe aus fünf Jahrhunderten. Ausst.-Kat. Kunsthalle am Theaterplatz in Weimar. Hg. Stiftung Weimarer Klassik. Red.: Reiner Schlichting. Weimar 1992, S. 121-126

MÜLLER-KRUMBACH 1997
Müller-Krumbach, Renate: Kessler und die Tradition. Aspekte der Abdankung 1906, in: Gerhard Neumann und Günter Schnitzler: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg 1997, S. 205-225 [= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae ; 37]

MÜNCH 1916
Münch, Paul Georg: Die Deutsche Bücherei, in: [LEIPZIGER] ILLUSTRIERTE ZEITUNG. 147 (1916). Nr. 3819, S. 325-326

MUSCHNER 1908
Muschner, Georg: Fritz Erlers Wiesbadener Fresken, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 21 (1908), H. 4, S. 227-247

MUSEUMSPÄDAGOGISCHER DIENST 1993
Becker, Ingeborg: Henry van de Velde in Berlin. Hg. Bröhan-Museum, Museumspädagogischer Dienst Berlin. Berlin 1993

MUTHER 1900
Muther, Richard: Studien und Kritiken. Bd. 1: 1900. 5. Auflage. Wien 1900

MUTHER 1912
Muther, Richard: Geschichte der Malerei. Bd. 2: 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1912

MUTHER 1925
Muther, Richard: Studien. Hg. und eingeleitet von Hans Rosenhagen. Berlin 1925

N.N. [SCH.] 1908
N.N. [= Wilhelm Schölermann]: Das Großherzogliche Hoftheater in Weimar, in: ZENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG. 27 (1908). Nr. 5, S. 36-40. Ferner abgedruckt in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, N.F. 19 (1908), H. 5, S. 125-130

N.N. [SCHÖLERMANN] 1908
N.N. [= Wilhelm Schölermann]: Das neue Weimarische Hoftheater, in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, N.F. 19 (1908), H. 5, S. 125-130

N.N. 1895
N.N.: Ausstellungen und Sammlungen, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 10 (1895). H. 13, S. 204-205

N.N. 1899A
N.N.: Die Zweite Ausstellung der „Freien Vereinigung Darmstädter Künstler", in: DIE KUNST FÜR ALLE. 15 (1899). H. 4, S. 80-84

N.N. 1899B
N.N.: Vermischte Nachrichten – Vom Kunstmarkt: Berlin, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 15 (1899). H. 5, S. 120

N.N. 1906
N.N.: Von Ausstellungen und Sammlungen – Frankfurt a. M, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 21 (1906). H. 8, S. 190

N.N. 1909
N.N.: Hessische Landes-Ausstellung für Freie und Angewandte Kunst Darmstadt 1909. Erweiterter Sonderdruck aus der Deutschen Kunst und Dekoration. Darmstadt 1909

N.N. 1910
N.N. [Karl Scheffler]: Von Ausstellungen: Weimar - Ludwig von Hofmanns *Musenreigen*, in: DIE KUNST. 25 (1910). H. 13, S. 312 (Abb. S. 310-312)

N.N. 1912
N.N.: Aus der Sammlerwelt und vom Kunsthandel – Hamburg, in: DER CICERONE. 4 (1912), H. 17, S. 687

N.N. 1914
N.N.: Ausstellungsbesprechung Galerie Caspari [München 1914], in: DER CICERONE. 6 (1914), S. 262

N.N. 1915
N.N.: Neue Arbeiten von Ludwig von Hofmann, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 30 (1915), S. 103-108

N.N. 1916/17
N.N.: Der Neubau der Deutschen Bücherei in Leipzig, in: KUNSTGEWERBEBLATT. N.F. 28 (1916/17). H. 1 (Oktober), S. 1-15

N.N. 1999
N.N.: Nietzsche-Archiv. Sanierung, Nietzsche-Turm, Nietzsche-Memorial 2000, in: KulturStadtBauen. Eine architektonische Wanderung durch Weimar - Kulturstadt 1999. Ausst.-Kat. Deutsches Architektur-Museum Frankfurt am Main und Bauhaus Universität Weimar. Hg. Gerd Zimmermann und Jörg Brauns. Weimar 1999, S. 70-74

N.N. 2004
N.N.: Speicherstadt Hamburg. Der weltgrößte zusammenhängende Lagerhauskomplex wird saniert, in: DEUTSCHES BAUBLATT. Nr. 309. November/Dezember 2004, S. 5

N.N./ARCHITEKTURWELT 1901
N.N.: Zu unseren Bildern: Malerei, in: BERLINER ARCHITEKTURWELT. 3 (1901), H. 2, S. 53-59

NABBE 1990
Nabbe, Hildegard: Mäzenatentum und elitäre Kunst. Harry Graf Kessler als Schlüsselfigur für eine kulturelle Erneuerung um die Jahrhundertwende, in: DEUTSCHE VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND GEISTESGESCHICHTE. 64 (1990). H. 4, S. 652-679

NÄGELKE 2000
Nägelke, Hans-Dieter: Hochschulbau im Kaiserreich.Historistische Architektur im Prozess bürgerlicher Konsensbildung. Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 1997. Kiel 2000

NAGEL 1988
Nagel, Thomas: grunewald: Von der Villenkolonie zum Ortsteil Wilmersdorf, in: 100 Jahre Villenkolonie Grunewald 1889-1989. Hg. Bezirksamt Wilmersdorf von Berlin, Pressestelle. Berlin 1988, S. 36-62 [= Wilmersdorf, ein Berliner Bezirk ; 4]

NDB 1953-2010, [Bd. 1-24]
Neue Deutsche Biographie. Bisher 24 Bände. Hg. Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1953-2010

NECKENIG 1982
Neckenig, Franz Josef: Das Problem der Form- und Inhaltsreduktion im künstlerischen Schaffen und theoretischen Denken deutscher Plastiker der Marées-Nachfolge. Adolf Hildebrand und Artur Volkmann. Die historische Bedingtheit eines künstlerischen Phänomens zwischen 1870 und 1910. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1982. Berlin 1982

NEGENDANCK 1998
Negendanck, Ruth: Die Galerie Ernst Arnold (1893-1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte. Zugl.: Eichstätt, Kath. Univ., Diss., 1997. Weimar 1998 [= Galerien und ihre Geschichte ; 2]

NERDINGER 1988
Nerdinger, Winfried: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. Mitarbeit am Katalogteil: Herman van Bergejik et al. Berlin 1988

NERDINGER 1994
Nerdinger, Winfried: Perspektiven der Kunst: Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. München 1994

NEUBERT 1932
Neubert, Franz: Vom Doctor Faustus zu Goethes Faust. Hg. mit Unterstützung des Goethe-Nationalmuseums in Weimar. Leipzig 1932

NEUER PAULY 1996-2007
Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. Hubert Cancik und Helmuth Schneider. 16 Bände in 19 Teilbänden sowie 4 Supplementbände [Bd. 1-16, Bd. Supp. 1-4]. Stuttgart, Weimar 1996–2007

NEUMANN 1997
Neumann, Gerhard: Wahrnehmungswandel um 1900. Kessler als Diarist, in: Gerhard Neumann und Günther Schnitzler: Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg 1997, S. 47-108

NEUMANN/SCHNITZLER 1997
Neumann, Gerhard und Schnitzler, Günter: Harry Graf Kessler. Ein Wegbereiter der Moderne. Freiburg 1997

NEWMAN 1995
Newman, Lindsay M.: The Correspondence of Edward Gordon Craig and Count Harry Kessler 1903-1937. Zugl.: Lancaster, Univ., Diss., 1985. Leeds 1995 [= Modern Humanities Research Association: Texts and Dissertations ; 43 ; = Bithell series of dissertations ; 21]

NIESSEN 1929
Niessen 1929, Carl: Zu den Ausstellungen „Faust auf der Bühne“ und „Faust in der bildenden Kunst“, in: Das Buch des Goethe-Lessing-Jahres 1929 : 100 Jahre Goethe ; 200 Jahre Lessing. Braunschweig 1929, S. 87-103

NIETHAMMER 2006
Niethammer, Anette: Wie auf den Tag das Abendsonnenlicht… Hans von Marées’ Meisterschüler Artur Volkmann (1851-1941). Nordhausen 2006

NIETZSCHE 1993
Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Mit einem Nachwort von Günter Wolfahrt. Stuttgart 1993

NIETZSCHE 1980
Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden. [Bd. 1 (GEBURT DER TRAGÖDIE); Bd. 5 (JENSEITS VON GUT UND BÖSE); Bd. 6 (GÖTZEN-DÄMMERUNG); Bd. 8 (NACHGELASSENE FRAGMENTE 1875-1879); Bd. 13 (NACHGELASSENE FRAGMENTE 1887-1889)]. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980

NOHL 1908/1920
Nohl, Hermann: Die Weltanschauungen der Malerei. Mit einem Anhang über die Gedankenmalerei (1908), in: Nohl, Hermann: Stil und Weltanschauung. Jena 1920, S. 1-83

NONNE 2002
Nonne, Monique: Puvis de Chavannes and the „Petit Boulevward“ Painters: Emile Bernard, Paul Gauguin and Vincent van Gogh, in: From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Ausst.-Kat. Palazzo Grassi Venedig. Hg. Serge Lemoine. London 2002, 71-88

NOSTITZ 1950
Nostitz, Helene von: Aus dem alten Europa. Menschen und Städte. Wiesbaden 1950

NOWAK 1999
Nowak, Cornelia: Oh dieser Tanz, dieser Totentanz hat etwas aufrührendes!“ Krieg, Tod und Auferstehung im Thüringer Expressionismus, in: Expressionismus in Thüringen. Facetten eines kulturellen Aufbruchs. Ausst.-Kat. Angermuseum Erfurt. Hg. Cornelia Nowak et al. Jena 1999, S. 368-377

NUCLEUS 1908
Nucleus: Neues aus dem alten Weimar, in: KUNSTGEWERBEBLATT. NF 19 (1908). H. 1, S. 1-18

OECHELHAEUSER 1904
Oechelhaeuser, Adolf von: Geschichte der Grossh. Badischen Akademie der Bildenden Künste. Festschrift zum 50jährigen Stiftungsfeste. Karlsruhe 1904

OETTINGEN 1908
Oettingen, Wolfgang von: Unsere monumentale Malerei (1903), in: Oettingen, Wolfgang von: Aus stiller Werkstatt. Natur und Kunst - Erlebtes und Erdachtes. Leipzig 1908

OPITZ 1998
Opitz, Marion: Benozzo Gozzoli (1420-1497). Meister der italienischen Kunst. Köln 1998

OSBORN 1901
Osborn, Max: Die große Berliner Kunstausstellung. Die Architekturausstellung der Stadt Berlin, in: NATIONAL-ZEITUNG vom 16.5.1901

OSBORN 1908
Osborn, Max: Die neue Universität zu Jena, erbaut von Theodor Fischer. Mit einer Einführung von Max Osborn. Jena 1908

OSBORN 1909
Osborn, Max J.: Ludwig von Hofmann, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 24 (1909), H. 7, S. 3-15 (Abb. bis S. 22)

OSTHAUS 1920/1984
Osthaus, Karl Ernst: Van de Velde: Leben und Schaffen des Künstlers. Reprint der Originalausgabe, Hagen i.W. 1920. Berlin 1984

OSTINI 1900
Ostini, Fritz: Thoma. Bielefeld, Leipzig 1900 [= Künstler-Monographien ; 46]

OTTO 1995
Otto, Sigrid: Wilhelm von Bode. Journal eines täglichen Lebens, in: Wilhelm von Bode. Museumsdirektor und Mäzen. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag. Der Kaiser-Friedrichs-Verein. Hg. Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz und Kaiser-Friedrichs-Museums-Verein, Berlin 1995, S. 23-50

PAECH 1931
Paech, G.: Ludwig von Hofmann - 70 Jahre, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 68 (1931), S. 364-365

PAN 1895-1900
PAN. Kunst- und Literaturzeitung. 1-5 (1895-1900). Je 2 Bde. Hg. von der Genossenschaft PAN. Berlin (vgl. die digitalisierte Fassung: http://diglit.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pan)

PARRY 1993
Parry, Christoph: Menschen, Werke, Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte. Ismaning bei München 1993

PATER 1904
Pater, Walter: Griechische Studien. Aus dem Englischen übertragen von Wilhelm Nobbe. Jena 1904

PAUL 1993
Paul, Barbara: „Das Kollektionieren ist die edelste aller Leidenschaften!" - Wilhelm von Bode und das Verhältnis zwischen Museen, Kunsthandel und Privatsammlern, in: Kritische Berichte. 21 (1993). H. 3, S. 41-64

PAULYS REALENCYCLOPÄDIE 1930-1997
Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung begonnen von Georg Wissowa unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hg. von Wilhelm Kroll. 85 Bde. Stuttgart 1930-1997

PEDLEY 1999
Pedley, John Griffiths: Griechische Kunst und Archäologie. Köln 1999

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1901
Personal- und Atelier-Nachrichten, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 16 (1901). H. 4, S. 102

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1903
Personal- und Atelier-Nachrichten: Grossherzogliche Kunstschule Weimar, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 18 (1903). H. 18, S. 415

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1905
Personal- und Atelier-Nachrichten: Grossherzogliche Kunstschule Weimar, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 20 (1905). H. 4, S. 488

PERSONAL- UND ATELIER-NACHRICHTEN 1908
Personal- und Atelier-Nachrichten: [Ortsregister] Weimar, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 23 (1908). H. 23, S. 480

PESE 1995
Pese, Claus: „Wir halten die Welt der Kunst in unserer Hand". Henry van de Velde und Weimar, in: Jürgen John und Volker Wahl (Hgg.): Zwischen Konvention und Avantgarde. Doppelstadt Jena-Weimar. Weimar, Köln 1995, S. 33-50

PETERS 2007
Peters, Uwe Henrik: Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie: mit einem englisch-deutschen Wörterbuch im Anhang. 6. Auflage. München, Jena 2007

PETERS 1995
Peters, Anne: Ludwig von Hofmann – ein Künstler an der Schwelle zur Moderne, in: Ludwig von Hofmann. Zeichnungen, Pastelle, Druckgraphik. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt. Albstadt 1995, S: 17-35 [= Veröffentlichungen der Städtischen Galerie Albstadt ; 97]

PETZOLD-HERMANN 1993
Petzold-Hermann, Jutta: Die 3. Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906 - ein herausragendes kulturelles Ereignis, in: Reformdruck und Reformgesinnung - Dresden vor dem 1. Weltkrieg. Hg. Dresdner Geschichtsverein e.V. Dresden 1993, S. 25-41 [= Dresdner Hefte. 11. Jg., H. 4 ; Beiträge zur Kulturgeschichte : 36]

PETZOLD-HERMANN 1999
Petzold-Hermann, Jutta: Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Dresden. Hg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1999, S. 65-79

PFEIFFER-VOIGT 2002
Pfeiffer-Voigt, Mechthild: Nachtrag zur „Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen" von Carl Friedrich Wilhelm Behl und Felix Alfred Voigt. Berichtigungen und Erweiterungen zu der 1993 erschienenen Neuauflage. Bearbeitet von Mechthild Pfeiffer-Voigt. München 2002

PIDOLL 1930
Pidoll, Karl von: Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880-81 und 1884-84. Zweiter Neuabdruck der Ausgabe Luxemburg 1890. Augsburg 1930 [= Münchner Kunstschriften ; 7]

PISCHELT 1949
Pischelt, Maria: Dionysos in der griechischen Vasenmalerei. Heidelberg 1949 [= Der Kunstspiegel. Eine ikonographische Schriftenreihe. Hg. G. F. Hartlaub]

PLOEGAERTS 1999 [BD. 1-2]
Ploegaerts, Leon: Henry van de Velde. Les mémoires inachevés d'un artiste européen. 2 Bde. Brüssel 1999

PLOEGAERTS/PUTTEMANN 1987
Ploegaerts, Leon und Puttemann, Pierre: L'œuvre architecturale de Henry van de Velde. Brüssel 1987

POESCHEL 2005
Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst. Darmstadt 2005

POPP 1921
Popp, Joseph: Die figurale Wandmalerei. Ihre Gesetze und Arten. Leipzig 1921

PORST 2003
Porst, Bernhard: Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach. Ein Monarch im Spannungsfeld von kulturellem Erbe und Beginn der Moderne, in: Ronald G. Asch, Johannes Arndt und Matthias Schnettger: Die frühzeitliche Monarchie und ihr Erbe. Festschrift Heinz Duchhardt. Münster 2003, S. 261-286

POSSE 1929
Posse, Hans: Robert Sterl. Dresden 1929 [= Neue Kunst in Sachsen ; 2]

POTZTAL 2008
Potztal, Monika: Ludwig Dettmann (1865-1944). Zwischen Avantgarde und Anpassung. Ausst.-Kat. Museumsberg Flensburg. Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2008. Heide 2008

Pratesi 1989
Pratesi, Mauro: Due artisti tedeschi a Firenze. Hofmann e Verworner, in: L´idea di Firenze. Temi e interpretazionie nell´arte straniera dell´Ottocento. Atti del convegno, Firenze, 17-19 dicembre 1986. Hg. Maurizio Bossi und Lucia Tonini. Lorenz 1989, S. 255-258

PROGRAMM Leipzig 1900
Programm des Festspiels zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig, Leipzig 1900

RADLACH 2000
Radlach, Viola: Briefwechsel : Cuno Amiet - Giovanni Giacometti. Zürich 2000

RANGE 1999
Range, Annelotte: Zwischen Max Klinger und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870-1927). Zugl.: Regensburg, Univ., Diss., 1996. Bamberg, Radebeul 1999

RAPSILBER 1895
Rapsilber, M[aximilian]: Feuilleton: Die „XI". II., in: DAS KLEINE JOURNAL – Berliner Wochenblatt für Theater, Film und Musik, 3.3.1895, S. 1

RAPSILBER 1900
Rapsilber, Maximilian: Die neuen Hochbauten der Stadt Berlin, in: BERLINER ARCHITEKTURWELT. 2 (1900). H. 12, S. 429-435

RATHERT 2001
Rathert, Wolfgang: „Ein Kopfstand vor der Aufnahmeprüfung. Jahrhundertlaufbahn: Zu Besuch bei der deutsch-amerikanischen Pianistin Grete Sultan", in: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG, 16.6.2001, Nr. 137 (Beilage *Bilder und Zeiten*), S. IV

RATHERT 2002
Rathert, Wolfgang: „Ich bin übrig geblieben". Der Weg der Pianistin Grete Sultan von Berlin nach New York, in: BERLINER ZEITUNG. 13./14.7.2002. Magazin, S. 3

RAUMKUNST DRESDEN 1906
Die Raumkunst in Dresden 1906. Mit 42 Tafeln. Berlin 1906

RECLAMS ANTIKE KUNST 1997
Reclams Geschichte der antiken Kunst. Hg. John Boardman. Stuttgart 1997

RECLAMS LEXIKON 2000
Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst. Hg. Irène Aghion, Claire Barbillon und François Lissarrague. Übersetzung und Bearbeitung von Klaus Fräßle. Stuttgart 2000

RECLAMS LEXIKON DER ANTIKE 1996
Reclams Lexikon der Antike. Hg. Margaret C. Howatson. Stuttgart 1996

REDSLOB 1918
Redslob, Edwin: Ludwig von Hofmann. Handzeichnungen. Weimar 1918

REDSLOB 1985
Redslob, Edwin: Schicksal und Dichtung. Goethe-Aufsätze. Berlin, New York 1985

REDSLOB 1998
Redslob, Edwin: Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes. Hg. Paul Raabe unter Mitarbeit von Martin Siebert, Geleitwort von Bernhard Vogel. Jena 1998

REIF 2008
Reif, Heinz: Berliner Villenleben. Die Inszenierung bürgerlicher Wohnwelten am grünen Rand der Stadt um 1900. Hg. Heinz Reif. In Zusammenarbeit mit Moritz Feichtinger. Berlin 2008, S. 163-174 [= Schriftenreihe des Landesarchivs Berlin ; 12]

REINHARDT 2000
Reinhardt, Ulrich: Schatzkammer Auerbachs Keller. Festschrift zum Jubiläum 475 Jahre Weinausschank in Auerbachs Keller von Bernhard Weinkauf. Leipzig 2000

REITMAYER 1996
Reitmayer, Morten: Bankiers als Bildbungsbürger. Sozialprofil und kulturelle Praxis der Großbankiers im Kaisereich, in: WerkstattGeschichte. 15 (1996), S. 39-56

REITMAYER 1999
Reitmayer, Morten: Bankiers im Kaiserreich: Sozialprofil und Habitus der deutschen Hochfinanz. Zugl.: Hannover, Univ., Diss., 1996. Göttingen 1999 [= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft ; 136]

RENNER 2000
Renner, Ursula: Die Zauberschrift der Bilder. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten. Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ., Habil.-Schr., 1995. Freiburg 2000 [= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae ; 55]

RENNER 2002
Renner, Ursula: Das Phantasma des Natürlichen. Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf Ludwig von Hofmann, in: George-Jahrbuch. 4 (2002/2003), S. 163-194

REPRINT BAUAKADEMIE DDR 1987
Architektur von Ludwig Hoffmann (1852-1932) in Berlin. Reprint. Hg. Bauakademie der deutschen demokratischen Republik. Berlin 1987

REUß 1998
Reuß, Matthias: Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien. Zugl.: München, Univ., Diss., 1995. Hildesheim, Zürich, New York 1998 [= Studien zur Kunstgeschichte ; 126]

REYNOLDS 1995
Reynolds, Dee: Symbolist aesthetics and early abstract art. Bristol 1995 [= Cambridge Studies in French ; 51]

REYNOLDS 2000
Reynolds, Simon: Sehnsucht nach Arkadien, in: Seelenreich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Birmingham Museum and Art Gallery Birmingham, Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm. Hg. Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds. München, London, New York 2000, S. 53-59

RHYTHMUS 1912
Der Rhythmus. Ein Jahrbuch. Bd. 2, Hälfte 1: Die Schulfeste der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Programmbuch. Hg. Bildungs-Anstalt Jaques-Dalcroze. Jena 1912

RICHTER 2003
Richter, Thomas: Der Zweifingergestus in der römischen Kunst. Zugl.: Frankfurt, Univ., Diss., 2001. Möhnesee 2003 [= Frankfurter Archäologische Schriften ; 2]

RICHTER 2005
Richter, Thomas: Zwischen Apollon und Dionysos. Das Werk Ludwig von Hofmanns aus archäologischer Sicht, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 72-79

RIDGWAY 2002
Ridgway, Brunilde Sismondo: Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B.C. Bristol 2002

RIEGEL 1995
Riegel, Alois: Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, in: Alois Riegel: Gesammelte Aufsätze - mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Wolfgang Kemp. Berlin 1995, S. 28-39

RIEZLER 1908
Riezler, Walter: Neue Arbeiten von Richard Riemerschmid, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 22 (1908), H. 9, S. 165-189 mit Abb. bis S. 193

RIEZLER 1916
Riezler, Walter: Die Kulturarbeit des Deutschen Werkbundes. München 1916 [= Weltkultur und Weltpolitik : Deutsche Folge ; 7]

RIOS 2003
Rios, Rita: Das Echo der Bilder. Jugendstil, Quattrocento und ägyptischer Totenkult in Rilkes poetischer Rezeption Hofmanns, Vogelers und Modersohn-Beckers. Zugl.: Genf, Univ., Diss., 2003. 2003 [http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,40,3,2005033 1110708-SG/1_these_Rios-BonfimR.pdf]

RIPA 1903/ 1970
Ripa, Cesare: Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall' antichita?, e di propria inventione. Rom 1603. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe von 1903 (Rom), mit einer Einleitung von Erna Mandowsky, Hildesheim, New York 1970

RIPA 1989
Ripa, Cesare: Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensé e touchant les vices sont représentées. Nachdruck der Edition Paris 1643, ins Französische übersetzt von Jacques Baudoin, Illustrationen Jacques de Bie. Lille 1989

RITTER 1910
Ritter, William: Ludwig von Hofmann, in: GAZETTE DES BEAUX-ARTS. 52 (1910), S. 438-448

ROBERTS 1994
Roberts, Contessa: Ludwig von Hofmann. Die Buchillustrationen 1897-1927. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Heidelberg 1994

ROBERTS 2001
Roberts, Contessa: Auf der Suche „nach dem entschwebten Land der Griechen". Der Maler und Graphiker Ludwig von Hofmann (1861-1945) – Ein Überblick seines Œuvres mit besonderem Schwerpunkt auf Zeichnungen und Druckgraphik. Zugl.: Freiburg, Univ., Diss., 2001. Freiburg 2004. [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1270]

ROBERTS 2005
Roberts, Contessa: „Vom Traumtänzer zum ‚göttlichen Olympier'" – Anfänge und Höhepunkte in Ludwig von Hofmanns buchkünstlerischem Schaffen, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 282-289

ROEDER 1996
Roeder, Hans-Gerd: Sascha Schneider und Ludwig von Hofmann, in: EINBLICK. Zeitschrift der Ludwig-von-Hofmann-Gesellschaft e.V. 4 (1996). S.o.A

ROSENBERG 1892,
Rosenberg, Adolf: Die Vereinigung der Elf, in: KUNSTCHRONIK. NF 3 (1892). H. 21, S. 359-361

ROSENHAGEN 1903
Rosenhagen, Hans: Die sechste Ausstellung der Berliner Secession, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 18 (1903), S. 186-190

ROSENHAGEN 1905
Rosenhagen, Hans: Die Münchener Künstervereinigung ‚Scholle', in: DIE KUNST. 11 (1905), S. 395-406

ROSENHAGEN 1905/06
Rosenhagen, Hans: Ferdinand Hodler, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION, 17 (1905/06). H. 5, S. 281-306

ROSS 1994
Ross, Werner: Der wilde Nietzsche oder die Rückkehr des Dionysos. Stuttgart 1994

ROTHE 2008
Rothe, Friedrich: Harry Graf Kessler. Biographie. München 2008

ROTHENSTEIN 1911
Rothenstein, William: Ludwig von Hofmann, in: L´ART ET LES ARTISTES. 12 (1911), S. 111-118

ROTHENSTEIN 1978
Rothenstein, William: Of men and memories. Recollections 1872-1938. Abridged with Introduction and Notes by Marx Lago. London 1978

RUSSELL 2007
Russell, Mark A.: A moment of calm in the chaos of war: Willy von Beckeraths 'Eternal wave', 1913-1918, in: Between tradition and modernity: Aby Warburg and the public purposes of art in Hamburg (1896-1918). New York, Oxford 2007, S. 180-219 [= Monographs in German history ; 19]

SALZMANN 1958/1971
Salzmann, Karl H.: Pan. Geschichte einer Zeitschrift (1958), in: Jugendstil. Hg. Jost Hermand. Darmstadt 1971, S. 178-208 [= Wege der Forschung ; CX]

SAUERESSIG 1967
Saueressig, Heinz: Die Bildwelt von Hans Castorps Frosttraum, Biberach an der Riß 1967

SCHÄCHE 1983
Schäche, Wolfgang: Lebenserinnerungen eines Architekten. Ludwig Hoffmann. Stadtbaurat von Berlin 1896-1924. Bearbeitet und aus dem Nachlaß hg. von Wolfgang Schäche mit einem Vorwort von Julius Poesner. Berlin 1983 [= Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin ; 10. Hg. Senator der Stadtentwicklung und Umweltschutz-Landeskonservator]

SCHACK VON WITTENAU 1995
Schack von Wittenau, Clementine: Wandbilder. Stuttgarter Professur. In. Karl Schmoll von Eisenwerth (1879-1948). Malerei, Graphik, Glaskunst. Ausst.-Kat. Gemäldegalerie Dachau, Museum Künstlerkolonie Darmstadt und Kreismuseum Zons. Hg. Clementine Schack von Wittenau. Stuttgart 1995, S. 70-77

SCHÄFER 1907
Schäfer, Karl: Willy von Beckeraths Wand-Gemälde in der Bremer Kunsthalle, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 19 (1907), H. 1, S. 1-10

SCHÄFER 1997
Schäfer, Carina: Maurice Denis et le comte Kessler (1902-1913). Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 1997 [= Europäische Hochschulschriften, Kunstgeschichte, Reihe 28 ; 309]

SCHÄFER 1999
Schäfer, Carina: Maurice Denis in Weimar, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 128-132

SCHÄFER 2001
Schäfer, Carina: Theaterindentant mit Faible für französische Kunst. Die Sammlung Kurt von Mutzenbecher in Wiesbaden, in: Andrea Pophanken und Felix Billeter (Hgg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik. Berlin 2001, S. 95-124

SCHÄFER 2007
Schäfer, Carina: Germania, in: Maurice Denis. Maestro del simbolismo internazionale. Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris, Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto. Milano 2007, S. 84-86

SCHAUL 1987
Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt. München 1987 [= Arbeitshefe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ; 37]

SCHEFFLER 1902
Scheffler, Karl: Ludwig von Hofmann. Berlin 1902 [= Moderne Essays zur Kunst und Literatur ; hg. Hans Landsberg ; 22]

SCHEFFLER 1907A
Scheffler, Karl: Henry van de Velde, in: KUNST UND KÜNSTLER. 5 (1907), H. 2, S. 47-60

SCHEFFLER 1907B
Scheffler, Karl: Ruth St. Denis, in: KUNST UND KÜNSTLER. 5 (1907). H. 4, S. 154-162

SCHEFFLER 1909
Scheffler, Karl: [Besprechung der Ausstellung im Kunstsalon Gurlitt, Berlin], in: KUNST UND KÜNSTLER. 7 (1909), S. 186-187

SCHEFFLER 1915
Scheffler, Karl: Neue Arbeiten von Ludwig von Hofmann, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 30 (1915), H. 5/6, S. 103-108

SCHEFFLER 1931A
Scheffler, Karl: Ludwig von Hofmann. Zum 70. Geburtstag, in: KUNST UND KÜNSTLER. 29 (1931). H. 11, S. 434

SCHEFFLER 1931B
Scheffler, Karl: Vorwort, in: Sammlung Max von Bleichert, Leipzig. Auktionskatalog Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus Berlin. 2 Bde. Erster Teil: Gemälde Neuerer Meister, Zeichnungen, Graphik, Bildwerke. Zweiter Teil: Kunstgewerbe, Gemälde alter Meister. Auktionskatalog 2048. 4. Auflage. Berlin 1931

SCHEIBE 1999
Scheibe, Wolfgang: Die reformpädagogische Bewegung, 1900-1932. Eine einführende Darstellung. Weinheim 1999

SCHEIDEMANTEL 1908
Scheidemantel, Herman: Zur Eröffnung des neuen Weimarer Hoftheaters, in: [LEIPZIGER] ILLUSTRIRTE ZEITUNG. Nr. 3367. 9.1.1908, S. 52-54

SCHEIDIG 1991
Scheidig, Walther: Die Weimarer Malerschule 1860-1900. Hg. Renate Müller-Krumbach. Leipzig 1991

SCHIEFLER 1985
Schiefler, Gustav: Eine hamburgische Kulturgeschichte 1890-1920: Beobachtungen eines Zeitgenossen. Bearbeitet von Gerhard Ahrens, Verein für Hamburgische Geschichte. Hamburg 1985

SCHIFFLER/WINKELER 1994
Schiffler, Horst und Winkeler, Rolf: Tausend Jahre Schule: Eine Kulturgeschichte des Lernens in Bildern. Stuttgart, Zürich 1994

SCHILLER 1999
Schiller, Friedrich: Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Vortrag von 1784), in: Adrian Hummel (Hg.): „Über allen Gipfeln …". Kultur in Thüringen 1772-1819. Theaterkultur, Literarische Kultur. Erfurt 1999, S. 26-28 [= Quelle n zur Geschichte Thüringens ; 11]

SCHLESIER 1991
Schlesier, Renate: Faszination des Mythos: Studien zu antiken und modernen Interpretationen. Hg. Renate Schlesier. 2. Auflage. Basel, Frankfurt 1991

SCHLESIER 1995
Schlesier, Renate: Maskierte Texte. Religiöse Anspielung und Verheimlichung in der griechischen Tragödie, in: Secrecy and Concealment: Studies in the History of Mediterranean and Near Eastern Religions. Hg. Hans Gerhard Kippenberg und Guy G. Stroumsa. Leiden 1995, S. 123-1 38 [= Studies in the History of religions ; 65]

SCHLIEPMANN 1902
Schliepmann, Hans: Die Architektur auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung, in: Berliner Architekturwelt. 4 (1902), H. 3, S. 114-125

SCHLINK 1982
Schlink, Wilhelm: Jacob Burckhardt über den 'Genuß der Kunstwerke', in: Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier. 11 (1982), S. 47-55 [http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/455/pdf/genuss.pdf]

SCHLINK 1992
Schlink, Wilhelm: „Kunst ist dazu da, um in geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten." Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit, in: Lepsius, Mario Rainer: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Stuttgart 1992, S. 65-81 [= Industrielle Welt ; 47]

SCHMID 2003 [3 BDE.]
Schmid, Martin E.: Hugo von Hofmannsthal - Brief-Chronik. Regest-Ausgabe. 3 Bde. Bd. 1: Brief-Chronik 1874-1911; Bd. 2: Brief-Chronik 1912-1929; Bd. 3: Register. Hg. Martin E. Schmid. Heidelberg 2003

SCHMIDT 1997
Schmidt, Ernst Günther: Register, in: Hesiod: Theogonie / Werke und Tage. Griechisch-Deutsch. Hg. und Übersetzung Albert von Schirnding. Mit einer Einführung und einem Register von Ernst Günther Schmidt. Darmstadt 1997, S. 235f.

SCHMIDT 2001
Schmidt, Jochen: Goethes FAUST. Erster und zweiter Teil. Grundlagen - Werk - Wirkung. 2., durchgesehene Auflage. München 2001

SCHMIDT 2003
Schmidt, Frank: Fresken malen ohne Wände. Zur Funktion, Genese und Bedeutung der Triptychen Hans von Marées'. Zugl.: München, Univ., Diss., 2001. Weimar 2003

SCHMIDT/SCHMIDT-BERGER 2008
Mythos Dionysos. Texte von Homer bis Thomas Mann. Hgg. Jochen Schmidt und Ute Schmidt-Berger. Stuttargt 2008 [= Reclam Taschenbuch ; 20154]

SCHMITZ 1909
Schmitz, Hermann: Die Malerei in ihrer Beziehung zur Baukunst und das moderne Empfinden, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 24 (1909), S. 211-219

SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1987A
Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Zur Marées-Rezeption in der Malerei, in: Hans von Marées. Gemälde und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek. Hg. Christian Lenz. München 1987, S. 151-162

SCHMOLL GEN. EISENWERTH 1987B
Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.: Karl von Eisenwerth – Der Nibelungenzyklus für das Cornelianum in Worms, in: Die Nibelungen : Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München e.V. Hg. Wolfgang Storch. München 1987, S. 214-221

SCHNACK/SCHARFFENBERG 1986
Schnack, Ingeborg und Scharffenberg, Renate (Hgg.): Rainer Maria Rilke: Die Briefe an Karl und Elisabeth von der Heydt 1905-1922. Frankfurt 1986

SCHNEIDER 1916
Schneider, Alexander: Mein Gestalten und Bilden. Autobiographische Schrift. 2. Auflage. Leipzig 1916

SCHNEIDER 2005
Schneider, Thomas: Das literarische Porträt: Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus. Zugl.: Berlin, Techn. Univ., Diss., 2004. Berlin 2005 [= Literaturwissenschaft ; 1]

SCHNEIDER 2009
Schneider, Lambert: Der Körper als Kunst - Griechische Körperinszenierungen von Winckelmann bis zum 20. Jahrhundert, in: Antike als Inszenierung. Drittes Bruno-Snell-Symposion der Universität Hamburg am Europa-Kolleg. Hg. Gerhard Lohse und Martin Schierbaum. Berlin, New York 2009, S. 71-128 [= Beiträge zur Altertumskunde ; 265]

SCHNEIDER 2010
Schneider, Norbert: Historienmalerei. Vom Spätmittelater bis zum 19. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien 2010

SCHOLZ 1907
Scholz, Wilhelm von: Aus der III. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes [Sommer 1906], in: KUNST UND KÜNSTLER. 5 (1907), H. 2, S. 79-83

SCHOLZ 1998
Scholz, Peter: Der Philosoph und die Politik. Die Ausbildung der philosophischen Lebensform und die Entwicklung des Verhältnisses von Philosophie und Politik im 4. und 3. Ih. v. Chr. Zugl.: Frankfurt, Univ., Diss., 1996. Stuttgart 1998 [= Frankfurter Althistorische Beiträge ; 2]

SCHÖNE 1987
Schöne, Angelika: Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss. Göteborg 1987 [= Studies in mediterranean archeology and literature. Pocket-book ; 55]

SCHOTTKE 1995
Schottke, Susanne: Die Deutsche Bücherei in Leipzig und ihr Architekt Oskar Pusch (1877-1970). Unveröffentlichte Magisterarbeit Leipzig. Leipzig 1995

SCHROETER 1992
Schroeter, Christina: Fritz Erler : Leben und Werk. Hamburg 1992

SCHROETER 2006
Schroeter, Bernhard: Für Burschenschaft und Vaterland. Festschrift für den Burschenschafter und Studentenhistoriker Prof. (FH) Dr. Peter Kaupp. Hg. Bernhard Schroeter. Norderstedt 2006

SCHRÖTER 1977
Schröter, Elisabeth: Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert. New York 1977 [= Studien zur Kunstgeschichte ; 6]

SCHUBERT 1982
Schubert, Dietrich: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933, in: Nietzsche-Studien. 10/11 (1981-82), S. 278-327

SCHULTZE-NAUMBURG 1899
Schultze-Naumburg, Paul: Ludwig von Hofmann, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 14 (1899). H. 14, S. 212-215

SCHULTZE-NAUMBURG 1936
Schultze-Naumburg, Paul: Ludwig von Hofmann. Zum 75. Geburtstag des Künstlers, in: KUNST UND VOLK. 4 (1936), S. 138-141

SCHULZE 1912
Schulze, Paul: Neue Arbeiten von Hermann A. E. Kopf, in: INNENDEKORATION. 23 (1912). H. 8, S. 292-302 (Abb. S. 290-312)

SCHULZE 1992
Schulze, Ulrich: Formen für Reformen. Henry van de Veldes Theaterarchitektur, in: Henry van de Velde. Ein europäischer Künstler seiner Zeit. Ausst.-Kat. Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Kunstsammlungen zu Weimar, Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Museum voor Sierkunst, Gent, Museum für Gestaltung Zürich und Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Hg. Klaus-Jürgen Sembach und Birgit Schulte. Köln 1992, S. 341-360

SCHUMACHER 1906A
Schumacher, Fritz: Zur Geschichte der Ausstellung, in: Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Illustrierte Ausgabe. Hg. Direktorium der Ausstellung. München, S. 11-13

SCHUMACHER 1906B
Schumacher, Fritz: Das Programm der Ausstellung, in: Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. Illustrierte Ausgabe. Hg. Direktorium der Ausstellung. München, S. 14-16

SCHUMACHER 1935
Schumacher, Fritz: Stufen des Lebens: Erinnerungen eines Baumeisters. Stuttgart, Berlin 1935

SCHUMANN 1906
Schumann, Paul: Die Dritte Deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906. II. Die Raumkunst, in: Kunstgewerbeblatt N.F. 17 (1906), S. 185-191, 205-213

SCHUMANN 1909
Schumann, Paul: Max Klingers Wandgemälde für die Aula der Universität Leipzig. Leipzig 1909

SCHUMANN 1912
Schumann, Paul: Die monumental-dekorative Malerei auf der grossen Kunstausstellung Dresden 1912, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 28 (1912). H. 2, S. 25-44

SCHUR 1902
Schur, Ernst: Ernst Schur: Hans von Marées und Ludwig von Hofmann, in: VER SACRUM. 5 (1902). H. 9, S. 141-148

SCHURIG 1962
Schurig, Hans: Zeittafel der Geschichte der Deutschen Bücherei, in: Deutsche Bücherei 1912-1962. Festschrift zum fünfzigjährigen Bestehen der deutschen Nationalbibliothek. Leipzig 1962

SCHWEDLER-MEYER 1900
Schwedler-Meyer, Ernst: Festspielkunst. Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Leipziger Kunstgewerbemuseums, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 15 (1900). H. 9, S. 193-200

SCHWERDTFEGER 1909
Schwerdtfeger, Robert: Ludwig von Hofmann, in: DIE RHEINLANDE. 9 (1909), S. 109-112

SECKER 1934
Secker, Hans F.: Gebaute Bilder. Grundlagen für eine kommende Wandmalerei. Berlin, Zürich 1943

SEGAL 1986
Segal, Robert Alan: The Poimandres as myth: scholarly theory and gnost. Meaning. Berlin, New York, Amsterdam 1986

SEIDLITZ 1912
Seidlitz, Woldemar von: Monumentalmalerei. Eine Einführung in die Grosse Kunstausstellung Dresden 1912. Dresden 1912

SELLE 1981
Selle, Gerd: Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung: Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik. Köln 1981

SEMBACH 1989
Sembach, Klaus-Jürgen: Henry van de Velde. Stuttgart 1989

SENTI-SCHMIDLIN 1999
Senti-Schmidlin, Verena: Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmann 1861-1945. Zugl.: Bern, Univ., Lizentiatsarbeit, 1999. Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 1999

SENTI-SCHMIDLIN 2005A
Senti-Schmidlin, Verena: „Die Seele kann sich nur tänzerisch äussern." Ludwig von Hofmann und der freie Tanz auf der Bühne, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 80-87

SENTI-SCHMIDLIN 2005B
Senti-Schmidlin, Verena: Wunschbild Arkadien. Körper und Idylle im Werk Ludwig von Hofmanns, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 54-61

SENTI-SCHMIDLIN 2007
Senti-Schmidlin, Verena: Rhythmus und Tanz in der Malerei. Zur Bewegungsästhetik im Werk von Ferdinand Hodler und Ludwig von Hofmann. Zugl.: Friburg, Univ., Diss., 2006. Hildesheim 2007 [= Studien zur Kunstgeschichte ; 170]

SERVAES 1893
Servaes, Franz: Berliner Kunstfrühling 1893. Berlin 1893

SERVAES 1894
Servaes, Franz: Die dritte Elfer-Ausstellung, in: DIE GEGENWART 1894, Nr. 10, S. 158f.

SERVAES 1914/15
Servaes, Franz: Ferdinand Hodler, in: VELHAGEN & KLASINGS MONATSHEFTE. 29 (1914/1915), S. 33-49

SIEBENMORGEN 1983
Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der Beuroner Kunstschule : Peter Lenz und Jakob Wüger 1850-1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Zugl.: Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1979. Sigmaringen 1983 [= Bodensee-Bibliothek ; 27]

SIEBENMORGEN 1998
Siebenmorgen, Harald: Avantgarde und Restauration. Die Verbindlichkeit des ideellen Bildthemas um 1900, in: Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. II: um 1900. Hg. Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs und Manfred Koch. Paderborn, München, Wien, Zürich 1998, S. 233-266

SIEGISMUND 1916
Siegismund, Karl: Geleitwort, in: Denkschrift zur Einweihung der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. Leipzig 1916, S. 5-9

SIGISMUND 1936
Sigismund, Ernst: Ludwig von Hofmann und Dresden. Zum 75. Geburtstag des Meisters am 18. August 1936, in: DRESDNER GESCHICHTSBLÄTTER. 45 (1936). Nr. 3-4, S. 214-217. (Wiederabgedruckt in: Dresden und seine berühmten Besucher. Sonderheft der „Dresdner Hefte". Hg. Dresdner Geschichtsverein e.V. Dresden 1992, S. 95-99)

SIMON 1983
Simon, Hans-Ulrich: Eberhard von Bodenhausen - Harry Graf Kessler. Ein Briefwechsel 1894 - 1918. Stuttgart 1983 [= Marbacher Schriften ; 16]

SIMON-RITZ/ULBRICHT 1999
Simon-Ritz, Frank und Ulbricht, Justus H.: Heimatstätte des Zarathustrawerkes. Personen, Gremien und Aktivitäten des Nietzsche-Archivs in Weimar 1896-1945, in: Wege nach Weimar. Auf der Suche nach der Einheit von Kunst und Politik. Aust.-Kat. Ausstellungshalle Weimar. Eine Ausstellung des Freistaates Thüringen in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum Berlin. Hg. Hans Wilderotter und Michael Dorrmann. Berlin 1999, S. 155-177

SNELL 1976
Snell, Bruno: Arkadien - Die Entstehung einer geistigen Landschaft, in: Europäische Bukolik und Georgik. Hg. Klaus Garber. Darmstadt 1976, S. 14-43 [= Wege der Forschung ; 355]

SPIELMANN 1977
Spielmann, Heinz: Räume und Meisterwerke der Jugendstil-Sammlung. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Bearbeitet von Heinz Spielmann. Hamburg 1977 [= Bilderhefte des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg ; 15]

SPRECHER 1996A
Sprecher, Thomas: „Une Promesse de bonheur." Thomas Manns Neigungen zum Œuvre Ludwig von Hofmanns, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste. 10 (1996), S. 147-178

SPRECHER 1996B
Sprecher, Thomas: Thomas Mann und die bildende Kunst, in: DAVOSER REVUE, Literatur um Davos. 71 (1996). Nr. 2, S. 29-38

SPRECHER 1996C
Sprecher, Thomas: Davos im Zauberberg. Thomas Manns Roman und sein Schauplatz. München 1996

SPRINGER 1896
Springer, Jaro: Die Internationale Jubiläums Kunstausstellung in Berlin 1896, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 11 (1896), H. 18, S. 273-276

SPRINGER 1903
Springer, Jaro: Ausstellung der Berliner Secession, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION N.F. 14 (1903), H. 13, S. 211-213

STARZ 1998
Starz, Ingo: „Du lieber, göttlicher Olympier..." Die Freundschaft zwischen Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann. Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner. Veröffentlichung des Ludwig-von-Hofmann-Archivs Zürich. Zürich 1998

STARZ 1999A
Starz, Ingo: Symbol und Ekstase. Ludwig von Hofmann und die Kunstidee des Neuen Weimar, in: Aufstieg und Fall der Moderne. Ausst.-Kat. Kunstsammlungen zu Weimar. Hg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Ostfildern-Ruit 1999, S. 208-213

STARZ 1999B
Starz, Ingo: „... die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten". Ludwig von Hofmann, die Literaten und der Stildiskurs um 1900, in: Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900. Hg. Andreas Beyer und Dieter Burdorf. Heidelberg 1999, S. 157-176

STARZ 2000
Starz, Ingo: Heiliger Frühling als Kulturformel der Moderne. Erinnerung und kultureller Raum in der Kunst der Jahrhundertwende, in: Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike. Hg. Manuel Baumbach. Heidelberg 2000, S. 473-486 [= Bibliothekt der klassischen Altertumswissenschaften ; 2. Reihe; NF 106]

STARZ 2001A
Starz, Ingo: Gebärden des Lebens. Zu Werken des Malers Ludwig von Hofmann (1861-1945), in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 241-244

STARZ 2001B
Starz, Ingo: Raum-Muster. Umrisse einer Topologie des Neuen Weimar, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 465-469

STARZ 2002A
Starz, Ingo: Eine griechische Seele. Typus und Variation im Schaffen Ludwig von Hofmanns 1861-1945, in: Von Feuerbach bis Fetting. Bilder einer Privatsammlung. Ausst.-Kat. Städtische Galerie Speyer. Hg. Erik Jayme und Clemens Jöckle. Speyer 2002, S. 30-33

STARZ 2002B
Starz, Ingo: Die Spur des Leibes. Ästhetische Korrespondenz bei Ludwig von Hofmann und Stefan George, in: George-Jahrbuch. 4 (2002/2003), S. 137-162

STARZ 2002C
Starz, Ingo: „Wie süss, o Traumwelt, schöne!" Ludwig von Hofmann und die Lauchstädter Goethe-Aufführungen von 1909, in: Überschreitungen. Dialoge zwischen Literatur- und Theaterwissenschaft, Architektur und Bildender Kunst. Festschrift für Leonhard M. Fiedler. Hg. Jörg Sader und Anette Wörner. Würzburg 2002, S. 92-101

STARZ 2005A
Starz, Ingo: Verspätete Klassiker. Ludwig von Hofmann und Gerhart Hauptmann, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 374-379

STARZ 2005B
Starz, Ingo: Einige biographische Daten zu Ludwig von Hofmann, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 2005, S. 394-401

STEIGER 1970
Steiger, Günter: „Fall Hodler" Jena 1914-1919. Der Kampf um ein Gemälde. Feierstunde der Friedrich-Schiller-Universität Jena 1969 anlässlich der 50. Wiederkehr der Befreiung (14.4.1919) des Gemäldes von Ferdinand Hodler Aufbruch der Jenenser Studenten 1813. Quellenedition Jenaer Dokumente zum Fall Hodler 1914/1919. Zusammengestellt und erarbeitet von Günter Steiger. Jena 1970

STEIGER 1980
Steiger, Günter: „Ich würde doch nach Jena gehn". Geschichte und Geschichten, Bilder, Denkmale und Dokumente aus vier Jahrhunderten Universität Jena. Weimar 1980

STEINHAUSEN/GEISTHARDT/KLOCKMANN 1993
Steinhausen, Arwed, Geisthardt, Dieter und Klockmann, Hans: Rathaus Pankow 1903-1993. Streiflichter vom Amtsgebäude und aus Pankow. Freundeskreis der Chronik Pankow e.V. Im Auftrag des Bezirksamtes Pankow von Berlin. Berlin 1993

STEINMETZ 1958
Steinmetz, Max: Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum. Bd. 1 von 2 Bden.: Darstellung. Jena 1958

STEINMETZ 1962
Steinmetz, Max: Geschichte der Universität Jena 1548/58-1958. Festgabe zum vierhundertjährigen Universitätsjubiläum. Bd. 2 von 2 Bde.: Quellenedition zur 400-Jahr-Feier 1958. Archivübersichten, Quellen- und Literaturberichte, Anmerkungen, Abbildungskatalog, Literaturverzeichnis, Personen- und Ortsregister, Abkürzungsverzeichnis. Jena 1962

STENZEL 1994
Stenzel, Burkhard: Harry Graf Kessler und die Weimarer Reformen von 1902 bis 1906. Ein Versuch der Moderne, in: Jürgen John (Hg.): Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert. Weimar, Köln 1994, S. 501-528

STENZEL 1996
Stenzel, Burkhard: „... eine Verzauberung ins Helle und Heitere." Harry Graf Kesslers Ideen zur Kulturerneuerung in Deutschland, in: Wolfgang Bialas und Burkhard Stenzel (Hgg.): Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Weimar, Wien, Köln 1996, S. 37-56

STENZEL 1999
Stenzel, Burkhard: Das Weimarer Theater. Eine nationale Schaubühne der Zukunft? Klassik, Kult und Avantgarde (1900-1903), in: KulturStadtBauen. Eine architektonische Wanderung durch Weimar - Kulturstadt 1999. Ausst.-Kat. Deutsches Architektur-Museum Frankfurt am Main und Bauhaus Universität Weimar. Hg. Gerd Zimmermann und Jörg Brauns. Weimar 1999, S. 36-42

STIER 1952 [BD. 1-3]
Stier, F.: Geschichte der Kuratel der Universität Jena von 1878 bis 1922. Bearbeitet nach den Akten der Kuratel und der thüringischen Landesarchive. 3 Bde. Jena 1952

STORCK 1903
Storck, Karl: Der Tanz. Bielefeld, Leipzig 1903 [= Sammlung Illustrierter Monograohien, hg. Hanns von Zobelitz ; 9]

STORCK 1913
Storck, Karl: Friedrich von Khaynach, in: DER TÜRMER. Monatsschrift für Gemüt und Geleit. 15 (1913). Bd. 2, S. 817-830

STORCK 1971
Storck, Gerhard: Probleme des modernen Bauens – und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Zugl.: Bonn, Univ., Diss. Bonn 1971

STRAUBE 2001
Straube, Ingrid: Die Quellen der Philosophie sind weiblich. Vom Einfluss weiser Frauen auf die Anfänge der Philosophie. Aachen 2001 [= Philosophinnen ; 11]

STREELE 1908
Streele, Max: Durch die hessische Kunstausstellung Darmstadt 1908. Kritische Betrachtungen und Erläuterungen von Max Streele. Darmstadt 1908

STUKENBROCK/TÖPPER 1999
Stukenbrock, Christiane und Töpper, Barbara: Meisterwerke der europäischen Malerei. Köln 1999

SULTAN/LEXM 2010
Fetthauer, Sophie und Bredow, Moritz von: [Stichwort] Grete Sultan (2006, aktualisiert am 29.11.2010), in: Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit. Herausgegeben von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg, seit 2005 online verfügbar:. http://www.lexm.uni-hamburg.de

SÜNDERHAUF 2004
Sünderhauf, Esther Sophia: Griechensehnsucht und Kulturkritik : die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840 - 1945. Zugl.: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 2002. Berlin 2004

SZYLIN 1989
Szylin, Anna Maria: Der geniale Künstler und der philiströse Kunstrezipient. Eine Theorie von Henry Thode, in: Hans Thoma. Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Ausst.-Kat. Augustinermuseum Freiburg. Königstein im Taunus 1989, S. 102-109

TANK 1959
Tank, Kurt Lothar: Gerhart Hauptmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1959 [= Rowohlts Monographien ; 27]

TEEUWISSE 1986
Teeuwisse, Nicolaas: Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871 - 1900. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1982. Berlin 1986 [= Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft ; 1985]

TERVARENT 1958
Tervarent, Guy de: Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu. Genf 1958 [= Travaux d'humanisme et renaissance ; 29]

TERVARENT 1997
Tervarent, Guy de: Attributs et symboles dans l'art profane. Dictionnaire d un langage perdu (1450-1600). 2e édition fondue et corrigée. Genf 1997 [= Titre courant ; 7]

TEUBER 1984
Teuber, Dirk: Henry Van de Veldes Werkbund-Theater - ein Denkmal für Friedrich Nietzsche, in: Die Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein [Der westdeutsche Impuls 1900 - 1914. Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Museum Folkwang Essen, Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Kölnischer Kunstverein Köln, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und Von der Heydt Museum Wuppertal]. Hg. Wulf Herzogenrath. Köln 1984, S. 114-132

THAMER 1980
Thamer, Jutta: Zwischen Historismus und Jugendstil. Zur Ausstattung der Zeitschrift „Pan" (1895-1900). Bern, Berlin, Frankfurt, Wien, New York 1980

THAMER 1997
Thamer, Jutta: Ludwig von Hofmann und die Zeitschrift Pan (1895-1900). Eine Wahlverwandtschaft. Unveröffentlichter Aufsatz für eine Forschungsreihe des Ludwig von Hofmann-Archivs, Zürich. Zürich

THELEN 1989
Thelen, Christian: Das Dichtergebet in der deutschen Literatur des Mittelalters. Zugl.: Münster/Westf., Univ., Diss., 1987. Berlin, New York 1989 [= Arbeiten zur Frühmittelalterforschung ; 18]

THIEBAUT 2004
Thiébaut, Philippe: Die Eröffnung von La maison de L'Art Nouveau, in: L'art nouveau. La maison Bing. Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam, Musée des Arts décoratifs Paris, Museum Villa Stuck München und CaixaForum Barcelona. Hg. Gabriel P. Weisberg et al. Amsterdam, Paris, Antwerpen 2004, S. 99-113

THIEL 2004
Thiel, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ergänzte und aktualisierte Ausgabe unter Beratung von Dorothea Dieren und Gretel Wagner. Berlin 2004

THODE 1892
Thode, Henry: Hans Thoma, in: Die graphischen Künste. 15 (1892), S. 1-28

THORMANN 1993
Thormann, Olaf: Die Gesellschaft der Freunde des Kunstgewerbemuseums in Leipzig 1909-1945 (1948). Eine Dokumentation. Leipzig 1993 [= Mitteilungen des städtischen Museums des Kunsthandwerks zu Leipzig/Grassimuseum und seines Freundes- und Fördererkreises e.V. ; 2]

TODD 2001
Todd, Pamela: Pre-Raphaelites at home. New York 2001

TOMAN 1994
Toman, Rolf: Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. Köln 1994

TRAGATSCHNIG 2004
Tragatschnig, Ulrich: Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900. Berlin 2004

TRUNZ 2002
Trunz, Erich: Anmerkungen - Der Tragödie zweiter Teil, in: Goethe: Faust. Der Tragödie erster und Zweiter Teil, Urfaust. Hg. und kommentiert Erich Trunz. München 2002. S. 582-747

TSCHUDI 1908/09
Tschudi, Hugo von: Die Sammlung Arnhold, in: KUNST UND KÜNSTLER. 7 (1908/09), S. 3-25

UHLENDAHL 1957
Uhlendahl, Heinrich: Vorgeschichte und erste Entwicklung der Deutschen Bücherei. Leipzig 1957

ULBRICHT 1995
Ulbricht, Justus H.: „Deutsche Renaissance." Weimar und die Hoffnung auf die kulturelle Regeneration Deutschlands zwischen 1900 und 1933, in: Jürgen John und Volker Wahl (Hgg.): Zwischen Konvention und Avantgarde. Doppelstadt Jena-Weimar. Weimar, Köln 1995, S. 191-208

ULBRICHT 1996
Ulbricht, Justus H.: „Wege nach Weimar" und „deutsche Wiedergeburt": Visionen kultureller Hegemonie im völkischen Netzwerk Thüringens zwischen Jahrhundertwende und „Drittem Reich", in: Wolfgang Bialas und Burkhard Stenzel (Hgg.): Die Weimarer Republik zwischen Metropole und Provinz. Intellektuellendiskurse zur politischen Kultur. Weimar, Wien, Köln 1996, S. 23-36

ULBRICHT 2004
Ulbricht, Justus H.: Das Jahr 1903 oder: Griechenland contra Manchester, in: Klingers Nietzsche. Wandlungen eines Portaits 1902-1904. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des „neuen Weimar". Ausst.-Kat. Nietzsche-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, Weimar, und Georg-Kolbe-Museum, Berlin. Hg. Justus H. Ulbricht im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, bearbeitet von Conny Dietrich und Hansdieter Erbsmehl, Weimar 2004, S. 7-16

ULFERTS 1993
Ulferts, Gert-Dieter: Louis Tuaillon (1862-1919). Berliner Bildhauerei zwischen Tradition und Moderne. Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. Berlin 1993

ULMER 2003A
Ulmer, Renate: Das Neue Weimar. Entwürfe für eine Kulturreform im Kaiserreich, in: Centenarium. Einhundert Jahre Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Kai Buchholz und Klaus Wolbert. Darmstadt 2003, S. 153-165

ULMER 2003B
Ulmer, Renate: Lebensreform und Kunstreligion, in: Centenarium. Einhundert Jahre Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Kai Buchholz und Klaus Wolbert. Darmstadt 2003, S. 166-174

UPHOFF 2003
Uphoff, Ina Katharina: Der künstlerische Schulwandschmuck im Spannungsfeld von Kunst und Pädagogik. Eine Rekonstruktion und kritische Analyse der deutschen Bilderschmuckbewegung des 20. Jahrhunderts. Zugl.: Würzburg, Univ., Diss., 2002. Berlin 2003

URSPRUNG 1997
Ursprung, Philip: Warten auf das Paradies: Die Berliner Kunstwelt in den 1890er Jahren, in: Berliner Kunstfrühling. Malerei, Graphik und Plastik der Moderne 1888-1918 aus dem Stadtmuseum Berlin. Ausst.-Kat. Stiftung Stadtmuseum Berlin, Seedamm-Kulturzentrum. Hg. Dominik Bartmann. Berlin 1997, S. 21-24

VAN DE VELDE 1899/1955
Van de Velde, Henry: Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst (1899), in: Henry van de Velde: Zum neuen Stil. Hg. Hans Curjel. München 1955, S. 36-56

VAN DE VELDE 1901/1955
Van de Velde, Henry: Das neue Ornament (1901), in: Henry van de Velde: Zum neuen Stil. Hg. Hans Curjel. München 1955, S. 94-104

VAN DE VELDE 1902/1955
Van de Velde, Henry: Die Linie (1902), in: Henry van de Velde: Zum neuen Stil. Hg. Hans Curjel. München 1955, S. 181-195

VAN DE VELDE 1906
Van de Velde, Henry: Pro Domo, in: DEKORATIVE KUNST. 10 (1906). H. 2, S. 49-64

VAN DE VELDE 1910
Van de Velde, Henry: Die Linie (1902), in: Henry van de Velde: Essays. Leipzig 1910, S. 41-74

VAN DE VELDE 1914
Van de Velde, Henry: Der Werkbund und das Theater, in: [LEIPZIGER] ILLUSTRIRTE ZEITUNG. 142 (1914). Nr. 3699, S. 19 [= Werkbund-Nummer, hg. in Gemeinschaft mit der Deutschen Werkbund-Ausstellung Cöln 1914]

VAN DE VELDE 1914/1981
Van de Velde, Henry: Das Werkbund-Theater, in: Deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914. Offizieller Katalog. Faksimile-Ausgabe getreu dem Originalkatalog vom Jahre 1914, gelegentlich der Ausstellung Westkunst in Köln 1981, S. 246-247

VAN DE VELDE 1918/1983
Van de Velde, Henry: Ferdinand Hodler (1918), in: Ferdinand Hodler (1853-1918). Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Musee du Petit Palais Paris, Kunsthaus Zürich. Hg. Jura Brüschweiler und Guido Magnaguagno. Zürich 1983, S. 29-36

VAN DE VELDE 1925
Van de Velde, Henry: Le théâtre de l´exposition du Werkbund à Cologne 1914 et la scène tripartite, Anvers 1925

VAN DE VELDE 1986
Van de Velde, Henry: Geschichte meines Lebens. Herausgegeben und übertragen von Hans Curjel, München 1962. Erweiterte 3. Neuausgabe/Reprint. München, Zürich 1986

VAN LOO 1992
Van Loo, Anna: Henry van de Velde. Récit de ma vie. Bd. 1 von 2 Bänden (1992/1995): Anvers, Bruxelles, Paris, Berlin (1863-1900). Herausgegeben und übertragen von Anne van Loo und Fabrice van de Kerckhove. Brüssel 1992

VAN LOO 1995
Van Loo, Anna: Henry van de Velde. Récit de ma vie. Bd. 2 von 2 Bänden (1992/1995): Berlin - Paris, Weimar (1900-1913). Herausgegeben und übertragen von Anne van Loo und Fabrice van de Kerckhove. Brüssel 1995

VEREIN BERLINER KÜNSTLER 1991
Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart. Hg. Helmut Börsch-Supan. Berlin 1991

VERSPOHL 1997
Verspohl, Franz-Joachim: „Gebannt, fast erschrocken bleiben wir vor dem Hodlerbilde stehen". Ferdinand Hodlers Auszug der deutschen Studenten in den Freiheitskrieg von 1813, in: Jenaer Universitätsreden. Philosophische Fakultät - Antrittsvorlesungen I. Jena 1997, S. 225-261

VIERGUTZ 1990
Viergutz, Volker: Neue Erwerbungen und Zugänge im Landesarchiv 1989. Der Nachlaß Ludwig Hoffmann, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1990. Hg. Hans J. Reichardt. Berlin 1990, S. 191-215

VIERGUTZ 2004
Viergutz, Volker: Valentin Weisbach (1843-1899). Bankier, Börsenmakler und Wohltäter. Marie Hoffmanns Erinnerungen an ihren Vater mit ergänzenden Anmerkungen, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1990. Hg. Klaus Dettmar. Berlin S. 39-80

VITZTHUM VON ECKSTÄDT 1916
Graf Vitzthum von Eckstädt, Christoph Johann Friedrich: Ansprache seiner Exzellenz des Herrn Königlichen Staatsministers des Innen und der auswärtigen Angelegenheiten, in: Ansprachen bei der Eröffnungsfeier der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler am 2. September 1916. Leipzig 1916, S. 3-7

VOGEL 1909
Vogel, Julius: Max Klinger. Ein Rückblick und ein Ausblick, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 24 (1909), H. 13, S. 297-311

VOGEL 1917
Vogel, Julius: Otto Greiners Graphische Arbeiten in Litographie, Stich und Radierung. Dresden 1917

VOGEL 1925
Vogel, Julius: Otto Greiner. Bielefeld, Leipzig 1926 [= Künstler-Monographien ; 114]

VOLKMANN 1900
Volkmann, Ludwig: Sascha Schneider als Wandmaler, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 5 (1900), H. 8, S. 52-60

VOLKMANN 1901
Volkmann, Ludwig: Sascha Schneider's Wandbilder im Deutschen Buchgewerbe-Hause zu Leipzig, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 7 (1901). H. 8, S.154-167

VOLKMANN 1912
Volkmann, Artur: Vom Sehen und Gestalten. Ein Beitrag zur Geschichte der jüngsten deutschen Kunst. Jena 1912

VOLL 1897
Vollert, Karl: Die VII. Internationale Kunstausstellung in München, in: DIE KUNST FÜR ALLE. 12 (1897), H. 20, S. 313-319

VOSS 1973
Voss, Heinrich: Franz von Stuck 1863-1918. Werkkatalog der Gemälde mit einer Einführung in seinen Symbolismus. München 1973 [= Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts ; 1]

WAETZOLD 1905
Waetzold, Wilhelm: Das Kunstwerk als Organismus. Ein aesthetisch-biologischer Versuch. Leipzig 1905

WAGNER 1989
Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära. Zugl.: Tübingen, Univ., Habil-Schr., 1985. Tübingen 1989 [= Tübinger Schriften zur Archäologie und Kunstgeschichte ; 9]

WAGNER 2001
Wagner, Annette: Natur als Resonanzraum der Seele, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 165-182

WAGNER 2005A
Wagner, Annette: „Weil ich nämlich Maler werden will, bin ich den ganzen Tag auf der Akademie". Zur Lehr- und Studienzeit und den künstlerischen Anfängen von Ludwig von Hofmann, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 14-21

WAGNER 2005B
Wagner, Annette: ‚Zwischen den Zeiten'. Tradition und Moderne im Werk Ludwig von Hofmanns, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 186-195

WAGNER 2005C
Wagner, Annette: „Und ist es Drang, so ist es Pflicht." Über Ludwig von Hofmanns dekorativ-monumentale Wandbilder, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 312-322

WAGNER 2005D
Wagner, Annette: Kunstwerke und ihre Identität. Über die wechselvolle Geschichte ausgewählter Arbeiten Ludwig von Hofmanns, in: Ludwig von Hofmann (1861-1945). Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 350-357

WAGNER-WILKE 2008
Wagner-Wilke, Annette: „Bald hernach gab ich Hofmann einen noch bedeutenderen Auftrag". Ludwig von Hofmanns Supraporten als Beitrag zur bildkünstlerischen Ausgestaltung der „Villa Wacholderhöhe" Karl von der Heydts in Godesberg, in: GODESBERGER HEIMATBLÄTTER. 46 (2008), S. 49-79

WAGNER/WOLBERT 2005
Wagner, Annette und Wolbert, Klaus: Vorwort, in: Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Annette Wagner und Klaus Wolbert. Darmstadt 2005, S. 10-14

WAHL 1916
Wahl, Gustav: Ansprache des Direktors der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, in: Ansprachen bei der Eröffnungsfeier der Deutschen Bücherei des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler am 2. September 1916. Leipzig 1916, S. 23-31

WAHL 1981
Wahl, Volker: Universitätsarchiv: Akten Auguste Rodin 1905/06, in: Reichtümer und Raritäten. Bd. II. Kulturhistorische Sammlungen, Museen, Archiv, Denkmale und Gärten der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Jena 1981, S. 159-175 [= Jenaer Reden und Schriften 1981]

WAHL 1985
Wahl, Volker: Das Collegium Jenense. Die Gründungsstätte der Universität Jena in den ersten Jahrzehnten ihres Bestehens, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 34 (1985), S. 635-666

WAHL 1988A
Wahl, Volker: Die Jenaer Ehrenpromotion von Auguste Rodin und der „Rodin-Skandal" zu Weimar 1905/06, in: Volker Wahl (Hg.), Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900-1933. Leipzig 1988, S. 56-77

WAHL 1988B
Wahl, Volker: Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813. Zur Entstehungsgeschichte des Jenaer Universitätsbildes von Ferdinand Hodler, in: Volker Wahl (Hg.), Jena als Kunststadt. Begegnungen mit der modernen Kunst in der thüringischen Universitätsstadt zwischen 1900-1933. Leipzig 1988, S. 107-129

WAHL 1992
Wahl, Volker: Botho Graef, der „leidenschaftliche Wortführer der Jenaer Intellektuellen", in: Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933. Hg. Henrike Jung. Köln, Wien, Weimar 1992, S. 119-128

WAHL 1994
Wahl, Volker: Das Traditionsgefüge Jenas und Weimars am Beginn unseres Jahrhunderts im Zeichen der Förderung der Modernen Kunst, in: Jürgen John (Hg.): Kleinstaaten und Kultur in Thüringen vom 16. bis 20. Jahrhundert. Weimar, Köln 1994, S. 489-499

WAHL 1995
Wahl, Volker: Ein Gesellschaftsexperiment – die Gesellschaft der Kunstfreunde von Jena und Weimar, in: Jürgen John und Volker Wahl (Hgg.): Zwischen Konvention und Avantgarde. Doppelstadt Jena-Weimar. Weimar, Köln 1995, S. 249-257

WAHL 2007
Wahl, Volker: Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915). Köln, Weimar, Wien 2007 [= Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe ; 14]

WALDKIRCH 1996
Waldkrich, Berhard von: Ludwig von Hofmann : Zeichnungen. Unveröffentlichter Aufsatz für eine Forschungsreihe des LvHAZ. Zürich 1996

WALLICH 1967
Wallich, Henry C.: Paul Wallich. Leben und Werk, in: Hugo Rachel, Johannes Papritz und Paul Wallich: Berliner Großkaufleute und Kapitalisten. Neu hg. von Johannes Papritz, Henry C. Wallich und Gerd Heinrich. Bd. 1. Berlin 1967, S. IX-XXXII [= Veröffentlichungen des Vereins für Geschichte der Mark Brandenburg ; 32. Neudrucke ; 1]

WALLICH 1970
Wallich, Hildegard: Erinnerungen aus meinem Leben. Altenkirchen 1970

WALLICH 1978A
Wallich, Hermann: Aus meinem Leben (Berlin 1929), in: Zwei Generationen im deutschen Bankwesen 1833-1914. Hermann Wallich, Aus meinem Leben; Paul Wallich, Lehr- und Wanderjahre eines Bankiers. Frankfurt 1978, S. 29-158 [= Schriftenreihe des Instituts für bankhistorische Forschung e.V. Hg. Wissenschaftlicher Beirat des Instituts für bankhistorische Forschung ; 2]

WALLICH 1978B
Wallich, Paul: Lehr- und Wanderjahre, in: Zwei Generationen im deutschen Bankwesen; 1833-1914. Hermann Wallich, Aus meinem Leben; Paul Wallich, Lehr- und Wanderjahre eines Bankiers. Frankfurt 1978, S. 159-426 [= Schriftenreihe des Instituts für bankhistorische Forschung e.V. Hg. Wissenschaftlicher Beirat des Instituts für bankhistorische Forschung ; 2]

WALTER ET AL. 1992
Walter, Ursula, Schuhmann, Rolf und Kunze, Rolf: Auerbachs Keller zu Leipzig. Kunstdruckalbum. Leipzig 1992

WANKMÜLLER/ZEISE 1984
Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen - Bleistiftskizzen. Mit einer Interpretation von Rike Wankmüller und Erika Zeise. München, Münster 1984

WAPPENSCHMIDT 1981
Wappenschmidt, Heinz-Toni: Studien zur Ausstattung des Deutschen Rathaussaales in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis 1918. Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1979. Bonn 1981 [= Habelts Dissertationsdrucke : Reihe Kunstgeschichte ; 5]

WAPPENSCHMIDT 1984
Wappenschmidt, Heinz-Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein. München 1984

WAPPENSCHMIDT 1990
Wappenschmidt, Heinz-Toni: Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des Zweiten Deutschen Kaiserreichs, in: Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 335-346

WARBURG 2008
Warburg, Aby: Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. Hg. Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. 3., gegenüber der zweiten unveränderte Auflage. Berlin 2008

WASIELEWSKI 1909
Wasielewski, Waldemar von: Hans von Marées, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 23 (1909), H. 5, S. 267-277

WEDEMEYER-KOLWE 2004
Wedemeyer-Kolwe, Bern: Der neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zugl.: Göttingen, Univ., Habil.-Schr., 2002. Würzburg 2004

WEGNER 1962
Wegner, Wolfgang: Die Faust-Darstellungen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Eine Ezyklopädie der Faustikonographie und der Faustillustration. Amsterdam 1962 [= Safaho-Monographien ; 1]

WEGNER 1966
Wegner, Max: Die Musensarkophage. Berlin 1966 [= Die antiken Sarkophagreliefs. Deutsches Archäologisches Institut. Hg. Bernard Andreae ; 5, Abt. 3]

WEHLTE-HÖSCHELE 1993
Wehlte-Höschele, Martina: Der deutsche Künstlerbund im Spektrum von Kunst und Kulturpolitik des wilhelminischen Kaiserreiches. Zugl.: Heidelberg, Univ., Diss., 1993. Heidelberg 1993

WEIHE 2004
Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form. Zugl.: Witten, Herdecke, Univ., Habil.-Schr., 2003. Paderborn 2004

WEIMAR-FARBE 1908
Die Weimar-Farbe hergestellt im Laboratorium der Grossherzogl. S. Kunstschule Weimar. Weimar 1908

WEIMAR LEXIKON 1998
Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte. Hg. Gitta Günther, Wolfram Huschke und Walter Steiner. 2. Auflage. Weimar 1998

WEISBACH 1937
Weisbach, Werner: „Und alles ist zerstoben“. Erinnerungen aus der Jahrhundertwende. Wien, Leipzig, Zürich 1937

WEISBERG 2000
Weisberg, Gabriel P.: Peinture décorative: la recontre du symbole et du style à travers les œuvres à Albert Besnard et Victor Prouvé, in: Loyer, François (Hg.): L'Ecole de Nancy et les arts décoratifs en Europe. Metz 2000, S. 60-75

WELTKUNST 1966
WELTKUNST. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten. 36 (1966), H. 22 (15.11.1966)

WENZEL 2004
Wenzel, Kai: Die Ikonographie des Figurenzyklus „Allegorie der Tragödie", in: Götter, Menschen, Furien. Ernst Rietschel Giebelfeld „Tragödie" in Bautzen. Bautzen 2004, S. 72-91

WERNER 2003
Werner, Meike G.: Moderne in der Provinz: kulturelle Experimente im Fin-de-Siècle Jena. Göttingen 2003

WESENBERG 2008A
Wesenberg, Angelika: Idylle und Hesperidenland, in: Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie. Hg. Angelika Wesenberg. Berlin 2008, S. 9-16

WESENBERG 2008B
Wesenberg, Angelika: Die Neapler Fresken, in: Hans von Marées. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie. Hg. Angelika Wesenberg. Berlin 2008, S. 78-81

WESTPHAL 1999
Westphal, Siegrid: Über die Frauenpromotion zum Frauenstudium, Der Kampf um die Zulassung von Frauen zum Studium in Jena, in: Die Töchter der Alma mater Jenensis. Neunzig Jahre Frauenstudium an der Universität von Jena. Hg. Gisela Horn. Rudolstadt 1999, S 35-55 [= Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Jena ; 2]

WIGGERSHAUS 2001
Wiggershaus, Rolf: Nietzsche, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Hg. Klaus Wolbert et al. Bd. 1. Darmstadt 2001, S. 31

WILDENBRUCH 1903
Wildenbruch, Ernst von: Ein Wort über Weimar. Berlin 1903

WINTSCH 1997
Wintsch, Susann: Die Tänzerin im Brennpunkt von Körperdiskurs und Modernität. Tanzdarstellungen Ludwig von Hofmanns nach Ruth St. Denis. Unveröffentlichter Aufsatz für eine Forschungsreihe des LvHAZ. Zürich 1997

WINTSCH 1998
Wintsch, Susann: Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis. Ludwig von Hofmann im Weimarer Kreis, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich. 5 (1998), S. 119-135

WIRTSCHAFTSJOURNAL SPECIAL 2000
Wirtschaftsjournal Special – Sonderausgabe: 475 Jahre Weinausschank in Auerbachs Keller. Texte von Bernd Weinkauf. Chemnitz 2000 [= Verlagssonderveröffentlichung der Zeitschrift Wirtschaftsjournal ; Ausgabe Mai 2000]

WITTKAU-HORGBY 1994
Wittkau-Horgby, Annette: Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems. 2., durchgesehene Auflage. Zugl.: Hannover, Univ., Diss., 1989. Göttingen 1994

WOERMANN 1894
Woermann, Karl: Was uns die Kunstgeschichte lehrt : Einige Bemerkungen über alte, neue und neueste Malerei. 2., durchgesehene Auflage. Dresden 1894

WOLBERT 1982
Wolbert, Klaus: Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus. Zugl.: Marburg, Univ., Diss., 1980. Giessen 1982 [= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften ; 12]

WOLBERT 2001A
Wolbert, Klaus: Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 1. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 215-222

WOLBERT 2001B
Wolbert, Klaus: Die Lebensreform. Ein Zugang über die Kunst, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900. Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Bd. 2. Hg. Klaus Wolbert et al. Darmstadt 2001, S. 9-10

WOLF 1911
Wolf, Georg Jacob: Ingenieur J. Heilmann und das Baugeschäft Heilmann und Littmann. Ein Rückblick auf vierzig Jahre Arbeit. München 1911

WOLF 1931
Wolf, Georg Jacob: Max Littmann 1862-1931. München 1931

WORRINGER 1918
Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung (1908). 5., unveränd. Auflage. München 1918

WORTELKAMP 2008
Wortelkamp, Isa: Tanz der Figuren - Zur Darstellung von Bewegung in den Bildern von Hans von Marées, in: Theater und Medien: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Hg. Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann und Jens Ruchatz. Bielefeld 2008, S. 99-108

WÜNSCH 1994
Wünsch, Christel: Leben und Werk des Malers und Bildhauers Hermann Prell (1854 - 1922) unter besonderer Berücksichtigung seines Wirkens in Dresden. Ein Beitrag zur Geschichte der Monumentalkunst im wilhelminischen Kaiserreich. Zugl.: Dresden, Techn. Univ., Diss., 1994. Dresden 1994

WYSLING 1975
Wysling, Hans: Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. München 1975

ZANKER 1998
Zanker, Paul: Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt von Dionysos und Aphrodite. Berlin 1998 [= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek ; 62]

ZANKER/EWALD 2004
Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage. Hg. Paul Zanker und Björn Christian Ewald. München 2004

ZEIT-LEXIKON 2006
DIE ZEIT. Welt- und Kulturgeschichte. Epochen, Fakten, Hintergründe in 20 Bänden (ZEIT-Lexikon). Hamburg 2006

ZEITSCHRIFT LEBEN 1905-06
DAS LEBEN. Illustrierte Wochenschrift. Berlin 1.1905 - 2.1906

ZEUNER 2002
Zeuner, Katja: Theaterbau um 1900. Das Hoftheater Weimar, in: Thesis. Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar. 48. (2002) (Hg. Klaus-Jürgen Winkler et al.: Beiträge zur Architekturgeschichte), Nr. 2/3, S. 68-93

ZIEGLER 2001
Ziegler, Hendrik: Die Kunst der Weimarer Malerschule. Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Zugl.: Berlin, Univ., Diss. 1999. Köln, Weimar, Wien 2001

ZIFFER 1999
Ziffer, Alfred: Impulse – München und Dresden. Jugendstil in Dresden, in: Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne. Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Dresden. Hg. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Dresden 1999, S. 179-201

ZIMMERMANN 1906
Zimmermann, Ernst: Kirchliche Kunst auf der III. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung Dresden, in: DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. 18 (1906). H. 12, S. 720-730

ZINSERLING 1984 [BD. 1-2]
Zinserling, Anka: Das Jenaer Universitätshauptgebäude von 1908. 2 Bde. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Univ. Halle 1984

ZINSERLING 1985
Zinserling, Anka: Das Universitätshauptgebäude von 1908 und sein Verhältnis zur architektonischen Tradition in Jena, in: WISSENSCHAFTLICHE ZEITSCHRIFT DER UNIVERSITÄT JENA [WZUJ]. GSR 34 (1985). H. 5/6, S. 683-696

ZINSERLING 1990
Zinserling, Anka: Der Jenaer Schloß-Komplex. Vorgänger des Universitätshauptgebäudes, in: Reichtümer und Raritäten. Denkmale, Sammlungen, Akten und Handschriften. Veröffentlichung der Friedrich-Schiller-Universität Jena im Auftrag des Rektors. Hg. von der Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Bd. 3. Jena 1990, S. 31-42

ZINSERLING 1992
Zinserling, Anka: Im neuen Glanz. Der Senatssaal nach der Restaurierung, in: ALMA MATER JENENSIS. Universitätszeitung. 3 (1992), Nr. 8, 18.2.1992 S. 1, 5

ZINSERLING 1993
Zinserling, Anka: Kunstwerke zur Ausstellung über den Frühkantianismus im Senatssaal der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Faltblatt. Hg. im Auftrag des Rektors der Universität Jena anlässlich der Ausstellung „Das Kantische Evangelium – Der Frühkantianismus an der Universität Jena von 1785-1800 und seine Vorgeschichte". Jena 1993

ZINSERLING 1995
Zinserling, Anka: Das Universitätshauptgebäude, in: MINERVA. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte. 1 (1995), S. 26

ZOEGE VON MANTEUFFEL 1919/20
Zoege von Manteuffel, K.: Ludwig von Homann, in: VELHAGENS UND KLASINGS MONATSHEFTE. 34 (1919/20), S. 293-305

ZSCHÄTZSCH 2002
Zschätzsch, Anemone: Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult. Zugl.: Mainz, Univ., Diss., 1999. Rahden/Westf. 2002 [= Internationale Archäologie ; 73]