

Johann Michael Wittmer (1802 – 1880)

Studien zu Leben und Werk

Brigitte Salmen

Universität Passau 2005

Dank

Herzlich danken möchte ich allen, die meine Arbeit auf vielfältige Weise unterstützt und gefördert haben, insbesondere Herrn Prof. Dr. Gosbert Schüßler, der meine Dissertation betreut und mich durch vielfältigen Rat und Anregungen unterstützt hat, für ihren fachlichen Rat Herrn Dr. Christoph Heilmann und Herrn Dr. Hinrich Sieveking, Frau Dr. Karin Hellwig für die kritische Durchsicht der Arbeit und Frau Ilse Holzinger für ihre Hilfestellung bei der Transkription der Briefe Wittmers sowie Herrn Dr. Jürgen Wiemann und Herrn Bertold Haller von Hallerstein, die Werke und Dokumente zugänglich gemacht haben.

Folgende Einrichtungen haben bereitwillig Quellenmaterialien zur Verfügung gestellt: das Archiv des Bistums Augsburg, die Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, das Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, die Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, die Stadt- und Landesbibliothek Hannover, die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Handschriftenabteilung, Frankfurt am Main, das Stadtarchiv Hannover, die Universitätsbibliothek Kassel, das Historische Archiv der Stadt Köln, das Bayerische Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, die Bayerische Staatsbibliothek München, die Monacensia, Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München, das Max-Planck-Institut für Psychiatrie, München, das Stadtarchiv München, das Schloßmuseum Murnau, das Marktarchiv Murnau, das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, das Archiv für bildende Kunst, das Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, das Archiv der Akademie der Bildenden Künste Wien, die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, das Martin von Wagner-Museum Würzburg. Den zuständigen Leitern, Wissenschaftlern und Mitarbeitern bin ich außerordentlich zu Dank verpflichtet. Dies gilt auch für die jeweiligen Museen, Einrichtungen und Privateigentümer, die Bildmaterialien zur Verfügung gestellt haben.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| Einleitung | 4 |
| A. Lebensstationen | 16 |
| B. Zum Werk | 94 |
| 1. Frühe Arbeiten in München und Rom | 99 |
| 2. Bilder der Reise nach Griechenland und Konstantinopel | 104 |
| 3. Porträts | 132 |
| 4. Mythologische, literarische und christliche Themen | 142 |
| 5. Illustrationen zu biblischen Themen und zu Dantes „Göttlicher Komödie“ | 157 |
| 6. Profane Historien-, Ereignis- und kunsthistorische Anekdotenbilder seit den späteren 1840er Jahren | 164 |
| 7. Weitere religiöse Gemälde sowie Werke für Kirchen in Italien | 176 |
| 8. Religiöse Werke in Murnau | 192 |
| 9. Späte Werke für Kirchen in Bayern und religiöse Werke für private Auftraggeber | 209 |
| C. Schlußbetrachtung | 217 |
| D. Anhang: Beschreibungen Wittmers zu 42 Kompositionen Joseph Anton Kochs zu Dantes „Göttlicher Komödie“ | 224 |
| Bibliographie | 232 |
| Werkliste | 264 |
| Abbildungsverzeichnis | 314 |
| Photonachweis | 320 |
| Abbildungen | 321 |

Einleitung

Johann Michael Wittmer, geboren 1802 in Murnau, gestorben 1880 in München, gehört zu den Künstlern des 19. Jahrhunderts, die kaum im allgemeinen Bewußtsein geblieben sind und deren Schaffen bisher wenig Gegenstand einer kunsthistorischen Betrachtung war. Der Grund mag zum einen gewesen sein, daß Wittmer eher im Schatten anderer Künstler des Kreises um Friedrich Overbeck und Joseph Anton Koch stand und sein Werk nicht zu den herausragenden gerechnet wurde, zum anderen, daß die künstlerische Ausrichtung seiner Arbeit vor allem seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts als nicht zeitgemäß und weiterführend angesehen wurde.

Wittmer gehörte zu der Generation von Malern, die nach den Napoleonischen Kriegen, in einer Zeit des allgemeinen Aufbruchs und neuer Impulse auch auf dem Gebiet der Kunst, die Möglichkeit ergreifen konnten, eine Akademieausbildung zu absolvieren und ein Leben als Historienmaler zu führen.

Er gehörte einer dem Malerhandwerk verbundenen, ursprünglich aus Nordtirol stammenden Familie in Murnau an. Seit 1828 in Rom, konnte er sich trotz immer wieder schwieriger äußerer Umstände unter den zahlreichen Malern, mit denen er dort sein weiteres Leben über mehr als 50 Jahre verbrachte, behaupten und seinen eingeschlagenen Weg konsequent verfolgen.

Er war wie viele seiner Malerkollegen zu Nebentätigkeiten gezwungen, zum Beispiel in besonderen Fällen als Zeichenlehrer, als Vermittler antiker Kunstwerke oder mußte sich noch in späteren Jahren mit „Spekulatius“¹, also mit einer von ihm als abwertend verstandenen appetitlich-süßen Kost, befassen, obwohl er es im engeren Kreis der Deutschrömer zu beachtlichem Ansehen gebracht hatte.

Wittmers mehr als 50jährige Tätigkeit in Rom stand – abgesehen von seiner Porträtmalerei – unter dem Zeichen der akademisch vorgegebenen Historienmalerei. So wie er sie erlernt hatte, schätzte er sie weiterhin während seines jahrzehntelangen Schaffens und übte sie in verschiedenen inhaltlichen Bereichen aus, d. h. er befaßte sich im wesentlichen mit historischen, mythologischen und religiösen Themen.

¹ Wittmer an Ottilie von Goethe, 15.10.1850; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

Bis an sein Lebensende bezeichnete sich Wittmer in seinen Briefen – zum Beispiel 1857 an König Ludwig I. – als: „gehorsamster M. Wittmer Historienmaler“², und äußerte sich in diesen Jahren verächtlich über die „Effektstücke“ von Zeitgenossen, die sich den aktuelleren Tendenzen der Kunst angeschlossen hatten.³

Er stellte die Bedeutung und die grundsätzliche Legitimation der Historienmalerei nie in Frage, bedauerte vielmehr, 1841 zum Beispiel, ihre nachlassende Anerkennung, „[...] *in einer Zeit wo so wenig poetischer Sin für die bild. Kunst mehr vorhanden ist.*“⁴ Andererseits aber seien, wie er 1845 dem Privatgelehrten und Sammler Johann Friedrich Heinrich von Schlosser (1780 – 1851) klagte, „[...] *unsinnige Summe[n] auf gewisse Bilder die gerade in Mode sind oder Nahmen haben verwendet worden.*“⁵ Und fünf Jahre später lamentierte er gegenüber Otilie von Goethe: „*Es thut mir herzlich wehe wenn ich sehen muß, wie moderne Gesellen die schönsten Arbeiten erhaschen, dem Publikum mit etwas Farbe schmeicheln und vornehm thun [...].*“⁶

Dennoch war Wittmer, obwohl er seine Bilder nie in einer Einzelausstellung präsentieren konnte, besonders in seiner zweiten Heimat Rom zu Lebzeiten ein durchaus angesehener Maler. Diese Wertschätzung in Italien blieb jedoch aufgrund der auch allgemein bestehenden Distanz zur Kunst italienischer Zeitgenossen auf den Kreis der Deutschen in Rom und das kirchliche Umfeld begrenzt. Zur Kunstszene in Deutschland, speziell in München, war die Verbindung aufgrund der räumlichen Distanz, aber auch aus künstlerischen Gründen schwierig. Er selbst empfand sich, wie viele andere Deutschrömer, als abgeschnitten vom dortigen Geschehen.

So geriet Wittmer nach seinem Tod bald in Vergessenheit und wurde vor allem als Schwiegersohn Joseph Anton Kochs zur Kenntnis genommen. Sein Werk, das der späteren Generation der Nazarener angehörte, erregte nur relativ wenig Aufmerksamkeit und wurde eher kritisch beurteilt. Dazu trug in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei, daß die Malerei der Nazarener allgemein nicht mehr als aktuell angesehen wurde und durch ihre Popularisierung und Trivialisierung der Themen und Anwendungsbereiche generell immer mehr an Wertschätzung verlor. So war es verständlich, daß man Wittmer bald nach seinem Tode kaum noch beachtete und seinen Namen und sein Werke weitgehend vergaß.

² Wittmer an König Ludwig I., 20.9.1857; Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Ludwig I., 89/6/1.

³ Wittmer an Otilie von Goethe, 2.8.1850. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

⁴ Wittmer an Friedrich von Schlosser, 3.9.1841; Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁵ Wittmer an Friedrich von Schlosser, 18.5.1845; ebda.

⁶ Wittmer an Otilie von Goethe, 2.8.1850; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

Ein weiterer Grund dieses bis heute nachwirkenden Desinteresses ist, daß seine Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen in unterschiedlichen, überwiegend deutschen, griechischen und englischen öffentlichen Sammlungen, in Kirchen und in Privatbesitz breit gestreut sind. Die umfangreichsten Konvolute an Werken in Institutionen gelangten in die Akademie der Bildenden Künste, Wien, und in die Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Ein bedeutender Teil befindet sich noch an den originalen Standorten in Kirchen in Rom und Viterbo sowie in Murnau und anderen bayerischen Orten. Der Verbleib einer Reihe von Arbeiten, auch solcher, die schriftlich dokumentiert sind, ist bis heute unbekannt.

Zum Oeuvre

Das Oeuvre Wittmers ist unerwartet umfangreich und erstreckt sich – rechnet man die Studienzeit dazu – über den langen Zeitraum von 60 Jahren.

Zu seinen Lebzeiten wurde Wittmers Malerei von einem nur relativ kleinen Kreis öffentlicher und privater Kunstfreunde und Sammler, zu denen das bayerische, das württembergische oder auch das britische Königshaus gehörten, geschätzt.

Kronprinz Maximilian und sein Vater König Ludwig I. förderten wie viele junge Maler auch Wittmer in seiner Ausbildung und erwarben später einzelne seiner Werke für die königliche Sammlung. Auch andere Sammler in gebildeten Kreisen in Deutschland schätzten seine Arbeit, ebenso sein kunstgeschichtliches Wissen, das insbesondere der Kronprinz und spätere König Maximilian II. nutzte, indem er den Maler als Reisebegleiter innerhalb Italiens sowie nach Griechenland und Konstantinopel mitnahm.

Während dieser Kreis von Kunstfreunden und auch gelegentliche Rezensenten ihm wohlwollend gegenüberstanden, so Rudolf Marggraff, Professor an der Akademie der bildenden Künste, München, zugleich Schriftleiter der „Münchener Jahrbücher für bildende Kunst“, der Wittmer 1840 als „achtenswürdige[n] und talentvolle[n] Maler“⁷ bezeichnete, gab es auch Zeitgenossen, die kritischer urteilten, etwa der preußische Staatsmann Moritz August Bethmann-Hollweg, der in einem Brief vom 14. 1. 1841 von dem „*liebenswürdigen, aber schwachen Maler Wittmer*“ sprach,⁸ oder der Arzt Dr. Wolfgang Ehrhardt, der von 1819 – 1906 in Rom lebte. Dieser hielt seine Einschätzung in noch abwertenderen Worten fest: „*Kochs Schwiegersohn Wittmer war ein schwacher Historienmaler, Idee u. Ausführung waren kaum für Mention Honorable.*“ Und in einer Beschreibung verschiedener deutscher

⁷ In: Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, 1840, 2, S. 282, zitiert nach Gramaccini 2001, S. 164.

⁸ Freundlicher Hinweis von Gerhard Rupp, Bonn, mit Schreiben vom 19.6.2002 an B. Salmen.

Künstler in Rom, u. a. Wittmers, charakterisiert er: „1845 Wittmer Maler aus München. Schwiegersohn des alten Koch. Mäßig talentiert, noch ganz in der Manier des Iten Drittels des Jahrhunderts. mehr weniger dem Nazarenerthum angehörig, läßt er keine großen Nachrufen zurück. Übrigens eine der braven Familien unter den in Rom Ansäßigen deutschen Künstlerfamilien. Wittmers Töchter blieben auch durch Heirath mit Deutschen in Rom, der Sohn war tüchtiger, beliebter u. vielbeschäftigter Arzt besonders auch unter der röm. Geistlichkeit thätig, bis er in noch frischen Jahren dem Wahnsin verfiel.“⁹

1917 bemängelte Wilhelm Stein in seiner Arbeit über Kochs heroische Landschaften allerdings diese fehlende Beachtung des Künstlers, als er von Wittmers Verkauf Koch'scher „Folgen von Landschaftsblätter[...]“ sprach: „Als Maler wird Wittmer nicht wahrgenommen, daher auch nicht, daß die Anregung für Kochs Gemälde der Ansicht von Nauplia von Wittmer kam.“¹⁰

Auch der Kunstsammler Johann Georg Herzog zu Sachsen äußerte sich 1931 positiver über Wittmer: „Ich möchte hier nur das Augenmerk auf Johann Michael Wittmer richten, weil er einige sehr interessante Briefe an Schlosser geschrieben hat. Ich habe dieselben vor einigen Jahren bei Gelegenheit einer Autographenaktion erworben und halte dieselben für so wertvoll, daß ich sie hier zur Veröffentlichung bringe. Michael Wittmer gehört als Künstler zweifellos nicht zu den wirklich bedeutenden, obwohl er manches recht Gute geschaffen hat.“¹¹

Am Heimatort Wittmers, in Murnau, gab es in den 1870er Jahren deutliche Kritik, als man einen Freskoentwurf Wittmers für die Kuppel in der Pfarrkirche St. Nikolaus aus stilistischen Gründen zurückwies. Die Begründung zur Ablehnung seiner Entwürfe, ebenso die Bemerkungen des damaligen Pfarrers Joseph Wiedenmann anlässlich der Renovierungsarbeiten in den 1890er Jahren, daß Wittmers Stil der barocken Kirche nicht angemessen sei, spiegelten die negative Einschätzung dieser Malerei aus der Sicht der 1880er und 1890er Jahre.

Hier spielte, neben dessen Malerei selbst, auch die allgemein wachsende kritische Beurteilung nazarenischer Kunst und die damaligen historistischen Tendenzen eine Rolle, die unter dem Gesichtspunkt eines für Kirchen angemessenen historischen Stils urteilten.

⁹ Undatiertes Dokument im Nachlaß Karl Lindemann-Frommel, Martin von Wagner-Museum Würzburg. Kopie erhalten von Peter Freude, Murnau.

¹⁰ Stein 1917, S. 97.

¹¹ Johann Georg Herzog zu Sachsen: Die Nazarener und Stift Neuburg bei Heidelberg, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 66.

In Anbetracht der vorherrschenden Einschätzung Wittmers als wenig innovativen, ja schwachen Maler ist es nachzuvollziehen, daß das schon zu Lebzeiten begrenzte Interesse an seinem Werk nach seinem Tod noch weiter nachließ.

Ziel der Arbeit

Eine grundlegende wissenschaftliche Untersuchung zu Leben und künstlerischer Arbeit Wittmers fehlt bis heute.

Aus diesem Grund sollen zum einen das Leben, zum anderen das Schaffen des Malers, welches in verschiedener Hinsicht beispielhaft für eine Reihe von deutschen Künstlern seiner Generation in Rom war, hier erstmals eingehender betrachtet werden. Es sollen Aspekte zu Leben und Werk Wittmers genauer dargestellt und vor dem Hintergrund kunstgeschichtlicher, zeitgeschichtlicher, geistiger und sozialer Gegebenheiten untersucht werden.

Angesichts des bis heute wenig bekannten Lebens und Werks dieses Malers war das bisherige Wissen nur bruchstückhaft verfügbar. Dieses konnte wesentlich erweitert und zusammengeführt werden, um folgende Themen zu behandeln: Es werden zum einen erstmals die wichtigen Phasen seines Lebens erschlossen und es wird seine Situation als Historienmaler einer Generation untersucht, die von den 1820er Jahren bis zum Ende der 1870er Jahre hinein in Rom weiterarbeitete.

Zum anderen wird sein dortiges Schaffen, seine Zusammenarbeit und Nachlaßbetreuung für Joseph Anton Koch, sein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Roms in Form eines Reiseführers¹² seine Arbeit als Historienmaler in späteren Jahren in Bayern betrachtet. Um dies zu erreichen, wurden zahlreiche, bisher nicht beachtete Briefe.¹³ und Dokumente neu herangezogen. Zudem wurde der bekannte Bestand an Werken über die vorhandenen Zusammenstellungen hinaus – die ausführlichste war bislang die Karl Feuchtmayrs im Künstlerlexikon Thieme-Becker – stark erweitert. Die hier erstmalig in diesem Umfang erstellte Liste erhaltener, schriftlich oder photographisch dokumentierter Werke gibt nun eine detaillierte Übersicht über sein umfangreiches Schaffen.

Da sich eine Reihe von Werken in unbekanntem Privatbesitz befindet, konnte im Rahmen dieser Untersuchung kein vollständiges Werkverzeichnis zusammengestellt werden. Die hier aufgenommenen mehr als 400 Werke gehen jedoch weit über das bisher Bekannte hinaus, da

¹² Wittmer/Molitor 1866 bzw. 1870.

¹³ Nur wenige – an Johann Friedrich Heinrich von Schlosser, Emilie Linder und Rudolf Marggraff – wurden veröffentlicht. Siehe im Anhang unter: Veröffentlichte Quellen.

es zahlreiche neu aufgefundene Originale wie auch Arbeiten aus bisher nicht erschlossenen Quellen erfaßt und sie, soweit dies möglich war, auch bildlich dokumentiert.

Es sind Werke, die während und nach der Orientreise im Gefolge des bayerischen Kronprinzen Maximilian, unter anderem für Schloß Hohenschwangau, entstanden waren, sowie seine Historien- Anekdoten- und Ereignisbilder, die Porträts und die religiösen Gemälde, die in ihrer Stellung zur zeitgenössischen Malerei der Deutschrömer behandelt werden. Dies unter Berücksichtigung der künstlerischen Abgrenzung gegenüber seinem Schwiegervater Koch, seiner Orientierung an traditioneller akademischer Malerei, sowie andererseits seiner Neuorientierung an einer religiösen Malerei, wie er sie seit den 1850er Jahren auch in Bayern, darunter in seinem Heimatort Murnau ausführte.

Im Rahmen dieser Arbeit konnten nicht alle Werke einzeln ausführlich betrachtet werden. Manche wurden daher in Themengruppen zusammengefaßt. In einigen Fällen war es leider nicht möglich, Abbildungen zu erhalten, bei manchen war keine bessere Bildqualität erreichbar.

Mit dieser Untersuchung ist, in dem vorgegebenen Rahmen, keine erschöpfende Monographie beabsichtigt, jedoch können vielerlei Aufschlüsse über den Verlauf dieses in gewisser Hinsicht typische Künstlerlebens in Rom und über wichtige Aspekte zum Werk dieses Malers neu dargelegt werden.

Quellen

Wittmer selbst führte keine systematischen Tagebuchaufzeichnungen oder Werklisten, die über sein Leben Auskunft geben und die seine Arbeiten zu ihrer Entstehungszeit und ihre damaligen Käufer dokumentieren könnten. Seine Lebensumstände, der Umfang und die Art seines Schaffens sind daher nur durch Briefe, aufgrund zugänglicher erhaltener Werke und solcher, die in vereinzelt Schriftquellen nachgewiesen sind, zu beurteilen. Zu berücksichtigen ist dabei auch, daß durch nicht zugängliche Werke Kochs in Privatbesitz oder durch Kriegsverluste diverse graphische Arbeiten nicht für den Vergleich mit Wittmers Schaffen herangezogen werden konnten.

Für diese Untersuchung wurden zahlreiche neue Schriftquellen aufgefunden und erstmals erschlossen.¹⁴ Es handelt sich um eine Reihe von Briefen Wittmers, um mehr als 80 in zahlreichen Archiven verstreut aufbewahrte Autographen. Sie geben ausschnitthaft Auskunft über seine Lebenssituation, seine Arbeit, sein Leben mit Koch, seine Auftragslage, die Einschätzung seiner Arbeit und Einblick in seinen Freundes- und Auftraggeberkreis. Wittmers Briefe erstrecken sich über die Zeit von 1830 – das war sein drittes Studienjahr in Rom – bis 1878, zwei Jahre vor seinem Tod. Die meisten stammen aus den 1840er und 1850er Jahren. Sie sind an verschiedene Adressaten gerichtet: An den bayerischen König Ludwig I, an den Kronprinzen und späteren König Maximilian II., danach an Ludwig II., vor allem aber an großzügige Förderer und Freunde, etwa an Friedrich von Schlosser und seine Frau Sophie in Stift Neuburg bei Heidelberg, an die Malerin Emilie Linder in Basel und München, an die Bonner Sammler Balduin und Wilhelm von Neufville, an den Kölner Kunstsammler Sulpiz Boisserée, an Sibylle von Mertens-Schaffhausen, an Otilie von Goethe sowie an Malerkollegen.

In den 1830er Jahren hatte Wittmer auch im Namen seines kranken Schwiegervaters Koch Briefe verfaßt, wie er nach dessen Tod gegenüber Rudolf Marggraff erwähnte, dem er in einem ausführlichen Schreiben wunschgemäß über Kochs Leben und Werk berichtete. Auch in diesem Bericht gab er Einblicke in seine eigene Lebenssituation, seine Arbeit und Auffassungen.

Durch diese Briefe wird zudem deutlich, in welchen Kreisen außerhalb Roms Wittmer hauptsächlich verkehrte, nämlich mit Freunden und Künstlerkollegen in Frankfurt, Heidelberg, Köln, Dresden, Leipzig und anderen Zentren deutscher Kultur.

Weitere Angaben sind anderen Korrespondenzen zu entnehmen, etwa den Briefen Kronprinz Maximilians an den bayerischen König Ludwig, den Briefen Joseph Anton Kochs, solchen zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, denen Friedrich von Schlossers, Emilie Linders und Hieronymus Heß‘ oder den Tagebüchern Sulpiz Boisserées.

Aufgrund eines Exzerptes von Karl Feuchtmayr konnten auch Wittmer betreffende Tagebuchaufzeichnungen seines Freundes Max Einsele ausgewertet werden, während weitere Dokumente aus dem Nachlaß Feuchtmayr nicht zugänglich waren. Zur Verfügung standen

¹⁴ Zitiert wurde Wittmer in der originalen Schreibweise, d. h. mit den nicht unbedeutlichen orthographischen Fehlern, die nicht nur zeitbedingt von heutiger Schreibweise abweichen, sondern aufgrund vielleicht unzureichender Ausbildung, auf jeden Fall aber aufgrund langjähriger unzureichender Praxis in Rom.

dagegen Unterlagen zur Familienforschung von Wittmers Enkelin Genia Fürst.¹⁵ Andere Nachfahren, die Familien Wiemann und Freiherr Haller von Hallerstein, gaben bereitwillig weitere ihnen zugängliche Informationen. Als Quelle stand zudem eine Reihe von zeitgenössischen Zeitungsberichten in italienischen und insbesondere in bayerischen Periodika zur Verfügung.

Die Werke selbst sind in einer Reihe von öffentlichen Sammlungen und in unterschiedlichem Privatbesitz verstreut.

Forschungslage

Bisher gab es zu Wittmer keine Abhandlungen, ausführlicheren Ausstellungsbeiträge usw., geschweige denn eine monographische Darstellung. Zu Lebzeiten Wittmers erschienen gelegentliche aktuelle Erwähnungen und Kurzmeldungen in den wichtigen, auch das Kunstleben in Italien berücksichtigende Zeitungen und Zeitschriften, meist anlässlich der Reisen des Kronprinzen bzw. Königs Maximilian, im Zusammenhang mit Ausstellungsbeteiligungen Wittmers, oder zu Werken, die in die königliche Sammlung kamen. So berichteten die Augsburger Postzeitung, die Allgemeine Zeitung, Augsburg/München, das Deutsche Kunstblatt, Leipzig, die Kölnische Zeitung, das Kunstblatt sowie die Kunstchronik.¹⁶

Auch in Italien wurden Wittmers Werke verschiedentlich in den Medien beachtet, so im Mercurio di Roma, in Il Saggiatore, im Giornale Arcadico, im Giornale Arcadico di Scienze und im Giornale di Roma.¹⁷

Darüberhinaus erschienen keine Publikationen, in die er in nennenswertem Maße einbezogen oder in denen er dezidiert gewürdigt wurde.

Bereits zu seinen Lebzeiten wurde Wittmer mit einer Werkliste von 35 Nummern in das Künstlerverzeichnis des Neuen allgemeinen Künstler-Lexikons von Georg Kaspar Nagler,

¹⁵ Schriftwechsel im Bestand des Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638.

¹⁶ Augsburger Postzeitung, 1858, Beilage Nr. 125, S. 499; Allgemeine Zeitung, Augsburg u. München, 1842, 343; 1843, 35 Beil., 185 Beil. und 51, 52; 1847, 78, 1. Quartal, 1847, S. 620; 1851, 155; 1853, 90, 93; 1854, 242, S. 3857-3858; 1866, 34; 1867, 39; Schrott, Joh., Zwei Münster in Dörfern, in: Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 122, 1876, 1. Mai; 1880, 154, Beilage S. 2242-2244; 1889, 154 Beil.; Deutsches Kunstblatt, hrsg. von Eggers, F., Leipzig 1851, 12; 1851, 24. 3., Nr. 12. Kunstchronik, Beiblatt zur Zs. f. bild. Kunst, II, Nr. 1 u. 2, 7.12.1866; II. Jg. Nr. 7, 22.2.1867; 15. Jg. Nr. 33, 27.5.1880; Regnet, Carl Albert: Johann Michael Wittmer, in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zs. f. bild. Kunst, 15. Jg. Nr. 39, 15.7.1880 (Nachruf).

¹⁷ Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti. Bd. 353, 353, 354, Rom, 1850; Giornale Arcadico, Rom 1849/50 CXVIII, 327–337; Giornale di Roma, Rom; 1850, 18, 29, 129, 205; 1853, 68; 1854, 167; 1856, 9; 1857, 30; 1857, Nr. 116, S. 117; Il Saggiatore, Rom, Bd. 1, 1844, S. 390; Kölnische Zeitung 1839, 238; Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt, red. v. L. Schorn, Tübingen; 1836, 19; 1837, 58; 1838, 168; 1840, 33; 1843, 51; 1843, 52; 1844, 33; 1846, 13; 1847, 22.

1835 – 1852 aufgenommen.¹⁸ Wenig später beschrieb der Murnauer Pfarrer und Chronist Simon Baumann 1855 in seiner Chronik zu Murnau,¹⁹ im lokalen Bereich seines Geburtsortes also, über die aktuelle Arbeit des Künstlers in der Murnauer Pfarrkirche.

Einen ersten ausführlicheren biographischen Bericht gab der Kunstbuchautor und Biograph Andreas Andresen (1828 – 1871) in seiner 1872 erschienenen zweibändigen Publikation zu Leben und Werk deutscher Maler und Radierer des 19. Jahrhunderts.²⁰ Hierzu hatte Wittmer selbst mit vielen Detailangaben zu seinem Leben und seiner Arbeit beigetragen.

Auch in verschiedenen, nach seinem Tod 1880 erschienenen Künstlerlexika und biographischen Werken wurde Wittmer, meist nur kurz, dokumentiert: Boetticher nahm ihn um 1900 mit einem Verzeichnis seiner ihm damals bekannten Werke auf,²¹ das Künstlerlexikon von Emmanuel Benézit bezog eine kurze Nennung ein,²² der Münchener Biograph, Literatur- und Kunsthistoriker Hyacinth Holland (1827 – 1918) unternahm 1898 in der Allgemeinen Deutschen Biographie²³ eine auf Andresens Biographie basierende Darstellung zu Leben und Schaffen Wittmers und Karl Feuchtmayr bearbeitete für das Künstlerlexikon Thieme-Becker in den 1940er Jahren den bis dahin ausführlichsten Beitrag über das Werk des Künstlers,²⁴ für den er auch Recherchen bei den Nachfahren des Künstlers durchgeführt hatte.²⁵

In der älteren Literatur, vor allem in den umfangreichen, grundlegenden Arbeiten Friedrich Noacks über die Deutschen in Rom,²⁶ wird Wittmer im Rahmen des kulturellen Lebens der Stadt nur gelegentlich und am Rande erwähnt, da Noack ihn nicht zu den besten deutschen Künstlern in Rom jener Zeit zählte.²⁷

¹⁸ Neues allgemeines Künstler-Lexikon, bearb. v. Georg Kaspar Nagler, 3. A., 24. Bd., 1924, unveränd. Abdruck der 1. A. Leipzig 1835-1852, S. 495–497.

¹⁹ Baumann 1855, S. 187.

²⁰ Andresen, Andreas: Die Deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken, Bd. II, Hildesheim/New York 1971 (Nachdruck d. Ausg. Leipzig 1872), S. 288–302. Andresen war in den Jahren um 1860 am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg beschäftigt. bevor er in Leipzig „Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste“ leitete.

²¹ Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2. Bd., Hofheim 1979, S. 1033 (Nachdruck d. Ausg. Dresden 1891-1901), S. 1033–1034.

²² Benézit, Emmanuel: Dictionnaire des Peintres Sc., Dessinateurs et Graveurs, 10, Paris, 1976 (1. A. 1911 – 1923), S. 773.

²³ Holland, Hyacinth: Johann Michael Wittmer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 43. Bd., Leipzig 1898, S. 645-649. Zu Holland siehe: Glaubrecht, Martin, in: Neue Deutsche Biographie, 9. Bd., Berlin 1972.

²⁴ Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 36, S. 141–144.

²⁵ Briefwechsel Genia Fürst / Dr. Karl Feuchtmayr, Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638.

²⁶ Noack 1907; Noack 1927.

²⁷ Noack 1907, S. 272/73.

In Berichten über Künstlerkollegen Wittmers oder in zeitgenössischen Reiseberichten und Erinnerungen, z. B. von Friedrich Preller und Otto Roquette²⁸, Ludwig von Heufler²⁹, Heinrich Stieglitz³⁰, Friedrich Hebbel³¹, Klemens August Eickholt³², Martin Pfannschmidt³³, Hermann Hüffer³⁴, Karl Schottenloher³⁵, finden sich ebenfalls jeweils kurze Erwähnungen. In den grundlegenden Überblickswerken zur Malerei des 19. Jahrhunderts in den vergangenen Jahrzehnten ist Wittmer kaum berücksichtigt. Lediglich Rudolf Oldenbourg³⁶ erwähnt ihn im Zusammenhang mit der Ausgestaltung der Glyptothek in München, Helmut Börsch-Supan³⁷ im Zusammenhang mit seinem Gemälde des „Homer“ und Hans Wichmann beiläufig in seinem Werk über Münchener Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert.³⁸ In Wittmers Geburtsort Murnau wurden dessen Werke³⁹ 1922 in die „Kunstaussstellung Murnau“, die „Murnau in der Kunst“ zeigte, einbezogen und der Murnauer Benefiziat Hansjakob Gebhart ging 1931 in seiner Staffelsee-Chronik auf Wittmer ein.⁴⁰ Auch in Veröffentlichungen zur Murnauer Pfarrkirche, in Kirchenführern bzw. in Darstellungen zur Kirchenrenovierung in den 1890er Jahren, in allgemeinen Texten zur Murnauer Kulturgeschichte,⁴¹ ebenso in Werken zu Erfassung der Kunstdenkmäler in Bayern von Bezold und Riehl bzw. Dehio⁴² wurden die betreffenden Arbeiten Wittmers jeweils erwähnt. Die Enkelin Genia Fürst trat vor allem mit familiengeschichtlich orientierten Veröffentlichungen hervor.⁴³ In Biographien zu König Maximilian II. und Ludwig I.⁴⁴, sowie in Veröffentlichungen, die die Reise des Kronprinzen Maximilian nach Griechenland und Konstantinopel oder dessen

²⁸ Preller 1904, S. 54f.; Roquette 1883, S. 74, 196, 225.

²⁹ Heufler 1853, S. 197.

³⁰ Stieglitz, Heinrich: Selbstbiographie, hrsg. von L. Curtze, Gotha 1865, S. 47 ff.

³¹ Hebbel 1903 – 1906), Briefe III, S. 169.

³² Eickholt 1917, S. 76. Eickholt war Offizier der päpstlichen Garde gewesen.

³³ Pfannschmidt 1896, S. 176.

³⁴ Hüffer 1912, S. 56.

³⁵ Schottenloher 1950, S. 194.

³⁶ Oldenbourg 1983, 1, S. 181.

³⁷ Börsch-Supan 1972, S. 268.

³⁸ Wichmann 1981, S. 274.

³⁹ Welche Werke dies waren, ist unbekannt.

⁴⁰ Gebhart 1931/1, S. 47, 49, 108–109. Auch in Gebharts Beitrag 1931/2, S. 99, ist Wittmer genannt.

⁴¹ Wiedenmann 1902/03; Wiedenmann 1903; Kirchenführer St. Nikolaus und seine Nebenkirchen, Murnau, Murnau o. J., und verschiedene spätere Auflagen; Murnau am Staffelsee. St. Nikolaus und seine Nebenkirchen, München und Zürich 1984 (Schnell, Kunstführer Nr. 476 (von 1941); Salmen 2002, 320–335.

⁴² Bezold/Riehl 1895; Dehio 1990, S. 841–844.

⁴³ Fürst 1934; S. 189–191; Lorenz 1936; Kugler 1954, S. 301–308; Salmen 2002, S. 320–335.

⁴⁴ Müller 1864, S. 177; Reidelbach 1985.

„türkisches Zimmer“ in Schloß Hohenschwangau⁴⁵ betrafen, wurde Wittmer mit Werken, die aufgrund dieser Reise entstanden waren, genannt.

In wesentlichen aber sah man ihn seit den 1830er Jahren und weiter nach seinem Tod 1880 vorrangig in Verbindung mit seinem Schwiegervater Joseph Anton Koch, der in den 1830er Jahren ein wichtiges künstlerisches Vorbild für ihn war und dessen künstlerischen Nachlaß er bewahrte.⁴⁶ Seine eigene Arbeit trat in der Wahrnehmung hinter Koch zurück und Wittmer selbst scheint nicht mit gesteigertem Aufwand an seiner eigenen öffentlichen Aufwertung gearbeitet zu haben.

Die immer wieder pauschal geäußerte negative Einschätzung, die seit den Jahren nach Kochs Tod in Deutschland zum Ausdruck kam, wurde von kunsthistorischer Seite mangels eingehenderer Bearbeitung seines Werks kaum korrigiert und im späteren 19. Jahrhundert und in den folgenden Jahrzehnten beibehalten, zumal der Stil der Nazarener vielfach noch lange auf Ablehnung stieß.

Im Rahmen der seit den 1970er Jahren wiederauflebenden Erforschung der Kunst des 19. Jahrhunderts spielte Wittmers Schaffen keine größere Rolle; erst in jüngster Zeit zeigt die Einbeziehung einzelner seiner Werke in Veröffentlichungen ein differenzierteres Bild und die Arbeit Wittmers wird sachlicher bewertet, so in den Veröffentlichungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, und durch die Präsentation in deren Ausstellungsräumen.⁴⁷ Dies gilt auch für die Darstellung in verschiedenen Ausstellungskatalogen in jüngster Zeit, die themenbezogen einzelne Werke Wittmers zur Reise nach Griechenland und Konstantinopel behandelten, etwa in München 1999/2000 und Schweinfurt 2000.⁴⁸

Der Tenor der Beurteilung der Malerei Wittmers war also lange Zeit eher kritisch gestimmt. Dies gilt bis heute, wenn man Gramaccinis Betrachtung des Werkes „Landschaft mit Raub des Ganymed“ sieht, die, aufgrund seiner unzutreffenden Künstler-Zuordnung allerdings unbeabsichtigt das Gegenteil erreicht, wie nachfolgend noch dargestellt wird.⁴⁹

So gibt es zwar zahlreiche, meist kurze Erwähnungen in unterschiedlichen Zusammenhängen, ein Gesamtbild jedoch, geschweige denn eine genauere Erfassung seiner Lebensumstände und seines Schaffens, ergab sich daraus bisher nicht.

⁴⁵ Vogt 1841, S. 27; Baumgartner 1987, S. 109.

⁴⁶ Jaffé 1905, S. 33, 55, 99; Lutterotti 1940; Lutterotti 1985.

⁴⁷ Kat. Mus. München, Neue Pinakothek, 2003, S. 541-545.

⁴⁸ Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 447-479; Kat. Ausst. Schweinfurt 2000, S. 477-479; Kat. Ausst. Schweinfurt 2001, S. 28-30, 133, 181.

⁴⁹ Gramaccini 2001, S. 162-176. Siehe dazu S. 160ff.

Mit dieser Untersuchung wird nun ein genauerer Einblick in seine Malerei und in seine weiteren Aktivitäten als Kenner der römischen Kultur, sowie zu seinen kunsttheoretischen Interessen und in sein Leben in Rom vorgelegt.

A. Lebensstationen

Johann Michael Wittmer II. wurde am 15.10.1802 in Murnau als einziger Sohn des Murnauer Malers Johann Michael Wittmer und seiner Frau Regina, geb. Veit, geboren.

Er stammte väterlicherseits aus einer Familie mit langer kunst- und kunsthandwerklicher Berufstradition, die sich bis in das frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt.⁵⁰

Einige Vorfahren Johann Michael Wittmers waren als Baumeister, Bildhauer, Maler und Faßmaler in Imst/Nordtirol künstlerisch tätig gewesen, wo sich angesichts des wirtschaftlichen Wohlstandes eine blühende Kunst und kunsthandwerkliche Kultur entwickelt hatte.⁵¹ Sein Großvater Johann Michael Kassian (1728 – 1792) hatte in Imst als Maler und Faßmaler gearbeitet, bevor er mit 31 Jahren nach Murnau übersiedelte⁵², um hier 1759 Mechthild Bernhard (1736 – 1794) zu heiraten, die Tochter des Malers Augustin Bernhard (1684 – 1771) und seiner Frau Regina Berwein, einer Malerstochter aus Partenkirchen. Damit setzte er in Murnau die Tradition der Malerfamilie Bernhard fort, die bereits seit der Zeit um 1660 in diesem Beruf tätig gewesen war.⁵³

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde das Malerhandwerk in Murnau nun hauptsächlich von der Familie Wittmer bestritten. Johann Michael Kassian Wittmer lebte mit seiner Familie im Haus “Beim Maler” der Bernhards und führte zahlreiche Arbeiten in Kirchen der Region aus.⁵⁴

Einer seiner Söhne, Johann Michael I. (1773 Murnau –1802), setzte die Werkstatt als Maler und Faßmaler fort.⁵⁵ Am 11.1.1802 heiratete er Regina Veit (1776 – 1824, Tochter des Murnauer Bäckerehepaares Kaspar und Rosina Veit), mit der er ebenfalls im Haus “Beim

⁵⁰ Fürst 1934, S. 189–191.

⁵¹ Kugler 1954, S. 301–308.

⁵² Kirchenmatrikel und Familienbücher, Pfarramt Seehausen und Archiv des Bistums Augsburg Pf 54; Ettal/Murnau, Kirchenrechnungen (Rapularia), Hauptstaatsarchiv München; Hofmann 1954, S. 20, 21; Hofmann 1958, S. 14, 16, 19-23. Hofmann 1955; Aufzeichnungen des Pfarrers Michael Schmid 1888 über die Murnauer Hausbesitzer, die Kataster von 1808 und 1865, Staatsarchiv München; Salmen 2002, S. 320–335.

⁵³ Seit 1664 lebten und arbeiteten Maler und Faßmaler mit dem Namen Bernhard (bzw. Bernhardt) über drei Generationen gut hundert Jahre lang in Murnau im Haus "Beim Maler" (es hieß ab 1824 "Schmidpeter"), Nr. 173/155/156/199, heute Obermarkt 26. Salmen 2002, S. 322-323.

⁵⁴ Zwischen 1760 und 1780 Faßarbeiten in Polling (1762 – 1766) und Habach (1778 und 1780), in der Ramsachkirche St. Georg (1760 und 1762). Er arbeitete auch in der Murnauer Pfarrkirche St. Nikolaus, wo er 1777 die Fassung des Tabernakels im Choraltar ausführte und 1781 das Altarbild mit der Darstellung des hl. Michael mit dem Satan für das aus dem 17. Jahrhundert übernommene Ädikularetabel in der linken Chorkapelle malte. Er starb am 21. 9. 1737.

⁵⁵ Er arbeitete unter anderem als Gehilfe des Weilheimers Franz Anton Lang an den Nebenaltären in St. Michael in Etting, etwa 1755 am dortigen Hochaltar und 1759 an den Seitenaltären in Bichl und war beteiligt an der umfangreichen Innenrestaurierung der Klosterkirche Polling 1761/1765 – 1775, wo er den Hochaltar faßte und 1781 das Altarbild „Hl. Michael mit dem Drachen“ malte. In Murnau führte er zum Beispiel 1794 – zusammen mit dem Hinterglasmaler Johann Sebastian Seitz (1745 – 1819) – die Neufassung des Sebastianaltars in der Pfarrkirche aus und überarbeitete 1799 den Narzissusaltar in der Hechendorfer St. Anna-Kirche.

Maler“ lebte. Das Haus wurde 1835 bei einem Großbrand zerstört, wobei alle Reste der väterlichen Malerwerkstatt untergingen, so daß dessen Sohn Johann Michael Wittmer die Hinterlassenschaft der Familie verloren ging.

Vor der Geburt Johann Michaels hatte in diesem Haus auch sein Onkel, der als Faßmaler tätige Bruder Johann Michaels I., Joseph Wittmer (ca. 1763/64 – 1797), gelebt, bis er seit seiner Heirat am 11.1.1790 mit Walburga, der Tochter des Lackierers und Malers Johann Georg Sporer in das Haus „Sporer“⁵⁶ zog.

Am 22.5.1802, ein kanppes halbes Jahr vor der Geburt seines Sohnes Johann Michael am 15.10.1802, starb Johann Michael Wittmer I. mit 29 Jahren. Einige Monate später heiratete seine Witwe Rosina den als Glasmacher tätigen Johann Jakob Bergmeister (1771 – 1858) von der nahegelegenen Aschauer Glashütte, der nebenher auch Hinterglasbilder gemalt haben soll.⁵⁷

Johann Michael Wittmer wuchs nun zwar in einem dem Malerhandwerk verbundenen Umfeld auf, die unmittelbaren familiären Voraussetzungen zur Weiterführung der ehemaligen Malerwerkstatt im herkömmlichen Sinne waren jedoch nicht mehr gegeben, konnten also an diesen Sohn nicht weitervermittelt werden.

Über die Jugendzeit und die erste berufliche Ausbildung Wittmers gibt es keine dokumentarischen Zeugnisse. Lediglich ein biographischer Abriß von Andreas Andresen, der die erbetenen persönlichen Angaben Wittmers wiedergibt, schildert 1872 rückblickend diese Zeit: „[...] es kam ein Stiefvater ins elterliche Haus und mit diesem eine harte Jugend für den jungen Wittmer. Er hatte Neigung zur Kunst, aber sein Stiefvater war kein Maler und litt es ungerne, dass er seine Zeit im Cabinet seiner Vorfahren zubrachte, wo es Bilder, Kupferstiche, Bücher in Menge zu beschauen gab.“ Auch über seine Schulausbildung ist nicht positiver zu berichten. Wittmer „[...] ward in die Schule gethan, wo aber wenig gelernt wurde, und kam der Herbst heran, so hatte er in den südlich von Murnau gelegenen elterlichen Obstgärten den Hüter zu spielen. Dieses Hüteramt langweilte den Knaben; da er nicht zeichnen konnte, begann er in Thon zu modelliren. Das waren die ersten Regungen seines künstlerischen Triebes.“⁵⁸

⁵⁶ Nr. 108/91/91/109, heute Obermarkt 45.

⁵⁷ Ein Nachweis für diese Annahme Karl Feuchtmayrs im Künstlerlexikon Thieme-Becker konnte nicht gefunden werden, siehe: Salmen 2003, S. 29. Auch für die Annahme, daß noch weitere Mitglieder der Familie Wittmer im 18. und 19. Jahrhundert hinter Glas malten, gibt es bisher keinen konkreten Beleg. Heinrich Buchner: Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern, München 1936, S. 98, nennt hierfür keine Belege. Siehe auch Anm. 76.

⁵⁸ „Auch erhielt ich zum Ueberfluß von D. A. Andresen aus Leipzig die beide um meine Biographie für eine Geschichte der deutschen [...]“, Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabt., Slg. Darmst.

Obwohl die Werkstatt-Tradition mit dem Tod seines Vaters abgebrochen war, zeigte sich also bei Wittmer die Neigung zu künstlerischer Arbeit. Die fehlenden familiären Grundlagen sowie die allgemeine, damit auch in Murnau wirtschaftlich katastrophale Lage nach den Napoleonischen Kriegsjahren 1798 – 1805 und dem Tiroler Aufstand 1809 verhinderten jedoch zunächst sein Ziel, eine Ausbildung als Maler zu beginnen. Der Stiefvater brachte Wittmer immerhin bei einem Weilheimer Goldschmied als Lehrling unter. Über das Ausbildungsverhältnis, den Lehrherrn, den Zeitraum usw. sind allerdings keine Nachweise erhalten.⁵⁹

Für diese Ausbildung konnte sich der Lehrling nicht hinreichend begeistern. Als er mit laienhafter Malerei von Heiligenbildern erste Verkaufserfolge hatte, brach er die Ausbildung in Weilheim nach 15 Monaten ab und kehrte nach Murnau zurück.⁶⁰ Durch weitere Auftragsarbeiten bewies er, daß er größere künstlerische Begabungen hatte und sah sich ermutigt, eine fachliche Ausbildung nachzuholen. Er erreichte es schließlich, in München an der Akademie der bildenden Künste zu studieren, was trotz fehlender Vorbildung möglich war, da dort zwar gewisse Fähigkeiten im Zeichnen, jedoch keine Ausbildung bei einem Meister vorausgesetzt wurden.

Studium an der Akademie der bildenden Künste München

Am 8. November 1820 trat Wittmer in die Akademie der bildenden Künste ein, um die Historienmalerei zu erlernen.⁶¹ Diese von staatlicher Seite geförderte akademische Ausbildung konnte als weiterbildendes Studium absolviert werden und verlieh mit einem Schutzbrief die Berechtigung zur Arbeit als freischaffender Künstler.

Akademien dieser Art waren in verschiedenen europäischen Städten im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts gegründet worden. Auch in München gab es seit 1766 eine solche, anfangs private Einrichtung, die ab 1770 von Max Joseph III. finanziell unterstützt wurde. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde diese Akademieausbildung als staatliche Einrichtung neu

2n 1828, Wittmer, Johann Michael. Siehe: Andresen 1872, S. 288; Hyacinth Holland (1827-1918) war Literatur- und Kunsthistoriker in München und verfaßte insbesondere zahlreiche Biographien für die „Allgemeine Deutsche Biographie“ (ADB) und das „Biographische Jahrbuch“. Zu Wittmer folgte in seinem biographischen Beitrag in der ADB, Leipzig 1898, im wesentlichen den Angaben Andresens.

⁵⁹ Schreiben von Dr. Reinhard Helm, Stadtmuseum Weilheim, vom 10.3.2002 an B. Salmen.

⁶⁰ Andresen 1872, S. 289.

⁶¹ Akademie der bildenden Künste, München, Personalakt, Wittmer Michael, Grdb. I, Nr. 609, Vite Zeugnisse Nr. 13; zitiert nach der vor dem zweiten Weltkrieg vorgenommenen handschriftlichen Abschrift von Dr. Karl Feuchtmayr (Schreiben an Genia Fürst 4.7.1942, Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638/4), bzw. maschinenschriftliche Fassung von Genia Fürst (Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638/2); die Originaldokumente sind Kriegsverlust. Meldeunterlagen zu Wittmer aus den Jahren 1820 – 1827 in München sind nicht vorhanden (freundliche Mitteilung des Stadtarchivs München vom 9.4.2002 an B. Salmen).

strukturiert und 1806 mit dem Maler und vorherigen Düsseldorfer Akademiedirektor Johann Peter von Langer als Direktor besetzt. Er übte die Lehrtätigkeit gemeinsam mit seinem Sohn Robert Langer und verschiedenen weiteren Malern und Bildhauern bis 1824 aus.

Neben der Bildhauerei und der Kupferstichkunst lag der Hauptschwerpunkt der Ausbildung auf der Historienmalerei, die man gezielt wiederbeleben wollte. Ihr beigeordnet war die Landschaftsmalerei. In drei Klassen gegliedert, sollten die Studenten zunächst *„nach Zeichnungen und Gipsabgüssen studieren und zugleich den Anfang des Studiums nach der Natur machen“*, dann *„[...] zum Gebrauch der Farbe übergehen, und im eigentlichen Sinne mahlen lernen“*. In der dritten Klasse trat *„zu den frühern Studien das der Komposition im weitesten Sinne hinzu; hier werden sie eigentlich mit dem Höhern der Kunst bekannt gemacht.“*⁶²

Auch die Freskomalerei wollte Johann Peter von Langer – im Sinne eines akademischen Klassizismus – wiederbeleben. Er hob das Ziel hervor, die Auszubildenden durch Naturnachahmung zu schulen, um das „Natürliche“ und „Charakteristische“ wahrzunehmen.⁶³

Als Wittmer mehr als zehn Jahre nach dessen Neuausrichtung in diesen Ausbildungsbetrieb eintrat, galten diese Grundsätze noch immer, bedeuteten in der Praxis aber Zeichenstudien nach einem festgelegten Kanon und ließen kaum Spielraum, eigene Ideen zu entwickeln.

Wittmer jedenfalls war nicht begeistert von der Art des Lehrbetriebs in seinen ersten Jahren: *„[...] der Unterricht war kalt und pedantisch, die angehenden Künstler zum ewigen Zeichnen nach Gips verdammt. Wittmer behagte diese Methode nicht, denn was halfen ihm seine Fortschritte im Zeichnen und Malen, wenn er sie nicht anwenden durfte! Glücklicherweise war der junge Mann, wenn die Ferien kamen und mit ihnen die Freiheit [...]“*⁶⁴

Immerhin wurde ihm 1823 bezeugt, daß er *„mit ausgezeichneten Fleiße bes. nach der Antike u. Natur gez. und gemalt“*, *„den anatomischen Vorlesungen beigewohnt, mit gutem Erfolg einen Carton nach eigener Erfindung verfertigt u. sich sehr sittl. betragen [...]“* habe.⁶⁵

Zwar war schon Jahre zuvor, anlässlich der Akademieausstellung 1817, die Ausrichtung der Ausbildung auf der Basis der bevorzugten Historienmalerei bemängelt worden. Kritische

⁶² Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchener Malerei, hrsg. von Heidi C. Ebertshäuser, München 1983, S. 21.

⁶³ Angerer 1984, S. 68.

⁶⁴ Andresen 1872, S. 289.

⁶⁵ Akademie der bildenden Künste, München, Personalakt, siehe Anm. 61.

Stimmen, besonders unter den Landschaftsmalern, beanstandeten „*Manier und Schulzwang*“.⁶⁶

Auch die offiziell propagierte Art der Landschaftsmalerei, die man in Joseph Anton Kochs Gemälde „Heroische Landschaft mit Regenbogen“ so vorbildhaft vertreten sah, daß man das Bild 1815 für die akademische Ausbildung ankaufte, war aus diesen Gründen umstritten. Es war, den Vorstellungen der Kritiker nach, vielmehr ein Beispiel für fehlende subjektive Anschauung und Empfindung und erschien ihnen maniert.⁶⁷

Neue Impulse für das kulturelle Leben der bayerischen Hauptstadt gab erst Kronprinz Ludwig, der während seiner zweiten Italienreise 1817/18 in Rom die Kunst und Gesinnung der Nazarener – insbesondere die Peter Cornelius', Schnorr von Carolsfelds, Friedrich Overbecks und Philipp Veits – kennen- und schätzensgelernt hatte. Nach seiner Ernennung zum König 1825 leitete er in München eine neue Entwicklung ein, die sich nachhaltig auf das künstlerische Leben der Stadt auswirken sollte.

Um neben den Idealen der Antike und des Klassizismus nun auch die nazarenische Kunst zu fördern, berief Ludwig I. nach dem Tod Johann Peter von Langers, 1824, Peter Cornelius als Nachfolger, der sofort neue Lehrinhalte einführte: „[...] und Zeit ist es, daß die Akademie eine andere Richtung, was die Geschichtsmalerei betrifft, bekomme, als die letzten Kunstausstellungen erwiesen, daß es sich von innen her entwickle, wie in Cornelius.“⁶⁸

Cornelius hielt eine fachliche Trennung zwischen Genre- und Landschaftsmalerei nicht für notwendig, wie sein ehemaliger Student Ernst Förster (1800 – 1888)⁶⁹ weiter zitierte: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. [...] Soll aber die Fachmalerei öffentlich gelehrt werden, so ist der Professor v. Kobell ganz vorzüglich dazu geeignet.“⁷⁰

Cornelius forderte und förderte ein vielseitigeres Lernen: „Malen Sie, Wenn Sie für die Frescomalerei sich bilden wollen, in der Glyptothek; zu thun findet sich da schon immer genug. Zeichnen Sie außerdem hin und wieder nach der Natur und üben Sie, wie durch Componieren die Phantasie, so durch Auffassen des Gesehenen das Gedächtniß. [...]“.⁷¹ Und

⁶⁶ Müller, Christian, 1817, S. 6, zitiert nach: Angerer a. a. O., S. 134.

⁶⁷ Angerer 1984, S. 136–137.

⁶⁸ Ludwig an Cornelius, 14.1.1826; Förster 1874, S. 371.

⁶⁹ Förster war anfangs, wie sein Studienkollege Wittmer, Historienmaler, hatte 1832 – 1833 ebenfalls für den Kronprinzen Maximilian Zeichnungen von italienischen Meistern des 14./15. Jahrhunderts ausgeführt, wandte sich jedoch bald der Kunstwissenschaft zu und blieb bis an sein Lebensende 1885 in erster Linie Kunstschriftsteller. Er war in den Jahren 1842 bis 1849 zusammen mit Franz Kugler Herausgeber des Schornschen Kunstblattes und blieb weiterhin dessen Autor. Dahm 1953, S. 55f.; Hellwig 2004, S. 459.

⁷⁰ Förster 1874, S. 368.

⁷¹ Förster 1874, S. 282.

Förster fuhr mit den Äußerungen Cornelius' fort: „*Sage und Geschichte, das Testament – bieten reichen Stoff, zur Entwicklung selbständiger Ideen [...] Dann empfahl er wiederholt die Alten. ‚Das ist das einzige Heilmittel gegen die magere Sentimentalität unserer Zeit, gegen die Madonnensucht und Undinenschwärmerei. Da ist die ganze Welt in jenen großen Schöpfungen, selbst Christenthum und Christenpoesie!‘*“.⁷²

1826 übernahm der Maler Heinrich Maria Hess (1798 – 1863)⁷³, der in besonderem Maße die altdeutsche Malerei und die Kunst der Nazarener schätzte, die Malklasse. Wittmer erhielt bei dem vier Jahre Älteren, der seit 1821 für längere Zeit in Rom im Kreis der Nazarener gelebt hatte, weitere Anregungen durch dessen nazarenische Gestaltungsprinzipien und dessen Porträtmalerei und konnte sich bei ihm intensiv mit der geschichtlich und religiös orientierten Historienmalerei, mit der Kunstauffassung der Nazarener und mit der Porträtmalerei auseinandersetzen.

Erste Aufträge

Die Ausbildung und seinen Lebensunterhalt mußte Wittmer ohne jede familiäre Unterstützung selbst bestreiten. Er verdiente die nötigen Mittel durch Nebenarbeit, was in einer Empfehlung der Akademie vom 1.9.1823 anerkennend zum Ausdruck kam: „*Von seinem Eifer für die Kunst zeugt sein Bestreben sich in Nebenstunden seinen Unterhalt erworben zu haben um die übrige Zeit dem Studium widmen zu können.*“ Und man vermerkte, daß es „*daher (es) sehr zu bedauern[wäre], wenn äußere Umstände ihm denselben entzögen.*“⁷⁴

In diesen Ausbildungsjahren malte Wittmer neben den Akademiestudien, von denen schriftlich oder im Original fast nichts erhalten ist,⁷⁵ Werke verschiedener Art: In seiner Heimat zeichnete er kleine Skizzen mit Ansichten von Murnau und der Umgebung, häufig zusammen mit seinem engsten und ältesten Jugendfreund, dem fast gleichaltrigen August Max Einsele (19.6.1803 – 10.2.1870), der seit 1814 mit seinem Vater im Gut Weghaus bei Murnau lebte.⁷⁶ Die beiden Jugendlichen hatten sich vermutlich bald nach dem Zuzug der

⁷² Förster 1874, S. 300.

⁷³ Zu Hess siehe: Kat. Mus. München 2003.

⁷⁴ Förster 1874, S. 300.

⁷⁵ Die Zeichnung „Josephs blutiger Rock“ (WL 205) scheint – neben einem „Männlichen Akt“ (WL 370) – das einzige erhaltene Blatt aus diesen frühen Jahren zu sein.

⁷⁶ Der in München geborene und gestorbene Max Einsele, später Arzt und Botaniker. Im 19. Jahrhundert wuchs das Interesse an naturwissenschaftlicher Erforschung der oberbayerischen Landschaft und Naturwissenschaftler beschäftigten sich mit geologischem Aufbau, Vegetation und Tierwelt. Zu ihnen gehörte der in München und ab 1811 in Murnau (Gut Weghaus) aufgewachsene August Max Einsele, der in der oberbayerischen Voralpen- und Alpenlandschaft – und offenbar als erster auch im Murnauer Moos – intensive naturwissenschaftliche

Einseles nach Murnau kennengelernt und eine Freundschaft geschlossen, die lebenslang anhielt.⁷⁷

Möglicherweise malte Wittmer in diesen frühen Jahren auch Bilder hinter Glas, wie es der Tradition seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Murnau entsprach.⁷⁸

Vor allem aber wandte er sein Können in Porträts an, mit denen er in diesen Jahren seinen Lebensunterhalt bestritt. Seine Auftraggeber waren größtenteils Murnauer Bürger aus dem Bekannten- und Freundeskreis, darunter der Rechtsanwalt Dr. Gattinger, die damit den angehenden Maler förderten. Es entstanden Porträts der Posthalterin Johanna Bayerlacher (1821 od. 1822; WL 55), der Freunde Max Einsele und Josef Wepfer⁷⁹ (wohl 1824; WL 56, 57, Abb. 58, 59), des späteren Marktschreibers Johann Paul März (1825; WL 58, Abb. 60),

Forschungen betrieb. Nach seiner Ausbildung als Arzt verbrachte er seine beruflichen Jahre in Partenkirchen, München, Starnberg, Landshut und lebte ab 1861 bis zu seinem Tode wieder ganz in Murnau. Die eigentliche, lebenslange Leidenschaft des Junggesellen galt jedoch der Botanik sowie zoologischen, geologischen und meteorologischen Studien. Er bestieg zahlreiche Alpengipfel (z. T. Erstbesteigungen) und unternahm ausgedehnte Wanderungen zur Erforschung der heimischen Flora. Er führte hierüber akribisch Tagebuch, legte ein umfangreiches Herbarium an und hielt seine Landschaftseindrücke in Zeichnungen und Aquarellen fest. Er entdeckte u. a. im Berchtesgadener Naturschutzgebiet eine Akeleiart, die nach ihm benannt wurde. Sein Wunsch, nicht mehr als Arzt arbeiten zu müssen, sondern in München zum Professor der Botanik berufen zu werden, verwirklichte sich allerdings nicht. Literatur: Einsele, Max: Zugspitz-Besteigung, in: Görres, Guido: Deutsches Hausbuch, 1846, 1. Bd., S. 116-126, 147-152; Zeiß: Zum Gedächtnis an Dr. August Max Einsele, k. Gerichtsarzt und Professor, in: Dritter Bericht des Botanischen Vereins in Landshut, 1871, S. 3-176; Lallinger, Josef: Dr. August Max Einsele. Ein Lebensbild, in: Staffelsee-Bote, 23.7. – 23.8.1902; Paul, H., und Schoenau, K. von: Die Pflanzenbestände auf den Schottern des oberen Wimbachtales. Die wissenschaftliche Durchforschung des Naturschutzgebietes Berchtesgaden. IV., in: Jahrbuch des Vereins zum Schutze der Alpenpflanzen, 2. Jg. Freising-München, 1931, S. 64-65; dieselben: Die wissenschaftliche Durchforschung des Naturschutzgebietes Berchtesgaden. V., A. Botanische Notizen aus dem Naturschutzgebiet. 1. Einseles Akelei, in: Jahrbuch des Vereins zum Schutze der Alpenpflanzen, 3. Jg., Freising-München, 1931, S. 49-52; Haushofer, H.: Ein Murnauer Arzt und Botaniker, in: Lech-Isarland, 1939, S. 183-186; Renner, Ludwig: Zu den Zeichnungen von Dr. August Max Einsele, k. Gerichtsarzt und Professor, in: Verhandlungen des historischen Vereins für Niederbayern, Landshut 1941, S. 57-73; Murken, Axel Hinrich, u. Murken-Altrogge, Christa: Die Krankenhausvedouten des bayer. Arztes Max August Einsele (1803 – 1870) aus den Jahren 1829 und 1830 in: Historia Hospitalum, Zs. der Dt. Ges. f. Krankenhausgeschichte 1975, H. 1, S. 10-19; Murken, Axel Hinrich: Das Bild des deutschen Krankenhauses im 19. Jahrhundert. Studien zu Geschichte des Krankenhauswesens, Bd. 12, Münster 1977, S. 23, 98. Aufzeichnungen bzw. das Herbar Einseles befinden sich im Historischen Verein für Niederbayern, Landshut, in Privatbesitz, bzw. im Botanischen Institut der Ludwig Maximilian-Universität München und im Kloster Benediktbeuern.

⁷⁷ Die Tagebuchaufzeichnungen Einseles geben Einblick in gemeinsame Wanderungen und Zeichenstudien in und um Murnau, in München, berichten über Freundschaften und Kontakte in Murnau, über Gemälde und Aufträge Wittmers in seiner frühen Heimat und anderes. Sie beginnen am 23.10.1823, als Einsele mit den Freunden Fürg und Wittmer eine Fahrt auf dem Staffelsee unternimmt. Etwa ein halbes Jahr später zum Beispiel, am 9. April, sehen sich beide in München. Zeitweise hatten sie offenbar wenig Verbindung, erst im Alter wurde ihr Kontakt wieder intensiver, als Wittmer sich wieder mehr in Murnau aufhielt. Max Einsele Tagebuch, Privatbesitz, nachfolgend zitiert nach Abschriften Karl Feuchtmayrs.

⁷⁸ Siehe Anm. 57. Da Wittmer von Jugend an mit dem gleichaltrigen Murnauer Hinterglasmaler Johann Baptist Geiger befreundet war, der zurückkam, um „(nach wohl 20jaehr. Abwesenheit) [...] seinen Jugendfreund Wittmer wiederzusehen“, ist jedoch durchaus möglich, daß sich Wittmer mit dieser Technik beschäftigte, Einsele Tagebuch 22.8.1867.

⁷⁹ Josef Wepfer, ein Neffe von Rosalia Schmid, war Churfürstlicher Oberförster in Garmisch oder Partenkirchen.

mit dem Wittmer im Herbst 1827 eine Wanderung nach Scharnitz und Seefeld unternahm,⁸⁰ und des Murnauer Pfarrers Johann Adam Pessenbacher⁸¹ (1825; WL 61, Abb. 62), von Johann und Elisabeth Streicher (um 1825; WL 59), von dem Ehepaar Maria Elisabetha und Emeran Kottmüller (1827; WL 64, 65, Abb. 65, 64) und der Familie des Posthalters Neuner im Gasthof zur Post, Oberau (1827; WL 66, Abb. 66; zu Wittmers Porträts siehe S. 136ff). Neben diesen Porträts fand Wittmer 1827 auch „*Beschäftigung an den Frescomalereien in der Glyptothek und im Odeon*“.⁸²

Nach Fertigstellung der 1816 begonnenen Glyptothek wurde ab Mitte 1820 (bis 1830) die Innenausstattung ausgeführt, für die Peter Cornelius die Wandfresken entworfen hatte. Neben Cornelius waren Joseph Schlotthauer und Clemens Zimmermann die maßgeblichen Ausführenden, hinzu kamen Peter Hess, Heinrich Maria von Hess, Karl von Heideck, dann Carl Stürmer, Hermann Stilke und Ernst Förster, wie dieser 1874 in seiner Biographie über Cornelius berichtete. Einige weitere hinzugezogene Schüler kamen aus Berlin.⁸³ Auch Wittmer konnte offenbar mitarbeiten. Beim Odeon, einem in den folgenden Jahren von Leo von Klenze erbauten Festsaal für Bälle und Konzerte, gehörte Wittmer ebenfalls zu den Ausführenden der Deckenfresken.⁸⁴

Wittmer hatte gehofft, an diesen Projekten mit eigenständigen Entwürfen beteiligt zu werden, denn: „*Sein Sehnen stand dahin, eigene Compositionen in Fresco auszuführen, er erhielt auch das Versprechen, solches zu dürfen, hat aber zu seiner Betrübnis seine Pläne nicht in Erfüllung gehen sehen.*“⁸⁵

Wittmer fühlte sich also noch nicht hinreichend anerkannt. Es kränkte ihn, daß Cornelius auswärtige Künstler und Studenten einsetzte, statt die zahlreichen jungen einheimischen Maler, und damit natürlich auch ihn, zu berücksichtigen.

Vonseiten der Akademie gab man ihm aber 1825 die Möglichkeit, gemeinsam mit den Studienkollegen J. Mayr, C. Weiß, L. Weiß, August Riedel und Paul Emil Jacobs⁸⁶ in der Pfarrkirche von Tölz an einem Kreuzweg zu arbeiten, dessen 10. Station Wittmer ausführte (WL 208). Im gleichen Jahr erhielt er auch den ersten kirchlichen Einzelauftrag, für die

⁸⁰ Max Einsele Tagebuch, siehe Schreiben Karl Feuchtmayr an Genia Fürst vom 10.6.1943 (Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638/6).

⁸¹ 1794 – 1827.

⁸² Andresen 1872, S. 290.

⁸³ Förster 1874, S. 248f, 271f; Büttner 1980, S. 125f; siehe auch S. 144-145.

⁸⁴ Andresen 1872, S. 290.

⁸⁵ Ebda.

⁸⁶ Siehe: Kat. Ausst. Gotha 2002, S. 15, 60.

Kapelle in Lauterbach⁸⁷ einen Kreuzweg und ein Altarblatt mit der Darstellung „Christus im Grabe“ zu malen (WL 206), „sein erstes Bild“, wie das Künstlerverzeichnis Boetticher (ohne Berücksichtigung seiner verschiedenen Porträts) vermerkt.

Neben religiösen Werken wie dem Bild eines „Johann Evangelist“, 1825, (WL 207)⁸⁸ entstanden weitere Gemälde für Kirchen im Alpenvorland, in Iffeldorf (WL 209, Abb. 190) und Weilheim (WL 211, Abb. 192; zu Wittmers frühen religiösen Werken siehe S. 102ff.).⁸⁹ In Murnau selbst ergaben sich in dieser Zeit keine vergleichbaren Möglichkeiten für Kirchaufträge.

Ausbildungsjahre in Italien

Nach insgesamt fast siebenjähriger Ausbildungszeit an der Akademie versuchte Wittmer, das damals für viele Maler verlockende, erstrebenswerte Ziel Italien zu erreichen. Da er seine bisherigen Studien offensichtlich erfolgreich absolviert hatte, empfahl ihn die Akademie gegen Ende dieses Zeitraums, am 7. September 1827, auf Anfrage der „K. Polizeidirection“ München für ein Stipendium in Italien zur Fortführung seiner Ausbildung.⁹⁰

Ein halbes Jahr später, am 19. März 1828, wurde er wiederum für ein Reisestipendium nach Rom vorgeschlagen, da er sich *„durch sein Bestreben sowohl als durch das was er bereits geleistet sich einer allerhöchsten Unterstützung vollkommen würdig gemacht hat [...]“* Er erhielt es am 26. Juni 1828 für zwei Studienjahre, wofür ihm jährlich 300 Gulden bewilligt wurden. Begründet wurde diese Genehmigung mit seinem Fleiß und Eifer sowie dem Talent, da er durch *„mehrere gelungene Oelgemälde die Vortschritte die er sowohl in der historischen Composition als in der Oelmalerey gemacht auf eine erfreuliche Weise beurkundet [...] habe.“*⁹¹

Im Juli 1828 konnte er die Reise nach Italien antreten.⁹² In Rom wohnte er in der Via degli Artisti 17 und verbrachte ein Großteil seiner Studienzeit in der Nähe der 1827 von Ludwig I.

⁸⁷ Bei Steingaden. Die Kapelle wurde später abgebrochen.

⁸⁸ Nagler 1835 – 1852, S. 495-497.

⁸⁹ Ob Wittmer 1826 auch ein Altarbild für die kath. Pfarrkirche St. Andreas in Wolfratshausen gemalt hat, wie die Augsburger Allgemeine Zeitung in ihrem Nachruf am 1.5.1880 anführte, ließ sich weder in der Kirchausstattung, noch im Kirchenarchiv von St. Andreas, Wolfratshausen, feststellen. Es scheint sich also um eine Fehlinformation zu handeln.

⁹⁰ Wie Anm. 61.

⁹¹ Ebda.

⁹² Andresen 1872, S. 290; Max Einsele nennt in seinem Tagebuch den 14. April 1828. Einsele begleitete ihn bis Scharnitz.

als römisches Domizil erworbenen Villa Malta, in der sich auch von dem Maler und Bildhauer Johann Martin von Wagner (1777 – 1858)⁹³ betreute Künstlerateliers befanden.

Als Wittmer 1828 nach Rom kam, war die Stadt, die schon seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts beliebtes Ziel zahlreicher Italienreisender und ausländischer, darunter auch deutscher Künstler gewesen war, nach wie vor ein bedeutender Anziehungspunkt.⁹⁴ Vorangegangen waren künstlerisch fruchtbare Jahre, in denen zahlreiche Künstler aus Deutschland und anderen mittel- und nordeuropäischen Ländern dort gelebt und gearbeitet hatten, gefördert u. a. von verschiedenen deutschen Herrscherhäusern, vor allem von dem bayerischen Kronprinzen und späteren König Ludwig I.

Mit Friedrich Overbeck⁹⁵ und Franz Pfors⁹⁶ an der Spitze hatte sich 1809 in Rom mit dem „Lukasbund“⁹⁷ ein Freundeskreis junger deutscher und österreichischer Maler gegründet. Den Folgen der französischen Revolution, die eine Veränderung grundlegender traditioneller Werte nach sich gezogen hatte, begegneten sie auf ihre Weise durch den Protest gegen den erstarrten akademischen Lehrbetrieb und eine Hinwendung zu den Ideen der Romantik, wie sie die Gebrüder Schlegel vertraten.

Erstrebenswert schien diesen Künstlern eine Rückbesinnung auf die Kultur des Mittelalters. Sie bewunderten die altdeutsche Malerei und die in ihr zum Ausdruck gebrachte Frömmigkeit. Auch die Malerei der italienischen Meister bis hin zu Raffael entsprach ihren Vorstellungen von Reinheit und Religiosität in der Kunst. Aufgrund ihrer frommen Denk- und Lebensweise und ihren davon geleiteten künstlerischen Bestrebungen nannte man die im Kloster Sant' Isidoro lebende Künstlergemeinschaft bald „Nazarener“. 1812 schloß sich auch Peter Cornelius diesem Künstlerkreis an, der wegen mangelnder Resonanz in Wien und wegen des Kriegszustandes zwischen Österreich und Frankreich schon 1810 nach Rom übergesiedelt war. In seinem Brief an Ludwig I. brachte Cornelius seine hohe Wertschätzung dieser Maler deutlich zum Ausdruck: *„[...] so steht mir doch der kleine Kreis deutscher Künstler in Rom am höchsten; ich meine Overbeck, Schnorr, Philipp Veit, H. Heß, der alte Koch und M. Wagner. Ich bin der zuversichtlichsten Meinung, daß, wenn dieser Kreis von*

⁹³ Wagner war nicht nur Bildhauer und Maler, sondern auch Archäologe, Kunstsammler und Kunstagent für Ludwig I. Seit 1827 war er auch Hausverwalter der „Villa Malta“ Ludwigs I.

⁹⁴ Noack 1907, S. 213.

⁹⁵ 1789 Lübeck – 1869 Rom.

⁹⁶ 1788 Frankfurt – 1812 Albano.

⁹⁷ Dazu gehörten auch Joseph Wintergerst (1783 – 1867), Joseph Sutter (1781 – 1868), Ludwig Vogel (1788 – 1879) und Johann Konrad Hottinger (um 1788 – 1828).

Männern zusammen bleibt, und jedes Individuum auf die seiner Natur analoge Weise gestellt und beschäftigt wird, sich in kurzer Zeit die glänzendsten Resultate ergeben werden. An diese werden sich alle Talente unsers Vaterlandes anschließen und Eur. Majestät werden sich bald in die schönen Zeiten der altitalienischen Kunst versetzt sehen.“⁹⁸

Dieser Kreis von Künstlern und das Leben in Rom, das in zahlreichen zeitgenössischen Berichten und Erinnerungen beschrieben wurde, hatte über lange Zeit eine starke Anziehungskraft und Wittmer kam in eine lebendige, anregende und spannungsvolle Kulturszene: *„Zeitweise hielten sich bis zu 400 Künstler aus verschiedenen Ländern in diesem Umkreis auf. [...]“*, wie Friedrich Noack darstellte,⁹⁹ und: *„Rom wurde immer mehr das Stelldichein der Aristokratie Europas. Der Fremdenverkehr der ewigen Stadt nahm in den langen Friedensjahren bis zur Revolution von 1848 einen ungeheuren Aufschwung, der nur von vorübergehenden Ebben in dem durch politische Unruhen im Kirchenstaat gestörten Jahr 1831 und in der Cholerazeit 1835 bis 1837 unterbrochen wurde.*“¹⁰⁰

Auch Wittmer bewegte sich nun in diesem anregenden Künstlermilieu und folgte dessen Ideen und künstlerischen Prinzipien. Seine finanzielle Lage blieb allerdings nach wie vor prekär, und er bemühte sich im Februar 1831 um weitere „Reise-Unterstützung“ aus dem Reserve-Fond der Akademie, die die Fortführung seines Studienaufenthalts in Rom ermöglichen sollte.

Vor dessen Ablauf richtete er am 19. Mai 1830 in einem Schreiben an den König die Bitte, zur Vervollkommnung seiner Ausbildung noch für einige weitere Jahre finanzielle Unterstützung zu gewähren:

“Ganz den wohlthätigen Absichten Seiner Königlichen Majestät entsprechend habe ich während dieser zwey Jahre, als ich mich in Rom befinde, die mir zugestreckte allerhöchste Unterstützung zu meiner Ausbildung verwendet, auch wie die anliegenden Originalzeugnisse berühmter Künstler unserer Zeit beurkunden, mit gesegnetem Erfolge. So bezeugt mir ein Thorvaldsen, auf das Rühmlichste durch seine Kunst bekannt, daß er meine Arbeiten mit Vergnügen gesehen, und in mir ein besonderes Talent für Composition erkannt habe, und fügt den Wunsch bey, daß zu meiner vollkommenen Ausbildung im Fache der Malerei mir ein noch längerer Aufenthalt in Italien gegönnt werden möchte.

Dasselbe Zeugniß geben mir mit Thorvaldsen auch noch Generalsekretär Johann Michael Wagner, Ph. Veit, Friedr. Overbeck und Joseph Anton Koch.

⁹⁸ Schreiben Peter Cornelius‘ an König Ludwig I. 1825, in: Förster 1974, S. 365.

⁹⁹ Noack 1907, S. 193.

¹⁰⁰ Ebda.

Alle diese Männer, eingeweiht in der Kunst, loben meinen Fleiß, meine Fortschritte und meine Fähigkeit, und äußern den Wunsch, daß ich meine Ausbildung in der Kunst auf dem in dieser Beziehung in seiner Art einzig klassischen Boden Italien zur Vollendung bringen möchte.

Auch mein innigster Wunsch wäre die Vollendung der Ausbildung in meiner Kunst in einem Lande, wo sich so reichhaltiger Stoff für die Idee und durch diese für die Kunst darbietet. Allein meine Vermögenslosigkeit hemmt die zu hoffenden bedeutenden Fortschritte. Um mich ganz dem Studium einer Kunst widmen zu können, wollte und will ich mich nie mit Nebenarbeiten befassen, welche für mich von einiger Erträglichkeit seyn könnten, und dadurch, und weil nunmehr die zwey Jahre, für deren Dauer die allergnädigst angewiesenen jährlich 300 fl bewilligt waren, bald verfließen werden, sind mir die Mittel zu meiner gänzlichen Ausbildung entrissen. Da ich indeß den einmal mit gutem und hoffnungsvollen Erfolg betretenen Weg nicht mehr verlassen möchte, um einst durch meine Kunst meinem Vaterlande Bayern nützlich zu werden: so stelle ich an Eure Königl. Akademie der bildenden Künste die untertänigste Bitte:

Mich in Ansehung meines von Künstlern anerkannten Talentes, meines Fleißes und meiner gemachten Fortschritte neuerdings der allerhöchsten Rücksichtnahme Seiner Königlichen Majestät gnädigst anzuempfehlen, damit allerhöchst Dieselben mit zum Behufe meiner vollkommenen Ausbildung in dem für die Kunst so interessanten, stoffreichen Italien noch einige Jahre allergnädigste Unterstützung zufließen zu lassen geruhen möchten [...].”¹⁰¹

Wieder also stellten ihm die führenden Künstler in Rom – Bertel Thorvaldsen, Philipp Veit, Friedrich Overbeck und Joseph Anton Koch sowie der Künstler, Sammler und Archäologe Johann Michael von Wagner – in Empfehlungsschreiben beste Zeugnisse aus:

Thorvaldsen äußerte, “die Arbeiten des Histor.Malers Herrn J. Michael Wittmers aus Baiern, mit Vergnügen gesehen, und aus denselben – besonders aus dem Bilde: die Bergpredigt ein ganz besonderes Talent für Komposition erkannt zu haben.” Philipp Veit bezeugte, daß die “verschiedenen von Herrn Wittmer in der kurzen Zeit seiner Anwesenheit in Rom verfertigten Zeichnungen und Gemälde [haben] mir großes Wohlgefallen erregt, und da in jeder neuen Leistung bedeutende Fortschritte bemerkbar waren.”¹⁰²

Friedrich Overbeck bescheinigte: „Es gereicht mir zur besonderen Freude, dem Herrn Joh. Michael Wittmer, aus Murnau in Bayern gebürtig, das Zeugnis ausstellen zu können, daß er

¹⁰¹ Wittmer am 19.5.1830 an König Ludwig I.; Akademie der bildenden Künste, München, Personalakt, siehe Anm. 61.

¹⁰² Ebda.

seinen bisherigen Aufenthalt in Rom durch musterhaften Fleiß und zweckmäßige Verwendung seiner Zeit gewißenhaft benützt, und sich mithin auf alle Weise fernerer Unterstützung würdig gemacht hat, die ihm um so mehr zu wünschen ist, als ein verlängerter Aufenthalt in Italien gewiß das geeignetste Mittel ist, seinem ausgezeichneten Talent eine vollendete Ausbildung zu geben.“¹⁰³

Angesichts der positiven Beurteilungen dieser maßgebenden Künstler wurde Wittmer das Stipendium auch für die Jahre 1830 und 1831 gewährt. Mit einem jährlichen Betrag von 300 Gulden konnte er sich nun in Rom weiter auf die Malerei konzentrieren und seine Ausbildung fortführen.

Ein nachfolgender Antrag im Juni 1832, für den sich wieder Friedrich Overbeck und Bertel Thorvaldsen bereitwillig einsetzten, wurde jedoch abgelehnt,¹⁰⁴ ebenso ein erneuter Versuch im Juni 1833.¹⁰⁵

Auf seiner ersten Reise nach Rom, die Wittmer zusammen mit Karl Joseph Bernhard von Neher (1806 – 1886), ebenfalls Schüler von Cornelius an der königlichen Akademie, antrat, war er überwältigt von der italienischen Kunst und hielt voller Begeisterung seine ersten Eindrücke in Zeichnungen fest: *„Verona mit seinen römischen und mittelalterlichen Baudenkmalern überraschte den Künstler, in Padua sah und zeichnete er die ersten Giotto, Venedig kam ihm wie eine Feenwelt vor, in Mantua überraschten ihn die Meisterwerke des Giulio Romano und Mantegna, in Bologna machte er Studien auf der Gallerie und lernte die bologneser Schule schätzen. Zu Fuß wanderte er von dort über die Apeninen nach Florenz, dessen Kunstschatze ihn aufs höchste entzückten. Mit Neher machte er einen Ausflug nach Pisa, Lucca, Pistoja, Prato. Schwer trennte er sich von Perugia. In den schönen Tagen des Monats Mai betrat er die römische Campagna und am Vorabend von Corpus Domini die ewige Stadt, berauscht von den schönsten Eindrücken.*“¹⁰⁶

Dort machte er sich nach und nach mit der Kunst und den Denkmälern Roms vertraut und erkundete die Umgebung der Stadt.

Im August 1830 begab er sich auf eine Reise durch Umbrien und besuchte wiederum Perugia, anschließend Assisi, wo er die Bilder Giotto über dem Grab des hl. Franziskus zeichnete. Im

¹⁰³ Ebda. Der Wortlaut des Empfehlungsschreibens von Joseph Anton Koch und Johann Martin von Wagner ist nicht überliefert.

¹⁰⁴ BHStA, München, Bayer. Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl 2169.

¹⁰⁵ BHStA, München, MA 29217/2.

¹⁰⁶ Andresen 1872, S. 290-291.

Dom von Orvieto lernte er die Werke Luca Signorellis kennen und besuchte in Viterbo das Grab der hl. Rosa.

Im folgenden Sommer unternahm er gemeinsam mit dem 70jährigen, hoch angesehenen Johann Christian Reinhart Ausflüge in den Gebirgen um St. Marinella und hielt sich im Herbst in Neapel auf. Anschließend durchwanderte er zusammen mit Joseph Anton Koch die Umgebung von Rom, wo zahlreiche Landschaftsstudien entstanden.

Er schulte sich weiter intensiv an Werken der italienischen Frührenaissance, besonders Raffaels, die als unverzichtbare Voraussetzung für angehende Maler galten und denen er sich nun ganz verschrieb: *„Die alten Meister hatten seinen Sinn gefangen genommen, in ihrem Geiste zu malen war jetzt fester Entschluß bei ihm geworden.“*¹⁰⁷

Unter den neuen Eindrücken erlebte Wittmer eine produktive Zeit, in der verschiedene religiöse Werke entstanden: zunächst „Rebekka und Elieser am Brunnen“, 1828 (WL 216, Abb. 195), und die „Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai“, 1829 (WL 217), die beide im Oktober 1829 in der Münchener Kunstausstellung gezeigt wurden. Im Herbst 1829 folgten „Die Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (WL 218) und „Hagar in der Wüste“ (WL 219), die zwölf Jahre später, im Frühjahr 1841, im Münchener Kunstverein ausgestellt wurden.¹⁰⁸ Danach, in den Jahren 1830 und 1831, entstanden „Die Heilung der Blinden von Jericho“ (WL 213) und – als Gegenstück zu „Rebekka und Elieser am Brunnen“ - „Der barmherzige Samariter“ (WL 214).

1832 reiste Wittmer zusammen mit seinem engen Freund und Hausgenossen Theodor von Rehbenitz nach Florenz und in die Toskana. Nach Rom zurückgekehrt, stellte er die von Kronprinz Maximilian von Bayern bestellte Kopie von Sodomas „Hochzeit Alexanders“ (WL 104) in der Farnesina fertig, einen Auftrag, den er durch die Empfehlung seines Münchener Freundes Graf Pocci erhalten hatte.¹⁰⁹

Reise nach Griechenland und Konstantinopel¹¹⁰

Als Kronprinz Maximilian im Dezember 1832 zu seinem zweiten Besuch nach Rom kam, arbeitete Wittmer noch an der vom Kronprinzen bestellten „Hochzeit Alexanders“ Sodomas.

¹⁰⁷ Ebda., S. 291.

¹⁰⁸ „Die Predigt des Johannes“ wurde 1858 wiederum dort ausgestellt.

¹⁰⁹ Andresen 1872, S. 292, ADB 43, 1898, S. 646. Zu Pocci siehe Anm. 152.

¹¹⁰ Schriftliche Äußerungen Wittmers aus der Zeit dieser Reise – Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen – sind nicht bekannt. Auch in späteren Briefen finden sich keine persönlichen Schilderungen seiner Eindrücke oder Einschätzungen. Er äußert sich lediglich zu seiner künstlerischen Arbeit, die er nach der Rückreise anhand seiner zahlreichen Skizzen, Zeichnungen und Aquarelle ausführte. Zu dieser Reise siehe: Müller 1864, S. 77–85.

Zwischendurch durfte er als „Cicerone des Prinzen“ fungieren und ihn zu den Sehenswürdigkeiten Roms führen.¹¹¹

Maximilian war gekommen, um seinen jüngeren Bruder Otto nach Brindisi zu begleiten, von wo aus dieser zum Amtsantritt als König von Griechenland zur griechischen Hauptstadt Nauplia weiterreiste.

Der Kronprinz hatte Wittmer offenbar durch Empfehlung seines Begleiters Graf Pocci näher kennengelernt und dessen Führungen zu den Kunststätten Roms und sein malerisches Können offenbar als so überzeugend gefunden, daß er beschloß, ihn als Begleiter bis nach Neapel mitzunehmen.

Dort hatte er für den Kronprinzen alle Fresken der Zeit vor Raffael zu kopieren. Er begann im Frühjahr 1833 mit 20 Zeichnungen nach den Fresken des im frühen 16. Jahrhundert in Neapel tätigen venezianischen Malers Antonio Solari zum Leben des hl. Benedikt im Klosterhof von San Severo. Sie galten als das Hauptwerk dieses Meisters. Dann malte er Kopien der „Sieben Sakramente“ von Roberto d’ Oderisio in S. Maria Incoronata (die im 19. Jahrhundert Giotto zugeschrieben wurden) sowie der Bilder Pietro Donzellis in Santa Maria la Nuova.¹¹²

Der Kronprinz begleitete seinen Bruder weiter bis nach Brindisi, wo sie Mitte Januar eintrafen.¹¹³ Nach Ottos Weiterfahrt nach Griechenland kehrte Maximilian zurück nach Neapel, wo er vom Fürsten Butera die Anregung erhielt, mit ihm an einer Schiffsreise zu den Stätten der klassischen Antike und nach Konstantinopel teilzunehmen. Voller Begeisterung schickte er einen Bittbrief an seinen Vater: *„[...] gewaltig schlägt mir mein Herz, gedenke ich, vielleicht, den guten Otto wieder zu sehen, von dem mir der Abschied so schmerzlich wurde, leider aber wird das Schiff, kurze Zeit nur in Nauplia verweilen – [...] Was mich noch vorzüglich, zu dieser meiner Bitte bewog, war auch der Umstand, daß sowohl die Kosten dieser Reise /: was sich nirgends so genau berechnen läßt, wie hier, da die Preise bestimmt /: um Weniges höchstens nur, die Summe überschreiten, die mein Aufenthalt auf dem Festlande Italiens, oder in Sizilien betragen würde – dann besonders auch der Gedanke, daß sich, nimmer wohl in meinem Leben, Zeit und Umstände wieder so glücklich verbinden möchten, diese einzige Reise zu begünstigen, die ich auf diese Weise, in dem kurzen Zeitraum, von drey Monaten, zurücklegen könnte; außerdem bestimmte noch, diese Bitte jetzt zu stellen, die*

¹¹¹ Andresen 1872, S. 292.

¹¹² Siehe: Bologna, Ferdinando: I pittori alla corte angioina di Napoli: 1266 – 1414, Rom 1969.

¹¹³ Maximilian an seinen Vater aus Neapel am 19. Januar 1833; Geheimes Hausarchiv München NL König Ludwig I. II A 2/1. Der offizielle Einzug Ottos als König der Griechen fand dann am 6.2.1833 statt.

Betrachtung, daß es zweifelhaft ob man später, die Hauptstadt des türkischen Kaiser, jemals noch in ihrer so merkwürdigen Eigenthümlichkeit sehen könnte.“¹¹⁴

Auf diese überzeugende Argumentation hin gewährte ihm sein Vater die Teilnahme an dieser Reise. Der Kronprinz erhielt damit die Gelegenheit, nicht nur erstmals die bekannten Stätten der klassischen Antike aufzusuchen, sondern auch die europäische Grenze zu überschreiten und zu einem für Deutsche damals verhältnismäßig frühen Zeitpunkt asiatischen Boden betreten und Konstantinopel, die Metropole des Vorderen Orients, kennenzulernen.

Voller Vorfreude bereitete sich Maximilian auf diese Reise vor, mit der er noch vor seinem Vater den Boden Griechenlands betrat:¹¹⁵ „*Um mich neuerdings wieder recht lebendig in die alte klassische Welt zu versetzen, die ich jetzt die Wonne haben werde zu betreten, durchlas ich Vergils Aennide, die ich vor Kurtzem vollendete, dann die herrliche Odyssee die ich heute nachts noch zu Ende zu bringen hoffe, obgleich ich diese Klassiker schon kannte, so las ich sie doch dieses Mal mit weit höherem Interesse, ja ich kann sagen daß ich sie verschlungen habe ich zauberte mich im Geiste schon nach jenen herrlichen Stellen, die diese ewigen Sänger beschrieben, und die ich jetzt bald selbst betreten werde [...]*“.¹¹⁶

Die gute Erfahrung, die Maximilian mit Wittmer in Rom und Neapel gemacht hatte, bewog den Kronprinzen, den Maler nun auch in sein Reisegefolge nach Griechenland aufzunehmen, mit der Aufgabe, Reiseskizzen zu machen, die später auch der künstlerischen Ausstattung in Maximilians Schloß Hohenschwangau dienen sollten.

Solche Reisebegleitungen hatte es zunächst vor allem von England und Frankreich aus gegeben, wo, bedingt durch den Kolonialismus und den Handel, zunächst entsprechende diplomatische, militärische und kommerzielle Unternehmungen stattfanden. Seit dem 18. Jahrhundert erfolgten auch wissenschaftliche Forschungsreisen und Expeditionen wohlhabender Einzelreisender, die ebenfalls bildlich dokumentiert wurden. Angeregt durch den Feldzug Napoleon I. in Ägypten 1798, bei dem nicht nur die militärische Eroberung, sondern auch wissenschaftliche und kulturelle Belange eine wichtige Rolle spielten, entwickelte sich ein wachsendes Interesse an der orientalischen Welt. Vor allem in Frankreich verbreitete sich die Praxis, Künstler als „peintre-ethnologue“ verstärkt an militärischen oder wissenschaftlichen Expeditionen zu beteiligen, um die fremde Kultur bildlich festzuhalten. Prominentes Beispiel, zudem mit Wittmer fast zeitgleich in ähnlicher

¹¹⁴ Maximilian an Ludwig I., 20.2.1833; Geheimes Hausarchiv München NL König Ludwig I. II A 2/1

¹¹⁵ Ludwig I. selbst konnte erst 1835/36 die ursprünglich schon für 1818 geplante Reise realisieren.

¹¹⁶ Maximilian am 12.4.1833 an seinen Vater; Geheimes Hausarchiv München NL König Ludwig I. II A 2/1.

Weise tätig, war der Maler Eugène Delacroix, der 1832 in der Gesandtschaft König Louis-Philippes nach der Eroberung Algeriens mit nach Nordafrika fuhr.

Angeregt durch die Veröffentlichungen Johann Joachim Winckelmanns, Begründer der Kunstgeschichte und der klassischen Archäologie, unternahm in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein noch kleiner, exklusiver Kreis von antikenbegeisterten Deutschen Reisen nach Griechenland. Weiterreichende Unternehmen in „exotische“ Regionen waren bei ihnen jedoch bis ins frühe 19. Jahrhundert noch wenig üblich und die Mitnahme eines Malers kam bei deutschen Orientreisenden kaum vor.¹¹⁷

Diese Zurückhaltung änderte sich erst, nachdem der Kampf griechischer Freiheitskämpfer gegen die osmanische Vorherrschaft mit Unterstützung europäischer Länder in den Jahren 1821 bis 1830, den insbesondere auch der von der klassischen Antike begeisterte König Ludwig I. unterstützt hatte, zugunsten der Griechen ausgegangen war und Otto, der Sohn Ludwigs I. und Bruder des Kronprinzen Maximilian, am 13. Februar 1832 zum König von Griechenland ernannt worden war.¹¹⁸

Die zu Beginn eines neuen, nun im gesicherten Aufbau befindlichen Staates durchgeführte Reise Maximilians war also noch eine relative Seltenheit, die erst mit dem nachfolgenden Zuzug von Beamten, Offizieren und anderen Deutschen nach Griechenland eine größere Dimension erhielt.

Wie aus den Berichten Maximilians an seinen Vater Ludwig I. und aus dem Schiffsfahrplan hervorgeht,¹¹⁹ führte die Ende April 1833 von Neapel aus angetretene Reise, die einerseits politisch nützlich war, andererseits dem Interesse an der klassischen Antike und dem Orient galt, mit dem Dampfschiff nach Sizilien, von Messina nach Catania, weiter nach Malta und Korfu bis nach Nauplia, der neuen, provisorischen Hauptstadt Griechenlands, wo Maximilian seinen Bruder Otto wiedersah.¹²⁰ Von dort aus begannen die Brüder am 21. Mai eine gemeinsame Reise über Korinth, Eleusis und Megara weiter nach Athen, der

¹¹⁷ Bedeutende Ausnahmen waren z. B. Wilhelm von Humboldt und sein Bruder Alexander, der in den Jahren um 1800 auch Griechenland besuchte, oder der Berliner Jakob Levy Salomon Bartholdy, 1803 – 1804, der seine Reiseeindrücke 1805 mit Trachtenbildern seines Begleiters Georg Christian Gropius veröffentlichte; siehe: Rodenwaldt 1957, S. 11.

¹¹⁸ Siehe: Friedel, Helmut: Das Bild Griechenlands in der Münchener Malerei 1800 – 1850, in: Kat. Ausst. München 1979, S. 116f.

¹¹⁹ Gedruckter Fahrplan, beigelegt dem Schreiben Maximilians an Ludwig I. vom 20.2.1833; Maximilian an Ludwig I. am 24.4.1833 aus Catania, 2.5.1833 aus Korfu, 13.5. aus Nauplia, 9. und 29.6.1833 aus Konstantinopel, 22.7.1833 aus Castell Emanuel zu Malta, 6.8.1833 aus Palermo, 10.8., 5. und 17.9. aus Neapel, 26.9. und 10.10.1833 aus Rom; Geheimes Hausarchiv München, NL Kg. Ludwig I. II A 2/1. Siehe auch: Andresen 1872, S. 293-294.

¹²⁰ Maximilian an Ludwig I., 13.5.1833; Geheimes Hausarchiv München, NL Kg. Ludwig I. II A 2/1.

wiederzuerrichtenden zukünftigen Hauptstadt.¹²¹ Dann setzte die Gruppe nach Smyrna (heute Izmir) über, reiste entlang der Küste Kleinasiens und besuchte Mitilene (auf Lesbos), Asos, Tenedos und die Ebene von Troja, bis sie nach der Durchfahrt durch die Dardanellen Konstantinopel erreichte.

Wittmer machte einen so tüchtigen und überzeugenden Eindruck, daß man ihn in Konstantinopel dauerhaft halten wollte, was Maximilian jedoch nicht zuließ.¹²²

Der Rückweg erfolgte wieder über Smyrna. Danach besuchten sie die Kykladen-Inseln (Syracusa, Delos, Paros, Naxos, Tíeora, Angina) und kamen nach Mila und Zante, bis sie wieder nach Italien übersetzten, um über Palermo und Neapel Ende September 1833 nach Rom zurückzufahren, wo Wittmer wieder in den Kreis der Künstlerfreunde zurückkehrte.

Wittmers Aufgabe war das bildliche Dokumentieren der Reiseerlebnisse und der Kunst- und Kulturstätten in Griechenland und Konstantinopel: „*Allenthalben wo das Schiff anhielt, in Messina, Taormina, Catania, Malta, maß und zeichnete Wittmer*“.¹²³

Daß er auf dieser Reise auch Ausgrabungen leitete, wie später vermittelt wurde,¹²⁴ ist wenig wahrscheinlich. Umfassendere Dokumentationszeichnungen von aktuellen archäologischen Grabungen konnte er schon aus zeitlichen Gründen kaum ausführen. Schriftliche Aufzeichnungen und Reisebeschreibungen, die hierüber Auskunft geben könnten, machte Wittmer offenbar nicht. Auch die Briefe Maximilians an seinen Vater geben hierüber keinen Aufschluß.

Aus der großen Zahl seiner Reiseskizzen wählte er nach seiner Rückkehr besondere Motive aus, um für den Kronprinzen ein repräsentatives Reisealbum zu gestalten,¹²⁵ und hoffte, von ihm weitere Aufträge zu erhalten.

Währenddessen hatte der Kronprinz 1834 begonnen, das zwei Jahre zuvor erworbene Schloß Hohenschwangau auszubauen und neu auszustatten. Das umfangreiche Programm an Wandmalereien wurde in erster Linie von Moritz von Schwind entworfen, für ein spezielles „türkisches Zimmer“ wurden Szenen der Orientreise nach Wittmers Vorlagen verwendet (siehe dazu S. 112ff.). Die Hoffnung Wittmers, 1836 seine Entwürfe selbst malen zu dürfen,

¹²¹ Müller 1864, S. 81.

¹²² „Baron v. Stürmer, der österreichische Gesandte und Achmed Pascha machten ihm die glänzendsten Versprechungen.“ Andresen 1872, S. 294.

¹²³ Andresen 1872, S. 293.

¹²⁴ Andresen 1872, S. 293, ADB 43, 1898, S. 646.

¹²⁵ Andresen 1872, S. 294.

erfüllten sich jedoch nicht. Vielmehr wurden die in München arbeitenden Maler Wilhelm Scheuchzer und Dietrich Monten mit deren Ausführung beauftragt.¹²⁶

Zum Ausgleich erhielt der enttäuschte Wittmer von Maximilian den Auftrag, in seinem römischen Atelier ein Gemälde zu seinem Aufenthalt in Konstantinopel zu schaffen. Er malte daran im Laufe des Jahres 1837 und übergab es im darauffolgenden Jahr: „*Eur. Königl. Hoheit ich erlaube mir anzuzeigen daß ich das gnädigst bey mir bestellte Bild von Gogsuji so eben abgeschickt habe, und in wenigen Tagen in München ankommen muß.*“ Dieses Gemälde „An den süßen Wassern Asiens“¹²⁷ (WL 35) zeigt eine vielfigurige, anschaulich-repräsentative Szene in einem Volkspark nahe Konstantinopel, in der auch Maximilian und seine Begleiter erscheinen, und war eine abschließende offizielle bildliche Reminiszenz an den bemerkenswertesten Ort und Höhepunkt dieser Reise. Daneben schuf er im Laufe der 1830/40er Jahre eine größere Zahl weiterer Bilder zu dieser Reise für ausgesuchte Interessenten (siehe dazu S. 115ff.).

Die Jahre mit Joseph Anton Koch

Seit Beginn seiner Zeit in Rom hatte Wittmer mit Joseph Anton Koch zusammengearbeitet.¹²⁸ Er hatte bald mit ihm gemeinsam die Landschaft um Rom erkundet, 1831 insbesondere „das schöne Thal der Egeria“ durchwandert und in „*Koch's Auffassung Landschaften*“ gezeichnet, wie erhaltene Skizzen z. B. aus den Jahren 1828 – 1829 (WL 134, Abb. 92-100) dokumentieren.¹²⁹ Durch den Biographen Andresen übermittelte er, daß es zu seinen schönsten Erinnerungen gehörte, „*die Natur mit der Wahl des fein fühlenden Koch betrachtet und gezeichnet zu haben.*“¹³⁰

Die enge Freundschaft mit Koch, der für ihn zugleich Vaterersatz war, setzte sich bis zu dessen Tod Anfang 1839 fort: „*Daß ich Koch gleich vom ersten Anfange gleich meinem eigenen Vater, den ich frühe verlor, liebte und er mir alle Liebe und Aufmerksamkeit erwiderte, ist bekannt.*“¹³¹ Die Verbundenheit vertiefte sich umso mehr, als Wittmer nach

¹²⁶ Baumgartner 1987, S. 54f., und Anm. 228, S. 194.

¹²⁷ Angekauft 1965, siehe: Neue Pinakothek München 1989, S. 370.

¹²⁸ Der 1768 geborene Koch stammte aus Nordtirol und kam nach Ausbildungszeiten in Augsburg und Stuttgart 1794 nach Italien, wo er sich in Rom als Maler niederließ. Hierher kehrte er nach einer kurzen Zeit in Wien 1812 – 1815 auch wieder zurück und blieb dort als führender Künstler der Deutschrömer bis zu seinem Tod im Januar 1839.

¹²⁹ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Skizzenbuch W 242; siehe: Lutterotti 1985, Z 361 – Z 380, S. 339–340.

¹³⁰ Andresen 1872, S. 292.

¹³¹ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 147.

seiner Rückkehr aus Konstantinopel und Griechenland am 30.11.1833 in Rom Elena Koch, das älteste Kind und die einzige Tochter des zu diesem Zeitpunkt 65jährigen Joseph Anton Kochs, heiratete. Der Gesandte August Kestner aus Hannover, ein großer Förderer der deutschen Wissenschaftler und Künstler in Rom, vermerkte am 11. Februar 1834: „*Wittmer [...] ganz der Alte, nur um fünfzigmal glücklicher; denn er hat seit zwei Monaten Kochs Tochter heimgeführt, ist mit interessanten Zeichnungen von Griechenland heimgekehrt und legt sich nun auch auf Landschaften.*“¹³²

Wittmer lebte nun mit seiner Frau im Hause Kochs in der Via del Quirinale 21 (Palazzo Galoppi) und arbeitete mit Koch gemeinsam in dessen Werkstatt. Er betreute den alten Maler auch im Alltag, erledigte seine Korrespondenz und andere Arbeiten.¹³³

Damit war sein weiterer Verbleib in Rom und im Kreis der langjährigen Freunde Friedrich Overbeck, Bertel Thorvaldsen, Philipp Veit, Johann Christian Reinhart, Martin von Wagner, Franz Plattner, Johann Martin von Rohden, Gebhard Flatz und weiteren, die neu hinzukamen, vorgezeichnet. August Kestner, enger Freund Overbecks und Kochs und in der Zeit seiner diplomatischen Tätigkeit bis 1849 einer der hilfreichsten Förderer der deutschen Künstler in Rom, der auch Wittmer weiterhin unterstützte, schilderte 1838: „*Nun kommt eine ganze Schaar von auserlesenen und auserwählten Künstlern, deren mehrere meiner in höchstem Grade bedürfen. Vornämlich Lotsch, mit den Kindern, und die vier Hannoveraner Kümmer Bildhauer, Busse Kupferstecher, Strahlendorff Maler, Riepenhausen. Die anderen Auserwählten sind: Thorvaldsen, mit dem ich unter einem Dache wohne, Overbeck, Folz, Widmann, Elsasser, Temmel, Kuchler, Scholl, Heuß, Steinhäuser, Koch, Wittmer, Reinhard, Salter, Gibson, Williams, Rohden Vater und Sohn, Macdonald, Philipps, Tenerani, Gnaccherini, Benzoni u. A. Noch vergesse ich eine mir sehr nahe stehende Familie zu nennen, die arm und anhänglich sind und vortrefflich: Platner, der sächsische Agent beim päpstlichen Stuhle, der in seiner Armut eine Frau, fünf Töchter und einen Sohn hat.*“¹³⁴

¹³² Zitiert nach: Jorns 1964, S. 261. August Kestner (1777 – 1853) hatte 1805 in Lübeck Friedrich Overbeck kennengelernt und ihn dessen Vater gegenüber bestärkt, Maler zu werden; Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, hrsg. von Hermann Kestner-Köchlin, Straßburg 1904, S. 6-7. Kestners Mutter war mit Goethe befreundet und literarisches Vorbild für die Figur der Lotte in Goethes „Die Leiden des jungen Werther“.

¹³³ Wittmer an Linder, 10.1.1838, siehe: Escher 1910, S. 19-32; Wittmer an Sophie Schlosser, 15.2.1838, GNM Archiv für bildende Kunst Autographen Wittmer.

¹³⁴ August Kestner an seine Schwester Charlotte, Rom, 3. Mai 1838; in: Hermann Kestner-Köchlin 1904, S. 231.

Auch Wittmers finanzielle Situation blieb angesichts der anwachsenden Familie – er und seine Frau bekamen in den folgenden Jahren fünf Töchter und zwei Söhne – Pietro¹³⁵, Theodolinda¹³⁶, Mathilde¹³⁷, Marietta¹³⁸, Constanze¹³⁹, Lavinia¹⁴⁰ und Friedrich¹⁴¹ – weiterhin problematisch.

So waren die Verkaufsmöglichkeiten bei einheimischen Kunstinteressierten, Rombesuchern oder durch die Kirche angesichts der großen Zahl der in Rom tätigen deutschen Künstler begrenzt. Zudem waren damals kaum Historienbilder, sondern vor allem Ansichten und Landschaftsbilder gefragt. „*Viel Künstler und keine Kunst‘ war einer der unmuthig-humoristischen Sätze unseres ehrwürdigen Koch [...], den er mannichmal zu wiederholen hatte, wenn wir jedes Jahr von Neuem eine Menge der Kunst sich widmende Ankömmlinge sahen, und der klassische Mann sich aus der heutigen Zeit hinweg, in jene frühere zurückdachte, da eine vollere Inhalt des Lebens der Kunst den Stoff verlieh, und ein höherer Geistesbedarf der Menschen den Beruf der Künstler bestimmte. [...] So ward auch die bildende Kunst hinabgezogen in das gemeine Leben der Straßen, der Städte und Dörfer, in das Glanzgetreibe geputzter Paläste, zu augenschmeichelndem Licht- und Schattengemisch in gehaltlosen Räumen.*“¹⁴² So die Beschreibung August Kestners dieser Jahre.

Wittmer war bewußt, daß „*seiner Liebe zur höheren historischen und gotischen Malerey*“ gegenüber – also der akademisch-verbindlichen Historienmalerei und der deutschen und italienischen Kunst insbesondere des 15. Jahrhunderts verpflichteten Malerei der Nazarener – ein entsprechendes Interesse weder in breiteren Kreisen in Rom noch in Deutschland zu erwarten war: „*Weil aber für diesen Theil der Kunst nur selten Menschen Sinn haben, so sehe ich mich trotz meiner Studien dennoch auf ein sehr kleines Publikum beschränkt, zumal mir auch jede Gelegenheit fehlt, meine Fähigkeiten im Vaterlande zeigen zu können.*“¹⁴³

Erhoffte Anschlußaufträge des Kronprinzen Maximilian blieben aus und Wittmer beschwerte sich über dieses Desinteresse an weiteren Bestellungen: „*Ganz entmuthigend ist ferner die Art*

¹³⁵ Ca. 1835; er stirbt bereits 1841. Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1. a. Wittmer, Johann Michael.

¹³⁶ 6.6.1837 – 6.2.1916, oo 5.6.1861 den Quartiermeister der Schweizergarde Jakob J. Ernst.

¹³⁷ 25.7.1839 – 9.1.1932, oo 27.2.1865 den päpstlichen Zuavenhauptmann Max Hefner.

¹³⁸ Ca. 1840 – 1895, oo mit Amerigo Sardini, Nachweis in: Max Planck-Institut für Psychiatrie, München, GDA 485, Koch, J. A.

¹³⁹ 1842 oder 1843 – 1915, Klosterfrau in S. Agustino in Rom.

¹⁴⁰ 10.5.1844 – 1905, oo 18.7.1869 den spanischen Bildhauer De Aquirre.

¹⁴¹ 29.8.1846 – 14.4.1897. Im Schreiben vom 20.4.1864 nennt er „noch Maria die noch in die Schule geht und gfließig lehrt.“ Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9. Diese Tochter ist anderweitig nicht nachgewiesen.

¹⁴² Kestner 1850, S. 114.

¹⁴³ Wittmer an Ludwig I., 13.11.1838; Bay. Hauptstaatsarchiv München, Bay. Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl 2169.

der Großen, Ich habe z. B. soviel schon gethan für unsern Kronprinzen aber außer den Versicherungen daß ich in seyner Gnade stehe erhielt ich für meine Arbeiten kaum soviel daß ich davon leben konte.“¹⁴⁴

Krankheiten seiner Kinder, aber auch allgemeine Katastrophen wie die verheerende Choleraepidemie im Jahre 1837 verschärften seine Probleme, so daß er sich weiter um ein regelmäßiges Einkommen, nun in Form einer Pension, bemühte: *„Noch können die Worde der Begeisterung in mir die Höchstdieselben bey den hohen Werken des 15. Jahrhunderts in Rom und Neapel aussprachen und ermuthigen mich die Bitte zu wagen. Bey verleihung der erledigten Pension des H. D. Quaglio (dessen Verlust ich unendlich bedaure) gnädigst auf meine bedrängte lage Rücksicht zu nehmen. Die verwendung Eur. Königl. Hoheit bey S. Majestät Königlichem Vater die mich ohnediß kenen, und mich einst mit dem Ausdrucke, daß ich dem Vaterlande Ehre mache aufzumuntern geruhen, könnten doch wohlthätige Folgen für mich haben, oder doch eine würdige Beschäftigung für mich erzwecken.*“¹⁴⁵

Der Versuch schlug fehl: die Bitte an Kronprinz Maximilian, dann Ende 1838 an den König selbst¹⁴⁶, ihm eine Künstlerpension zukommen zu lassen, wurde nicht erfüllt.

Kochs Einkommen war ebenfalls gering und angesichts seines schlechten Gesundheitszustands ohne Aussicht auf Besserung, wie Wittmer dessen großzügiger Förderin Emilie Linder¹⁴⁷, mit der auch Wittmer – seit seiner Studienzeit in München – freundschaftlich verbunden war, beschrieb: *„Ich glaube nicht daß des armen Koch’s Geschick in Deutschland viel gemildert werden könnte, denn Fr. Linder gibt es wenig – Wären Sie aber in Rom manche schöne Stunde würde Koch dann haben. Seyne Schweitzer vergißt er nicht und für dieselben ist bey uns immer eine Herberge, und in kränklichen Tagen ist es eine Lieblingssache Koch’s mit Schweizern von dortigen Gegenden in Landesdialekt schwätzen zu können“* Zudem sei die gesundheitliche Situation Kochs zunehmend schlecht

¹⁴⁴ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

¹⁴⁵ Wittmer an Kronprinz Maximilian, o. D. (1837); Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Kabinettsakten König Maximilians II. 349 w-3.

¹⁴⁶ Wittmer an König Ludwig I., 13.11.1838; Hauptstaatsarchiv München, Bayer. Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl 2169.

¹⁴⁷ Emilie Linder (1797 Basel – 1867 München) war auf Anregung des Basler Malers Hieronymus Heß ab 1824 nach München gekommen und hatte sich als zweite Frau nach Marie Ellenrieder an der Münchener Akademie bei Langer und für kurze Zeit bei Cornelius ausbilden lassen, wo sie sich auch mit Wittmer anfreundete. Sie studierte anschließend weiter bei Joseph Schlotthauer. Sie stand den künstlerischen Zielen und der Arbeit der Nazarener nahe. Als Kunstsammlerin und Mäzenin unterstützte sie besonders diesen Künstlerkreis. Linder führte die „Münchener Tafelrunde“, die, unterstützt von dem Dichter Clemens von Brentano, konservative kirchenpolitische Fragen behandelte und in diesem Sinne Einfluß auf eine religiös orientierte Kunst und Kultur nahm. Zu diesem Kreis kamen, neben Cornelius zum Beispiel, auch weitere Freunde Wittmers, etwa Joseph Schlotthauer, Graf Poggi und Ernst von Lasaulx. Siehe: Jansen 1992, S. 38-40.

und beeinträchtigte seine Arbeit: „*Koch ist von Gichtübeln so geplagt, daß er kaum den 4ten Theil seiner Zeit mehr arbeiten kan, jeder kleine Umstand ergreift seynen Körper so heftig, daß er mehrere Tage unfähig ist während seyn Geist kräftig und stets voller jugendlicher Begeisterung ist.*“¹⁴⁸ Ein halbes Jahr später, am 29.7.1839 sprach er Emilie Linder gegenüber von der „*Ruine Kochs*“, der sehr gealtert sei, doch immer noch den ganzen Tag arbeite.

So stellte sich Wittmer seit 1834 die Frage einer Weiterarbeit, die einerseits seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen gerecht werden, andererseits den notwendigen materiellen Erfolg haben sollte. Nützlich war, daß weiterhin die Förderer im Kreis der Gesandten und Diplomaten aus verschiedenen deutschen Ländern – zum Beispiel der bayerische Gesandte Graf Spaur, und der Legationsrat August Kestner¹⁴⁹ – zur Stelle waren, und sich in deren römischen Residenzen vornehmlich im Winter und Frühjahr auch kulturinteressierte Besucher aus den Königshäusern und aus der Aristokratie einfanden.¹⁵⁰ Daher gab es manche gute Gelegenheit für Auftraggeber oder wohlwollende Vermittler. Auch Kochs Bekanntschaften in Wien waren hilfreich und kamen Wittmer zugute.

August Kestner, der zugleich Gesandter Englands war, hatte Wittmer offenbar zum Beispiel zum Verkauf eines Gemäldes an die Königin von England verholfen, ebenso mag ein Gemälde auf dessen Unterstützung hin nach Russland vermittelt worden sein.¹⁵¹

Auch mit seinen Freunden in München hielt Wittmer den Kontakt aufrecht. Zu ihnen gehörten neben Franz Graf Pocci (1807 – 1876), der den Kronprinzen Maximilian 1831 nach Italien begleitet hatte,¹⁵² und Freunden wie sein Münchener Studienkollege Joseph Schlotthauer (1789 – 1869)¹⁵³ ebenso Ernst Förster (1800 – 1885)¹⁵⁴ und Carl Friedrich von

¹⁴⁸ Wittmer an Emilie Linder aus Rom, 10.1.1838, siehe: Escher 1910, S. 19-32.

¹⁴⁹ Kestner zeichnete für den Dresdner Sammler und Maler Vogel von Vogelstein auch ein Porträt Wittmers für dessen Sammlung von Künstlerbildnissen; Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sammlung Vogel von Vogelstein, Inv. Nr. C 3549 in C 392.

¹⁵⁰ Es kamen neben Ludwig I. und seinem Sohn Maximilian auch der König von Württemberg, die Königin von England, Repräsentanten deutscher Adelsfamilien, Diplomaten – zum Beispiel der bayerische Gesandte Graf Spaur – und weitere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, renommierte Wissenschaftler wie der Münchener Philologe und Präsident der Akademie der Wissenschaften Friedrich Thiersch (1784 – 1860) und andere, siehe: Kirchner 1996.

¹⁵¹ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

¹⁵² Graf Pocci war Zeremonienmeister am bayerischen Königshof, mehrfach Reisebegleiter Ludwigs I. und Kronprinz Maximilians in Italien, 1840 Käufer eines Wittmer-Bildes. Der Kontakt zu Graf von Pocci bestand noch in den 1850er Jahren. Über ihn wickelte Wittmer seine Pensionszahlung ab. Wittmer an Pocci, 28.7.1853; darin auch Grüße an den Direktor der Münchener Akademie, Wilhelm von Kaulbach (1805 – 1874), der ebenfalls die Historienmalerei im Sinne von Cornelius vertrat. Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München.

¹⁵³ Siehe: Dreyer 1921, S. 5.

¹⁵⁴ Zu Förster siehe Anm. 69.

Heideck (1787 – 1861), der 1826 – 1829 im Auftrag Ludwigs I. als General zum Aufbau militärischer Strukturen und einige Jahre später als Mitglied des Regenschaftsrats für Otto I. in Griechenland war, und den er zuvor in München, dann in Griechenland auch in seiner künstlerischen Arbeit kannte.¹⁵⁵

Am 20. Mai 1836 schrieb er dankbar an Heideck, der nach Beginn der Alleinherrschaft Ottos I. Mitte 1835 wieder nach München zurückgekehrt war: „*Ich erinere mich noch immer mit großem Vergnügen an die freundschaftliche Aufnahme die ich in Ihrer Familie gefunden habe und an die angenehmen Spaziergänge in Rom und Neapel mit meinen beyden Landsmännern.*“¹⁵⁶

Die freundschaftliche Beziehung zu Emilie Linder¹⁵⁷ pflegte er ebenfalls weiter. Linder, die sich bald nach Wittmers Studienbeginn ebenfalls in Italien aufhielt und im Kreis um Koch, Overbeck Thorvaldsen usw. verkehrte, fühlte sich zunehmend der Gedankenwelt des Katholizismus verbunden und wandte sich schließlich vom Protestantismus ab, um in die katholische Kirche einzutreten.¹⁵⁸ Während ihres langjährigen Münchener Aufenthalts galt ihre besondere Vorliebe der nazarenischen Kunst und sie sammelte ausdrücklich Werke dieser Künstler.

Seit den 1830er Jahren intensivierte Wittmer auch die Verbindung mit dem Frankfurter Privatgelehrten und Sammler (Johann) Friedrich (Heinrich) von Schlosser (1780 – 1851) einem Verwandten Johann Wolfgang von Goethes, und seiner Frau Sophie. In enger Freundschaft mit der Familie Goethe und Clemens von Brentano und dessen Verwandten und Freunden führten sie ein gastfreundliches Haus für zahlreiche Freunde aus Kunst, Literatur, Wissenschaft und Politik.¹⁵⁹

Schlosser war 1814 zum Katholizismus übergetreten, hatte seine öffentlichen Ämter als Frankfurter Politiker aufgegeben und lebte als Sammler und Privatgelehrter zunächst in Frankfurt, ab 1825 hauptsächlich in Stift Neuburg. Neben einer wertvollen Graphiksammlung trug er eine der bedeutendsten deutschen Privatbibliotheken mit mehr als 35.000 historischen und aktuellen Bänden zu Geschichte und Politik, Literatur, Kunst, Philosophie,

¹⁵⁵ Siehe den Briefwechsel Wittmer/Heideck 1836/37. Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁵⁶ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁵⁷ Diese Freundschaft hielt jahrzehntelang an.

¹⁵⁸ Escher 1910, S. 20.

¹⁵⁹ Damman 1934, S. 47ff. S. 54ff., Berger, in: Hinkel 2002, S. 149f. Hier lernte Wittmer auch „Prof. Dr. Roßhirt und Dr. Nägele“ kennen, siehe Wittmer an Schlosser 21.4.1846; Bay. Staatsbibliothek München, Wittmer, Johann Michael.

Rechtswissenschaft, Medizin Naturwissenschaften usw. zusammen. Aufgrund seines vielseitigen Wissens und Interesses unterstützte er in den 1820er Jahren die von Heinrich Friedrich Karl Freiherr vom und zum Stein bearbeitete Quellensammlung zur mittelalterlichen Geschichte, die Monumenta Germaniae Historica, mit konzeptionellen Vorschlägen, wichtigen Anregungen und Hinweisen,¹⁶⁰ dies aufgrund von Überzeugungen, denen die „Neubegründung eines deutschen Reiches aus den Quellen der Vergangenheit“ zugrundelag.¹⁶¹

Auch in verschiedenen Veröffentlichungen setzte er sich ausdrücklich für die Verbreitung des katholischen Glaubens ein und förderte insbesondere die Kunst der Nazarener. Aufgrund seiner konservativen Haltung unterstützte er später auch die ultramontane Kirchenpolitik. In der Zeit von Oktober 1834 bis Juni 1836, als Schlossers sich in Rom und Süditalien aufhielten, hatte Wittmer Gelegenheit, das Paar näher kennenzulernen.¹⁶² Die mehrfachen Rom-Aufenthalte von Sophie von Schlosser hatte Wittmer sehr geschätzt und bedauerte Anfang 1838, daß sich seit ihrer Abwesenheit von Rom *„kein so schöner Vereinigungspunkt unserer Landesleute mehr gebildet [hat] und wie gehe ich in der Gegend der via S. Etina und manchen anderen Orten (wo ich mit Ihnen war), ohne zugleich recht lebhaft an Sie zu denken. Ich hoffe doch daß Sie einst wieder einen schönen Zirkel in Rom beleben werden.“*¹⁶³ In Rom selbst gab es in künstlerischer Hinsicht für Wittmer wenig Anregung und er klagte 1838 gegenüber Heideck: *„Im Gebiete der Kunst geht es auch langweilig zu man sieht wenig mehr, noch weniger Geistreiches, was freylich immer selten war. Seit Vernet nich mehr in Rom ist sagt man auch von den franzosen nichts mehr.“*¹⁶⁴

Der französische Maler Horace Vernet (1789 – 1863) war seit 1829 Direktor der Académie de France in Rom gewesen, hatte dieses Amt aber 1835 an Jean-Auguste-Dominique Ingres übergeben, um in Paris mit großem Erfolg als Militär- und Schlachtenmaler zu arbeiten. Vernet gehörte in jenen Jahren in den Augen Wittmers also zu den herausragenden Künstlern in Rom; erkennbare Anregungen durch Vernet sind in Wittmers Werk jedoch nicht spürbar.

So schloß er sich naheliegenderweise auch in künstlerischer Hinsicht am stärksten an das Schaffen Kochs an, wie er Anfang 1838, ein Jahr vor dessen Tod, gegenüber Emilie Linder

¹⁶⁰ Siehe: Mathy, Helmut, und: Kany, Roland, in: Hinkel 2002, S. 121f. bzw. S. 188 und S. 206.

¹⁶¹ Kany, Roland, in: Hinkel 2002, S. 206.

¹⁶² Suhr in: Hinkel 2002, S. 252.

¹⁶³ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

¹⁶⁴ Wittmer an Heideck, 33.1.1838; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

betonte: *“Mich hat der liebe Gott seit ich mit Koch zusammen bin mehr gesegnet als man von einem Künstler ohne Ruf und ohne Vaterland erwarten sollte.“*

In Koch, dessen Lieblingslektüre *„die heilige Schrift, Dante, Homer und die classischen Griechen“* sowie *„Sagen, die Nibelungen, Shakespeare, Don Quichote, [...] Eulenspiegel, und Pater Abraham von Santa Clara“*¹⁶⁵ waren, sah er das maßgebende Vorbild, dem er sich verschiedentlich bei Bildthemen und in der Bildauffassung anschloß.

Für seine Gemälde wählte er Stoffe aus der antiken Geschichte und Mythologie oder dem christlichen Themenkreis, die zuvor schon Koch dargestellt hatte. Dazu gehörten *„Antiochus und Stratonice“* nach Plutarch, *„Noahs Dankopfer“* und andere Themen. Teils kopierte er entsprechende Kompositionen Kochs, teils arbeitete er eigene Entwürfe aus, die er besonders hoch bewertete: *„jedoch das bedeutenste als Composition habe ich diesen Winter ausgeführt, vorstellend Aesopus wie er dem Phrygischen Landvolke Fabeln erzählt [...] und Homer wie er den Griechen seyne Poesie vorträgt, wozu nur der 8te Gesang der Odyssee reichlich Stoff gab.“*¹⁶⁶ Er malte also – ohne Auftrag – seit 1834 *„Homer, auf Delos seine Poesie vortragend“* (WL 108, 110, Abb. 128, 129), seit 1834/35 *„Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend“* (WL 111-115, Abb. 132-135) und beschäftigte sich in der Zeit vor 1838 mit Themen zu den Heldensagen des Ossian: *„ein Bild aus der nordischen Heldensage kam in den Besitz der Königin von England“* (WL 120-123, Abb. 139-140).¹⁶⁷

Koch war auch durch seine direkte Hilfestellung bei manchen Entwürfen und Werkausführungen Wittmers Vorbild. Zum Beispiel untermalte Koch zwei von Wittmers *„sechs orientalische[n] Bilder[n] für Baron Orkey“*.¹⁶⁸ Umgekehrt griff Koch auf Wittmers Landschaftsentwürfe der *„Ebene von Troja“* (WL 29-31, Abb. 34, 33) und der *„Ansicht von Nauplia“* (WL 22, 23, Abb. 30, 39) zurück und letzterer stand *„Koch bei kleinen Figuren, wo Auge und Hand nicht mehr ausreichten, zur Seite“*.¹⁶⁹ Es fand also eine anregende, unkomplizierte Zusammenarbeit statt.

¹⁶⁵ Kestner 1850, S. 107-108.

¹⁶⁶ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael; siehe auch: Nachruf in der Kunstchronik 1880, Sp. 627-628.

¹⁶⁷ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Das Gemälde ist also schon vor 1838 entstanden. Es ist möglicherweise identisch mit dem *„Dt. Bardengesang“*, der im Personalakt der Akademie der Bildenden Künste München dokumentiert war (Thieme-Becker; Boetticher Nr. 32: *„Deutscher Bardengesang nach einem Römersiege“*), Andresen 1872, S. 296.

¹⁶⁸ Ansichten von Nauplia und Athen, siehe: Andresen 1872, S. 295.

¹⁶⁹ Andresen 1872, S. 295.

Mit seinen Werken bemühte sich Wittmer, weiterhin den Anschluß auch an die aktuelle Künstlerszene in Deutschland zu halten. So pflegte er neben den Verbindungen zu München den Kontakt zu anderen deutschen Kunstzentren – Dresden, Leipzig, Köln und Berlin – und nutzte sie seit den 1840er Jahren, um neben den Ausstellungen an der Münchener Akademie auch in diesen Städten vertreten zu sein. Er nahm an deren Gruppenausstellungen teil, die sich inzwischen als die wichtigsten öffentlichen Foren für den Verkauf von Kunstwerken entwickelt hatten.

So erhielt er zum Beispiel 1835 die Möglichkeit, mit der „Ebene von Troja“ (vermutlich WL 29) an der Dresdener Kunstausstellung teilzunehmen, im Frühjahr 1841 zeigte er im Münchener Kunstverein das Gemälde „Hagar in der Wüste“ (WL 219) und in der akademischen Kunstausstellung 1842 in Berlin war sein gut zehn Jahre zuvor gemalter „Barmherziger Samariter“ (WL 221) zu sehen.¹⁷⁰

Dennoch sah er sich in Deutschland – wie bereits Koch, dessen heroische Landschaften in München als nicht mehr zeitgemäß angesehen wurden¹⁷¹ – nicht hinreichend anerkannt: *„mit seinen Bildern hatte er wenig Glück, die Kunstvereine verlangten zwar stets historische Bilder, kauften aber gewöhnlich das Gegenteil.“*¹⁷²

In München, besonders aber in Düsseldorf, hatte eine neue Entwicklung an Boden gewonnen, die einer moderneren, gefühlsbetonteren Darstellung in der Historienmalerei und einer realistischeren Gestaltung in der Landschafts- und Genremalerei galt. Mit diesen Stoffen orientierten sich die Künstler zunehmend an den Wünschen des bürgerlichen Publikums, das Gelegenheit erhielt, in den Ausstellungen der Kunstvereine ein breites Spektrum von Bildern dieser Art sehen und nach persönlichem Geschmack Werke erwerben zu können. Es waren Bilder, die durch naturnahe Landschaften, gefällige Szenen des Alltags und durch eine emotionalere Schilderung der Historienthemen dem Publikum entgegenkamen.

Da Wittmer sich dieser Art der Malerei nicht anschloß, war er in seiner bayerischen Heimat, vor allem in München, weitgehend aus dem Blickfeld geraten. Seine Bilder waren dort nicht gefragt, was nicht nur an der räumlichen Distanz, sondern auch an der Weiterführung der traditionellen Historienmalerei lag, die das Münchener Publikum nicht, wie erhofft, zur

¹⁷⁰ Andresen 1872, S. 292, Boetticher 1891 – 1901, S. 1034, Nr. 12.

¹⁷¹ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 146.

¹⁷² Andresen 1872, S. 292.

Kenntnis nahm. Dazu meinte er selbstbewußt: *„Ich sage so, weil auch ich von der glänzenden Periode meines Vaterlandes nichts, oder nur Nachteil habe, denn ich gestehe Ihnen, ich wolte lieber ein Bild nach der Barbarey als nach München schicken.“*¹⁷³ Und er beschwerte sich weiter: *„über dem Studium in Italien wurde ich im Vaterlande vergessen – Bis Ew. Königl. Hoheit Gnade mir Gelegenheit gegeben, den Kreis meines Wissens vielfach zu erweitern. Von meinem alten Schwiegervater vererbten sich noch dazu die Erfahrungen von fast einem halben Jahrhundert auf mich. Während welcher Periode Kochs anerkanntes poetisches Genie auf die bedeutendsten Künstler gewirkt hat.*

*Mit allen diesen aber bin ich dennoch gezwungen meine Zeit mit unwürdigen Arbeiten zu zersplittern um das Gespenst der Nahrungssorgen zu verscheuen, daß jeden höhern Gedanken erdrückt. Nicht zu gedenken der Schmach, die mir wird, wen ich als Bayer und weiland viel beneideter Maler Eur. Königl. Hoheit im Orient Veduten machen oder gar Stunden geben muß. Während doch das Vaterland auch für viele Freunde Arbeit und Brod hat.“*¹⁷⁴

Er sah keine Möglichkeit mehr, nach München zurückzukehren, wo ein *„wenig poetischer Sinn für die bildende Kunst“* bestünde und konstatierte ganz allgemein: *„Alein unser Zeitalter hat für den poetischen Theil der Kunst keinen Sinn.“*¹⁷⁵

Noch 1857 klagt Wittmer in seinem Schreiben an Ludwig I.: *„Es würde meinem patriotischen Herzen wohl thun, wenn ich Eur. Königl. Majestät nur im geringsten nützen könnte, denn es schmerzt mich noch immer, daß ein böses Geschick meine Kunst dem Vaterlande entfremdete“*¹⁷⁶, was er wohl vor allem auf für ihn ausbleibende, angemessene Aufträge bezog. Er war froh, aber im Grunde nicht zufrieden, bedeutende Aufträge in erster Linie aus dem Ausland oder vom bayerischen Kronprinzen zu erhalten: *„Mir könnte besonders nützen wen einmal eine bedeutende Arbeit nach Deutschland käme, anstatt nach England, oder Rußland, oder in die verschlossenen Gemächer des bayerischen Kronprinzen.“*¹⁷⁷

¹⁷³ Wittmer an Emilie Linder aus Rom, 10.1.1838, in: Escher 1910, S. 19ff.

¹⁷⁴ Wittmer an Kronprinz Maximilian aus Rom, 1838; Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Kabinettsakten König Maximilians II. 349 w-3.

¹⁷⁵ Wittmer an Heideck, 3.7.1841 bzw. 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁷⁶ Wittmer an König Maximilian II., 20.9.1857; Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Ludwig I., 89/6/1.

¹⁷⁷ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Nach Rußland verkaufte Werke ließen sich bisher nicht feststellen.

Wittmer konnte sich daher schon seit den 1830er Jahren nicht ausschließlich auf die ihm wichtige Historienmalerei konzentrieren, sondern mußte sich auch mit kleinen Aquarellen für die damals beliebten Alben mit künstlerischen Italien-Ansichten den Lebensunterhalt verdienen. Immerhin konnte er am 20. Mai 1836 General von Heideck berichten: *„Ich habe seit ich von der Reise zurückgekehrt bin verschiedenes gemacht Christliches Türkisches und Hinduistisches, davon kam nichts nach München als ein paar Zeichnungen die Geheimrath Wenzl besitzt.“*¹⁷⁸

Was die Themenwahl seiner Malerei anging, wurde er angesichts der allgemeinen und seiner persönlichen Verhältnisse bescheiden und bat Heideck gut ein Jahr später: *„So daß ich mir wirklich erlaube, die Bitte an Ihr gutes Herz zu wagen, meiner zu gedenken falls Sie Gelegenheit hätten mir eine Arbeit verschaffen zu können. Es braucht nicht gerade etwas Religiöses zu seyn, manches habe ich ja auch aus alten Dichtern und Historiker, so wie neuere Sachen aus dem Leben gemacht. Verzeihen Eur. Exzellenz meine Fryheit, den ich weis recht gut wie schwer es seyn dürfte (bey der großen Anzahl von Künstlern und unserem Publikum) so etwas zu verlangen.“*¹⁷⁹

Er sah sich zu diesem Zeitpunkt gezwungen, jeden Auftrag anzunehmen und auch anspruchslose Arbeiten auszuführen, wie er Sophie von Schlosser 1838 schilderte: *„Mit der Kunst siht es hier schlecht aus vielleicht aber anderswo auch nicht besser. Ich habe mir mit Kleinigkeiten zwar manches verdient – allein es ist für einen Künstler sehr traurig wen er seyn edles Talende rein vergraben muß. während doch so viel Geld an mittelmäßige oder gar unsinnige Kunstwerke verschwendet wird. Ich sehe jüngst in Kupferstichen die Werke der berühmten Düsseldorfer Künstler und war erstaunt wie man in Deutschland Composition derart dem Werke der Cinquecentisten an die Seite zu stellen wagte [...] Sie werden mich verstehen, gnädige Frau – und ich bin überzeugt das Ihnen selbst das blinde hin und hertappen in der Kunstsache zuweilen lächerlich vorkomen wird.“*¹⁸⁰

Daher befaßte er sich weiterhin auch mit dem Kopieren italienischer Meister der Renaissance. Heideck zum Beispiel gab ihm den Auftrag, die Madonna von Francesco

¹⁷⁸ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael; „Die Ebene von Troja“, Aquarell über Bleistift, 34,5 x 21,5 cm, Privatbesitz, kann hierfür als Beispiel gelten. Siehe zu diesen Bildern das Kapitel: Bilder der Reise nach Griechenland und Konstantinopel, S. 108ff.

¹⁷⁹ Wittmer an Heideck, 4.9.1837; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁸⁰ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

Francia in der Villa Borghese zu kopieren,¹⁸¹ einem hochgeschätzten Maler, der von großem Einfluß auf die künstlerische Entwicklung Raffaels gewesen war.¹⁸² Das Kopieren des Bildes behagte Wittmer zwar nicht, er führte es jedoch wunschgemäß aus: *„Und somit erhalten Sie die Madona von Francia, und zwar genau in der Größe des Originals, welche begünstigung ich mir durch Bestechung eines Kustoten bewirkte. Anbey erlaube ich mir zu bemerken, daß das kopieren für mich wirklich eine beschwerlichere Arbeit ist, als ein Bild aus eigener Phantasie zu machen und besonders in der Gallerie Borghese wo man immerwährend von fremden gestört ist, so daß wen ich mir ein Honorar für meine Kopie erbitten dürfte ich allerdings 30 Louidor zu verlangen berechtigt wäre.“*¹⁸³

Als Erinnerungsbilder malte er in den 1830er Jahren weitere Porträts seiner Angehörigen: 1830 und 1831 jeweils Zeichnungen von Joseph Anton Koch (WL 69, 70, Abb. 71, 72)) sowie 1831 ein weiteres Bildnis (WL 71, Abb. 73), nach dem er auch eine Lithographie herstellte (WL 72, Abb. 74). Mitte der 1830er Jahre entstanden jeweils zwei Einzelbildnisse von Joseph Anton Koch und dessen Frau Cassandra (WL 77, 78, Abb. 75, 78), 1838 ein weiteres seines Schwiegervaters für das Künstleralbum des deutschen Künstlervereins in Rom (WL 79, Abb. 76) und um die gleiche Zeit ein Bildnis seines Sohnes Pietro (WL 80, Abb. 81). Um 1845 porträtierte er seine Frau Elena (WL 82, Abb. 79).

Wittmers Leben nach dem Tode Kochs

Am 12. Januar 1839 starb sein Schwiegervater. Wittmer lebte mit seiner Familie weiter in Rom, zusammen mit Kochs Witwe und deren beiden Kindern, von denen der Sohn August ebenfalls Maler war.

Die Absicht, wieder nach München zurückzukehren, hatte Wittmer nun endgültig begraben und bat Carl Friedrich von Heideck um Hilfe beim Verkauf seiner noch in München lagernden Bilder: *„Ich habe nämlich vor vielen Jahren schon 2 Bilder Gegenstücke (aus dem alten und neuen Testament) nach München geschickt, in der Meinung bald nachzufolgen, aber die Umstände gestalteten sich anders als ich mir damals vorstellte und ich fange an zu zweifeln ob ich je wider nach dem Vaterlande komen werde. Was ich mit diesen Bildern, die*

¹⁸¹ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael. Siehe: Negro/Roio 1998, Kat. 119, 152, 171.

¹⁸² In der Galleria Borghese befinden sich drei Madonnenbilder von Francia; welches von diesen Wittmer kopierte, ist nicht bekannt. Negro/Roio 1998, S. 224, 239-240, 249-250.

¹⁸³ Wittmer an Heideck, 13.7.1837; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

bey meinem Freunde Dr. Mathias Trettenbacher stehen, nun anfangen sol weiß ich wirklich nicht. Solte nicht vielleicht durch Ihre gütige Verwendung irgend eines untergebracht werden können. oder solte eines würdig seyn in Ihrer Sammlung stehen zu können? Ich würde die Bilder zwar so billig als möglich weggeben.“¹⁸⁴

Die gemeinsame finanzielle Grundlage war die geringe, fast zehn Jahre später noch immer unregelmäßig gezahlte Pension, die Cassandra Koch erhielt,¹⁸⁵ und in erster Linie Wittmers eigenes Einkommen, das kaum ausreichte, „weil ich imer [...] Schwiegermutter mit ihren 2 Söhnen auszuhalten habe.“¹⁸⁶ Trotz des weiteren Zustroms an Fremden, der 1844-1846 seinen Höhepunkt erreichte, war seine finanzielle Lage also weiterhin sehr begrenzt und er bekannte gegenüber dem Professor und Schriftleiter der „Münchener Jahrbücher für bildende Kunst“ im Zusammenhang mit Informationen über seinen gerade verstorbenen Schwiegervater mit höflicher Bescheidenheit: „Was endlich meine eigene Künstlerlaufbahn betrifft, so ist dieselbe zu unbedeutend und ich selbst auf ein kleines Publikum beschränkt, daß ich Ihre Güte um Nachsicht bitte, wenn ich davon schweige. Ueber meine Arbeiten ist ebenso wenig zu fragen. Durch Verhältnisse gezwungen, mußte ich fast immer auf Erwerb denken und in allen Fächern arbeiten. Der Arbeiten sind auf diese Art viele aber nach allen Enden zerstreut.“¹⁸⁷

Die Konkurrenz unter den zahlreichen Künstlern in Rom war groß,¹⁸⁸ denn ihr Kreis hatte sich bis um die Mitte der 1840er Jahre enorm erweitert: „Es lebten am Anfang des Jahres [1845] neben 31 Dänen, 18 Skandinaviern, 34 Engländern und 25 Franzosen nicht weniger als 206 deutsche Künstler in der Siebenhügelstadt, und zwar 155 Maler, 27 Bildhauer, 16 Architekten u.s.w. Der engeren Landsmannschaft nach teilten sich die Deutschen in 12 Österreicher, 49 Preußen, 28 Sachsen, 15 Bayern, 9 Württemberger, 10 Hannoveraner, 16 Badener, 35 aus den übrigen Bundesstaaten, 26 Schweizer, 6 Deutschrussen.“¹⁸⁹

¹⁸⁴ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁸⁵ Wittmer an Ottilie von Goethe, 15.10.1850: „Es wäre eine außerordentliche Wohlthat für die Wittve Kochs, der ihre kleine Pension imer noch stockt“; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

¹⁸⁶ Wittmer an Schlosser, 6.4.1839; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

¹⁸⁷ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 148.

¹⁸⁸ Als zum Beispiel Wittmers Freund Ulrich Halbreiter 1840 in Griechenland und 1841 in Jerusalem gewesen war und ein anschließend gemaltes Panorama der Stadt dem Papst stiften wollte, gab es Widerstand: „Allein dort [in Rom] hatte Halbreiter eine mächtige Partei gegen sich. Nur der Historienmaler Widmer war ihm treu ergeben. Die Kiste mit dem Panorama wurde nicht geöffnet. Dem Papste brachte man die Meinung bei, es sei ein Panorama, so wie es auf jedem Jahrmarkt gezeigt werde [...]“ Holland 1921, S. 56.

¹⁸⁹ Noack 1907, S. 272–273.

Unter diesen Gruppierungen waren jedoch nicht immer vielversprechende Talente: „*Wer von diesen nordischen Gästen die in Rom ansässige deutsche Künstlerkolonie schärfer beobachtete, der fand bald heraus, daß sie in ihrer originellen Weltfremdheit eine Art von kurioser Sehenswürdigkeit war. Den Mangel an gründlicher allgemeiner Bildung haben schon in früheren Jahren manche Romreisende an ihnen wahrgenommen*“.¹⁹⁰ Ihr Bildungshintergrund und ihre politische Aufmerksamkeit war also begrenzt: „*Ob ihre Skizzen in Marmor bestellt und ob ihre Bilder verkauft würden, das war die Lebensfrage, die alles andere zurückdrängte; und da die Fürsten Kunstwerke kauften, die Parlamente aber nicht, so waren die Künstler fast ausnahmslos streng monarchisch und kümmerten sich keinen Deut um politische Freiheitsbestrebungen.*“¹⁹¹

Obwohl künstlerisch anspruchsvoller, war auch Wittmer weiter gezwungen, kleine Arbeiten für Rombesucher zu malen, um zu überleben, denn „*es war fast nie so, daß bey so großer Anzahl von fremden fast Niemand hier war der an etwas ernstem, geschweige Religiösem Freude hatte.*“¹⁹¹ Aber er war nicht zufrieden mit dieser Arbeit und bemängelte weiterhin das Niveau der Käufer: „*Von meinen künstlerischen Leistungen ist wenig zu sagen wen man sich nach dem Publikum, daß Rom besucht richten muß, wie Eur. Exzellenz wohl wissen.*“¹⁹²

Wittmer suchte dennoch seine Historienmalerei fortzusetzen und konzentrierte sich auch auf Gemälde mit mythologischen, historischen und biblischen Szenen. Er wiederholte seine erstmals Mitte der 1830er Jahre ausgeführten Bildthemen: 1839 „Homer, den Griechen auf Delos seine Gesänge vortragend“ (WL 110, Abb. 129, siehe dazu S. 151ff.), 1841 „Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend“ (WL 116, Abb. 136), sowie Anfang der 1840er Jahre „Stredonica und der kranke Königssohn“¹⁹³ (WL 124) und „*bin izt daran die Heldenpoesie des Nordens unter den Bardenliedern des Osian darzustellen. Ich glaube das meine Composition neu und sich über das gewöhnliche erheben sol.*“¹⁹⁴

An dem Bild des „Ossian“ (WL 120) arbeitete er noch in den folgenden Monaten:

„*Gegenwärtig beschäftigt mich ein Bild vom nordischen Epos [...] die nordischen Dichtungen sind reich an malerischen Motiven, und Tacitus gab mir Nützlichtes für die*

¹⁹⁰ Noack 1907, S. 267.

¹⁹¹ Wittmer an Schlosser, 6.4.1839; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

¹⁹² Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁹³ Verkauft „nach Hamburg“, Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

¹⁹⁴ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

*Darstellungsart, das ich auf folgende Weise dargestellt habe Ossian in Huldigung und mit der Harfe seyne Lieder vortragend, unter ihm steht Malwina in sich gekehrt oder im Geist bey Osian auf einer Seite Barden und Jungfrauen & auf der anderen die Helden nach einem Sige den Hintergrunde füllen von der Luft bewegte Eichen Selma und eine phantastische Luft vor sich die nordischen Wolkenmaßen zu den Geistern oder abgeschiedenen Helden gestalten, die nordischen Dichtungen sind reich an malerischen Motiven, und Tacitus gab mir Nützlichendes für die Darstellungsart“.*¹⁹⁵

Auch dieses Thema wiederholte er wenige Jahre später.

Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen nach Werken Kochs

Daneben nutzte Wittmer Kochs künstlerische Hinterlassenschaft in unterschiedlicher Weise. Zwei große Gemäldekompositionen Kochs übernahm er unmittelbar. So malte er zum einen „Dankopfer Noahs“¹⁹⁶ (WL 245, Abb. 207, siehe dazu S. 158ff.) nach Kochs Gemälde von 1813 und kopierte zum anderen dessen letztes Werk, die „Landschaft mit Raub des Ganymed“ (WL 125, Abb. 141, siehe dazu S. 160ff.).

Im übrigen überarbeitete er verschiedene Skizzen Kochs aus dessen Nachlaß, so die Federzeichnung „Apoll unter den Hirten“¹⁹⁷ (WL 128) und die Zeichnungen „Der Kentaur Chiron unterrichtet Achill im Leierspiel“¹⁹⁸ (WL 130), „Der Raub des Hylas“¹⁹⁹ (WL 129), „Landschaft mit Raub des Ganymed“²⁰⁰ (WL 126, Abb. 143), „Landschaft mit dem Urteil des Paris“²⁰¹ (WL 131) und möglicherweise einige weitere, bei denen eine derartige Überarbeitung von Wittmers Hand zu prüfen wäre.

Insbesondere machte er es sich zur Aufgabe, die auch für Kestner als vorbildhaft geltenden Bildfolgen Kochs zur Bibel und zu Dantes „Göttlicher Komödie“ weiter zu verbreiten. Diese

¹⁹⁵ Wittmer an Schlosser, 3.7.1841; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer, und: Liste von Wittmers Hand, o. D. (1845); Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabt., Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

¹⁹⁶ Der genaue Entstehungszeitpunkt des Gemäldes ist unbekannt. Es ist vermutlich erst nach Kochs Tod, wohl um 1840 entstanden.

¹⁹⁷ Lutterotti 1985, Z 688, S. 367: „Wohl von Wittmer nachgezeichnet.“

¹⁹⁸ Nachzeichnung von Wittmer des (verschollenen) aquarellierten Entwurfs von Koch, Lutterotti 1985, siehe Z 127, S. 331, Karl & Faber, 92. Auktion, und eine weitere, siehe: Lutterotti 1985, Z 1011, S. 397:

„Wahrscheinlich Nachzeichnung von J. M. Wittmer“; der Verbleib beider Zeichnungen ist unbekannt.

¹⁹⁹ Lutterotti 1985, Z 99, S. 324: „Wahrscheinlich Nachzeichnung von J. M. Wittmer“.

²⁰⁰ Gramaccini 2001, S. 162–176. Siehe dazu S. 160ff.

²⁰¹ Lutterotti 1985, Z 241, S. 332.

wollte er mit sechs eigenen Kompositionen ergänzen,²⁰² um sie als künstlerisches Vorbild für nachfolgende Künstler zur Verfügung zu stellen, wie Kestner betonte: „[...] die *Divina Comedia des Dante*, welche bekanntlich die Malereien des 14ten und 15ten Jahrhunderts beseelte, gaben ihm eine neue Richtung. Eine gewaltige Sympathie zog ihn zu diesem großartigen Dichter, und von jener Zeit an, machte er, während dreißig Jahren, zum Inferno, weniger zum Purgatorio, eine Reihe von Kompositionen, in denen allein man seinen Beruf zum historischen Maler erkennt und in denen er eine ihn so hoch zierende nahe Verwandtschaft mit dem größten Dichter des südlichen Europa's bekundet. Diese Sammlung würde, wenn dieselbe in einer Kunstanstalt zugänglich wäre, jungen Talenten erweckend und gedeihlich sein. Für jetzt ist sie es in geringerer Ausdehnung in den Händen von Kochs Schwiegersohn, des Malers Wittmer in Rom, der gleichwohl diese trefflichen Werke mit der ihm eigenen Humanität Jedem gern zeigt und erläutert, und auch bereit ist, zum Besten der Kunst, gegen angemessene Bedingungen, sich von denselben zu trennen; um hierdurch auch vielleicht den Wunsch zu erreichen, sie für die Sache der Kunst in Kupfer gestochen zu sehen. Koch hat vier dieser Kompositionen in früherer Zeit selbst radirt; [...]

Wenige Menschen haben den Dante, im Ganzen und im Einzelnen, so tief aufgefaßt, wie Koch. Wenigen ist es gegeben, den großen Dichter so klar, so tief und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit auszulegen, wie er, mit verwandten Geiste, oft in seinen lebensvollen Gesprächen es that.“²⁰³

Wittmer verfaßte nicht nur „Erklärende Anmerkungen zu den Kompositionen aus Dantes Hölle und Fegfeuer von Jos. Ant. Koch“ während seiner Rückreise aus Deutschland am 4.9.1844 in Genf,²⁰⁴ sondern machte zusätzlich auch Nachzeichnungen von Dante-Motiven Kochs, die er bei dieser Gelegenheit dem Museum Ferdinandeum in Innsbruck übergab.²⁰⁵

²⁰² Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, an Schlosser (beide Briefe in: J. G. v. Sachsen, 1931, S. 66) und an Linder, 27.1.1854 (in: Escher 1910, S. 24); siehe: Lutterotti 1985, Z 752a, S. 371; Wien, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 6494, 6496, 6498, 6500-6502, 6505-6506, 6509, 6515, 6519, 6523, 6538, 6543 und weitere in Privatbesitz.

Nach Lutterotti ergänzte Wittmer die Themen: „Dante in der Sonne. St. Thomas erzählt das Leben des hl. Franziskus“, „St. Franziskus vermählt sich mit der Armut“, „Dante mit Beatrice im Jupiter“, „Dante auf dem Mars“, „Dante auf dem Saturn“ und „Dante sieht mit Beatrice den Triumph Christi“. Diese Zeichnungen befinden sich jedoch nicht, wie von Lutterotti angegeben, in der Akademie der bildenden Künste, Wien, sondern gehören möglicherweise zu einem Konvolut in österreichischem Privatbesitz (Angabe von Cornelia Reiter, Wien). In der Akademie der bildenden Künste, Wien, sind vielmehr vorhanden: „Der Kahn des Charon. Dante und Vergil am Ufer des Acheron“, Inv. Nr. 6494, „Die Tauschkrämer werden in den Pechsee gestürzt“, Inv. Nr. 6519.

²⁰³ Kestner, August: Römische Studien, Berlin 1850, S. 101-102.

²⁰⁴ Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 3929.

²⁰⁵ Wittmers Kopien kamen dann in die Akademie der Künste, Wien.

Auch „Durchzeichnungen“ anderer Werke Kochs fertigte Wittmer zur Ansicht für potentielle Käufer in Deutschland an. So informierte er 1842 Carl Friedrich von Heideck: *„Da dieselben so gütig waren sich für die Ossianischen Comp. meines sel. Schwiegervaters zu interessieren so erlaube ich mir die freyheit Ihnen mitzutheilen, daß ein guter Freund von mir deswegen mit Freyherrn v. Cotta in Stuttgart gesprochen und demselben 2 durchpausen vorgelegt hat. Cotta zeigte sich nicht abgeneigt etwas für die Sache zu thun. Die Durchzeichnungen gefielen ihm nun wünschte er selbe zu sehen. Da dieses nicht seyn kan weil ich sie nicht gern schickte so habe ich geschrieben daß die Durchzeichnungen (wie es auch wahr ist) nicht gerade die schönsten. deren nur 2 Blätter sind die mir am wenigsten Mühe machten. [...] der Plan aber ist izt nicht die Zeichnungen sondern die fertig radierten Platten zu überliefern. Ich habe einen Versuch gemacht der nicht schlecht ausfiel.“*²⁰⁶

Die Absicht Wittmers war also nicht, die Ossian-Zeichnungen Kochs zu verkaufen, sondern sie in Radierungen zu verbreiten, ein Vorhaben, das Koch selbst bereits 1813/14 ins Auge gefaßt hatte, das jedoch weder er, noch später Wittmer verwirklichen konnte.²⁰⁷

Seine eigene Darstellung der „Ebene von Troja“ (WL 29-33, Abb. 33, 34) konnte Wittmer immerhin Jahre später, 1847, ergänzt durch eine Bildbeschreibung, als Radierung (WL 34, Abb. 35) produzieren, und er versuchte, sie zu einer breiten Vermittlung in Schulen über Schlosser in Deutschland zu verkaufen.²⁰⁸

Auch das im gleichen Jahr entstandene Bild des „Einzugs des Papstes Pius IX. in den Lateran“ bot sich zur Vervielfältigung in Radiertechnik an (WL 147, 148, Abb. 124) und auch hier war Friedrich von Schlosser, wie so oft, beim Verkauf der Graphiken behilflich. Dieser hatte nicht nur verschiedene Werke Wittmers für sich selbst erworben – so 1845 Wittmers kurz zuvor entstandenes Bild „Ein Fest in Konstantinopel“²⁰⁹ (WL 50), eine kleinere Wiederholung der „Ebene von Troja“²¹⁰ (WL 33) und bald darauf Kopien der Kaiser-Dalmatika²¹¹ (WL 234) –, er bemühte sich auch darum, in seinem Bekanntenkreis Abnehmer für Arbeiten zu finden, die dieser ihm 1848 zugesandt hatte: *„Vom Blatte „Il*

²⁰⁶ Wittmer an Heideck, 1.10.1842; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael. Auf solche „Durchzeichnungen“ könnte sich die Äußerung Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 66, bezogen haben: „Seine Werke sind eher als schwächliche zu bezeichnen. Einige Zeichnungen zu Dante wirken fast wie schwache Nachahmungen seines Schwiegervaters.“ Durch solche Bezüge festigte sich natürlich weiter eine negative Einschätzung der Arbeit Wittmers, die sich bis in die jüngste Zeit fortsetzte, siehe: Gramaccini 2001, 163-176.

²⁰⁷ Lutterotti 1985, Z 448 – Z 500, S. 346, bzw. Z 753 – Z 789, S. 371.

²⁰⁸ Wittmer an Schlosser, 9.4.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁰⁹ Liste Wittmer, o. D. (1845); Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabt., Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael; Andresen 1872, S. 297, Boetticher Nr. 14: „E.: Friedrich Schlosser“.

²¹⁰ Wittmer an Schlosser, 25.3.1845; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²¹¹ Wittmer an Schlosser, 6.10.1845; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

Possesso“ 14 Exemplare, wovon er jedoch zu Geschenke bestimmt hatte. 1 für mich – 1 für Becker – 1 für v. Malndorf. – Von den Abzügen 11 Ex. kam eins in solchem Zustand an, daß H Becker dessen Bestellung antheilig fand, – es aber als Herzeigeblatt dem Manne zustellt (Weinhold) den er mit dem Verkaufe beauftragte. Es blieben daher nur 10 Ex. verkäuflich von denen ich 4 verkauft habe. Den Rest gab Herr Becker an Weinhold, der sie zu verkaufen lassen will [...] Vom Blatte „Die Ebene von Troja“ waren 24 Ex. gesandt, wovon 1 für mich, 1 für v. Cannitz, zum Geschenk bestimmt waren, – 2 Ex. waren ganz verdorben. Die übrigen 20 Ex. habe ich behalten.“²¹²

Kunsthistorische Untersuchungen: Die Kaiser-Dalmatika (WL 231-235, 250, Abb. 228)

Ein Gegenstand, der Wittmer seit 1839 über Jahre hinweg immer wieder intensiv beschäftigte und dessen Bearbeitung weit über ein schlichtes bildliches Übertragen hinausging, war die sogenannte Kaiser-Dalmatika, die in der Sakristei von St. Peter in Rom aufbewahrt wurde.²¹³ Das Gewand galt als kostbares Original aus der Zeit Karls des Großen und Papst Leos III. und fand als sensationelles Zeugnis aus angeblich jener Zeit bald auch besonderes Interesse an der Königlichen Akademie der Wissenschaften in München. Auch Wittmer beschäftigte sich im Auftrag Kronprinz Maximilians seit 1839 eingehend mit diesem Kleidungsstück und stellte während seiner bildlichen Dokumentation genauere Untersuchungen über dessen Darstellungen und Alter an: *„Im Jahre 1839 erhielt ich vom Kronprinzen von Bayern den Auftrag zeichnungen davon zu nehmen, und das Kapitel der St. Peterskirche ertheilte mir die Erlaubniß dazu, so zwar daß ich mittelst Durchzeichnen ein fac simile herstellen konnte, Nach diesem machte ich Conturen und eine ganz kleine kolorierte Zeichnung für den Kronprinzen, Der sie der Ak: der Wissenschaften in München übergab worauf 1842 durch dieselbe eine Abhandlung und Abbildung meiner Zeichnungen erschien, in der die römischen Gelehrten auch Freund Plattner Gedatelt sind, selbst aber nichts gesagt ist was ich nicht gewußt hätte, wohl aber einige sehr störende Irrthümer eingeschlichen sind.“²¹⁴* Für diese Veröffentlichung durch die Münchener Akademie, die, anders als Wittmer hier später angab, schon 1840 erschien,²¹⁵ wurden zum Text Sulpiz Boisserées also Wittmers Zeichnungen verwandt (WL 235).

²¹² Notiz, geschrieben von Friedrich von Schlosser: „In dieser Weise an Wittmer geschr. 5. Mai 1848“, beiliegend dem Schreiben Wittmers an Schlosser, 28.4.1848; GNM Archiv für bildende Kunst.

²¹³ Heute in den Vatikanischen Sammlungen. Siehe: Bock 1864; Braun 1899; Braun 1907; Beltrame 1993.

²¹⁴ Wittmer an Schlosser, 29.3.1846; Bayerische Staatsbibliothek, München, Autogr. Wittmer, Michael, siehe auch: Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65–80.

²¹⁵ Boisserée 1840.

Wittmer hatte anfangs die Absicht, eine eigene Publikation zu veröffentlichen, zu der Franz Plattner beigetragen hätte, denn dieser hatte bereits *„eine sehr ausführliche Beschreibung der Dalmatika geliefert, und er ist überhaupt Ursache daß dieselbe bekant wurde“*, wie er 1845 dem Münchener Publizisten, Gelehrten und Pädagogen Friedrich Thiersch gegenüber bekannte.²¹⁶ Kronprinz Maximilian hatte dem Vorhaben jedoch nicht zugestimmt.²¹⁷ Daraufhin war Wittmer wegen weiterer Mitarbeit an Boissérée herangetreten, da er zusätzliche, sorgfältige Zeichnungen erstellt und weiter die byzantinische Kunst studiert hatte.²¹⁸ Boissérée ging auf dieses Angebot Wittmers jedoch nicht ein.²¹⁹ Er wandte sich auch an Friedrich von Schlosser, mit dem er seit 1841 immer wieder über die Dalmatika korrespondierte und dem er Zeichnungen zukommen ließ: *„Als Zeichnung habe ich die Dalmatika von St. Leone III die die Kaiser trugen ein paarmal ausgeführt weil ich die Durchzeichnungen besitze und die reichen Compositionen mit Gold und Silber nun, und das Ganze zusammen vielleicht das schönste ist was von Byzantinischer Kunst auf uns gekommen ist, wahrscheinlich haben Sie dieselbe in dem Schatz von S. Peter gesehen und jede Beschreibung überflüssig.“*²²⁰

Die gründliche Beschäftigung mit diesen Gewändern und seine zeichnerische Arbeit zu diesem Stück zog sich noch über Jahre hin und am 6.10.1845 versicherte er Schlosser: *„Es folgt hiemit durch die Güte des Herrn Geheimrat von Mittermeier, di gütigst bey mit bestellte Dalmatika. Ich habe sie in voller Pracht ausgeführt wie sie noch niemand hat und auch Niemand mehr bekommen wird, weil es eine zu mühesame und kostspielige Arbeit ist, und weil ich sie schon 2mal (aber nur im kleinen) gemacht habe, werde ich sie nicht mehr machen können. Ich fürchte mich fast Ihnen die Rechnung zu machen, für die kleinern habe ich jedes mal 30 Luisdor erhalten an dieser hätte ich wohl 50 L: verdient. Sie glauben nicht wie oft ich nach der Peterskirche gehen mußte und wie unbequem es daselbst zu arbeiten ist, und wie bedeutend die Auslagen an Gold und Silber & waren.“*

²¹⁶ Wittmer an Thiersch, 1.11.1845; Bay. Staatsbibliothek München, Thierschiana I. 87 Wittmer, Johann Michael. Im folgenden Jahr wiederholt er: „Freund Plattner war unter den Deutschen der erste der darauf aufmerksam gemacht hat.“ Wittmer an Schlosser, 29.3.1846; Bayerische Staatsbibliothek, München, Autogr. Wittmer, Michael.

²¹⁷ Wittmer an Thiersch, 1.11.1845; Bay. Staatsbibliothek München, Thierschiana I. 87 Wittmer, Johann Michael.

²¹⁸ Boissérée 1978–1995, Bd. III: 1.3.1840, S. 580.

²¹⁹ Wittmer an Thiersch, 1.11.1845; Bay. Staatsbibliothek München, Thierschiana I. 87 Wittmer, Johann Michael.

²²⁰ Wittmer an Schlosser, 3.7.1841; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

Sollten Sie über dieses Prachtwerk welches ich als Kunstwerk für das Schönste halte das aus der Byzantinischen Zeit auf uns gekommen ist Aufschluß über manches verlangen, gerne wil ich Ihnen mittheilen was ich weis. In den frühern zwey kleinen Exemplaren die nach der Zeichnung die Sie gesehen haben ausgeführt waren, konte man den Efekt nicht recht erreichen geschweige den Ausdruck der Figuren, dann waren die 2 Achselbilder nur halb darauf Christus mit blos 3 Aposteln und von der Transfiguration auf der Rückseite war gar nichts angegeben. Es wäre diese Dalmatika ein schöner Schmuck für Ihre herrliche Bibliothek.“²²¹

Kurz darauf ergänzte er: *„Vor 12 Tagen habe ich Ihnen durch die Güte des Herrn Geheimrath von Mittermeyer eine genaue Abbildung der Kaiser Dalmatika aus der St. Peterskirche geschickt.*

Es war eine auserst Mühevoll Arbeit die gerade weil ich schon 2 mal gemacht habe erschwert wurde. So groß und Prächtigt als wie die Ihrige ist habe ich noch keine gemacht. Denn Sie verehrter Freund müßen wohl das beste haben was ich in der art zu machen verstehe und dann komt noch dazu daß Frankfurt die Stadt der Krönungsfeierlichkeiten der Kaiser, wohl die beste Abbildung dieser Kleidung, die gewiß ihres Gleichen Nirgendwo hat, Besitzt.

Ich bitte bey dem Ausrollen behutsam zu Wercke zu gehen am besten könnte es auf einen großen Tisch geschehen. Solte zufälliger Weise etwas beschädigt worden seyn, so bitte ich es mir anzuzeigen, wo, ich würde dann in diesem Falle die Farben angeben und die art wie es ausgebesert werden könnte ohne das ich dabey wäre.“²²²

Mit der Veröffentlichung Boisserées setzte er sich im Sommer 1845 auf Wunsch Friedrich Thierschs²²³ nun intensiv auseinander und teilte ihm seine Einschätzung bildlicher Details und der Farbgebung der dargestellten Motive auf der Dalmatika mit. Zur nach wie vor umstrittenen Entstehungszeit des Kleidungsstücks, die Boisserée im 12./13. Jahrhundert annahm, legte sich Wittmer nicht fest, stellte aber nach ikonographischen und stilistischen Kriterien Überlegungen an, die Einfluß auf die bildliche Gestaltung des Kleidungsstücks gehabt haben konnten: *„Ihr Alter mag sehr weit hinauf reichen, ihre höchste Vervollkomung mögen sie almählich bis zum zeitalter der Comnenen erhalten haben. Sie liefern uns den Beweis daß die alte klasische Kunst des Polytheismus den Morgenländern nicht so gänzlich entschwand, und von ihnen viel glücklicher auf das Christenthum angewendet wurde als bey*

²²¹ Wittmer an Schlosser, 6.10.1845; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

²²² Wittmer an Schlosser, vor 19.10.1845; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

²²³ Wittmer an Schlosser, vor 19.10.1845; ebda.

den Abendländern die den todtten Formen heidnischer Kunst lange kein neues Leben einzuhauchen vermochten, wie an allen Kunstwerken vor dem 13. Jahrhundert, die ohne griechischen Einfluß entstanden sind, zu ersehen ist, und selbst in der zeit der Kreuzzüge bey dem Aufleben der abendländischen Cristlichen Kunst fußten die Italiener mehr auf die Byzantiner, als auf die Anticken. Ich habe typische compositionen von gleicher Idee an verschiedenen Orten Italiens und Siciliens gefunden über die ich erst Aufschluß erhielt als ich sie im Orient wiederfand, dieser Wiege cristlicher wie einst heidnischer Kunst. „²²⁴

Mit Friedrich von Schlosser, der ebenfalls einen offenbar unveröffentlicht gebliebenen Beitrag über die Dalmatika geschrieben hatte, tauschte er weiterhin seine Gedanken aus und war bestrebt, zugleich Baron von Neufville in Bonn, den er Jahre zuvor offenbar über den Schriftsteller und Bonner Universitätskurator Philipp Joseph von Rehfues kennengelernt hatte,²²⁵ für dieses Objekt zu interessieren: „*Mit Ihrer Abhandlung bin ich vollkommen einstimmig und ich dancke recht herzlich daß Sie meinen schwachen Kentnißen so große Ehre wiederfahren laßen. In den Anmerkungen sind für mich sehr interessante Sachen enthalten. Ich glaube daß es schwer halten dürfte viel mehr über die Dalm: sagen zu können, Ich habe schon manchen Gelehrten darüber gesprochen und Alle unserer Meinung gefunden. Nur bey den Kreisen unter den Füßen des Erlöfers bin ich anderer Meinung ich glaube nemlich daß dieselben das Sympol der Ewigkeit sind in der geflügelt die Zeit schwebt, wenigstens wurde auf diese Art bei den Alten schon die Ewigkeit ausgedrückt, und scheint mir hier sehr pasend, das Gott erhaben und Gros darüber gebildet ist. Die beyden Erklärungen der Figur mit dem Kreutze sind schön, ich möchte lieber der des Adam's beystimmen, weil das Kreutz des Heilands ist mit dem Ti[...], das dies eins nicht wohl haben kan. Niemand weiß diese Figur bestimt zu erklären, viele halten sie für den hl. Johannes, aber sie hat keinen Nimbus, ich habe schon manches darüber nachgedacht und bin bis auf die närrische Idee des anti crist's verfallen. Sollte ich seyner Zeit über etwas der Dalm. Aufschluß erhalten, so werde ich es Ihnen ungesäumt mittheilen. Ich würde Ihnen recht dankbar seyn wenn Sie ein Exemplar Ihrer Abhandlung meinem Freunde B. von Neufville*

²²⁴ Wittmer an Schlosser, 29.3.1846; ebda.; siehe auch: Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65–80. Die Komnenen herrschten im Byzantinischen Reich im 11. und 12. Jahrhundert.

²²⁵ Rehfues an Hermann Rudolf Heidel, Rom, 2.3.1840; Universitätsbibliothek Bonn, Handschriftenabteilung, S 1241, Nr. 9. Siehe auch: Rehfues 1881, S. 128. Freundlicher Hinweis von Gerhard Rupp, Bonn, Schreiben vom 11.11.2000 an B. Salmen. Siehe auch: Damman 1934, S. 48.

nach Bonn schicken möchten. Derselbe würde gewiß große Freude damit haben, weil er auch eine kleine Zeichnung dieses Prachtgewandes besitzt. (Geschah 16. August 46).“²²⁶

An eine eigene Veröffentlichung seiner schriftlichen Ausführungen dachte er nun nicht mehr: „Ich von meiner Seite lasse nichts über die Kaiserdalmatika drucken, ob meine Abhandlung die Akademie der Wissenschaften zu München abdrucken läßt darüber weis ich nichts, Was sich mit Gewißheit über dieses merkwürdige Gewand sagen läßt ist bald gesagt, Sollte ich jedoch etwas neues darüber hören oder erforschen können so versichere ich Sie daß Sie nunmehr der Erste sind dem ich es mittheilen werde.“²²⁷ Und ein halbes Jahr später bekannte er: „Die Kunstforschungen über die Dalmatika sind etwas ins Stocken gerathen, weil mich gegenwärtig eine Arbeit beschäftigt an der ich mit Leib und Seele hänge, und die ich so bald als möglich vollendet wünschen muß.“²²⁸

Sehr viel spätere Forschungen zu diesem Kleidungsstück kamen ebenfalls zu dem Schluß, daß es sich um eine byzantinische Arbeit aus späterer Zeit handelt. Braun bezog sich ca. 60 Jahre nach Wittmer auf die Inventare im Vatikan, in denen es erst 1489 nachgewiesen ist; die jüngste Untersuchung von Beltrame nimmt eine Entstehung in Konstantinopel oder auf dem Peleponnes Ende des 14. Jahrhunderts an.²²⁹

Im Zusammenhang mit der Kaiser-Dalmatika hatten seit 1840 weitere Gewänder Wittmers Interesse geweckt: zur vergleichenden Untersuchung studierte und zeichnete er auch die von Bonifaz VIII. gestifteten kirchlichen Prachtgewänder in Anagni²³⁰ (WL 251) wie er 1845 Friedrich Thiersch schilderte: „In den Tagen als die Tugenden des neunten Pius ganz Italien entflamten, erwachte auch in mir die alte Liebe wieder zu den großen Päpsten des Mittelalters, Pius würdige Vorfahren, daher wählte ich Anagni zu einer kleinen Villegiatura um daselbst im Domschatze die Prachtgewände Inocenz III, Gregor IX, Alexander IV, und Bonifaz VIII zu studieren und zu zeichnen, und ich habe für die Kunstgeschichte des 12 – 13 Jahr: interessante Ausbeute gemacht besonders in bezug des Ueberganges der sinkenden Byzantinischen Kunst zu den Lateinern.“²³¹ In gleicher Weise korrespondierte er mit der

²²⁶ Wittmer an Schlosser, 27.7.1846; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael. Die Anmerkung in Paranthese ist eine Ergänzung von Schlosser.

²²⁷ Wittmer an Schlosser, 9.5.1846; GNM Archiv für bildende Kunst. Da keine spezielle „Abhandlung“ Wittmers zu diesem Thema bekannt ist, handelt es sich möglicherweise um seinen Brief an Thiersch.

²²⁸ Er arbeitete an dem „Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“ am 8. Nov. 1846. Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst.

²²⁹ Braun 1899, S. 577; Beltrame 1993, S. 60.

²³⁰ Wittmer an Thiersch, 1.11.1845; Bay. Staatsbibliothek München, Thierschiana I. 87 Wittmer, Johann Michael. Siehe auch: Braun 1907, S. 271.

²³¹ Wohl 1845; Bay. Staatsbibliothek München, Thierschiana I. 87 Wittmer, Johann Michael.

bedeutenden Münzsammlerin und an antiker Kunst interessierten Sibylle von Mertens (1797 – 1857) in Schaffhausen, mit der er seit ihren Winteraufenthalten mit ihren engsten Freundinnen Ottilie von Goethe (1796 – 1872) und Adele Schopenhauer (1797 – 1849), der Schwester des Philosophen Arthur Schopenhauer, in Rom 1845 freundschaftlich verbunden war.²³²

Er beschäftigte sich eingehend mit den bildlichen Details der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Gewänder in Anagni, aber auch mit ihrer ursprünglichen Farbgestaltung, um mit ihrer Hilfe Boisseréss Überlegungen zur Kaiser-Dalmatika zu kommentieren: *„Seite 16 wird bemerkt (Bey näherer Betrachtung jedoch führen die vielen kleinen Kreutze womit das Gewand auserhalb den Bildern bedeckt ist, zu der Vermuthung daß daßelbe auch das Gewand eines griech: Erzbischofs oder Patriarchen gewesen seyn köne.) Der Verfaßer scheint demnach zu bezweifeln, daß dies Prachtgewand wircklich zum diakonischen Kaiserornat verfertigt worden. Demunerachtet wird auf der nehmlichen Seite die blaue Farbe desselben nicht nur bestritten, sondern in der Hauptabteilung Nro I sogar in pupur violett umgewandelt, weil purpur die Kaiserlichen sowie die Advent und Trauergewänder der griech: und römischen Kirche bezeichnen! Indem ich also nur noch bemerke daß dieser nehmlichen Angabe nach die katholische Kirche keine Farbe bay ihren Kirchengewändern ausschließt erlaube ich mir zu erwiedern daß ein violetter Grund den Effect des ganzen Kunstwerckes vernichten würde, denn mit weiser Wahl ist das viele Silber mit dem Golde und übrigen Farben auf B l a u berechnet. Obschon meiner Sache als Maler gewiß habe ich mit unsern Gesandten Grafen von Spauer die D: eigens in der Absicht untersucht und wir haben an den durch die Stickereyen Jahrhunderte hindurch geschützten und bedeckten Stellen den Grundstoff unverändert b l a u gefunden. Aber ich habe noch andere Gründe für meine Behauptung, das Hauptbild stellt den Erlöser im Universum unter Sonne Mond und Sterne vor, nun hat man aber wohl zu keiner Zeit und bey keinem Volcke je den gestirnten Himmel auf pupur Grund gesetzt.*

Ein Pluviale und 2 Dalmatiken von Inocentz III im Dome zu Anagni aufbewahrt, sind ebenfalls auf b l a u seidenem Grunde mit ähnlichen Stickereyen verziert, dieselben sind obschon aus dem Ende des 12. Jahrh: ungleich besser erhalten als unsere Dalm: Eine

²³² Sibylle von Mertens-Schaffhausen, vermögende Bankierstochter und Bankiersfrau aus dem Rheinland, war ebenfalls zeitweise dort. Siehe: Rahmeyer 2002. Mertens war Spezialistin auf dem Gebiet der Numismatik und besaß eine der zu ihrer Zeit bedeutendsten Münzsammlungen in Deutschland.

Ottilie von Goethe, die Schwiegertochter Johann Wolfgang von Goethes, hielt sich von September 1845 bis November 1847, September 1852 bis Juni 1854 und Oktober 1855 bis Juli 1856 in Rom auf, u. a. weil ihr Sohn Wolfgang 1852 – 1856 als königlich-preußischer Legationssekretär an der Gesandtschaft attachiert war; siehe: Rahmeyer 2002, S. 275. Zuvor schon lebte auch Adele Schopenhauer in Rom.

*genaue vergleichung dieser Prachtgewänder könnte interessante Aufschlüsse geben, zumal im nehmlichen Domschatze ein Pluviale von Bonifaz VIII befindlich, mit reichen Goldstickeryen von Ornamenten und Wappen jedoch ohne menschliche Figuren, und auf r o t h seidnem Grundstoff. An ein Verschwinden der Farbe scheint mir umso weniger zu denken, da diese letztgenannten vollkommen unverändert sind warum solten aus all diesen Gewändern die Farbe geschwunden seyn und aus dem von Bonifaz VIII nicht? Man färbte ja damals noch mit der Purpurschneke un die verflüchtete nicht wie die später aus Americka komende Coschenille. Wird nun der Beschauer in der Abbildung Nro 1 über die Farbe und den wahren Effekt der Dalm: getäuscht [...]*²³³

1847 mußte er schließlich einräumen, daß er über die Kaiser-Dalmatika weiter nichts wirklich Neues erfahren konnte und glaubte, „*daß wir uns mit dem bisherigen begnügen müssen.*“²³⁴

Auch nachdem fast 20 Jahre später, 1864, die Veröffentlichung Friedrich Bocks über die Reichskleinodien, u. a. die Kaiser-Dalmatika, erschienen war,²³⁵ sah Wittmer keinen Anlaß mehr für eine erneute Beschäftigung mit diesem Stück. Weder Bock, der ihre Entstehungszeit im 12. Jahrhundert annahm und als Krönungsornat Leos III. ansah, noch später Gabriel Millet erwähnten ihrerseits die wohl nicht als wissenschaftlich hinreichend angesehene Publikation Boisserées, geschweige denn die Erkenntnisse Wittmers.²³⁶

Seine Beschäftigung mit den kirchlichen Ornaten in Anagni dauerte zwar noch bis 1847 an, doch auch in diesem Fall gab er angesichts mangelnder Resonanz weitere Anstrengungen auf: „*Meine Sachen aus Anagni liegen noch imer wie ich sie gebracht habe ich weis nicht was ich mit anfangen sol zur publication habe ich keine Lust ich verstehe den Handel nicht. fürchte mich daß das Publikum für derley Sachen doch nur sehr klein seyn dürfte.*“²³⁷

So war er nach wie vor bemüht, auch andere Möglichkeiten für den täglichen Unterhalt zu nutzen, so 1842, als er den Söhnen der Fürstin von Leiningen Zeichenunterricht gab und der Fürstin als Reisebegleiter diente: „*Im December 1842 kam die Fürstin von Leiningen nach*

²³³ Wittmer an Schlosser, 29.3.1846, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 70.

²³⁴ Wittmer an Schlosser, 7.8.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²³⁵ Bock 1864.

²³⁶ Bock 1864; Millet 1945. Millet führte die Darstellungen auf der Dalmatika aus ikonographischen Gründen in die 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück. Auf ein Entstehungsdatum des Mantels legte er sich nicht fest. Beltrame (1993) schließlich nimmt die Entstehung der Dalmatika, die erstmals 1489 in den Inventaren erscheint, aufgrund der Darstellungen, der Schönheit und Qualität der Ausführung auf der griechischen Halbinsel und in der Zeit Ende des 14./Anfang des 15. Jahrhunderts an.

²³⁷ Wittmer an Schlosser, 7.8.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

Rom. Wittmer hatte das Glück, ihre beiden Söhne im Zeichnen zu unterrichten und die Fürstin im Frühling des folgenden Jahres auf einer Reise nach Neapel und Sicilien zu begleiten. So glückliche Stunden er auf dieser Reise verlebte, so trübe waren doch wieder die Aussichten in die Zukunft, als er nach Rom zurückkehrte. Weil er keine Bestellungen hatte, nahm er zunächst zum Copiren seine Zuflucht, Sodoma's Hochzeit Alexander's in der Farnesina wurde in Wasserfarben, ähnlich dem Fresco, und Raphael's Galathea in Oel nachgebildet.“²³⁸

Der Nachlaß Koch

Nebenher verwaltete Wittmer Kochs Nachlaß: „Aus Dante, dem Lieblingsdichter, besitzt die Familie 50 Kompositionen, die zu verschiedenen Zeiten gemacht, einige mit Feder, andere mit Bleistift. Einige davon gingen getuscht nach England. Biblische Kompositionen besitzt die Familie an 30, meistens Bleistift ausgeführt, zum Teil ausgeführt, zum Teil nur skizziert. (Aus altem und neuem Testament). [...] Die Verlassenschaft des Verstorbenen betreffend, so befinden sich in der Familie obengenannte Zeichnungen aus Ossian und der Heil. Schrift nebst mehreren landschaftlichen Skizzen und Studien. Außerdem ein Bild von Tivoli, eine Tyroler Gegend, eine Landschaft mit dem Bileam, ähnlich der, die in Frankfurt ist, die mein Schwiegervater in den Jahren 35 – 36 fertig gemacht hat und ich oben anzuführen vergessen, sowie ein kleines Bild von Macbeth, daß einst in München bei Polzino war und 1834 gemacht ist. Ein Bild der Diana mit Altären, das Opfer Noah's, groß aber unvollendet. Ein Bild aus Dante Guido von Monte Feldro und ein historisches Bild, Christus im Tempel, welches König Max in den Jahren 1806 – 08 bei Gelegenheit, als Koch eine Anstellung in München haben sollte, bestellte; aber durch die schon erwähnten Verleumdungen unterblieb die Anstellung, sowie die Lust, das Bild für seinen Zweck auszuführen. Das ist es, was Koch hinterließ.“²³⁹

Angesichts der finanziell unsicheren Familienverhältnisse sah Wittmer sich bald gezwungen, für Cassandra Koch einzelne Werke Kochs zu verkaufen. Noch im Frühjahr 1839 erhielt August Kestner die „Landschaft mit Raub des Ganymed“. Nachdem Friedrich von Schlosser bereits im gleichen Jahr das Gemälde „S. Maria Maggiore vom Garten der Villa Negroni-

²³⁸ Andresen 1872, S. 297.

²³⁹ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 146.

Montalto²⁴⁰ erworben hatte, bot Wittmer ihm im April 1839 noch „*ein oder zwey*“ Naturstudien Kochs an, „*die derselbe in den Jahren 92 – 93 in der Schweiz gemacht hat.*“²⁴¹ Am 22. Januar 1841 verkaufte Wittmer ein Landschaftsbild Kochs an den späteren preußischen Kultusminister Moritz August Bethmann-Hollweg.²⁴² 1842 versuchte er über General von Heideck bzw. den Freiherrn von Cotta Kochs Kompositionen zu Ossian zu verkaufen.²⁴³ Über dieses Versuchsstadium kam das Vorhaben jedoch offenbar nicht hinaus, da entsprechende Radierungen nicht bekannt sind. Bald nach seiner Deutschlandreise 1844 ließ er Friedrich von Schlosser zwei versprochene Zeichnungen Kochs zukommen, „*die beyden Handzeichnungen Kochs aus Dantes göttl. Comedia*“, und er beeilte sich, sie hierfür zu überarbeiten: „*Meine erste Arbeit war daß ich gleich die beyden Zeichnungen aus Dante korrigierte denen Sie die Originalien bey der ersten Gelegenheit haben können. Herr Dr. Kosch wird die Güte haben Ihnen dieselben zu überbringen.*“²⁴⁴

Zwei Jahre später, im August 1847, bot er dem Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt, Johann David Passavant (1787 – 1861), ein Konvolut von 37 Zeichnungen Kochs mit Ossian-Darstellungen sowie sechs Aquarelle mit Schweizer Landschaften an, die dieser jedoch nicht ankaufte.²⁴⁵

Im Januar 1850, wandte sich Wittmer an seinen Baseler Malerfreund Hieronymus Heß, um mit dessen Unterstützung weitere Werke Kochs zu verkaufen: „*Ich bin aber auch in Verlegenheit wegen der Art und Weise wie es anzufangen ist meine arme Schwiegermutter Casandra oder mir, der ich es eben so nothwendig hätte, etwas von dem Kochischen Nachlasse zu verkaufen, Zeichnungen zu schicken finde ich unthulich, wen man nicht gewiß wird daß sie gekauft werden oder schon gekauft sind, den man hat nur Unkosten und wen ich die Zeichnungen nicht mehr im Hause habe so kan ich sie niemandem mehr zeigen. Ich wil dir hier mittheilen, was mir am geeignetsten für Basel scheint soll den Jemand Lust haben zu*

²⁴⁰ Wittmer an Schlosser, 6.4.1839; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer; nach 1830 entstanden; Museum Folkwang, Essen, Inv. Nr. 97.

²⁴¹ Wittmer an Schlosser, 6.4.1839; GNM Archiv für bildende Kunst.

²⁴² Freundlicher Hinweis von Gerhard Rupp, Bonn, am 19.6.2002 an B. Salmen, Schreiben im Schloßmuseum Murnau.

²⁴³ Siehe S. 51 und Anm. 206.

²⁴⁴ Wittmer an Schlosser, 6.1.1845; GNM Archiv für bildende Kunst. Sie wurden Schlosser von Hofrath von Roshirt überbracht, Wittmer an Schlosser 25.3.1845; GNM Archiv für bildende Kunst.

²⁴⁵ Wittmer an Passavant, 7.7.1847; Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg. Handschriftenabteilung, Frankfurt am Main, Ms.Ff.J.D.Passavant A IIe, Nr. 876. Siehe: Lutterotti 1985, S. 333-334.

kaufen so werde ich es schicken mit der Ueberzeugung daß gewiß Jeder der von Kunst etwas versteht damit zufrieden ist.

1) Eine Zeichnung „contra“ Opfer des Noah. Du kenst die ausgezeichnete Composition dieses bildes Preis 5 Louidor 2) Zeichnung mit der Serpentara aus Kochs bester Zeit „ 2 Scudi 3) Eine große herrliche Zeichnung aus der Schweiz ich glaube die Jungfrau darstellend „ 5 Louidor 4) Das Aquarell von der Kreuzigung Christ „ 6 Louidor 5) Sechs Aquarelle die Koch in der Schweiz nach der Natur gemalt hat und die bekant sein dürften. Koch hat von diesen Studien bey Lebzeiten nur eines verkauft obschon er öfter Gelegenheit gehabt hätte, soviel hielt er auf Arbeiten die nach einer Natur, und in Jahren gemalt waren die ihm unvergeßlich, der Preis für das Stück ist 5 Louidor 6) Ein Buch mit hundert und einigen Zeichnungen aus Rom und den Gebirgen, enthaltend die Originalzeichnungen zu den ratierten Blättern und dürfte dir gewiß bekant seyn ein Schatz von Landschaftlichen Studien für ein Museum oder Lehranstalt, der Preis wäre 100 Scudi 7) die Compositionen Ossians Lieder 37 Blätter zum theil mit der Feder ausgezeichnet, zusammen 80 Louidor. Ich schreibe dir dieses vielleicht aquirierte das Museum etwas der Art.“²⁴⁶

Im gleichen Jahr, 1850, bot Wittmer Werke Kochs auch in Hamburg an, wie August Kestner seiner Schwester Charlotte berichtete: *„Daß Wittmer 1) Koch's Werke dort angeboten hat, war mir neu; an wen? Meines Erachtens können sie nur an hohe Künstler oder Kunstkenner, wie Mägelin und Vischer, dort angeboten werden. Jeder andere würde lachen über solche Preise, wenngleich diese für unser eins nicht hoch genug sein können.“*²⁴⁷

Otilie von Goethe bat er im Mai bzw. August 1850 um Unterstützung beim Verkauf von Werken. Es ging um Kochs „Diana im Bade“, welches zusammen mit einem seiner eigenen Bilder „in Schlesien bey Herrn von Oheimb“ gelagert war.²⁴⁸ Nach weiteren drei Jahren suchte er noch einmal ihre Unterstützung beim Verkauf von Zeichnungen Kochs. Er machte Vorschläge und bekannte: *„Die Kochschen original Handzeichnungen betreffend so tächte ich für einige fünfzig Compositionen und Dante wäre der Preis von 200 Luisdor nicht übertrieben. Ich habe noch 8 schöne Zeichnungen nach Aeschilos und Andere für die ich den*

²⁴⁶ Wittmer an Hieronymus Heß, 6.1.1850; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Briefsammlung Vieweg, Nr. 1663.

²⁴⁷ 10.5.1850, Kestner-Köchlin 1904, S. 318. Über die Kunstkenner Mägelin und Vischer sind, laut Mitteilung von Dr. Jenns E. Howoldt, Hamburger Kunsthalle, keine weiteren Angaben festzustellen.

²⁴⁸ Wittmer an Otilie von Goethe, 28.5., 2.8. und 15.10.1850; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9. Um welches Bild Wittmers es sich handelt, ist nicht genannt; vielleicht war es „Das Opfer Abrahams“. Im Schreiben vom 28.5. äußert er: „Meines ist sehr wenig werth und dürfte wohl schwerlich einen Liebhaber finden.“

Preis zu 30 Luisdor gemacht hatte. Allerdings mehr als sechzig Handzeichnungen Kochs würde ich zusammen genommen noch billiger hergeben nemlich 220 Luisdor.

*Die gnädige Frau können nicht glauben welch ein großer Gefallen mir und meiner Familie geschähe wen ich diese herrliche Sammlung meines sel. Schwiegervaters verkaufen könnte. Mir wäre es eine Wohlthat und der sie kaufte hätte einen Schatz der herrlichsten Geister zerdrückt, aus der Zeit des Wiederauflebens der Vaterländischen deutschen Kunst in Rom.*²⁴⁹

1854 verkaufte Wittmer zwei Skizzenbücher mit Zeichnungen Kochs aus Olevano und der Campagna aus den Jahren 1831 und 1832 an Emilie Linder.²⁵⁰

Im Oktober des gleichen Jahres erhielt Carolyne von Sayn-Wittgenstein die Zeichnungen „Jason raubt das Goldene Vlies“ und die „Schweizer Gebirgslandschaft mit Brücke und zwei Hirten“.²⁵¹

Auch der Leipziger Kunsthistoriker und Mitbegründer der Nationalgalerie in Berlin, Dr. Max Jordan (1837 – 1906), erwarb zu einem unbekanntem Zeitpunkt ein Werk Kochs, die großformatige Federzeichnung „Jason in Jolkos“.²⁵²

Weitsichtig suchte er aber auch würdige museale Einrichtungen, um Kochs Schaffen dauerhaft zu etablieren. So gelang es ihm, 1846 ein Gemälde²⁵³ und eine größere Zahl von Zeichnungen an das Museum Ferdinandeum in Innsbruck zu verkaufen.²⁵⁴ Den größten Teil des Koch'schen Nachlasses bot er acht Jahre später, im Oktober 1864, der kaiserlich-königlichen Akademie der bildenden Künste in Wien an, die sich in kurzer Zeit entschloß, Wittmers Angebot anzunehmen. Es handelte sich um mehr als 743 Zeichnungen, wie aus dem Briefwechsel mit der Akademie hervorgeht.²⁵⁵

²⁴⁹ Wittmer an Ottilie von Goethe, 16.10.1853; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9. Darunter waren offensichtlich auch die Zeichnungen: „Jason raubt das Goldene Vlies“, (heute Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) und „Jason in Jolkos“ (verschollen), siehe: Lutterotti 1985, Z 384, S. 341, und Z. 64, S. 384.

²⁵⁰ Wittmer an Linder, 5.3.1854; Lutterotti 1985, SB 22, S. 31; Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, sowie Lutterotti 1985, SB 1004, S. 396, Verbleib unbekannt.

²⁵¹ Lutterotti 1985, Z 384, S. 341, Z 537, S. 327.

²⁵² Lutterotti 1985, Z 64, S. 384. Zu Jordan. Jordan hatte neben zahlreichen weiteren Veröffentlichungen auch die „Geschichte der italienischen Malerei“ von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle übersetzt. siehe: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon, Stuttgart 1999, S. 195-197.

²⁵³ Lutterotti 1985, G 6, S. 283.

²⁵⁴ Lutterotti 1985, S. 336-340.

²⁵⁵ Wittmer an die Akademie, 29.10.1864; Archiv der Akademie der bildenden Künste, Wien, Akt 21. 14 ex 1864/65; Kat. Ausst. Suche nach dem Unendlichen, Wien 2001, S. 11.

1862 bot er wiederum Otilie von Goethe eigene, sowie Werke Kochs an²⁵⁶ und konnte schließlich 1864 dem Grafen von Schack Kochs Gemälde „Tiberlandschaft auf Peter von Cornelius“ ‚Flucht nach Ägypten‘“ verkaufen.²⁵⁷

Erste Reise nach Deutschland

Obwohl Wittmer weiterhin den Kontakt zu seiner bayerischen Heimat gepflegt hatte, fand er erstmals im Sommer/Herbst 1844, nach 16 Jahren Abwesenheit, wieder selbst den Weg in seine alte Heimat. Die Absicht, 1838 Deutschland zu besuchen²⁵⁸, hatte sich zerschlagen, wohl vor allem wegen des schlechten Gesundheitszustandes von Koch.

1844 reiste er nun durch die Schweiz und über Straßburg zunächst zu Friedrich und Sophie von Schlosser in Stift Neuburg bei Heidelberg, bei denen er sich vom 22. – 24. September aufhielt.²⁵⁹ Die Reise ging weiter über Mainz und Bonn nach Köln, wo er auch den Kölner Dom bewundern konnte, dessen Vollendung in diesen Jahren als große nationale Aufgabe angesehen wurde.

Von Bonn aus trat er die Rückreise an, fuhr über Frankfurt, wo er den seit 1830 als Direktor der Städelschen Kunstanstalt fungierenden Philipp Veit besuchte, nach Nürnberg, wo er die trotz der Zerstörungen während der Reformationszeit seinem Eindruck nach noch gut erhaltenen gotischen Kirchen sah und diese Stadt daher am meisten bewunderte.²⁶⁰

Dann reiste er weiter nach München, wo sich seine Ankunft am 8. Oktober 1844 nachweisen läßt.²⁶¹ Er wohnte bei dem Wundarzt Keller in der Eisenmannstr. 23/1 und blieb bis zum 22. Oktober. In dieser Zeit erhielt er eine Audienz bei König Ludwig I., die allerdings keine konkreten, hilfreichen Folgen für ihn hatte: „*Bey S. M. hatte ich die Ehre einer Audienz die aber eben so wenig als die römischen Audienzen zu bedeuten hatte.*“²⁶²

In München ergab sich für ihn die Gelegenheit, die Fresken zu sehen, die Heinrich Maria von Hess und seine Mitarbeiter in diesen Jahren in der Allerheiligen-Hofkirche und in St. Bonifaz ausführten.

Er nutzte die Zeit auch, um Ausflüge in die Umgebung zu machen, zum Beispiel nach Hohenschwangau, wo er auch dem Kronprinzen zu begegnen hoffte, jedoch: „*Meinen*

²⁵⁶ Wittmer an Otilie von Goethe, 10.3.1862; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

²⁵⁷ Lutterotti 1985, G 39, S. 293. Verbrannt 1931 im Glaspalast München.

²⁵⁸ Wittmer an Sophie von Schlosser, 15.2.1838; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁵⁹ Hinkel 2002, S. 360.

²⁶⁰ Wittmer an Schlosser, 6.1.1845; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁶¹ Meldeunterlagen Wittmer, Johann Michael, Stadtarchiv München.

²⁶² Wittmer an Schlosser, 6.1.1845; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

Kronprinzen habe ich leider weder in München noch in Hohenschwangau getroffen. ²⁶³ Er besuchte offenbar auch seinen Heimatort Murnau und dessen Umgebung, denn: *„Müde von München zog ich mich in meine heumathlichen Gebirge zurück, wo ich den Fürsten Leiningen traf.* ²⁶⁴

Ende Oktober trat er die Rückreise nach Italien an und kam über Mittenwald nach Innsbruck: *„In Innsbruck wurde ich meines sel. Schwiegervaters wegen wie ein alter Bekannter mitgenommen, aber da der Gouverneur vermißt war, und das Museum noch nicht ausgebaut so sehe ich wohl daß wegen dem Nachlaß meines Schwiegervaters so sehr die Tyroler ihn auch wünschen vorderhand wenig zu machen sey.* ²⁶⁵

So machte er sich vor Einbruch des Winters weiter nach Italien auf, wo er die Gelegenheit nutzte, die berühmten Kunststätten zu besuchen, und feststellte: *„Italien überraschte mich aber dennoch wieder als das eigentliche Vaterland der Künste.* ²⁶⁶

Am 16. November traf er wieder in Rom ein. Diese Reise, die ihm neue Eindrücke und persönliche Bereicherung brachte, erwies sich hinsichtlich seiner Arbeit nur in begrenztem Maße erfolgreich, da er zwar seine Kontakte zu den konservativ-katholischen Kreisen in Deutschland weiter gefestigt hatte, aber nicht so weitreichend, wie erhofft: *„Die Reise hat mir aber auch Kraft gegeben dieß ist das Beste davon, den auser das es mein Wissen genährt habe ich bis izt nicht viel davon. Es ist zu traurig daß das Volk in Kunstsachen nicht Selbständig ist und das es eines Reiters bedarf um zu etwas zu gelangen. Was aber noch viel trauriger ist, ist daß von berühmten Leuten meist nur dem Eigennutz nicht der Kunst gedient wird, und daß das Volk für die Berühmtheit die Augen im Gehör hat.* ²⁶⁷

Da Wittmer sich mit den aktuellen Entwicklungen der Malerei in Deutschland, wie sie mit der Landschafts- und Genremalerei vor allem in Düsseldorf und München betrieben wurde, auch während seiner Reise offenbar kaum auseinandergesetzt hatte und weiterhin an der traditionellen Historienmalerei festhielt, konnte er über die konservativen katholischen Kreise hinaus keinen Anklang finden.

Aufgrund seines mitgeführten Skizzenmaterials hatte er immerhin von wohlwollenden Auftraggebern verschiedene neue Aufträge erhalten, die er im folgenden Jahr ausführte: für Friedrich von Schlosser, für Kronprinz Maximilian und für Wilhelm von Neufville, den er im April 1846 dankbar hervorhob: *„Herr von Neufvill hat bey mir schon so viele Gemälde*

²⁶³ Ebda.

²⁶⁴ Ebda.

²⁶⁵ Ebda.

²⁶⁶ Ebda.

²⁶⁷ Ebda.

machen lassen daß ich ihm unendlich verbunden bin ich kan sagen daß derselbe die bedeutensten Arbeiten von mir Besitzt, leider sind dieselben an einem Platze wo sie nicht so viel gesehen werden können als bey Ihnen.“²⁶⁸

Es waren wieder orientalische Szenen, die er lieferte, an Schlosser ein „Fest zu Constantinopel“ (WL 50) und an Wilhelm von Neufville die „Ankunft einer Karawane in Smyrna“ (WL 51).²⁶⁹ Zudem half ihm Schlosser wiederum, weitere seiner Arbeiten an andere Käufer zu vermitteln.²⁷⁰

In Murnau hatte er den Auftrag für ein Gemälde der „Madonna mit dem Kind und den Heiligen Ignaz und Rosalia“, den Namensheiligen des Verlegers Schmid und seiner Frau, erhalten (WL 246).²⁷¹ Für andere deutsche Auftraggeber, den Baron von Oheimb und den Grafen Spaur, konnte er das „Opfer Abrahams“ (WL 248) bzw. eine „Madonna mit dem Kinde“ (WL 249) malen.

Die lange Abwesenheit Wittmers von Deutschland und sein Festhalten an der nazarenischen Kunst hatten jedoch offenbar bewirkt, daß er keine Kontakte zu andersdenkenden Künstlern und ihren Zielrichtungen gesucht hatte und suchte. Auch eine gänzliche Rückkehr nach Deutschland erschien ihm nicht mehr erstrebens- und lohnenswert.

Wieder in Rom

Nachdem Wittmer bereits 1829 Mitbegründer und seitdem Mitglied des römischen Kunstvereins gewesen war, engagierte er sich nun verstärkt in den kulturellen und kirchlichen Einrichtungen der Deutschen in Rom: neben seiner langjährigen Mitgliedschaft in der Ponte Molle-Gesellschaft und dem ihr 1845 nachfolgenden Deutschen Künstlerverein war er auch Mitglied und zeitweiliger Vorstand der Bibliothek der Deutschen in Rom. Als 1847 die Bruderschaft des „Campo Santo“ unter deutscher Beteiligung erneuert wurde, war Wittmer neben Friedrich Overbeck, Graf Spaur, Dr. Alertz und anderen im Vorstand der Bruderschaft.²⁷²

Darüberhinaus pflegte er weiterhin die Freundschaft mit Johann Friedrich Heinrich und Sophie von Schlosser und ihnen seit langem nahestehenden Künstlern, Geisteswissenschaftlern, politisch tätigen Persönlichkeiten und Sammlern in Frankfurt und

²⁶⁸ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846; Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65-80.

²⁶⁹ Andresen 1872, S. 297. Ob er tatsächlich noch ein Bild der „Ponte delle Caravane in Smyrna“ für den Kronprinzen Maximilian malte, wie Andresen angibt, ist nirgends sonst belegt und nicht wahrscheinlich.

²⁷⁰ Wittmer an Schlosser, 25.3.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁷¹ Die Zeichnung WL 380 ist möglicherweise eine Vorzeichnung dazu, sie könnte aber auch eine Studie für WL 265, 282, 284 oder 290 gewesen sein.

²⁷² De Waal 1895, S. 263, 267; Noack 1912, S. 15, und Noack 1927, Bd. 1, S. 378, Bd. 2, S. 653.

anderen deutschen Zentren wie Hamburg, Köln, Dresden, München und Leipzig, die patriotisch orientiert waren und nach wie vor eng mit dem Geist der Romantik, der Nazarener-Kunst und der katholischen Kirche verbunden blieben. Diese Kreise waren bedeutsame Förderer der katholischen Kirche in Deutschland und ihres Wiedererstarkens in Rom, das dort das zukünftige geistige Klima dominieren sollte.

Wittmer und seine Nazarenerfreunde verkehrten offenbar kaum im Café Greco, dem seit Jahrzehnten beliebten, geselligen Treffpunkt deutscher Künstler in Rom,²⁷³ sondern vor allem im Café Luigi, das nahe seiner Wohnung lag.²⁷⁴ Häufiger abendlicher Treffpunkt, an dem er sich mit den langjährigen Freunden Overbeck, Flatz, Plattner und Rhoden traf, war insbesondere die 1845 von dem aus Westfalen stammenden Deutschen Josef Spithöver eröffnete deutsche Buchhandlung an der Piazza di Spagna: *„Sein Herr, Namens Spithöver, ein Rheinländer, sieht allabendlich den Hintergrund seines Gewölbes von einem Kreise Deutscher Landsleute besetzt, die da Italienischer Sitte gemäß Conversation halten. Ein Genosse dieser kleinen Gesellschaft führte mich in dieselbe ein. Der Maler Flatz war es, den Du längst als Landsmann nennen gehört haben wirst. Der Mittelpunkt ist Overbeck, der ehrwürdige Veteran der Deutschen Künstler von Rom. Niemand wird so leicht in ihm den Maler erkennen. Er sieht eher wie ein heiliger Ascet aus, so vergeistigt und gleichsam leuchtend von Innigkeit und Andacht, ein zweiter Fiesole. Um ihn herum sitzen Platner, der Beschreiber Roms, Rhoden, der greise Landschaftsmaler, Witmer, der Schwiegersohn des alten Koch.“*²⁷⁵

Ähnlich beschrieb auch der Kunstkritiker Friedrich Pecht die beeindruckende Persönlichkeit des alten Overbeck: *„Im Jahr 1852 nach Rom kommend, lernte ich den Meister endlich persönlich kennen. Er hatte die Stunden der Sonntage von 12 – 2 zu den Besuchen bestimmt, und zahlreiche Fremde aller Nationen drängten sich da in den zwei Zimmern des dicht am Judenviertel gelegenen alten Palastes Cenci, in denen er seine einfachen Zeichnungen aufgestellt hatte, immer genau in dem Stadium der Ausführung, in dem sie sich gerade befanden. [...] Endlich konnten wir uns zu dem Meister durchdrängen und eine hohe, hagere, vorgebeugte Gestalt trat uns ruhig beobachtend und zugleich mit jenem Stolz demüthigen Wesen entgegen, welches die Frommen überall fast auf den ersten Blick erkennen läßt. Ein feiner Kopf! Die hohe schmale Stirn, bei der das Organ des vergleichenden Scharfsinnes so*

²⁷³ Wittmer an von Weerth, 16.10.1861; Universitäts- und Landesbibliothek Bonn; Noack 1907, S. 327.

²⁷⁴ Noack 1907, S. 326.

²⁷⁵ Heufler 1853, S. 197.

*ungewöhnlich ausgeprägt war, wie es nur bei Goethe zu finden, dazu das große leuchtende Auge, die Adlernase und die fein geschürzten, mageren, zusammengepreßten Lippen, wie die äußerste Blässe des nervösen Gesichts, ließen geistige Anstrengungen und körperliche Leiden in gleich hohem Grade ahnen.*²⁷⁶

In der Buchhandlung Spithövers herrschte angesichts des vom Vatikan stark beeinflussten politischen Klimas ein ausnehmend konservativer Geist, dem auch Wittmers Umgang entsprach: *„Spithöver [...] war aber ein ganz gehorsamer Sohn der Kirche, aller literarischen Bildung bar und ein viel zu kluger Geschäftsmann, als daß er sich durch Handel mit verdächtigen Büchern die Kundschaft, auf die er in erster Linie angewiesen war, die deutschen Geistlichen und Zöglinge der Priesterseminare, entfremdet hätte. Spithöver streckte sich willig nach der Decke, verkaufte ohne besondere Erlaubnis der apostolischen Kammer keine lutherischen Bibelübersetzung, hielt aber alle ultramontanen Tendenzschriften.*²⁷⁷ Spithöver paßte sich also – unter dem Druck der herrschenden Zensur der katholischen Kirche – mit seinem Sortiment diesem kirchlich orientierten Kundenkreis an und verlegte selbst auch Werke zur Theologie, zur christlichen Archäologie und Kunst. Cornelius, der sich 1846 wieder in Rom aufhielt, wird ebenfalls zu den Besuchern dieser Buchhandlung gehört haben.²⁷⁸

Dem liberaler gesinnten Künstlerverein gegenüber scheint Wittmer sich zurückhaltend verhalten zu haben, da keinerlei Erwähnungen in seinen bisher bekannten Briefen aus Rom zu finden sind.²⁷⁹

Er verkehrte jedoch in archäologisch interessierten Kreisen und nahm auch an privaten Gesellschaften wissenschaftlich interessierter Freunde teil, etwa an den regelmäßigen wöchentlichen Treffen im Salon der seit 1845 in Rom lebenden Sibylle von Mertens-Schaffhausen.²⁸⁰ Die Freundschaft mit Sibylle von Mertens und ihren engsten Freundinnen Adele Schopenhauer und Otilie von Goethe und deren Sohn Wolfgang, die seit 1846 häufig in Rom waren, vertiefte sich in den 1850er Jahren. Diese Treffen und Begegnungen, zu denen

²⁷⁶ Pecht 1885, S. 97-98.

²⁷⁷ Noack 1907, S. 268.

²⁷⁸ Wittmer vermutlich an Friedrich von Schlosser, 9.5.1846; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁷⁹ Noack 1927, S. 536.

²⁸⁰ Noack 1927, S. 758; Rahmeyer 2002, S. 281f.

immer wieder auch wohlhabende, teils hochrangige adelige Romreisende kamen, bereicherten Wittmers Leben und seine Beschäftigung mit Kunst und Archäologie.²⁸¹

Im November 1846 fand in Rom die Krönung des neuen Papstes Pius IX. statt. Dieses Ereignis, das mit großen Hoffnungen auf neue Liberalität und Reformen verbunden war, wurde auch von den Deutschen in Rom begeistert aufgenommen, wie Wittmer Sibylle von Mertens schilderte. Auch er begrüßte dieses Ereignis, denn *„ein Geist der Poesie erwachte im Volk von wunderbarer Fruchtbarkeit, und Sie werden sehen gnädige Frau, wie unter einem freyen Volk der schöne Himmel doppelt schön.“*²⁸²

Er entschloß sich spontan, dieses Geschehen am 8. November 1846 auch künstlerisch, in einem Aquarell (WL 147), festzuhalten und berichtete Schlosser: *„Denken Sie sich was ich angefangen habe, Ein Bild von dem herlichen Zuge des päpstlichen Hofstattes am 8 Nov 46 als Pius IX von seinem sacro principato dem Lateran Besitz nahm, und der dießmal in den prachtvollen mittelalterschen Kostüm, wie lange nicht, und wahrscheinlich auch nie wieder ausgeführt wurde. [...] Obschon bis izt die Aquarellzeichnung die ich von dieser merkwürdigen Prozession machte (der Zug der Panatheneen den Pericles durch Phidias ausführen ließ so berühmt er auch ist hat wenige Abwechslung) wenige Menschen gesehen haben kam die Sache doch bis zum Papste und denken Sie sich die außerordentliche Auszeichnung S. Heiligkeit erlaubten daß ich derselben meine geringe Arbeit zeigen durfte und am 27 Nov. am ersten Nahmenstage des Papstes hatte ich allein mit dem Monsignore Medici maestro du camera der mich vorstellte, die Ehre eine halbe Stunde allein bey S. Heiligkeit zu seyn und 2 mal den apostolischen Segen zu erhalten. Lieber Freund ich kan Ihnen nicht genug beschreiben wie sehr mich die Kentnis der Kunst, und die wahrhaft väterlichen Bemerkungen S. Heiligkeit ergrieffen haben. Wie sehr ist zu bedauern daß dieser von Gott gesande Man dasteht. Ich habe gefunden daß die Last des Staates und die Ungeheuren Arbeiten, das blühende Aussehen des schönen Mannes sehr gebleicht haben, Ich theilte Ihnen meine Neuigkeiten von der man hier nichts weis den um jeden Neid und Mißdeudung zu entgehen habe ich Niemandem etwas davon gesagt und auser meinen Gesinden durch den es ging, weiß, ja ahntet Niemand was mir der 27 Nov. zum*

²⁸¹ Dies gilt zumindest für seine Beschäftigung mit antiken Objekten, d. h. auch deren Weiterverkauf, wie aus seinen Briefen hervorgeht. Vertiefende Äußerungen über seine Freundschaft mit Sibylle von Mertens-Schaffhausen sind darin nicht enthalten. Seine intensiven Bemühungen um ihr Begräbnis und den Verkauf ihres Nachlasses lassen jedoch auf ihre besondere freundschaftliche Verbundenheit schließen.

²⁸² Wittmer an Mertens, 1.11.1846; Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Dez. 5/Handschriften und Rara, Autographensammlung, S. 1310.

merkwürdigsten Tag meines Lebens macht. (Ich wünschte auch nicht daß es so weit publiziert würde das es am Ende in eine Zeitung käme).“²⁸³

Diese Arbeit brachte ihm also nicht nur Anerkennung, sondern sogar eine Audienz beim Papst ein. So sah er sich ermutigt, sie auch als Kupferstich (WL 148, Abb. 124) auf den Markt zu bringen, in einer Technik also, die er hier zum erstenmal anwandte.²⁸⁴ Er berücksichtigte dabei Hinweise, die der Papst bei der Betrachtung seines Aquarells gegeben hatte: *„Ich wolte edler Freund Sie könnten das Aquarell sehen das der Hl. Vater coregierte und den Kupferstich daneben um Ihnen zu zeigen daß mir noch kein Professor der Kunst beßeres gesagt hat.*“²⁸⁵

Vor allem in Rom, aber auch in anderen Ländern, wurde diese Szene des „Possesso“, die er in 500 Exemplaren gedruckt hatte, gut angenommen. Obwohl die Blätter enormen Anklang fanden, *„von allen patriotischen Römern gekauft“*²⁸⁶ und sogar auf Jahrmärkten gezeigt wurden, war er mit dem kommerziellen Erfolg nicht zufrieden:

„Ueber den Possesso bemerke ich Ihnen nur noch folgendes daß derselbe äußerst getreu ist und das auser dem heil Vater unserer mehrere Hirten ähnlich gewandet sind. Auch hatte ich nochmal eine interessante Audienz bei Pius der mir über meine Arbeiten seyn Zufriedenheit ausdrückte. Obschon das Bild sehr populär geworden ist und in Gugkasten auf den it. Jahrmärkten herumgeht, so habe ich selbst doch bis izt keinen pekuniären Vortheil dabey, weil ich das blat nicht selbst verkaufen kan. So bleiben mir wegen der Größe deselben nur die bedeutenden Auslagen und die etwaigen Profit beziehen die Kunsthändler, und selbst diesen ist wegen der Verderbtheit des Geschmackes, mit neumodischen Narrheiten mehr gedient.“²⁸⁷ (Siehe dazu auch S. 173ff.)

Dieses Bild mit dem „Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“ am 8. November 1846, wurde später allerdings als von „mäßigem Kunstwert“ beurteilt.²⁸⁸

Die allgemeine Begeisterungswelle in Rom hielt jedoch nur kurze Zeit an und endete abrupt gegen Ende der 1840er Jahre mit gefährlichen Unruhen während der massiven republikanischen Widerstandsbewegung gegen Österreich unter Giuseppe Garibaldi, die im Sommer 1847 auch Rom erreichten. Die Haltung des Papstes wurde als feindlich gegenüber

²⁸³ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Siehe dazu auch S. 52 und 173ff.

²⁸⁴ Wittmer an Schlosser, 9.4.1847; ebda.

²⁸⁵ Wittmer an Schlosser, 9.4.1847; ebda.

²⁸⁶ Noack 1907, S. 285.

²⁸⁷ Wittmer an Schlosser, 23.7.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

²⁸⁸ Noack 1907, S. 285.

den nationalen Bestrebungen Italiens betrachtet, so daß sich die öffentliche Meinung gegen den Papst und den Kirchenstaat wandte. Die Folge war im Jahr darauf die Installierung einer republikanischen Regierung und die Flucht des Papstes nach Gaeta. Angesichts dieser Ereignisse ging Wittmer Schlosser gegenüber ungewohnt ausführlich auf das brisante Tagesgeschehen in Rom ein:

„In Rom ist eine gewaltige Aufregung der Geister, ich glaube wir stehen am Vorabend wichtiger Religiöser und politischer Ereignisse. Ich wolte Sie könnten die Vorrede und Predigt des beredten P. Ventura auf O’Conell leßen aus welchem ein Geist der ewig lebendigen Kirche Christi spricht der unberechenbare Folgen nach sich ziehen muß. Vor einigen Tagen wurde eine furchtbare Verschwörung in Rom 3 Tage vor dem Ausbruch entdeckt die in der Hölle von den Gegnern Pius IX geschmiedet seyn muß wen auch nur die hälfte davon wahr seyn solte, Eine Menge von Leuten die ohne Pässe nach Rom geschafft wurden sind aretiert und viele von der weiland so verderblichen geheimen Polizey, die ihrer Ämter und Einkünfte nicht vergessen konten & der Monsignore Governatore wurde deportiert als einfacher Abate aus dem Kirchenstat geschickt.

Pius aber ohne Furcht wandelt ohne Dragoner nur von ein paar Guardia Nobili begleitet durch die Stadt. Gestern besahe Er die neuerrichtete Guardia civica die schon sehr gute Dienste thut und zu der ohne Ausnahme Künstler und Gelehrten müßen auch Freunde wen sie über 10 Jahre in Rom ihr Domizil haben.

Übermorgen trifft schon mich auf die Wache zu zihen, Ich habe schon im Jahre 1831 in den Tagen der Gefahr Gregorius mit derselben Liebe in der Civica gedient, Möge der liebe Gott seyn Segen geben und bey seyner Kirche bleiben. Wer Pius kent muß ihn lieb haben, und bedauern daß derselbe für unenthliche Mühe auch so vielen Verdruß haben solte.“²⁸⁹

In diesen desolaten Verhältnissen, unter denen auch die deutschen Künstler aufgrund der ausbleibenden Rombesucher litten, aber auch, weil die Deutschen in Rom eher den feindlichen Österreichern zugerechnet wurden, half wiederum August Kestner, indem er 1849 Käufer in Deutschland, speziell in Hamburg, suchte, die Werke der Deutschrömer in Subskription kaufen sollten: *„Ich sehe mich nun fleißig um nach solchen Arbeiten, bei Riepenhausen, Lotsch, Wittmer, Hauser, Seitz, Ferd. Platner, kostet Zeit, aber gut*

²⁸⁹ Wittmer an Schlosser, 23.7.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

angewandt.“ Und: *“Von meinem Hamburger Gelde hat Wittmer vierzig Sc., Riepenhausen gegen einhundert, Lotsch gegen sechzig. Noch andere Notleidende haben Trost erhalten.“*²⁹⁰

Wittmers persönliche Lage gestaltete sich erst grundlegend stabiler, als er ab 1849 eine regelmäßige Pension – die nun frei gewordene des 1847 verstorbenen Johann Christian Reinhart – erhielt,²⁹¹ naheliegenderweise wohl aufgrund ihrer langjährigen persönlichen Bekanntschaft und weil er als würdig erachtet wurde.

Die 1850er Jahre

Nach der Wiederherstellung des Kirchenstaates im Herbst 1849, die durch den Einsatz französischer Truppen nach wenigen Monaten erkämpft worden war und die anschließend durch französische Besatzung garantiert wurde, stabilisierten sich die politischen Verhältnisse. Obwohl sein politischer Bereich nun auf Rom und die Region Latium begrenzt war, suchte der Papst mit Unterstützung der Jesuiten die kirchliche Herrschaft des verkleinerten Kirchenstaates planmäßig wieder zu festigen. Es verbreitete sich ein zunehmend konservatives Klima, das in der ultramontanen Ausrichtung der folgenden Jahre gipfelte. Es wurden verstärkt kritische theologische Bestrebungen bekämpft und die kirchliche Herrschaft in verschiedenen Bereichen ausgebaut: Es wurden Konkordate mit Österreich, Württemberg und Baden geschlossen, neue Dogmen – insbesondere 1854 das der Maria Immaculata, schließlich 1869/70 im 1. Vatikanischen Konzil das der Unfehlbarkeit des Papstes – verkündet, es wurden zahlreiche Märtyrer kanonisiert. 1864 wurde von Papst Pius IX. der sog. Syllabus Errorum, eine Liste von 80 Thesen weltanschaulicher, politischer und kirchlicher Art, die von der römischen Kirche wegen ihrer Modernität als falsch beurteilt wurden, herausgegeben.²⁹²

Dieser insbesondere auch gegen liberale Tendenzen in Deutschland gerichteten kirchenpolitischen Entwicklung stand auch eine Reihe von konservativen Deutschen in Rom nahe, zum Beispiel der seit 1836 in Rom tätige Leibarzt der Päpste Gregor XVI. und Pius IX., Dr. Clemens August Alertz aus Aachen,²⁹³ dessen Nachfolge Wittmers Sohn Friedrich Jahre später, ab etwa 1869, antrat.²⁹⁴

²⁹⁰ Zitiert nach: Jorns 1964, S. 422; bezeichnenderweise ließen sich aus diesen drei Jahren fast keine Briefe Wittmers feststellen.

²⁹¹ Wittmer an Marggraff, 28.7.1853; Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München, 1059/63.

²⁹² Zum Ultramontanismus z. B.: Noack 1907, S. 299f; siehe auch: Klose 2003; Grane 1987.

²⁹³ Es gibt in den erhaltenen Briefen keine Äußerungen, die eine politisch progressive Haltung verraten.

²⁹⁴ Noack 1907, S. 200, 1927, S. 572; Damman 1934, S. 96.

Andererseits gab es liberalere kulturelle Bestrebungen von deutschen Geistlichen und Wissenschaftlern, die dieser neuen Entwicklung in Rom entgegenstanden. Sie fanden sich besonders im Umfeld der Kirche der Deutschen in Rom, der Santa Maria dell' Anima, die sich in den 1850er Jahren wieder zu einem geistigen Zentrum entwickelte, welches die Schulausbildung sowie die kunst- und kirchengeschichtliche wissenschaftliche Arbeit förderte.²⁹⁵

So war die im frühen 16. Jahrhundert als dreischiffige Halle erbaute Kirche des mittelalterlichen Hospizes für Deutsche in Rom²⁹⁶ 1842 – 1844 umfassend renoviert und neu ausgestattet worden. Während der politischen Auseinandersetzungen Ende der 1840er Jahre unterstand sie der französischen Herrschaft. Sie wurde jedoch nach einer Denkschrift, die die deutschen Katholiken in Rom 1851 an das deutsche Episkopat und an den österreichischen Kaiser sandten, wieder als deutsche Nationalkirche bestätigt und 1859 unter die Hoheit des österreichischen Kaisers gestellt. Die Aktivitäten hierfür gingen besonders von dem damaligen Bischof von München und Freising, Carl August von Reisach, und seit 1853 auch von Alois Flir²⁹⁷, dem neuen Rektor der deutschen Nationalkirche aus, wie Friedrich Noack schilderte:

„Um dieselbe Zeit bemühten sich Flir und Kardinal Reisach mit Unterstützung der österreichischen Botschaft, die Anima der ‚welschen Tücke‘ zu entreißen und der deutschen Nation zurückzugeben. Die Tätigkeit der von Pius IX eingesetzten Visitation wurde noch durch die Ansprüche der Belgier erschwert, die einen Teil der Stiftung für sich retten wollten; aber endlich triumphierte die deutsche Priesterschaft, und auf Grund eines von Kardinal Reisach im Dezember 1857 verfaßten Entwurfs wurde durch päpstliches Breve vom 15. März 1859 die Anima unter der Schutzhoheit des Kaisers von Österreich als deutsche Anstalt neu organisiert Das geistliche Element wurde auch hier herrschend, obschon an die Anima später auch Laienveranstaltungen wie der katholische deutsche Gesellenverein, die Künstlerzunft u.s.w. angegliedert wurden. Es darf aber nicht vergessen werden, daß unter den geistlichen Insassen der beiden deutschen Stiftungen Campo Santo und Anima ein eifriges wissenschaftliches Leben, besonders in Bezug auf Kunst- und Kirchengeschichte

²⁹⁵ Noack 1907, S. 301ff.

²⁹⁶ Baumüller 2000, S. 47-80, im Zusammenhang mit den politischen Zielsetzungen insbesondere Maximilians I.

²⁹⁷ 1805 – 1859; der Tiroler Theologe und Schriftsteller war seit 1848 Abgeordneter des Frankfurter Parlaments, siehe: Greinz, Ch., in: Lexikon für Theologie und Kirche 1932, 4, Sp. 34. In der Ausgabe dieses Lexikons von 1993 ist Flir nicht mehr enthalten.

begann, das auch über den enggeschlossenen kirchlichen Kreis hinaus Anerkennung verdiente und fand.“²⁹⁸

Und de Waal äußerte sich anerkennend: „So blieb denn die Anima so ziemlich die einzige, das deutsche Element in Rom vertretende Stiftung, um so mehr, als sie durch den Rector Aloys Flir (1853-1859) eine neue Organisation und damit neuen Aufschwung erhalten hatte. Ihm vor allem ist es zu danken, daß die Anima wieder ganz und ausschließlich deutsch wurde; seine geistvollen Predigten, die Anregung, welche er auf dem Gebiete der Kunst, wie der Wissenschaften zu geben verstand, – Overbeck's sieben Sacramente sind im Bilde ausgeführte Predigten Flir's – sein unermüdlicher Eifer für alles Gute und Schöne machten die Anima bald zum leuchtenden Mittelpunkte.“²⁹⁹

Auch Wittmer engagierte sich, wie schon in diesem Kreis um Flir,³⁰⁰ verstärkt in weiteren kirchlichen Einrichtungen und wurde Mitglied der Erzbruderschaft zur Schmerzhaften Muttergottes, die 1849 auf Anregung des Buchhändlers Spithöver hin eine Kommission zur Renovierung des Campo Santo Teutonico gebildet hatte.³⁰¹

Zugleich wurde für ihn, in erster Linie aufgrund seiner persönlichen und künstlerischen Einstellung, aber auch aufgrund der äußeren Lebensumstände, die Nähe zu den katholischen Kreisen um den Papst und die Kurie nun zunehmend wichtig. Denn mit der Festigung der päpstlichen Herrschaft und des Katholizismus zogen sich immer mehr liberale Adelige und Bürger aus Rom zurück, so daß er sich wie viele seiner Künstlerkollegen auf diese neue Lage und neue Auftragsmöglichkeiten einstellen mußte.

Seit den 1850er Jahren stand Wittmer daher in zunehmend enger Verbindung zur römischen Kirche³⁰² und verkehrte hauptsächlich mit zahlreichen Freunden im kirchlichen Bereich: „Man kann sich denken, wie anregend und bildend ein Umgang mit Männern wie Bischof Feßler, der Sekretär des Konzils, Bischof Hefele, Regens Moufang, Hofrat Philipps, Domkapitular Molitor, Graf von Seilern, Hofmaler Gegenbaur, Maler Wittmer und noch manch andere bedeutende Namen, mit denen wir dort bekannt wurden, und deren geistreicher, belehrender Unterhaltung wir lauschen durften, für uns sich gestaltete“. So

²⁹⁸ Noack 1907, S. 302-303.

²⁹⁹ De Waal 1895 S. 339-369, insbes. S. 342-343.

³⁰⁰ Schmidlin 1906, S. 736.

³⁰¹ Ofenbach 1997, S. 72.

³⁰² Sogar eine familiäre Verbindung bestand nun, da seine Schwiegersöhne die Position von Hauptleuten der päpstlichen Leibgarde hatten und im Quirinal wohnten, siehe: Einsele Tagebuch, 25.8.1868.

schilderte Klemens August Eickholt den kleinen, elitären, kirchenpolitisch einflußreichen Kreis, dem auch Wittmer angehörte.³⁰³

Wittmers persönliche Einstellung in kirchlichen Fragen und seine detaillierte Meinung zu den Bestrebungen des Ultramontanismus sind zwar aus schriftlichen Äußerungen nicht näher zu erschließen, es ist jedoch davon auszugehen, daß er eine dezidiert konservative Haltung einnahm.

Seit 1850 konnte er nun Aufträge für italienische Kirchen durchführen (siehe dazu S. 188ff.). Hilfreich war hierbei wohl auch der oben genannte Tommaso Minardi, Professor an der römischen Accademia di San Luca, der den Nazarenern um Friedrich Overbeck nahestand und in Rom mit anderen italienischen Künstlern in diesen Jahren zum Beispiel die Freskenausstattung in San Paolo fuori le mura schuf.³⁰⁴

Wittmer erhielt 1850 den Auftrag, nach einem Werk für den inneren Chor der Kirche des Klosters der hl. Rosa in Viterbo (WL 257) auch das Gemälde für den Hauptaltar zu malen, der noch im gleichen Jahr feierlich eingeweiht wurde (WL 258).³⁰⁵

Mit diesen Altarbildern gewann er große Anerkennung und Renommee, so daß er die Komposition im folgenden Jahr auswählte, um sie nach seiner Aquarellfassung für das König Ludwig-Album auch zu lithographieren (WL 259, Abb. 209).³⁰⁶

Zu seiner täglichen Arbeit aber gehörte bald auch wieder die Beschäftigung mit anspruchsloseren Bildern: *„den die schönen großen Arbeiten die mich fast ein Jahr lang in höheren Regionen hielten sind vollendet und ich bin wieder auf kleine Bilder und Speculativus reduziert, daß dieses fürs erste nicht gut schmeckt können sich die Edle Frau wohl vorstellen“*³⁰⁷, und er klagte noch Jahre später anlässlich König Maximilians Besuch in Rom: *„Es ist höchst traurig wen man immer sehen muß wie die Mittel der Großen und Reichen*

³⁰³ Eickholt 1917, S. 76. Siehe auch Anm. 32. Zum Beispiel Joseph Feßler, österreichischer Theologe und Bischof von St. Pölten, Generalsekretär des 1. Vatikanischen Konzils; Karl Joseph von Hefele, Prof. für Kirchengeschichte in Tübingen und Bischof von Rottenburg, war an den Vorbereitungen dieses Konzils beteiligt; der Theologe Christoph Mofang, der das Bistum Mainz leitete und zu den Initiatoren der deutschen Katholikentage gehörte, war ebenfalls in der Kommission zur Vorbereitung des 1. Vatikanischen Konzils. Zu Molitor siehe S. 88f.

³⁰⁴ Zu Minardi siehe auch S. 82.

³⁰⁵ Andresen 1872, S. 298.

³⁰⁶ Boetticher 1891 – 1901, Nr. 8, Holland, in: ADB, Bd. 43, S. 645-649, Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 36, S. 141-144.

³⁰⁷ Wittmer an Ottilie von Goethe, 15.10.1850; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

höchst unglücklich verwendet werden. ich aber unterdeßen mit meinem vielen Studium und Kräften verkümmern muß.“³⁰⁸

So war es in dieser Situation für Wittmer, der von 1844 – 1852 gegenüber der Villa Malta in der Via Sistina 48, dann seit 1852 in der Via Quattro Fontane Nr. 17, ab 1853 dort im Haus Nr. 29 lebte,³⁰⁹ eine willkommene Möglichkeit, seine Wohnung zum Teil an Romreisende, zum Beispiel die Herzogin von Fleury,³¹⁰ zu vermieten, um sein Einkommen zu verbessern. Sein hoch angesehenes Werk in Viterbo bewirkte immerhin, daß er bald eine weitere Gelegenheit erhielt, ein Altarblatt für eine italienische Kirche auszuführen: 1852 in Forlì für die Chiesa di S. Filippo das Bild des „Hl. Joseph und andere Heilige“ (WL 265). Zuvor hatte er private Aufträge für die Sammlung der Wittelsbacher, die Brüder von Neufville und andere, für die er verschiedene neue Entwürfe ausführte, umgesetzt: „Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend“ (WL 169, Abb. 161), „Gottfried von Bouillon als Gesetzgeber von Jerusalem“ (WL 252, 253), „Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“ am 8. Nov. 1846 (WL 147) usw. (siehe dazu S. 173ff.).

Vorangegangen war ein erneuter persönlicher Kontakt zu König Ludwig I., der sich im Mai/Juni 1851 wieder in Rom aufhielt und bei dieser Gelegenheit auch ein Werk Wittmers für seine Kunstsammlung erwarb: „Das Gemälde ‚Die Leiche der hl. Catharina wird von Engeln auf den Berg Sinai zu Grabe getragen‘ 1‘6‘6‘ breit“ kam in das Cabinet V in der Neuen Pinakothek und hing neben Werken von A. Quaglio, H. Schoenfeld, M. Artaria, C. Kuntz, W. Gail, L. van Kuyck, A. Adam, H. Backhuysen, C. L. Seeger, P. Hasenclever, Caspar Schneider, Chr. Ruben, B. Adam, A. F. Schelver und W. Lindenschmitt mit Themen der religiösen und profanen Historienmalerei und Architektur- und Landschaftsansichten.“³¹¹ (WL 254)

Besonders erfreulich und Zeichen hoher Wertschätzung war, daß Wittmer König Maximilian II. im Frühjahr 1853 bei seinem Besuch in Neapel wieder begleiten durfte: „Maler Wittmer aus München, in Rom seit vielen Jahren heimisch und mit Siciliens Leben, Natur und Monumenten wohl bekannt, erhielt deshalb in voriger Woche die Aufforderung sofort nach Neapel zu reisen, um sich dem Gefolge des Königs als Führer durch die Insel anzuschließen. Er folgte in größter Eile diesem Ruf.“ Wittmer blieb zunächst in Neapel, weil „der König es vorzog von seiner Meisterhand verschiedene antike Kunstwerke des Museo Borbonio

³⁰⁸ Wittmer an Ottilie von Goethe, 20.9.1857; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

³⁰⁹ Wittmer an Markgraff, 28.7.1853; Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München.

³¹⁰ Wittmer an Ottilie von Goethe, 28.4.1863; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

³¹¹ Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 155, 4.6.1851, S. 2471.

gezeichnet zu haben, und unter seiner Leitung von einem dort ebenfalls aufgewahrten sehr schönen antiken römischen Adler einen Gypsabguß nehmen zu lassen.“³¹²

Anschließend war eine Reise in den Orient geplant, an der auch Wittmer teilnehmen sollte. Sie kam jedoch nicht mehr zustande, da sich der König gesundheitlich dazu nicht in der Lage sah.³¹³

In diesem Jahr besuchte auch Ludwig I. wieder Rom und war vermutlich unter anderem in Wittmers Atelier, denn die erneute persönliche Begegnung verhalf ihm zu einer Einladung zur Teilnahme an der aktuellen Ausstellung der Münchener Akademie. Diese kam allerdings so spät, daß der Bildertransport nicht mehr möglich war.³¹⁴

Im folgenden Jahr besuchte er wieder seine bayerische Heimat und die Augsburger Zeitung berichtete Ende August 1854: „*Unser Landsmann, der Maler Wittmer aus Murnau, der bekanntlich in Rom lebt, ist zum Besuch hier, und dehnt seine Reise auf Sachsen und Thüringen aus.*“³¹⁵

Zuvor hatte er – nach dem Gemälde für die königliche Sammlung – eine weitere Fassung des Bildes „Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai“ geschaffen, das er 1854 seinem Heimatort Murnau für den südseitigen Katharinenaltar im Gemeinderaum der Pfarrkirche St. Nikolaus stiftete, wo es im November 1855 seinen offiziellen Platz fand: „*Heute Wittmers Altarbild in Murnau enthüllt.*“³¹⁶ Der Maler hatte es auf seiner zweiten Reise nach Murnau, die er mit seiner ältesten Tochter Theodolinde unternahm, im August 1854 als Geschenk für seinen Heimatort selbst mitgebracht (WL 270, Abb. 213).³¹⁷

Als König Maximilian II. 1856 – 1857 zu einem erneuten Besuch nach Rom kam, wandte er sich wieder an Wittmer, um von ihm zu den Sehenswürdigkeiten Roms und Süditaliens geführt zu werden, wie er es bereits 24 Jahre zuvor getan hatte. Bei diesem Anlaß suchte der König Wittmers Kompetenz zudem, um ihn mit der Beschaffung antiken Marmors und anderen Steinen aus Rom für seine geplante, jedoch dann nicht ausgeführte Villa in

³¹² Allgemeine Zeitung, Nr. 90, 31.3.1853; Nr. 93, 3.4.1853.

³¹³ Andresen 1872, S. 298.

³¹⁴ Wittmer an Marggraff, 28.7.1853; Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München, 1059/63.

³¹⁵ Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 242, 30.8.1854, S. 3857.

³¹⁶ Einsele Tagebuch, 15.11.1855.

³¹⁷ Baumann 1855, S. 188; Marktarchiv Murnau MAM A XIII.

Feldafing, sowie für eine Kirche in Bayern zu beauftragen,³¹⁸ da Wittmer sich gelegentlich auch mit dem Handel antiker Kunstwerke beschäftigte.

Wittmer bemühte sich zu dieser Zeit, auch Ludwig I. mit dem Verkauf von Kunstobjekten für dessen Glyptothek einen Gefallen zu tun, wie er 1857 in einem Schreiben an den König erkennen ließ:

“Ich erlaube mit Eur. königl. Majestät anzuzeigen, daß ich jüngst zwey sehr interessante Fragmente altrömischer Architektur gefunden habe. Mit welchen ich glaube daß der römer Saal der königl. Glyptothek in München würdig geschmückt werden könnte. Wie Eur. königl. Majestät aus beigelegter Skizze ersehen, sind die Stücke zwar aus der Zeit des Sinkens der alten Kunst, wo die Römer durch Reichthum zu ersetzen strebten was der Kunst an einfacher Hoheit fehlte, dennoch ist deren sehr merkwürdig die Technik und lebendige Praktik, die unserer Zeit fehlt. Denn es ist keine Kabinetsarbeit die bloß im Studium gut aussieht, sondern für das öffentliche Leben gemacht. Ich kann für diese Fragmente leicht Liebhaber finden, denn ich habe nur 20 Scudi dafür bezahlt, welches für die ungeheure Arbeit gar nichts ist. Sollten Allerhöchst dieselben diese Fragmente wünschen, so überlasse ich Eur. Majestät recht gern beide Stücke zu den zwanzig Scudi. Dann könnten dieselben vielleicht mit dem Transport der antiken Marmore und Granite gehen, die ich für S. Majestät den König Maximilian requiriert habe?

*Beide Stücke sind in dünnen Tafeln von dem schweren Architrav und Fries Palken abgesägt und leicht transportabel.”*³¹⁹ Er fand hier jedoch offenbar keine Resonanz.

Am 22. Oktober 1857 starb Sibylle von Mertens in Rom. Wittmer organisierte nicht nur das Begräbnis, er löste auch ihren römischen Haushalt auf und bemühte sich, zur Deckung der Kosten Kunstgegenstände aus ihrem Nachlaß zu verkaufen, da sich ihre Stiefkinder in Deutschland um diese Angelegenheiten nicht kümmerten.

Im folgenden Jahr, im Juni 1858, unternahm Wittmer seine dritte Reise nach Deutschland, diesmal um seinen Sohn Friedrich zum Medizinstudium nach Amberg zu begleiten.

Anlaß waren offenbar auch die Ausstellungen, an denen er in diesem Jahr mit einzelnen Werken teilnehmen konnte: in München an der umfangreichen „Allgemeinen deutschen und

³¹⁸ Wittmer an König Ludwig I., 20.9.1857; BHStA, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Ludwig I. 89/6/1; Wittmer an die Bayrische Gesandtschaft, 18.5. und 9.8.1857 und Juli 1858; BHStA München, Bayer. Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl 59; Andresen 1872, S. 299.

³¹⁹ Wittmer an König Ludwig I., 20.9.1857; BHStA München, Geheimes Hausarchiv, Nachlaß König Ludwig I., 89/6/1. Die originale Skizze liegt dem Schreiben bei.

historischen Kunstaussstellung“ im Glaspalast im August 1858, die mit mehr als 2000 Werken aller Gattungen, Themen und Stilrichtungen aus mehreren Jahrzehnten ein umfassendes Bild des deutschen Kunstschaffens in den wichtigsten Kunststädten – Berlin, Düsseldorf, Dresden, München und Wien – eine breit differenzierte Übersicht über alle Arten der Bildenden Kunst der vergangenen Jahrzehnte vermittelte, mit den Gemälden „Die Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (WL 272, Abb. 217), „Engel übertragen den Leichnam der Hl. Katharina auf den Berg Sinai“, 1829 (WL 217) und der „Madonna mit den Hl. Ignatius und Rosalia“ (WL 246),³²⁰ sowie in Berlin an der akademischen Kunstaussstellung mit dem Gemälde „Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend“, zwischen 1854 und 1858 (WL 171), und ebenfalls der „Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (WL 272).³²¹ Ob Wittmer auch an der Ausstellung des Künstlervereins in Rom im April/Mai 1859 teilnahm, geht aus eigenen Aufzeichnungen oder anderweitigen biographischen Äußerungen nicht hervor.³²²

Die 1860er Jahre

Noch immer gestaltete sich die Auftragslage für Wittmer unzureichend, wofür er die erneut schwierige politische Lage des Kirchenstaates mit verantwortlich machen konnte: *„Sol ich besonders hervorheben, daß in diesem Winter bey den dermaligen, politischen Conjunkturen ich ohne alle Bestellungen bin und daß der Zustand banger Ungewißheit über die nächste Zukunft der Päpstlichen Staaten auch nicht im Entferndesten ermeßen läßt wan sich die Verhältnisse für die hiesigen Künstler wieder zum Bessern wenden werden.“*³²³

Anstelle der kunstsinnigen Mäzene kamen weiterhin vor allem uninteressierte Romreisende, so daß die Künstler kaum ihr Auskommen fanden, wie der Naturforscher Karl Vogt schon im Jahr 1848 bemerkte, dessen Beobachtungen sich in Laufe der 1850er und 1860er Jahre weiter bestätigten: *„In Rom sitze der Künstler auf einem Isolierschemel, und sein Ruhm werde kaum über das Weichbild dringen, wenn er dessen Verbreitung einzig den Touristen überlasse, die alljährlich in Scharen durch die Ewige Stadt pilgern; in Rom könne der Künstler malen, aber nicht verkaufen; Rom biete ihm die unendlichen Vorteile eines unbefangenen Volkslebens,*

³²⁰ Ausgestellt in Loge XI im Bereich „München“, siehe Plan im BHStA Geh. Hausarchiv, Nachlaß König Max II., 78/1/92a. Wittmers Werke sind im zugehörigen Ausstellungskatalog unter den Nummern 678, 696 und 1720a aufgeführt. Die angegebenen Nummern 536a und 1755 sind nicht korrekt.

³²¹ Ausstellungsangaben bei Boetticher 1891-1901, 2. Bd., Nachdruck 1979, Sp. 1033-1034.

³²² Unter den von Friedrich Noack genannten „bedeutenderen“ Künstlern in dieser Ausstellung ist Wittmer nicht genannt, Noack 1907, S. 325-326.

³²³ Wittmer an König Maximilian, 24.1.1860; BHStA München, Geheimes Hausarchiv, Kabinettsakten König Maximilians II. 349 w-3.

das der Beobachtung überall zugänglich sei, einer herrlichen Natur, eines prächtigen Menschenschlags, einer freien Bewegung des Künstlers selbst, Vorteile, die nirgends sonst in gleicher Weise vereinigt anzutreffen seien, jedoch den Ruf, der dem Namen eines Künstlers vorangehe, der ihm Bestellungen und Käufer sichere, könne er sich nicht in Rom verschaffen, sondern müsse ihn jenseits der Alpen suchen.“³²⁴

Die verstärkte Isoliertheit der deutschrömischen Künstler, die abseits vom Kunstgeschehen in Deutschland lebten, und die weiterhin recht anspruchlosen Kunden in Rom – häufig englischer und amerikanischer Herkunft – verschärfen also diese wenig zufriedenstellende Lage, die auch ein anderer Besucher der Stadt, von Kirchmann, 1864 treffend beschrieb: *„Diese für den Künstler weit mehr als für den Studenten bedenkliche Isolierung erhält aber ihre gefährlichste Seite erst dadurch, daß der deutsche Künstler dort nicht bloß von dem römischen Familienleben, sondern auch von dem deutschen Vaterlande völlig abgeschnitten ist [...] Der briefliche Verkehr ist langsam [...]. Von deutschen Zeitungen ist in den Cafés von Rom nichts zu finden, nur die Augsburger „Allg. Ztg.“ wird in zweien gehalten [...] Dies wird genügen, um zu verstehen, wie die in Rom lebenden Künstler nur noch eine beschränkte Kenntniß der vaterländischen Verhältnisse besitzen. [...] Sehr auffallend war mir dabei die vorherrschend reactionäre Gesinnung unter den Künstlern, welche ich in Rom kennenzulernen Gelegenheit hatte. [...] Ist es daher zu verwundern, wenn die Wirkungen dieser einseitigen Lebensweise auch in die Werkstätten der Künstler eindringen und in ihren Werken erkennbar werden? Trotz der großen Zahl deutscher Maler in Rom, stehen doch ihre Leistungen wirklich bedeutender Werke erheblich dem nach, was von den im Vaterland lebenden Künstlern geschaffen wird. Die künstlerische Thätigkeit in Rom beschränkt sich wesentlich auf das Copiren der alten Meisterwerke, auf Genrebilder des italienischen Volkslebens, auf Landschaften und Porträts. [...] Für die Engländer und Amerikaner, die jetzt die Hauptkäufer für die Künstler in Rom sind, genügt schon, daß der Inhalt italienischer Natur, italienisches Volksleben darstellen.*“³²⁵

Unter diesen Bedingungen suchte Wittmer nach anderen Wegen, um diese schwierigen Verhältnisse zu umgehen und nutzte für sein künstlerisches Auskommen wieder seine langjährigen Beziehungen zum bayerischen König. Zu dieser Zeit liefen die Planungen für

³²⁴ Zitiert nach Noack 1927, I., S. 593.

³²⁵ Von Kirchmann 1864, S. 617–619 (Vorname und Näheres zu Kirchmann war leider nicht zu eruieren).

die Ausgestaltung des neu errichteten Maximilianeums am Isarhochufer in München,³²⁶ für die ein Zyklus historischer Darstellungen vorgesehen war, und weitere für die Ausstattung des Neubaus des Bayerischen Nationalmuseums an der Maximilianstraße, das 1855 eröffnet worden war und für das der König nun einen umfangreichen Freskenzyklus von insgesamt 143 Historienbildern zur bayerischen Geschichte als Wandausstattung vorsah. Im April 1858 hatte König Maximilian das thematische Konzept endgültig festgelegt. In Zusammenhang mit diesem Vorhaben – nicht mit dem von Andresen genannten Maximilianeum³²⁷ – hatte Wittmer sich die Darstellung des Hl. Bonifatius überlegt (siehe dazu auch S. 183ff.).³²⁸ Daher sandte er König Maximilian II. im Januar 1860 einen Entwurf mit einer Szene „Aus dem Leben des hl. Bonifatius“ (WL 275): *„Dieser Gegenstand wen auch nicht wie ich vernehme in dem entworfenen Programm aufgenommen, wäre zweifelsohne würdig eine Stelle in der Reihenfolge der ausgewählten Sujets zu finden. Den weniger nach den Schlachten und Blutvergießen wurde in Deutschland das Christenthum gefördert, als durch begeisterte Naturen wie Bonifaz. Deutschland verdankt diesem Apostel der Deutschen in der wahren Bedeutung des Wortes nicht nur seine Kultur, sondern Bonifaz bahnte selbst Carl dem Großen den Weg zum deutschen Kaiserthron. Daß ich zu einer solchen Arbeit befähigt, daß ich mich deren Vollzuge mit aller Liebe unterziehen würde, dafür bürgt mein Allerhöchstdemselben wohl bekannter Charakter nicht minder wie das Urtheil von Autoritäten im Kunstfache wie Cornelius, Overbeck, Hübsch, Tenerani, Gibson, Minardi, – diese Männer sind es auch die nach Einsichtnahme von meiner Skizze mich zu gegenwärtigem Schritte ermuthigten.“*³²⁹

Obwohl sich die Antwort hinzog und er am Ende keinen offiziellen Auftrag erhielt,³³⁰ arbeitete er im Sommer und Herbst 1860 weiter an einer Gemäldeausführung (WL 276, Abb.

³²⁶ Eine Studienstiftung für besonders begabte bayerische Studenten.

³²⁷ Andresen 1872, S. 299; bei den seit 1850 laufenden Planungen waren 80 Gemälde der „Hauptmomente der Weltgeschichte“ vorgesehen. Als das Maximilianeum 1874 schließlich eröffnet wurde, hatte man 32 Gemälde ausführen lassen. Ein Thema zu „Bonifatius“ war in diesem Bildprogramm nicht enthalten. Glaser, Hubert, in: Kat. Ausst. München 1997, S. 29-45.

³²⁸ Wagner 2004, S. 10.

³²⁹ Wittmer an König Maximilian, 24.1.1860, und an Hofrath Dr. Pfistermeister, 24.1.1860; BHStA München, Geheimes Hausarchiv, Kabinettsakten König Maximilians II. 349 w-3.

³³⁰ Unter den 51 ausführenden Malern erhielt schließlich der Münchener Otto Hiltensberger in den Jahren vor der Eröffnung des Museums 1867 neben zwei weiteren Fresken den Auftrag, ein Bonifatius-Thema auszuführen, wofür er die Gründung der Bistümer Würzburg und Eichstätt durch Bonifatius wählte. Siehe: Spruner 1868, Nr. 109; Henker 2000; Wagner 2004. Zwei Drittel der Fresken wurden im 2. Weltkrieg zerstört. Zu den beauftragten Malern gehörte auch der ebenfalls aus Murnau stammende Philipp Sporrer (1829 – 1899), der eine Generation jünger als Wittmer war. Er erhielt den Auftrag für drei Wandbilder. Sein Fresko "Zwölfhundert Bürger von Würzburg fallen in Vertheidigung ihrer Reichsfreiheit auf dem Kirchhof von

219): „Wie traurig es für die Künstler aussieht können Sie sich denken. Ich habe schon lange keine Bestellung und male izt auf gut Glück ein reiches Bild die Einführung des Christenth. in Deitschl. durch Bonifatius. Ein Gegenstand der höchst malerisch, neu und für uns Deutsche von größter Wichtigkeit ist.“³³¹ (Siehe dazu S. 183ff.)

Noch im folgenden Jahr bemühte er sich um die Vollendung dieses Bildes: „Ich male izt an einem großen, reichen Bilde den hl. Bonifaz vorstellend, der nach dem Sturtz der Donner Eiche dem Himmel dankt. Mit der freudigen Überraschung der Christen, und Bestürzung der Heiden. Es ist dieses eine der schönsten und Erfolgreichsten Gegenstände unserer Geschichte. Möchte mir das Glück werden im Vaterlande einen Platz für dieses Bild zu finden.“³³²

Schon 1858 hatte er in München die Gelegenheit genutzt, mit drei Gemälden an der „Allgemeinen deutschen und historischen Kunstaussstellung“ teilzunehmen. In Köln hatte er 1861 wiederum die Möglichkeit, an einer vergleichbaren zweiten Gesamtschau teilzunehmen, wo er in der „Allgemeinen deutschen und historischen Kunstaussstellung“ neben den Gemälden „Hl. Anna mit der jugendlichen Maria“, 1861 (WL 280), und „Christus läßt die Kinder zu sich kommen“ (WL 273) auch das Bonifatius-Gemälde öffentlich präsentieren konnte.

Diese „allgemeine und historische“ Schau im neu eröffneten Museum Wallraf-Richartz war mit 1566 Werken, „1. Plastiken; 2. Oelbilder; 3. Cartons, Zeichnungen, Stiche, Lithographien, Architektonische Entwürfe etc.“, nach der Münchener Ausstellung 1858 die zweite große Präsentation, die, nach den Formulierungen im Ausstellungskatalog, „Schöpfungen aller deutschen Meister aus jedem Zweig der bildenden Kunst“ vereinigte, um

Bergtheim 1400" ist noch erhalten; siehe: Wagner 2004, S. 171–173. Sporrer erhielt eine Ausbildung als Landschafts- und Porträtmaler an der Akademie der Bildenden Künste in München, wo er bei Philipp Foltz, Albert Gräfle (Bildnis) und Moritz von Schwind (Genre) studierte. Nach der Ausbildung verbrachte er sein weiteres Leben in München. Wichtigstes künstlerisches Vorbild wurde für ihn bald der Münchener Maler Carl Spitzweg, an dessen Themen – Landschafts- und Genreszenen – und Stil er sich in seinen Gemälden, Lithographien und Zeichnungen orientierte. Auch Sporrers ländliche Idyllen sind – stärker noch als die Spitzwegs – ins Skurrile, Anekdotische und menschliche Schwächen Aufdeckende gewandt. In zahlreichen Buchillustrationen, zum Beispiel zu Gottfried August Bürgers „Des Freiherrn von Münchhausen wunderbare Reisen und Abenteuer" (ca. 1870), zu den Gesammelten Werken von Conrad von Bolanden (1871 – 1873), in Franz Trautmanns "Alt Münchener Geschichten", in verschiedenen "Münchener Bilderbogen" usw. wird diese Art besonders deutlich. 1857 erhielt Sporrer das Wohnrecht in München, 1871 wurde er Assistent an der dortigen Technischen Hochschule, 1876 erhielt er eine Professur für Malerei. Am 30.7.1899 starb Philipp Sporrer in München.

³³¹ Wittmer an Hermann von Kestner, 20.9.1860; Stadtarchiv Hannover, Slg. Kestner III B 44.

³³² Wittmer an Ottilie von Goethe, 20.5.1861; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

„einen Ueberblick über die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit“ zu geben.³³³ Sie umfaßte „die Kunst der vergangenen 60 Jahre“ in den verschiedenen deutschen Städten, insbesondere in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt, Karlsruhe, München, Stuttgart, Weimar und Wien und bot Raum für ein breites Spektrum verschiedenster Ausprägungen der Historienmalerei, der Landschafts- und Genremalerei sowie der verschiedenen künstlerischen Gattungen.

Sie war also bewußt offen für alle künstlerischen Richtungen der vorangegangenen Jahrzehnte, so daß sich Wittmer zum einen zum Vergleich mit gleichgesinnten Historienmaler, zum anderen dem mit Vertretern aktuellerer Strömungen ausgesetzt sah. Das Ergebnis war für ihn enttäuschend, denn es fanden sich keine Käufer für seine Gemälde. Das Bonifatius-Gemälde bot er daher – ohne Erfolg – im Juni 1863 erneut dem bayerischen König an. Im Oktober sandte er schließlich Ottilie von Goethe ein Photo dieses Gemäldes und bat sie um Unterstützung bei einem Verkauf an andere Interessenten.

Nach wie vor gehörte auch das Kopieren altitalienischer Kunstwerke für den bayerischen König – allerdings offenbar nicht in jedem Fall mit konkretem Auftrag – zu seiner Arbeit, die ihn diesmal, 1862, nach Siena und Florenz führte.³³⁴ Es folgten Werke in Neapel: „*Ueber die Zeichnungen nach den alten igt zum Theil zerstörten Malereien in Neapel nach Giotto Donzelli und Zingaro, habe ich von S. M. dem König von Bayern nichts mehr gehört. Ich bin noch ein gar zu schlechter Spekulant.*“³³⁵ Dann reiste er nach Viterbo, um Ende 1863 „im Auftrage des Königs Max die schönen Fontanen daselbst zu zeichnen.“ (WL 158)³³⁶ Zugleich nutzte er wieder eine Gelegenheit, erworbene antike Kunstwerke in Deutschland zu verkaufen: „*Die Laokoons Gruppe in Hochrelief ohngefähr 1 ½ palm hoch in Marmor ausgeführt, wurde voriges Jahr, beym Bau der Eisenbahn vor Porta maggiore gefunden, und ist nun mein Eigenthum. Ich zihe vor es zuerst vor allen Anderen den Berliner Museum anzubiethen und bitte hiemit um Ihre gütige Verwendung.*“³³⁷ Da dieses Angebot ohne Resonanz blieb, wandte er sich im folgenden Jahr – ohne Erfolg – an den bayerischen König und bat auch hier wieder Ottilie von Goethe um Hilfestellung.³³⁸

³³³ Katalog zur zweiten „Allgemeinen und historischen Kunst-Ausstellung“ im neuen Museum Wallraf-Richartz in Köln, 2. A., Köln 1861, S. V-VI.

³³⁴ Wittmer an Ottilie von Goethe, 10.3.1862; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9

³³⁵ Wittmer an Ottilie von Goethe, 28.4.1863; ebda.

³³⁶ Wittmer an Ottilie von Goethe, 16.1.1864; ebda. Der Verbleib dieser Zeichnungen ist unbekannt.

³³⁷ Wittmer an Unbekannt, 8.12.1862; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

³³⁸ Wittmer an Maximilian II., 6.6.1863; Kabinettsakten König Maximilian II. 349 w-3 und an Ottilie von Goethe, 2.10.1863; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

In Rom war angesichts der weiterhin schwierigen nationalen Einigungsbemühungen innerhalb Italiens und des Kampfes um die weltliche Herrschaft des Kirchenstaates nach wie vor an eine allgemeine fruchtbare künstlerische Entwicklung nicht zu denken. Daher nahm Wittmer wieder enge Verbindung nach Bayern auf und reiste im September 1864 nach München und erneut in seinen Heimatort Murnau.³³⁹ Von hier aus besuchte er verschiedene weitere bayerische Orte (Schwabmünchen, Oberstdorf, Füssen und Seeshaupt).

Die Freundschaft mit Max Einsele, der seit seiner Rückkehr nach Murnau 1861 wieder großen Anteil an Wittmers Arbeit nahm und der brieflich oder über die Verlegerwitwe Rosalia Schmid Informationen über ihn erhielt, wurde ebenfalls aufgefrischt.³⁴⁰

Der intensiviertere Kontakt zu seiner bayerischen Heimat hatte zur Folge, daß Wittmer eine Professur an der Münchener Akademie der Bildenden Künste angetragen wurde. Diese lehnte er jedoch ab, da ihm eine Aufbesserung seiner Pension lohnender erschien. Denn er erhielt zum Ausgleich immerhin eine *„Erhöhung seiner Künstlerpension von 3 – auf 600 fl., die er einer Professur in München bei dem Wahlen vorgezogen hatte [...]“*³⁴¹

Erfreulicherweise folgten in Rom neue Kirchenaufträge: Für die römische Kirche S. Maria in Trastevere malte er 1865 ein monumentales (noch erhaltenes) Fresko des hl. Calepodius an der Hochschiffwand³⁴² (WL 292) und für S. Maria in Ara Coeli 1866 ein Madonnenbild (WL 294).³⁴³

Währenddessen wurde 1866 im Kunstverein in München sein „Familienbild mit Schutzheiligen“, d. h., wohl das der Murnauer Familie Kottmüller: „Die Muttergottes mit dem Kind und der Mutter Anna, umgeben von Namensheiligen“ (WL 293, Abb. 221), gezeigt.

Wittmer hatte offenbar auch vor, Kochs Zeichnungen und Briefe herauszugeben, konnte dieses Vorhaben jedoch nicht verwirklichen: *„Auch sein Lieblingsplan, dem trefflichen Koch durch Herausgabe seiner Zeichnungen und Briefe ein artistisch-litterarisches Denkmal zu setzen, wurde durch die fortgesetzten Besuche seiner deutschen Landsleute, die alle in ihm*

³³⁹ In Murnau wohnte er im Pantlbräu, Max Einsele Tagebuch, 3.9. – 1.10.1864.

³⁴⁰ Die Aufzeichnungen Einseles geben zu Wittmer seit 1823 Auskunft und enden im August 1869. In der Zeit zwischen Oktober 1828 und September 1839 gibt es keine entsprechenden Aufzeichnungen; nach sporadischen Vermerken treten erst ab 1863 wieder häufigere Notizen auf.

³⁴¹ Einsele Tagebuch, Sept. 1864, und Andresen 1872, S. 298, ADB 43, 1898, S. 648.

³⁴² Cecchelli, 1933, Buchowiecki, Bd. 4, S. 754-754.

³⁴³ Dieses Gemälde ließ sich nicht feststellen.

einen unermüdlichen Helfer, Führer und Sachwalter suchten und fanden, unmöglich gemacht.“³⁴⁴

Im August 1867 kam Wittmer wiederum nach Bayern und besuchte Murnau.³⁴⁵ Bei diesem Aufenthalt konnte er in der dortigen Mariahilf-Kirche das von der Verlegerwitwe Rosalia Schmid gestiftete Altarblatt für den linken Seitenaltar, „Maria überreicht dem Karmelitergeneral Simon Stock das Skapulier“ (WL 297, Abb. 222), das er im gleichen Jahr in Rom gemalt hatte, übergeben.³⁴⁶ Es war damit dem Ensemble der bereits Jahre zuvor, 1858/59, neugotisch umgestalteten Inneren der Mariahilf-Kirche und der vor der Kirche stehende Neufassung der Mariensäule stilgerecht eingefügt.

Im übrigen genöß er die Anerkennung des bayerischen Königshauses, die in einem Ankauf für die königliche Sammlung und durch die Verewigung in einer Porträtbüste zum Ausdruck kam, wie die Kunstpresse im Februar 1867 berichtete: *„König Ludwig hat dem Bildhauer Schöpf den Auftrag ertheilt, eine Porträtbüste Wittmer’s anzufertigen, welche in des Königs Büstengalerie von Gelehrten und Künstlern aufgenommen werden soll.*“³⁴⁷

Im Oktober, folgte (gemeinsam mit Tochter Lavinia) eine Audienz bei Ludwig I.: *„Wittmers u. sein. Tochter Audienz bei König Ludwig I. heut vor 8 Tag. (11. Oct.).*“³⁴⁸

Und gut zwei Monate später notierte Max Einsele zufrieden in seinem Tagebuch: *„nun Anerkennung u. Huldbezeugungen von König Ludwig I., Ankauf einer Taufe des hl. Johannes (?) Wittmers Büste bei Schöpf in Rom bestellt zur dereinstigen Aufstellung in München.*“³⁴⁹

Der Reiseführer Wittmers und Molitors (WL 159)

„Weil die Zeiten für Kunst gar so schwer sind habe ich übernommen Materialien für einen neuen Führer durch Rom und die Umgebung zu liefern, die welche vorhanden sind haben unglaubliche Fehler und Irrthümer.“³⁵⁰

³⁴⁴ Holland, in: ADB 43, 1898, S. 649. Zu diesen in Rom zeitweise anwesenden Freunden gehörten zum Beispiel der Maler Friedrich Preller, Wittmer an Kestner, 20.9.1860; Stadtarchiv Hannover Slg. Kestner III B 44.

³⁴⁵ Im Juni 1867: „Im Landbot. Wittmers Gemälde im Kunstverein: der sel. Simon Stock ...“, am 17.8.1867: „Wittmer wohnt im Pantlbräuhaus Zim. Nr. 23/2.“ „Beim Zinngießer eingeladen“, also bei Joseph Liebhart. Einsele Tagebuch.

³⁴⁶ Einsele Tagebuch, 31.12.1866, Juli 1867.

³⁴⁷ Beiblatt zur Zs. für bildende Kunst, II. Jg. H. 7, 22.2.1867, S. 63.

³⁴⁸ Einsele Tagebuch, 18.10.1867.

³⁴⁹ Einsele Tagebuch, 31.12.1866.

³⁵⁰ Wittmer an Ottilie von Goethe, 28.4.1863; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

Wittmer wagte sich damit auf ein Gebiet, auf dem zwei seiner langjährigen Freunde schon früher erfolgreich gewesen waren. Dies war zum einen sein Münchener Studienkollege Ernst Förster, seit langem Autor von Künstlerbiographien und zahlreichen Handbüchern für Bildungsreisende und Fachkollegen.³⁵¹ Dessen 1840 herausgegebener Italien-Reiseführer, der bis 1866 in acht Auflagen erschienen war, galt als das „erste moderne Reisehandbuch für Italien“ sowie als „Vorläufer von Gsell-Fels und Baedeker“³⁵² und war viele Jahre lang das wichtigste Handbuch für gebildete Italienreisende.

Zum anderen hatte Ferdinand Plattner aus Leipzig, anfangs Maler, dann Kunstforscher in Rom, gemeinsam mit Carl Bunsen, Eduard Gerhard und Wilhelm Röstel eine Beschreibung Roms verfaßt, die zwischen 1830 und 1842 erschienen war,³⁵³ der „*er aber infolge mangelnder wissenschaftlicher Vorbereitung doch nicht in allen Teilen gewachsen war.*“³⁵⁴

An seinem Reiseführer über Rom arbeitete Wittmer seit den frühen 1860er Jahren. Während seines Deutschlandbesuchs im Spätsommer 1864 reiste er nach Speyer, um die Herausgabe, die gemeinsam mit dem Speyerer Domkapitular Wilhelm Molitor erfolgen sollte, weiter vorzubereiten.³⁵⁵

Das Kompendium konnte 1866 unter dem Titel „Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna“. Bearbeitet von Michael Wittmer, Historienmaler in Rom, und Dr. Wilh. Molitor, Domcapitular in Speyer. Regensburg & New York 1866, erscheinen. Mit der Herausgabe dieses in seiner ersten Auflage 456 Seiten umfassenden Buches, das Carl August von Reisach, seit 1846 Bischof von München und Freising, seit 1855 Kardinal, gewidmet war, dokumentierte Wittmer seine 38jährige Vertrautheit mit der Kunst und Kultur seiner zweiten Heimat.

Ferdinand Plattner und seine Mitautoren hatten in ihrem Werk nach einer „physischen Einleitung“ und einer Einführung in die antike Kultur die Schwerpunkte auf die Peterskirche, die vatikanischen Sammlungen und den Lateran gelegt. Ernst Förster hatte in seinem nach Reiserouten gegliederten Italienreiseführer auch Rom und seine Kirchen behandelt, diese jedoch nur in sehr kurzgefaßten Einzelbeschreibungen dargestellt.

³⁵¹ Hellwig 2004, S. 459-460.

³⁵² 26.6.1865; Noack 1907, S. 265.

³⁵³ Ferdinand Plattner 1830 – 1842; Plattner hatte in Rom auch Vorträge über Dante gehalten, für deutsche Zeitschriften Kunstberichte geliefert und stand als sächsischer Gesandter in Rom vielen deutschen Künstlern hilfreich zur Seite. Siehe auch: Noack 1907, S. 190-191.

³⁵⁴ Noack 1907, S. 191.

³⁵⁵ Einsele Tagebuch, 1.10.1864.

Ziel des Reiseführers von Wittmer und Molitor war es demgegenüber, sich nicht dem antiken Rom, was die Autoren als damals überbewertet ansahen, sondern besonders der Darstellung der christlichen Bauten und Kunstwerke der Stadt zuzuwenden, wie das Vorwort erläuterte: *„Die Veranlassung zu diesem neuen Führer durch die h. Stadt ist demnach nur nach einer Richtung hin in einer Lücke der modernen Reiseliteratur zu suchen. Wir erkannten es nämlich an der Zeit, jenem Geist der Unwahrhaftigkeit u. – sagen wir es gerade heraus – der Lüge, wie er sich seit langer Zeit in der Geschichte festgesetzt hat u. nicht selten in den modernen Reisehandbüchern sich breit macht, entgegenzutreten [...] Es ist in der That für den aufmerksamen Beobachter ebenso lehrreich als betäubend, zu sehen, mit welchem verkehrten Geist man der Grösse der antiken Welt, gerade in Rom Weihrauch streut, während man für die Herrlichkeit der christlichen Welt, welcher man nicht minder in Rom auf Schritt u. Tritt begegnet, kaum ein Wort der Anerkennung hat, nicht selten sogar die leichtfertigste Herabwürdigung laut werden lässt.“*

Auch entsprechende politische und kirchenpolitische Aspekte spielten hierbei eine Rolle, da diese bisher sträflich vernachlässigt worden seien: *„[...] völliges Stillschweigen über das Walten der Kirche in der Geschichte des Menschengeschlechts, woran man zu Rom jeden Augenblick gemahnt wird, über die imposante Kraftentwicklung der grossen Päpste, über so vieles Heilige u. Verehrungswürdige, was das christliche Rom darbietet, während man das antike Rom fast wie ein Idol anbetet – hämische Bemerkungen über das jetzige Rom u. sein katholisches Volk, seine grossartigen Anstalten christl. Barmherzigkeit.“*

Wie sie noch einmal bekräftigten, ging es Wittmer und Molitor ausdrücklich um das christliche Rom: *„Denn es kommt uns fast kindisch vor, den alten Quadersteinen der Via Sacra einen Cult zu weihen, weil die Füsse eines Cäsar sie betreten, u. die Cloaca maxima anzustauen: dagegen keinen Sinn zu haben für die Stätten, wo ein Petrus und Paulus in Ketten geschmachtet, o. ein Gregor d. Gr., ein Innocenz III. gewohnt hat. Nichtsdestoweniger ist unsre Arbeit, was die Kirchen Roms betrifft, eine der vollständigsten, u. die Beschreibung der Catacomben umfasst in gedrängter Skizze die überraschenden, grossart. Forschungen der Neuzeit.“³⁵⁶*

Der Coautor Wilhelm Molitor (1819 – 1880), seit 1851 Priester sowie Professor für Archäologie und zudem Schriftsteller, war prädestiniert für diese gemeinsame Zielsetzung. Er stand in enger Verbindung zum Vatikan und gehörte den ultramontanen römischen Kirchenkreisen an, in denen auch Wittmer verkehrte, wie aus zeitgenössischen Berichten

³⁵⁶ 2. Auflage, S. VI.

hervorging.³⁵⁷ Auch mit Sophie von Schlosser in Stift Neuburg pflegte Molitor den Kontakt, wie der Maler Edward von Steinle erwähnte.³⁵⁸

Für den Reiseführer hatte Wittmer, der von jeher in seiner Grundhaltung und in seiner Malerei dem christlichen Glauben und der religiösen Malerei verbunden war, seine langjährige Beschäftigung mit der Kunst und Kultur Roms und seiner Umgebung, die er auf seinen Reisen und als Begleiter verschiedener hoher Persönlichkeiten erkundet hatte, genutzt. Welchen Anteil Wilhelm Molitor an diesem Text hatte, ist schwer feststellbar. Der an erster Stelle genannte Wittmer wird wohl aufgrund seiner Anwesenheit in Rom und seiner Ortskenntnisse vor allem die inhaltlichen Beschreibungen an diesem Buch vorbereitet haben, während der sprachlich versiertere Molitor wohl insbesondere auch die redaktionelle Bearbeitung übernahm.

In diesem für die damalige Zeit sehr fundierten Kompendium wird nach einleitenden Kapiteln zur Lage der Stadt und zu ihrer Geschichte auf mehr als 67 Seiten auf die bedeutsamen Orte und Überreste der römischen Antike eingegangen; im zweiten, mit 261 Seiten umfangreichsten Teil des Buches werden die christlichen Kulturstätten Roms in detaillierter Auflistung und in Kurzbeschreibungen vorgestellt. Ein dritter Teil beschreibt die Umgebung Roms.

Ein umfassendes Register sowie Stadt- und Umgebungspläne sorgten für eine gute Orientierung der Benutzer.

Die Entstehung und Erhaltung christlicher Denkmäler und Kunstwerke wurde als besonderes Verdienst der jeweiligen Päpste gewürdigt.

Nach Plätzen und Brunnen galt der Hauptteil des Textes den Kirchen und Klöstern. Nach ihrem Rang kamen zuerst die fünf Patriarchalbasiliken sowie S. Croce in Gerusalemme und S. Sebastiano fuori le mura als weitere Hauptpilgerkirchen, den die übrigen alphabetisch folgten. Danach wurden die Katakomben, die Paläste mit ihren Museen und Sammlungen sowie weitere bedeutende profane Gebäude und Einrichtungen dargestellt.

Neben geographischen und historischen Angaben, solchen zu kirchlichen Bräuchen oder auch Informationen praktischer und reisetechischer Art folgten die Einzelbeschreibungen jeweils nach räumlichem Ablauf, mit mehr oder weniger ausführlichen, sachlichen Einzelinformationen.

³⁵⁷ Eickholt 1917, S. 65. Siehe auch Anm. 302.

³⁵⁸ Suhr, in: Hinkel 2002, S. 261.

In der Darstellung der einzelnen Denkmäler, Kunstwerke und Sehenswürdigkeiten gingen die Herausgeber respektvoll und bewundernd auf deren langjährige Geschichte, Künstler und gestalterische Besonderheiten ein, beschrieben Raumeindrücke und nahmen kurze Einordnungen und Wertungen nach allgemein anerkannten kunsthistorischen Kriterien vor. Persönliche Vorlieben Wittmers im Hinblick auf seine eigene religiöse Malerei, die ja zu dem Zeitpunkt auch in zwei römischen Kirchen (S. Maria in Trastevere und S. Maria in Ara Coeli) und in Viterbo vorhanden waren, wurden nur kurz erwähnt.

Rechtzeitig zum 1. Vatikanischen Konzil 1869/70 erschien die zweite, korrigierte und ergänzte Auflage im Verlag Pustet, der im Jahr zuvor eine Niederlassung in Rom eröffnet hatte. Diese zweite Auflage mit nun 500 Seiten wurde durch neue Stadtpläne von Rom erweitert wie auch durch neun, nicht von Wittmers Hand stammende Radierungen von Ansichten bedeutender historischer Gebäude Roms und mit einer Ansicht von Tivoli illustriert.

Der Reiseführer trug im sorgfältig inhaltlich, sprachlich und graphisch überarbeiteten Text und in ergänzenden Plänen verschiedenen aktuellen Veränderungen Rechnung, dokumentierte jedoch damit in beiden Auflagen die Stadt wie sie bis 1870 bestand. Erst im folgenden Jahr, 1871, begannen umfangreiche und einschneidende Stadterneuerungen. Wittmers und Molitors Reiseführer ist damit ein historisches Zeugnis des Erscheinungsbildes der Stadt, wie sie sich bis kurz vor diesem Zeitpunkt entwickelt hatte. Er war jedoch durch die neuen massiven städtebaulichen Veränderungen in manchen Teilen bereits im Jahr darauf überholt.

Bedauernd schloß Wittmer dieses Kapitel 1878 Hyacinth Holland gegenüber ab: *„An unserem Führer über Rom kan ich ietzt nichts mehr machen. Um keinen Preis könnte ich die Veränderungen beschreiben die gemacht worden sind um der herrlichen Stadt den eigenthümlichen, schönen Charakter zu nehmen. Ich habe das geistliche Rom beschrieben, als solches wird es seinen Werth behalten, und genügt hat es wenigstens so viel daß keine so schlechten führer der ewigen Stadt mehr möglich sind wie früher den die später erschienen Beschreibungen haben uns gut brauchen können.“*³⁵⁹

³⁵⁹ Wittmer an Dr. Holland, 8.4.1878; Bay. Staatsbibliothek München, Hollandiana A. 1., Wittmer, Michael.

Die 1870er Jahre

Auch im Laufe der 1870er Jahre ergaben sich im Kunstleben Roms kaum Perspektiven für deutsche Künstler wie Wittmer, dessen spätnazarenische Ausrichtung sich zudem noch stärker ausgeprägt hatte. Dieses römische Kunstleben hatte sich *„immer weiter rückwärts entwickelt. Es hängt eng mit der Entfaltung der modernen Kunstanschauungen und des nationaldeutschen Kunstbegriffs zusammen, daß die ewige Stadt ihre ehemals beherrschende Stellung als Kunstschule völlig eingebüßt hat, und daß sie nicht einmal mehr ein Kunstmarkt von einiger Bedeutung ist.“*³⁶⁰

In dieser Situation und nachdem auch der 1864 verstorbene Maximilian II. ihn nicht mehr unterstützen konnte – *„gerade in der Zeit wo er ernstlich daran gedacht die gemachten Versprechungen für die vielen geleisteten Dienste in Erfüllung zu bringen“*³⁶¹ –, kam es Wittmer, der sich den „modernen Kunstanschauungen“ nicht angeschlossen hatte, sehr gelegen, daß es in den 1860er Jahren in seinem Geburtsort Murnau erneute Versuche gab, in der Pfarrkirche St. Nikolaus die große Kuppel mit einer Malerei zu vollenden. Er gestaltete einen entsprechenden Entwurf mit dem Thema des „Jüngsten Gerichts“ (WL 295, siehe dazu S. 213f.).

Obwohl dieser Entwurf abgelehnt wurde, folgten nun weitere größere Kirchenaufträge in Bayern. Nachdem Wittmer 1871 das Hochaltarbild für die Pfarrkirche Maria Himmelfahrt in Partenkirchen gemalt hatte (WL 301, Abb. 225), kam er 1871/72 wieder nach Murnau, diesmal, um im Chor der St. Nikolauskirche anstelle der schlichten Darstellung des "Lamm Gottes" ein umfangreicheres Bildprogramm auszuführen (siehe dazu S. 207ff.).³⁶²

Nach seinem sechs Jahre zuvor gemalten Fresko für S. Maria in Trastevere (WL 292) beschäftigte sich Wittmer nun wieder mit der Freskomalerei und gestaltete Darstellungen der „Verkündigung an Maria“, der „Geburt“, der „Verklärung“ und der „Kreuzigung Christi“ sowie in den Gurtbögen der „Schöpfung“, der „Erschaffung Adams“, des „Sündenfalls“ und der „Vertreibung aus dem Paradies“ (WL 303-305, Abb. 230-234). In den Zwickeln um die Kuppel wurden die vier Evangelisten und Engel plaziert.³⁶³ Die Ausführung übernahm der

³⁶⁰ Noack 1907, S. 340.

³⁶¹ Wittmer an Otilie von Goethe, 22.5.1866; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

³⁶² Wittmer an Dr. Holland, Pfingsten 1871; Bay. Staatsbibliothek, München, Hollandiana A I., Wittmer, Michael.

³⁶³ Wiedenmann 1903, S. 40-42, sowie: Wiedenmann, Staffelseebote, 17.1.1903, und Gebhart 1931/1, S. 49; der Aquarell-Entwurf „Gottvater“ ist in der Staatlichen Graphischen Sammlung, München, Inv. Nr. 43947

nun Siebzigjährige nicht mehr allein, sondern überließ sie zum Teil (an den Gurtbögen) dem Münchener Maler Joseph Anton Schwarzmann.³⁶⁴

Anschließend erhielt die Mariahilf-Kirche in Murnau von ihm eine kleine Gemälde-Version der „Himmelfahrt Mariae“ (WL 306, Abb. 227) nach einem Entwurf, den er zuvor für den Hochaltar der Partenkirchener Pfarrkirche realisiert hatte.

Bei seinen Aufenthalten in Bayern, die durch das moderne Verkehrswesen nun wesentlich erleichtert wurden, nutzte er auch seine alten Freundschaften und Kontakte. Zu ihnen gehörte der langjährige Freund Dr. Matthias Trettenbacher, bei dem er wohnte, wenn er sich in München aufhielt,³⁶⁵ sein „Jugend- u. akadem. Freund“, der Maler Auer³⁶⁶, der Münchener Philosoph und Politiker Ernst von Lasaulx (1805 – 1861), der wie Alois Flir und Beda Weber 1848 an der Frankfurter Nationalversammlung teilgenommen hatte, unter anderem eng mit dem Kloster Ettal in Verbindung stand, und mit dem er schon in Rom, und 1833 in Nauplia und Athen zusammengewesen war,³⁶⁷ oder der Historienmaler Ulrich Halbreiter (1812 – 1877), der Schüler von Wittmers Freund Joseph Schlotthauer gewesen war, 1834 ebenfalls Griechenland besucht hatte und unter Heinrich Maria von Hess in den Jahren um 1840 an der Ausmalung von St. Bonifatius in München und unter Cornelius an der Innenausstattung der Ludwigskirche beteiligt gewesen war.³⁶⁸

Mit der zunehmenden Anwesenheit Wittmers in München setzte sich auch dessen offizielle Anerkennung fort, die etwa 1872 in der Gratulation Ludwigs II. zu seinem 70. Geburtstag zum Ausdruck kam.³⁶⁹ Andererseits übermittelte Wittmer König Ludwig II. 1874 das Bild der tanzenden Derwische, das er auf Wunsch Maximilians II. als Erinnerung an die Orientreise von 1833 in der Zeit nach 1848 gemalt hatte (WL 52, Abb. 57).³⁷⁰

Und wieder war er eingeladen, in Deutschland Werke zu präsentieren, den „Deutschen Bardengesang nach einem Römersiege“ 1872 in der akademischen Kunstaussstellung in Berlin und das „Jüngste Gericht“ in der Wiener Kunstaussstellung 1873.

³⁶⁴ Schwarzmann hatte in den 1840er Jahren unter Heinrich von Hess die Ornamentik in St. Bonifaz in München ausgeführt.

³⁶⁵ Dienerstr. 17, siehe: Dreyer 1921, S. 111-114.

³⁶⁶ Einsele Tagebuch, 25.8.1868. Es könnte sich hier um den Münchener Maler Max Joseph Auer (1795 – 1878) handeln.

³⁶⁷ Wittmer an Dr. Holland, Pfingsten 1871; Bay. Staatsbibliothek München, Hollandiana A. 1., Wittmer, Michael; siehe auch: Damman 1934, S. 69; Jent 1970, S. 145.

³⁶⁸ Siehe: Dreyer 1921, S. 53-54.

³⁶⁹ Wittmer an Ministerialrat [?], 3.8.1873; Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

³⁷⁰ Wittmer wohl an den Sekretär Ludwigs II., Sept. 1873; Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828: Wittmer, Johann Michael.

In Rom selbst unterhielt Wittmer weiterhin engsten Kontakt zum Vatikan, wozu anlässlich des 1. Vatikanischen Konzils 1869/70 besonders intensive Gelegenheit war, da sich zahlreiche Teilnehmer oder deren Begleiter aus Deutschland und anderen europäischen Ländern einfanden. Nachweisbar ist dies für den Sekretär des Erzbischofs von München und Freising, Paul Kagerer, der in seinem Tagebuch am 27. November 1869 zu seiner Ankunft in Rom vermerkte: „*Am Bahnhof erwarteten uns die Capitäne Hofer [?] u. Filcher sowie der Maler Widmer die Ankommenden, u. 3 Wagen in päpst. Dienste brachten rasche die ganze Gesellschaft in die Wohn[un]g Babuino.*“ Und am Sonntag, dem 5. Dezember, notierte er einen Besuch bei „Maler Widmer“.³⁷¹ Kagerer nahm nicht nur an zahlreichen kirchlichen Sitzung und Versammlungen im Vorfeld des Konzils und an entsprechenden Einzeltreffen teil, er wollte am 12. Dezember u. a. auch wieder Wittmer aufsuchen (den er nicht antraf). Bei seinen Besichtigungen römischer Kirchen nahm er Wittmers und Molitors gerade in zweiter Auflage erschienenen Reiseführer zu Hilfe.³⁷² Auch zu Wilhelm Molitor hatte Kagerer während seines Rom-Aufenthalts persönlichen Kontakt.³⁷³

Am 3. Februar suchte Wittmer Kagerer in seiner Wohnung auf. Am 12. Februar besuchte Kagerer „*Maler Wittmer, um das bei Reisach gekaufte Bild zur Restaurierung zu übergeben, u. Dr. Hagler.*“ Am gleichen Abend kam Wittmer wieder zu Kagerer. Am 27.2. besuchte er ihn erneut.³⁷⁴ Wittmer nutzte also am Rande des Konzils jede sich bietende Möglichkeit, seine künstlerische Arbeit anzubieten.

Drei Jahre später, 1873, erhielt Wittmer den ehrenvollen Auftrag, im Rahmen der Renovierung der Kirche Santa Maria dell' Anima Fresken auszuführen. Als Teil der erneuerten Innenausstattung durch Ludwig Seitz gestaltete er vier Wandbilder mit Darstellungen maßgebender religiöser und weltlicher Persönlichkeiten des Mittelalters, die seitlich der Grabdenkmäler des Hadrian und des Erbprinzen Carl Friedrich von Jülich, Kleve und Berg plaziert wurden: den heiligen Bonifatius, Kaiser Karl den Großen, Kaiser Heinrich II. und Papst Leo IX. (WL 307, Abb. 235; siehe dazu S. 193ff.).

Da Wittmer seit den 1860er Jahren wieder häufiger nach Bayern reiste, intensivierten sich seine dortigen freundschaftlichen Verbindungen, wodurch sich vor allem hier seine

³⁷¹ „Nachmittags Besuche bei Bischof von Paderborn, Maler Widmer, Bischof Greith, Villa Malta u. Cardinal Gonella.“ Siehe: Landersdorfer 1999, S. 76.

³⁷² Landersdorfer 1999, S. 87.

³⁷³ Landersdorfer 1999, S. 98.

³⁷⁴ Landersdorfer 1999, S. 117.

Auftragslage verbesserte. Er konnte weitere Möglichkeiten nutzen, die sich – unabhängig von den Bildausstattungen im Rahmen der Bautätigkeit Ludwigs I. und Maximilians II. – in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bereich des Kirchenbaus und der Kirchenrestaurierungen boten.

So erhielt er, neben den Fresken und Gemälden in Murnau, Aufträge für Altarbilder in Schwandorf, 1869 (WL 299, 300, Abb. 223, 224), in Oberegging, 1874 (WL 312, Abb. 237), für die Pfarrkirche in Wengen/Allgäu, 1875 (WL 316, 317, Abb. 242, 243), und in Indersdorf, 1876 (WL 321, Abb. 246). In seinen letzten Lebensjahren konnte er, gewissermaßen als Krönung seines religiös orientierten Schaffens, 1875 und 1877/78 Fresken in der Hauptapsis und im Schiff der romanischen Basilika in Ilimünster ausführen.

Für den nordseitigen Rosenkranzaltar der St. Nikolauskirche in Murnau übergab er das 1876 gemalte Altarblatt der „Maria als Rosenkranzkönigin mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena“ (WL 318) und im folgenden Jahr für die rechte Chorkapelle das in Rom gemalte Altar-Gemälde „Der Schutzengel Raphael und Tobias mit der Muttergottes, 1877“ (WL 322, Abb. 247; siehe dazu S. 215ff.),³⁷⁵ das damit gegenüber dem 1781 entstandenen Altarbild des „Hl. Michael im Kampf mit dem Drachen“ seines Großvaters Johann Michael Kassian Wittmer plazierte war.

Zwei junge Künstlerkollegen, die gleichfalls in Rom zu Wittmers Malerfreunden gehörten und die darüberhinaus in den 1860er und 1870er Jahren für ihn eine Art Bindeglied zwischen der kirchlichen Kunst in Rom und in Bayern darstellten, waren der Maler Jakob Wüger (1829 – 1892) und der Maler, Bildhauer und Architekt Peter Lenz (1832 – 1928).³⁷⁶ Lenz lebte und arbeitete nach seiner Tätigkeit als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg in den Jahren 1862 bis 1865 zusammen mit seinem Freund und Kollegen Jakob Wüger in Rom, wohin sie in den Jahren 1874 bis 1878 erneut kamen, um die Zelle des hl. Benedikt und die anschließenden Räume im Kloster Monte Cassino auszumalen. Beide lebten von 1869 bis an ihr Lebensende als Mönche hauptsächlich im Kloster Beuron, wo Wüger weiterhin Mitarbeiter von Lenz war.³⁷⁷

Lenz und Wüger bewegten sich ebenfalls im engsten Umfeld des Kirchenstaates und setzten sich 1868 dafür ein, mit Künstlern gleicher Zielrichtung ausdrücklich die kirchlich-religiöse Kunst zu fördern und sogar – die Ideen der „Lukasbrüder“ wiederaufgreifend – ein

³⁷⁵ Wiedenmann, Staffelseebote, 24.1.1903, und Gebhart S. 49.

³⁷⁶ 1832 Haigerloch – 1928 Beuron.

³⁷⁷ Siebenmorgen 1983, S. 138.

Künstlerkloster zu bauen, das allerdings nicht zustandekam.³⁷⁸ Diese Verwirklichung religiöser Kunst kam Wittmers langjährigen eigenen inhaltlichen und gestalterischen Vorstellungen sehr entgegen, so daß er dieses Projekt unterstützte.³⁷⁹ Nach dem Scheitern des Vorhabens beklagte sich Lenz: *„Daran habe ich auch wieder sehen können, wieviel mit diesen Leuten zu machen ist; und besonders Overbeck und die Seitz haben sehr viel in meiner Achtung verloren durch ihr Benehmen in dieser Sache [...] Flatz, Wittmer, Achtermann, Rhoden und Steinhäuser und besonders Stolz haben sich gut gehalten, mit den anderen aber war nichts anzufangen. –“*³⁸⁰

Lenz setzte sich für eine schlichte monumentale Architektur ein, der er entsprechende monumentale Freskenausstattungen einfügte und es scheint, daß auf seinen künstlerischen Ideen auch frische gestalterische Impulse insbesondere auf die Freskenaufträge Wittmers zurückzuführen sind. Andererseits gab Wittmer Lenz zum Beispiel 1869 technischen Rat bei der Ausmalung in der Torretta im Kloster Monte Cassino, die dieser allerdings nicht annahm.³⁸¹

Da sich die Kunst seit langem anderen Themen und Ausdrucksformen, als Wittmer sie vertrat, zugewandt hatte, ließ auch am Münchener Hof das Interesse an seiner Malerei deutlich nach. So wurden seine Werke trotz offizieller Würdigung seiner Verdienste 1879 nicht mehr für ausstellungswürdig befunden, wie die Kunstchronik 1880 berichtete: *„Die Könige Ludwig I., Max. II. und Ludwig II. haben Wittmer vielfach ausgezeichnet. Cornelius würdigte ihn seiner Freundschaft. Aber das Alles und sein geachteter Name schützte ihn nicht gegen die Zurückweisung dreier zur vorjährigen internationalen Kunstausstellung in München eingesendeter Bilder.“*³⁸²

Und Anfang der 1890er Jahre wurde schließlich auch in Murnau der ältere Entwurf Wittmers aus den 1860er Jahren für die zentrale Kuppel des Schiffes von St. Nikolaus mit der Darstellung „Christus inmitten der Heiligenchöre“ abgelehnt. Stattdessen orientierte man sich am barocken Charakter der Kirche und entschied sich für den Münchener Maler Waldemar Kolmsberger d. Ä., der diese weite Kuppelfläche mit einer neobarocken Malerei versah.

³⁷⁸ Siebenmorgen 1983, S. 61-62.

³⁷⁹ Nicht viel später löste er sich allerdings von diesen Zielen; siehe: Siebenmorgen 1983, S. 82.

³⁸⁰ Zitiert nach: Metken, Günter: Zur Problematik der Nazarener-Nachwirkung, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 323-325. Wittmers langjähriger Freund Gebhard Flatz hatte wie Wittmer enge Kontakte zum römischen Klerus, war Alois Flir und der „Anima“ eng verbunden und Mitglied der Bruderschaft des „Campo Santo“.

³⁸¹ Siebenmorgen 1983, S. 138.

³⁸² Kunstchronik 1880, S. 628.

Am 9. Mai 1880 starb Wittmer in München und wurde am 11. Mai auf dem alten südlichen Friedhof bestattet.³⁸³

Der Münchener Literatur- und Kunsthistoriker Hyacinth Holland, Verfasser zahlreicher Künstlerbiographien und auch Wittmer freundschaftlich verbunden, zog ein ausnehmend wohlwollendes Resümee seines Charakters und Schaffens: *„W. war ein höchst achtenswerther, sittenreiner Charakter, einer jener wenigen Menschen, die, von einer höheren Idee getragen, zeitlebens sich treu und unwandelbar verbleiben, eine edle Seele ohne Falsch und Neid. Bei allen seinen Schöpfungen setzte er seine beste Kraft ein und that sein Möglichstes. Sein Herz blieb der Heimath zugethan; zeitlebens zählte er sich zu den Münchener Künstlern.“*³⁸⁴

³⁸³ Das für 50 Jahre erworbene Grab wurde 1930 aufgelassen. Auskunft der Friedhofsverwaltung München vom 25.4.2005.

³⁸⁴ Allgemeine Zeitung, Augsburg, 1880, 154, Beilage S. 2242–2244; ADB 43, 1898, S. 649.

B. Zum Werk

Wittmers Oeuvre besteht aus verschiedenen Werkkomplexen und ist, wie seine erhaltenen oder schriftlich dokumentierten Arbeiten seit ca. 1820 zeigen, überraschend vielfältig. Es umfaßt Porträts, Historienbilder nach historischen, mythologischen und literarischen Stoffen, solche religiösen Inhalts sowie vereinzelt kunsthistorische Anekdotenbilder oder Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse, daneben zahlreiche Werke zur Reise nach Griechenland und Konstantinopel. Hinzu kommen seit seiner Jugend ausgeführte Landschaftsskizzen und -aquarelle in Murnau und in Italien.

Von den nunmehr insgesamt über 400 im Original oder schriftlich nachgewiesenen Arbeiten sind gut 100 Historienbilder, davon ca. 60 Bilder zur Reise nach Griechenland und Konstantinopel. Weitere mehr als 60 Werke beziehen sich auf antike und mittelalterliche Dichtung und Mythologie oder zeigen Landschaftsmotive. Etwa 160 Werke haben religiöse Themen. Hinzu kommen über 40 Porträts sowie zahlreiche kleine Studien und Skizzen verschiedenster Art.

Über die Jahrzehnte hinweg kamen alle wesentlichen Techniken der Malerei und Graphik in seinem Schaffen vor: die Zeichnung, das Aquarell, die Ölmalerei, die Freskotechnik, auch Kupferstich, Radierung und Lithographie.

Dieses Oeuvre entstand, wie sich aus der Werkliste ablesen läßt, seit Beginn seiner Studien an der Akademie bis an sein Lebensende ohne längere zeitliche Unterbrechungen; Wittmer war durchgehend und in gleichbleibendem Umfang künstlerisch produktiv.

Aus der Zeit vor dem Akademiestudium sind keine Arbeiten bekannt. Ebenso wenig sind – mit Ausnahme von zwei Arbeiten (WL 205, Abb. 188 , WL 370, Abb. 7) – Akademiezeichnungen, Anatomiestudien oder Kopien nach Werken der Malerei von Wittmer aus den Studienjahren in München überliefert, da bei einem Großbrand 1835 in seinem Elternhaus in Murnau „*alle seine Studien, die er in Deutschland gemacht,*“ und „*die Bilder- und Kupferstichsammlung seiner Vorfahren*“ zerstört wurden.³⁸⁵ Auch über seine Mitarbeit an den Fresken in der Glyptothek und im Odeon in München sind keine Einzelheiten bezeugt. Abgesehen von wenigen frühen Porträts und einigen religiösen Gemälden ist erst sein Schaffen seit seiner Zeit in Rom weitestgehend bekannt und erhalten. Dessen thematische Schwerpunkte lagen aufgrund seiner Arbeit im Kreis der Deutschrömer und insbesondere in

³⁸⁵ Andresen 1872, S. 295.

der Zeit seines Zusammenlebens mit Koch in den 1830er und 1840er Jahren, neben seinen Bildern zur Reise nach Griechenland und Konstantinopel, vor allem bei mythologischen und literarischen Stoffen der Antike und des Mittelalters, insbesondere denen zu Homer und Äsop, zu Dante und Ossian.

Wittmer entsprach damit seiner Ausrichtung als Historienmaler, der unter dem allgemeinen Einfluß der seit der Zeit der Aufklärung dominierenden Dichtung und Philosophie Themen darzustellen hatte, die historische und literarische Inhalte in der Malerei verbildlichten und auf diese Weise die angestrebten anspruchsvollen Bildungsziele des Klassizismus unterstützten. Auch die Malerei sollte sich in dieser Richtung orientieren. Zudem war auch für sie selbst diese Art Kunst förderlich, „*da doch nur durch Anregung für historische Gegenstände die Kunst wahrhaft gefördert und vom Gemeinen und Alltäglichen zum Edlen geführt werden kann,*“ wie der Kunstkritiker Johann Gottlob von Quandt 1830 vermerkte.³⁸⁶

Wittmer fand mit diesen Themen und deren verbindlichen Darstellungsweisen allerdings keinen Zugang zu den von offizieller Seite geförderten Aufträgen für öffentliche Gebäude, sondern arbeitete hauptsächlich für adelige Auftraggeber und königliche Sammlungen. Während er sich vereinzelt auch in den Bereich der kunsthistorischen Anekdotenmalerei begab – ein Sondergebiet der Historienmalerei, wobei er jedoch keine ausgesprochen volkstümlich-populären Themen suchte (siehe dazu S. 178ff.) – und auch Ereignisbilder zu aktuellen Geschehnissen wie zu Garibaldi's Heer (WL 149, 150) oder den „Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“, 1846 (WL 147, 148, Abb. 124, siehe dazu S. 173ff.), gestaltete, malte er jedoch, soweit bekannt, nie Stilleben und schloß sich damit offensichtlich der Auffassung seines Schwiegervaters an, der über die seiner Zeit vorangegangene Kunst urteilte: „*Seit der Zeit der Glaubensreformation ist diese Art der Malerei [die Genremalerei] in Aufnahme gekommen [...] ja es kam soweit, daß sich sogar eine noch elendere Art Malerei, Stilleben genannt, bedeutend machen konnte.*“³⁸⁷

Mit einer Landschaftsmalerei in der Art Kochs beschäftigte sich Wittmer nur in wenigen Fällen. Dessen von klassizistischen Überzeugungen hergeleitete, intensive Auseinandersetzung mit der Natur, bei deren malerischer Gestaltung er historische oder literarische Szenen eingliederte und sie im Sinne einer höheren Idee zu idealisierten,

³⁸⁶ In: Kunstblatt 1839, S. 92. Zitiert nach Börsch-Supan 1988, S. 169.

³⁸⁷ Koch (1834) 1984, S. 92f.

„heroischen“ Landschaften bildete, konnte und wollte sich Wittmer als ausgewiesener, akademisch ausgerichteter Historienmaler wohl nicht in gleicher Weise versuchen.

Lediglich in seinen Griechenland-Bildern, die die Darstellung der klassischen Landschaften, insbesondere von Athen und Nauplia, zum Thema hatten, näherte er sich – neben direkten Nachahmungen zweier Gemälde Kochs – in der Bildanlage verschiedentlich seinem Schwiegervater an.

Obwohl diesen Ansichten Wittmers persönliche, unmittelbare Eindrücke zugrundelagen, folgte er in den anschließenden Bildkonzeptionen der Grundstruktur klassischer Ideallandschaften, wie sie Nicolas Poussin, Gaspard Dughet und Claude Lorrain, beeinflusst von der Landschaft um Rom, im 17. Jahrhundert grundlegend geprägt hatten, und wie sie Koch in den vergangenen 30 Jahren in überlegener Weise in seiner Landschaftsmalerei weiterentwickelt hatte. Kochs Ziel war es, über das genaue Abbild einer bestimmten Naturansicht hinaus die Verwirklichung einer Idee auszudrücken, die „*einer Rückwendung zu einem arkadisch-antiken oder mittelalterlich-christlichen Ideal*“ entsprechen und zu einem „*reinen, glücklichen Naturzustand der Menschheit*“ führen sollte.³⁸⁸

Zwar griff Wittmer in Grundzügen den kompositorisch und farblich gestaffelten Bildaufbau der breit angelegten Landschaftsdarstellungen Kochs auf, bildete jeweils einen flachen, seitlich hügeligen, von Vegetation gerahmten Vordergrund mit figürlichen Staffageszenen und öffnete den Blick auf eine entfernte Landschafts- und Architekturkulisse im Mittel- und Hintergrund. Seine Ansichten Griechenlands und der klassischen Stätten hatten jedoch nicht den Anspruch der „heroischen“ Landschaften Kochs. Sie waren sowohl durch die Technik des Aquarells wie in ihrer Ausarbeitung malerischer, in den entfernteren Landschaftspartien vereinfachter und weniger zeichnerisch-exakt durchgebildet und ausdifferenziert. Auch in der Farbgestaltung unterschied sich Wittmer deutlich von Koch.

Demgegenüber waren seine Aquarelle mit Themen des griechisch-türkischen Alltags individuell angelegte, anschaulich-pittoreske Bildszenen.

Wiederum anders sah eine späte Darstellung der Landschaft südlich von Murnau aus, die er topographisch äußerst exakt ausführte, da sie zur Vervielfältigung als Lithographie in einer Panoramakarte diente (WL 156, Abb. 127). In dem extrem breiten, detailliert ausgearbeiteten Panorama gab er 1873 vor der Bergkulisse der Alpen und Voralpen die Murnauer

³⁸⁸ Frey 1950, S. 223, Auch Frank 1995 geht im Zusammenhang mit Kochs Gemälde „Der Schmadribachfall“ auf dessen Naturauffassung ein.

Mooslandschaft wieder, mit der er auf den Zeitgeschmack und die allgemeine Nachfrage von Sommerfrischlern reagierte, die das damals zunehmend attraktive Murnau besuchten.

Es war ihm ein großes Bedürfnis, das Werk Kochs im allgemeinen Bewußtsein wach zu halten und dessen künstlerischer Hinterlassenschaft eine angemessene Würdigung in der Öffentlichkeit zu verschaffen. Daher bemühte er sich in den Jahren nach dessen Tod 1839, aus dem von ihm wohl gehüteten Nachlaß bestimmte Werkgruppen, die Bildfolgen zu Themen des Alten und des Neuen Testaments und zu Dantes „Göttlicher Komödie“, zur Reproduktion in Radierungen und Kupferstichen vorzubereiten. Für sich selbst fertigte er Kopien nach Kochs Entwürfen. Schlüsselwerke Kochs, das „Dankopfer Noahs“ und sein letztes Gemälde zu „Ganymed“, gab er ebenfalls in Gemäldekopien wieder.

Nebenher arbeitete Wittmer, wie bereits während seiner Ausbildungszeit, an Porträts, die er besonders in den 1830er und 1840er Jahren und erneut seit Mitte der 1860er Jahre von Familienmitgliedern und einigen Murnauer Freunden zeichnete oder malte.

In den letzten 30 Jahren seines Lebens verlagerte sich sein Schaffen hauptsächlich auf religiöse Themen, die er für private oder kirchliche Auftraggeber in Viterbo, Rom, in Forlì, dazu in Frankreich, aber auch in Murnau und verstärkt in den 1860er und 1870er Jahren in anderen bayerischen Orten schuf. Es entstanden nun vorwiegend Marienbilder, Heiligendarstellungen, Szenen zum Alten und Neuen Testament, die er in Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen und auch wiederholt in Freskotechnik ausführte.

In dieser Zeit, in der sich in Deutschland im kirchlichen Bereich eine starke religiöse Strömung gegen moderne realistische Tendenzen der Malerei – etwa in Düsseldorf und in München – entwickelt hatte, kam der Stil der Spätnazarener auch in Wittmers Werk erneut deutlich zur Geltung, nachdem er bereits in seinen frühen Jahren für die Stiftskirche Heilig Geist in Weilheim, 1827, und für die Kapelle in Linden bei Etting, 1834, erste Altarbilder im Stil der Nazarener geschaffen hatte. Wittmer vertrat hier deutlich idealisierende, spätnazarenische Ausdrucksformen, die er in seiner Malerei und, nach fast drei Jahrzehnten, auch in der Freskomalerei anwandte. Diese Möglichkeiten in Bayern ergaben sich vor dem Hintergrund einer religiösen Erneuerung, die mit wachsender Tätigkeit im Kirchenbau und umfangreichen Renovierungsprojekten einherging.

Dementsprechend hielt sich Wittmer als konservativ-religiöser Mensch und Historienmaler konsequent von der in jener Zeit in Italien vom Publikum bevorzugten freizügigen und

anspruchlosen folkloristischen Malerei fern. Er stand damit im Gegensatz der damals in Rom verbreiteten, öffentlichkeitswirksamen Malerei, deren vielfach begrenztes Niveau massiv kritisiert wurde: So äußerte Friedrich Pecht schon 1852: *„Dieser Cynismus geht durch alles italienische Leben, durch ihre ganze neuere Kunst [...] es handelt sich bei ihren Bildern immer [...] darum, die Sinne zu reizen, keineswegs das Gemüth zu ergreifen und zu erheben [...] selbst in Rom droht diese Kunstentartung andere Richtungen zu verdrängen, und ein nicht geringer Theil unserer Landsleute dort ist davon angesteckt, weil das Publicum vorzugsweise solche Darstellungen sucht und kauft.“*³⁸⁹

Auch Alois Flir, der Rektor der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell' Anima, stand dieser gängigen Kunstproduktion ablehnend gegenüber und benannte damit zugleich die von neuen, anspruchsvollen künstlerischen Entwicklungen isolierte Situation, in der sich Künstler wie Wittmer in Rom befanden: *„Mein einziger Trost sind nur einige wenige Künstler: Cornelius, Overbeck, beide Rhoden [...] Aber diese sind hier nur Eremiten; sie beherrschen die Oeffentlichkeit nicht, sie sind in Rom, aber sie gehören nicht zu Rom. Und so bleibt mir immer das Gefühl des Mangels eines gegenwärtigen nationalen Kunstlebens [...] Die Künste liegen in Rom [...] gänzlich darnieder an einer ekeln Entartung. Der Geist ist geschwunden, eine prunkende Form, die nur den Pöbel [...] ergötzen kann, ist das unzulängliche Surrogat.“*³⁹⁰ Und ähnlich urteilte ein weiterer Rombesucher: *„Die künstlerische Thätigkeit in Rom beschränkt sich wesentlich auf das Copiren der alten Meisterwerke, auf Genrebilder des italienischen Volkslebens, auf Landschaften und Porträts. [...] Aber abgeschnitten von Familie und Vaterland, in einen flachen Kosmopolitismus versunken, vermag der deutsche Künstler in Rom nicht jene classische Schönheit, die ihm in den Werken vergangener Jahrhunderte entgegentritt, in genialer Weise auf andere Gebiete des Lebens zu übertragen; er bleibt in der passiven Benützung jener alten Werke und in der Wiederholung ihres Inhaltes [...],“*³⁹¹ eine Einschätzung, die auch Wittmers Schaffen immer wieder betraf.

Aufgrund seines Kunstverständnisses, vor allem aber aus kommerziellen Gründen sah Wittmer keinen Hinderungsgrund, Bildthemen mehrfach auszuführen und sich selbst zu kopieren oder verschiedenste Themen zu variieren. Wie sein Schwiegervater setzte er sich in wiederholten Arbeitsprozessen mit einzelnen Kompositionen immer wieder intensiv

³⁸⁹ Zitiert nach: Bringmann, Michael: Deutschrömische Kunst im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, in: Kat. Auss. München 1987, S. 148.

³⁹⁰ Zitiert nach: Bringmann, in: Kat. Ausst. München 1987, S. 148.

³⁹¹ Ebda.

auseinander. Er sah sich sein Leben lang wohl oder übel dazu genötigt, wie er 1839 gegenüber Kochs Biographen Marggraff bekannte: „*Durch Verhältnisse gezwungen, mußte ich fast immer auf Erwerb denken und in allen Fächern arbeiten. Der Arbeiten sind auf diese Art viele aber nach allen Enden zerstreut.*“³⁹²

1. Frühe Arbeiten in München und Rom

Wittmers Studien in München waren zunächst von den klassizistisch ausgerichteten Ausbildungsprinzipien des Düsseldorfer Akademieprofessors Johann Peter von Langer und dessen Sohn Robert bestimmt. Von diesen Anfängen zeugt bisher lediglich eine kleine lavierte Zeichnung Wittmers, „Josephs blutiger Rock“ (WL 205, Abb. 188), die die alttestamentarische Szene in einem kahlen Innenraum in kontrastreichem Helldunkel beschreibt. Darin steht auf einem Podest rechts in klarer, strenger Komposition die statuarische, in ein Pallium gekleidete Figur Jakobs, dem links einer der Söhne mit dramatischer Gestik den blutigen Rock Josephs zeigt. Eine lebensgroße Kohlezeichnung eines männlichen Aktes (WL 370, Abb. 7) ist weiteres Zeugnis der von Wittmer ausbildungsgemäß absolvierten frühen Zeichenstudien.

Über sonstige Arbeiten Wittmers aus der Akademiezeit, auch über die, die unter Peter von Cornelius und Heinrich von Hess entstanden, ist aufgrund der nicht mehr erhaltenen Studien keine Aussage möglich.

Erste, in den Ausbildungsjahren ausgeführte Aufträge für Kirchenbilder, die 10. Station eines Kreuzweges für die Pfarrkirche in Tölz, 1825 (WL 208), ein „Christus am Kreuz“ für die Kath. Pfarrkirche St. Vitus in Iffeldorf, 1826 (WL 209 Abb. 190), sowie ein „Hl. Sebastian“, 1827, der für die Stiftskirche Heilig Geist in Weilheim vorgesehen war (WL 214, Abb. 194),³⁹³ standen noch erkennbar in der spätbarocken Tradition oberbayerischer Kirchenmalerei.³⁹⁴ Die kleine Fassung, die Wittmer im gleichen Jahr als Studie malte (WL 213, Abb. 193),³⁹⁵ verrät in der präzisen Zeichnung der Figur, den weichen Gesichtszügen

³⁹² Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17 Jg. H. 4, 1935, S. 148.

³⁹³ Er wurde dort nie aufgehängt, sondern fand elf Jahre später seinen Platz im Murnauer Krankenhaus.

³⁹⁴ Der Verbleib der Bilder in der nicht mehr bestehenden Kapelle in Lauterbach (bei Steingaden) und der „Johann Evangelist“, alle 1825, ist nicht bekannt.

³⁹⁵ Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1359.

und in der zarten Unversehrtheit des Körpers jedoch deutlich den neuen stilistischen Einfluß nazarenischer Kunst, die sowohl die Malerei der Dürerzeit wie die der italienischen Malerei vor Raffael als vorbildlich ansah.

Diese künstlerische Ausrichtung³⁹⁶ bestimmte, in der Bildanlage wie im Ausdruck, noch deutlicher Wittmers ebenfalls 1827 geschaffenes Altarblatt der „Marienkrönung“ (WL 211, Abb. 192) für die Stiftskirche Heilig Geist in Weilheim, die nach dem Brand von 1825 unverzüglich wiedererrichtet worden war. Das Gemälde zeigt einen symmetrischen Aufbau, eine linienbetonte Figurenbehandlung und auf die Hauptfarben abgestimmte Farbgestaltung, wie sie dem aktuellen Stil nazarenisch beeinflusster Malerei in München entsprachen.

In einer apsisartigen Himmelsöffnung, in der die Taube des hl. Geistes schwebt, bekrönen Jesus und Gottvater die zentrale Figur der auf einer Wolke schwebenden Maria, die seitlich von sechs zum Teil betenden und verehrenden Engeln umgeben ist. Wittmer hielt sich hierbei im wesentlichen an seinen skizzierten Entwurf, der die Muttergottes allerdings zunächst mit betend zusammengelegten Händen und mit einer anderen Haltung der Engel wiedergab (WL 212, Abb. 191). Gottvater bekrönte er mit einem vor allem in der Ostkirche gebräuchlichen Stephanos, einer in seinem Entwurf zunächst schlichten, sternbesetzten, einreifigen Bischofskrone, die er im Gemälde durch eine mit drei verzierten Goldreifen versehene Tiara ersetzte.

Wittmer folgte also der von Peter Cornelius in München vorangetriebenen nazarenischen Ausrichtung der Historienmalerei, die entgegen der bis dahin herrschenden klassizistischen Kunst nun in der Malerei und in der Ausstattung öffentlicher Gebäude Fuß faßte. In dieser Malerei sah Wittmer sein Können bestätigt und wollte seine Begabung weiterentwickeln, da er bei sich „*ein besonderes Talent für Composition erkannt [....]*“³⁹⁷ hatte.

Als Wittmer 1828 in Italien die Malerei der Frührenaissance aus eigener Anschauung kennenlernte, zu seiner weiteren Schulung die Werke Giottos und anderer Meister des Quattro- und Cinquecento in Perugia, Assisi, Orvieto und an anderen bedeutenden Stätten altitalienischer Kunst kopierte und schließlich in Rom die berühmten Fresken Raffaels sehen

³⁹⁶ Neben Cornelius und Schnorr von Carolsfeld waren es Heinrich von Heß, Professor an der Münchener Akademie, und seine Schüler, etwa Johann Schraudolph, Joseph Schlotthauer und andere Studienkollegen Wittmers, die in ähnlicher Weise Kompositionsformen und einen flächigen, linienbetonten Stil nazarenischer Prägung anwandten. In Rom konnten für Wittmer besonders die Fresken im Casino Massimo vorbildhaft sein.

³⁹⁷ Wittmer an die Königlich-Bayerische Akademie der Künste, 19.5.1830; Handschriftliche Abschrift von Genia Fürst.

konnte, erschlossen sich ihm Eindrücke, die er in den folgenden Jahren in Rom in einer Reihe von alt- und neutestamentarischen Entwürfen nutzte.

Noch im Jahr seiner Ankunft malte er die Darstellung „Rebekka und Elieser am Brunnen“ (WL 216, Abb. 195), im folgenden Jahr kamen weitere religiöse Stoffe hinzu: „Engel übertragen Hl. Katharina, von Engeln auf den Berg Sinai getragen“ (WL 217), der Karton einer „Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (WL 218) und das Gemälde „Hagar in der Wüste“ (WL 219). 1830/31 folgten „Die Heilung der Blinden von Jericho“ (WL 220) und „Der Barmherzige Samariter“ (WL 221) sowie die „Anbetung der Hirten“ (WL 222, Abb. 196). 1832 malte er „Die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten, von zwei Engeln geleitet“ (WL 224, Abb. 197).

In der Wahl seiner Themen und in gestalterischer Hinsicht lehnte er sich damit zunächst an die führenden deutschen Künstler in Rom an – neben Koch und Reinhart war dies der 1809 begründete Kreis der Nazarener mit Philipp Veit, Julius Schnorr von Carolsfeld, Friedrich Overbeck und anderen –, die bevorzugt religiöse Begegnungsthemen als Ausdruck von Freundschaft und selbstloser Liebe darstellten. Vor allem die Bildentwürfe Overbecks bestätigten Wittmer in der Zeit vor seiner Reise nach Griechenland und Konstantinopel in der Gestaltung religiöser Kompositionen. Wie Overbeck zum Beispiel in seiner Darstellung „Christus segnet die Kinder“, 1826/1835, stellte Wittmer das szenische Geschehen in den Vordergrund und plazierte die dominierenden Figuren nah zum Betrachter. Den Bildaufbau legte er jedoch nicht symmetrisch an, sondern erarbeitete Darstellungen, in denen die Hauptgestalten jeweils aus der Bildmitte gerückt sind, wie z. B. in den Gemälden „Rebekka und Elieser am Brunnen“ und „Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (die nur in seiner Gemäldefassung von 1855 bekannt ist). Die umstehenden Figurengruppen sind der Hauptszene rhythmisch und farblich ausgewogen zugeordnet, während jeweils offene, gestaffelte Hügellandschaften mit kleinen ergänzenden Szenerien oder Gebäuden am Horizont das Geschehen umfassen.

Den Figuren gab Wittmer durch eine bewegte Haltung, Gestik und Kleidung ein lebendiges, individuelles Aussehen. Die ausgeprägte Modellierung trug weiter dazu bei, das jeweilige Ereignis oder wesentliche Momente der Szene ausdrucksvoll zu veranschaulichen. Für diese bei den Nazarenern beliebten Bildthemen und ihre Darstellungsformen, die in hohem Maße von der Malerei Raffaels inspiriert waren, fand Wittmer auch Anregungen etwa bei Julius Schnorr von Carolsfeld, der in Gemälden wie „Jakob und Rahel“ oder „Flucht nach

Ägypten“, 1829,³⁹⁸ den jeweils zwei bzw. drei die Komposition beherrschenden Figuren durch eine ähnlich bewegte Haltung und wehende Kleider Lebhaftigkeit verlieh.³⁹⁹ Diese Auffassung sprach Wittmer mehr an als die statischere figürliche Gestaltungsweise in vergleichbaren Werken Overbecks. Auch Gustav Heinrich Nacke etwa hatte 1825 „Jakob und Rahel“ in entsprechend lebhafter Bewegung wiedergegeben und Josef von Führich suchte 1836 die gleiche Szene in ähnlicher Weise zu beleben.⁴⁰⁰

Das Kolorit dieser frühen Gemälde Wittmers zeigt, vergleichbar der Malerei Schnorr von Carolsfelds, eine prägnante Farbigkeit mit den Hauptfarben Rot, Blau und Grün in den Gewändern der Figuren, die eine für Wittmer bezeichnende, später gelegentlich als „bunt“ charakterisierte Farbwahl verrät.

Daneben gehörte es, wie auch bei seinen Malerkollegen üblich, zu Wittmers nicht immer mit Begeisterung angegangenen Arbeiten, Werke berühmter italienischer Meister, zum Beispiel für General von Heideck, zu kopieren: *„Ich habe mich sehr zu entschuldigen daß ich Ihren gütigsten Auftrag mit dem Sie mich vor 3 Jahren beehrten noch imer nicht vollendet habe. Aber ich hoffte imer daß Sie uns in Rom mit Ihrer Gegenwart erfreuen möchten. Und mich über ihren gewünschten Gegenstand noch mal selbst mit Ihnen besprechen zu können. Und habe mich Ihrer verehrten Frau Gemahlin, die mir aus Ancona sagen ließ das ich Ihre Madona bald vollenden möchte, darauf vertröstet.*

Weswegen ich hiermit Eur. Exzellenz frage, Ob ich nicht vielleicht anstat der Kopie eine Madona nach meiner Erfindung ausführen dürfte, wozu ich natürlich imer daß Motiv von einem alten Meister nehmen würde. Ich wage daß wegen dieses Anerbithen, Weil daß Kopieren in der Galeria Borghese höchst unbequem und zeitraubend ist und nach einer neuern Verordnung nichts mehr in derselben Größe kopiert werden darf. Ich lege eine Pause bey von einer Madona die ich auf Monte Fako gesehen, und die sich im Gemälde sehr schön machte.

Wen Ihnen ein Gedanke ähnlicher Art gefiele? so würde ich denselben mit größtem Vergnüen auszubilden streben. Theilen Sie mir hierüber gütigst Ihre Meinung mit. Sie sind Patrone, wen Sie eine Madona wünschen die einfacher ist ? oder das Kind hält ? oder ob Sie durchaus bey der von Francia, in der Galleria Borghese bestehen ? Und ich werde mit der

³⁹⁸ Siehe: Teichmann 2001, Kat. 11, Tf. X, bzw. 17, Tf. XVI.

³⁹⁹ Siehe zum Beispiel Raffaels „Die Weihe Salomos“ oder die „Königin von Saba“ im 12. Kuppelgewölbe der Loggien.

⁴⁰⁰ Kat. Ausst. Frankfurt 1977, Nr. C 14, S. 122 u. 137, sowie Nr. C 8, S. 121 u. 136.

*größten Bereitwilligkeit Ihren Willen nachzukomen streben.*⁴⁰¹ Dies tat er wunschgemäß, jedoch nicht ohne eigene Korrekturen und er berichtete am 13. Juli des folgenden Jahres: „*Eur: Exzellenz! Ich bitte vor allem um Entschuldigung daß ich Ihren verehrten Auftrag, Ihrer Frau Gemahlin die Madonna von Francia in der Gallerie Borghese zu kopieren, erst izt ausgeführt habe.*

Nun habe ich Ihnen voriges Jahr zwar geschrieben und den Vorschlag gethan ob Ihnen nicht vielleicht eine Madona nach meiner eigenen Erfindung genügte, in erwägung, der Beschwerlichkeiten des Kopierens in hiesigen Galerien. Da mir keine Antwort wurde, so sehe ich es als ein Zeichen an Ihrem Willen genau entgegenzukomen zu müssen.

Und somit erhalten Sie die Madona von Francia, und zwar genau in der Größe des Originals, welche begünstigung ich mir durch Bestechung eines Kustoten bewirkte. Anbey erlaube ich mit zu bemerken, daß das kopieren für mich wirklich eine beschwerlichere Arbeit ist, als ein Bild aus eigener Phantasie zu machen und besonders in der Gallerie Borghese wo man imerwährend von fremden gestört ist, so daß von ich mir ein Honorar für meine Kopie erbitten dürfte ich allerdings 30 Louidor zu verlangen berechtigt wäre.

Doch stelle ich es Ihnen als Künstler ganz und gar anheim (falls Ihnen meine forderung nicht billig schien) nach Ihrer eigenen Einsicht zu handeln nur möchte ich noch bitten stets im Auge zu behalten und zu berücksichtigen daß ich in Rom und also theurer als in München lebe.

*Da der Verdienst der S. Francia mehr in den kristlichen Kirchlichen, Austruke, und in der Malerey, als in richtiger Zeichnung besteht, so glaube ich noch bemerken zu müssen, daß ich nicht alle Zeichnungsfehler verbessern konte, bey einigen Kleinigkeiten habe ich es gethan, aber wo es auf den Austruk ankam habe ich die gewissenhafteste Treue beobachtet.*⁴⁰²

Angenehmer war für Wittmer dagegen das zeichnerische Erfassen von Landschaftseindrücken und kleinen Ortsansichten, das schon von Jugend an zu seinem häufigen Zeitvertreib in Murnau gehört hatte und das er in Italien mit besonderer Freude fortsetzte. Auf gemeinsamen Wanderungen, die er mit Freunden und vor allem mit Koch unternahm, entstanden zahlreiche kleine Studien von Gebäuden oder Figuren, besonders in der reizvollen, malerischen Gegend um Rom, Olevano, Subiaco usw., einer Landschaft, die

⁴⁰¹ Wittmer an Heideck, 20.5.1836, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁴⁰² Wittmer an Heideck, 13.7.1837, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

Koch entdeckt hatte und die bald Anziehungspunkt für zahlreiche weitere Künstler geworden war.

Wittmer hielt seine Zeichnungen in Skizzenbüchern fest (WL 134, 140, Abb. 92-115), meist sorgfältig, detailliert und umrißbetont, gelegentlich auch locker umrissen und schraffiert.⁴⁰³

Diese Motive entstanden, abgesehen von vereinzelt Ölskizzen, im allgemeinen nicht zielgerichtet für spezielle Landschaftsdarstellungen oder Stadtansichten, sondern dienten dem persönlichen Dokumentieren und als Fundus oder zur Vorbereitung seiner weiteren Arbeit, da er einzelne Motive dann bei Gemälden einbezog.⁴⁰⁴

Wie viele andere Künstler hielt Wittmer gelegentlich römische oder süditalienische Stadtansichten in Aquarellen fest und beschrieb damit berühmte antike oder christliche Gebäude oder antike Ruinen. In diesen Aquarellen, etwa den „Römischen Ruinen“, 1843 (WL 141, Abb. 118), und dem „Theater in Taormina“ (WL 142, Abb. 119), deren bauliche Reste den vorderen Bildraum beherrschen und die er im intensiven Licht des Südens wiedergab, bewirkte er eine stark räumliche Wirkung vor weitem, bergigem Hintergrund.

2. Bilder der Reise nach Griechenland und Konstantinopel

Die Fahrt in das östliche Nachbarland war ein prägender Höhepunkt, der sich nach 1833 auch in künstlerischer Hinsicht vor allem bis Ende der 1840er Jahre auswirken sollte. Sie gab ihm neue Impulse und rückte in den folgenden Jahren Gemälde und Aquarelle des kürzlich Gesehenen in den Vordergrund.⁴⁰⁵

Auf dieser Reise, die der 31jährige Wittmer im Gefolge des bayerischen Kronprinzen erleben durfte, fertigte er zahlreiche Skizzen, die er anschließend in Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden ausarbeitete.

Von diesen Werken sind – ohne Berücksichtigung des im Umfang unbekanntem Reisealbums – nach derzeitigem Stand ca. 60 im Original oder in Schriftquellen feststellbar.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Seit den 1840er Jahren nahm er hierzu Kochs nicht ganz gefüllte Skizzenbücher, um vor allem kleine Entwürfe von idyllischen Orts- und Landschaftsansichten in der Umgebung Roms zu zeichnen.

⁴⁰⁴ Ein kleines Faß zum Beispiel, als Studie gezeichnet (WL 146), ist im Gemälde „Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend“ (WL 118) unten rechts ausgeführt.

⁴⁰⁵ Einige Bilder schildern die Gruppe um Otto I. und Kronprinz Maximilian auf ihrer Erkundungsreise innerhalb Griechenlands. Sie geben jedoch kein offizielles, geschichtlich spektakuläres Ereignis wieder, sind daher nicht zur eigentlichen Gattung der „Ereignisbilder“ zu zählen. Siehe dazu S. 173ff.

⁴⁰⁶ Bisher waren weniger als die Hälfte dieser Griechenland- und Orientbilder bekannt. Da in einigen Fällen nicht eindeutig ist, ob die in den Schriftquellen genannten Werke mit erhaltenen identisch sind, läßt sich der

Davon beziehen sich gut die Hälfte auf Szenen und Stätten in Griechenland. Weitere ca. 20 geben orientalisches geprägtes Bildmotive wieder.

Das während der Reise entworfene Skizzenmaterial ist bis auf zwei kleine Blätter, den „Mann mit Turban“, 1833, und wohl die Bleistiftstudie „Aufblickender bärtiger Männerkopf“ (WL 1, 2, Abb. 18, 19) unbekannt. Von den anschließend entstandenen Bildern datierte Wittmer zwei Federzeichnungen (WL 3, 4, Abb. 42, 43)⁴⁰⁷ und vier Aquarelle (WL 5, 31, 38, 39, Abb. 25, 33, 44, 45), jedoch keines der in den nachfolgenden etwa 13 Jahren geschaffenen Bilder, so daß eindeutige zeitliche Festlegungen nur teilweise aufgrund stilistischer Kriterien oder aus Briefen erschlossen werden können.

Anhand dieser Werke läßt sich ablesen, welche Ansichten und Bildthemen dem Kronprinzen – auch im Hinblick auf die Hohenschwangauer Ausstattung – wichtig waren, bzw. welche Motive vorrangig interessierten.

Es zeigt sich, daß Wittmer hauptsächlich Ansichten von historisch oder mythologisch bedeutenden Orten und von Küstenstationen erfaßte, die durch die Route des Schiffsunternehmens vorgegeben waren,⁴⁰⁸ und die er im direkten Umfeld des Kronprinzen kennenlernte. Es sind Ansichten von Nauplia, des dortigen mittelalterlichen Klosters Hagia Moni, der Kirche Hagios Eleutherios in Athen, verschiedene Ansichten von Athen, von Delphi, der Kastalia-Quelle, des Tempels des Apoll bei Bassae in Arkadien oder der Blick auf den Inselort Zante. Mehrfach und in verschiedenen Techniken befaßte er sich mit der Ansicht der berühmten Ebene von Troja (WL 29-34, Abb. 33-35).⁴⁰⁹

Hinzu kamen Szenen von orientalisches geprägten Orten wie Smyrna, wo er charakteristische Motive wie den „Persischen Brunnen in der Wache von Smyrna“ (WL 41-43, Abb. 50-52)⁴¹⁰ oder die „Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba“ (WL 44-46,

Umfang dieses Werkkomplexes nicht exakt festlegen. Darüberhinaus sind möglicherweise weitere, bisher unbekanntes Skizzen etc. in Privatbesitz, die bisher nicht zugänglich sind.

⁴⁰⁷ Im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, als Schlemmer'sches Vermächtnis. Über dieses Vermächtnis sind nach Mitteilung des Städelschen Kunstinstituts keine Unterlagen mehr vorhanden.

⁴⁰⁸ Siehe Anm. 119.

⁴⁰⁹ Eine der Fassungen wurde von dem Münchener Bildhauer Ludwig von Schwanthaler erworben: „Die Ebene von Troja mit den Flüssen Scamander und Simois, von Illion aus gesehen. gehört dem Herrn Prof. Schwanthaler, dem ich es nach der Ausstellung zuzustellen bitte.“ Wittmer an den Dresdner Hofrat K. Winkler, 2.12.1835; Andresen 1872, S. 301; Boetticher Nr. 6, S. 1034: „Bez. 1837. .. Aus der Schwanthaler-Sammlung, versteigert im Sept. 1879.“ Boetticher hatte die Datierung also falsch gelesen. Übrigens malte auch der Kronprinz Aquarelle, von denen er drei am 6. August 1833 seinem Vater, wie versprochen, zusandte, darunter eines mit der Darstellung der Ebene von Troja. Maximilian an seinen Vater, 6.8.1833; Geheimes Hausarchiv München NL König Ludwig I. II A 2/1.

⁴¹⁰ Abweichend davon ist das Aquarell (WL 42): der Bildausschnitt ist leicht nach rechts verschoben, die Kamele im Mittelgrund variiert, statt der Figurengruppe im Vordergrund sind rechts lediglich zwei Hunde, links ein Mann eingefügt. Die Landschaft ist flacher, weiträumiger, die Szenerie weniger nahsichtig, weniger durchmodelliert und in der Farbgebung zarter, heller und sparsamer ausgestaltet.

Abb. 53, 54), „Anatolier aus der Umgebung von Smyrna“ (WL 47, Abb. 55),⁴¹¹ das „Café Hadischarech im Bazar von Smyrna“ (WL 8, 39, 48, Abb. 45, 56), die „Ankunft einer Karawane in Smyrna“ (WL 51) oder „ein Fest in Konstantinopel“ (WL 50) und eine „Uferstraße mit Orientalen, Reisenden und Badenden“ (WL 40, Abb. 49) wählte. Offenbar erhielt Wittmer auch die Möglichkeit, das Innere der Hagia Sophia,⁴¹² eventuell auch weiterer Moscheen zu sehen, denn eines seiner Gemälde zeigt eine Szene mit tanzenden Derwischen in einer Moschee (WL 52, Abb. 57). Dieses Ereignis fand am 12. Juni 1833 statt; erst sehr viel später jedoch, nach 1848, hielt Wittmer das Erlebte in einem Gemälde fest. Ob es sich hier um eine aus der späten Erinnerung heraus stark vereinfachte Darstellung der Hagia Sophia handelt, oder ob er den in einer anderen Moschee erlebten Tanz bildlich wiedergab, ist offen.

Einige Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen dokumentierten die Reisegruppe Ottos I. und Maximilians auf ihrer gemeinsamen Landreise nach Athen, zu der sie im Mai/Juni mit diplomatischem und militärischem Gefolge aufgebrochen waren, um den Zustand der zukünftigen Hauptstadt Griechenlands in Augenschein zu nehmen (WL 10-14, Abb. 20-23).⁴¹³

Gelegentlich ist auch die kleine Gruppe um Kronprinz Maximilian – darunter Wittmer – in eine größere Komposition integriert, ohne jedoch in besonderer Weise hervorgehoben zu werden. So erscheinen der Kronprinz und seine Begleiter zum Beispiel in dem Gemälde „An den süßen Wassern Asiens“ unauffällig im rechten hinteren Bildteil (WL 35, Abb. 46, 47). Möglicherweise stellte sich Wittmer in dem Aquarell „Abendliche Rast“ und in der Zeichnung „Bayern in Griechenland“ (WL 10, 13, Abb. 20, 23) ebenfalls selbst mit dar, wo sich in der vorderen Mitte in Rückenansicht ein Maler mit seinem Malzubehör niedergelassen hat, vor sich die Gruppe der Reisenden, Offiziere und Soldaten, zum Teil in weiblicher Begleitung, sowie Soldaten an einem kleinen Haus und unter einem mächtigen Baum. Zuvor hatte er als persönliches Dokument eine Porträtzeichnung des Prinzen Butera ausgeführt, als man im Juli einen Quarantäne-Aufenthalt auf Malta verbringen mußte. Den

⁴¹¹ Diese drei Aquarelle im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 42, 44 und 47), sind mit Goldfarbe gehöht. Ein weiteres ohne Goldhöhungen ist in gleicher Gestaltungsweise ausgeführt und gehört zu dieser Serie. Zwei der Aquarelle mit Goldhöhung sind vom Künstler selbst beschriftet und, dem Vermerk eines Vorbesitzers nach, aus dem Reisealbum des Kronprinzen Maximilian von Bayern.

⁴¹² Wittmer an den Sekretär Ludwigs II., 1874, Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael; Holland, in: ADB 1898, S. 647. Das Bild ist bezeichnet: „S.M. MAXIMILIAN REX II MICH. WITTMER F. CONSTANTINOPOLIS“.

⁴¹³ Das Aquarell „Abendliche Rast“ (WL 13) zeigt eine Reiseszene mit Maximilian ohne seinen Bruder Otto. Die Federzeichnung „Bayern in Griechenland“ (WL 10) entspricht in der Szenerie und in den Maßen den beiden Aquarellen, die Otto und Maximilian auf der gemeinsamen Reise zeigen.

Kronprinzen selbst porträtierte Wittmer nicht; eine entsprechende Zeichnung ist nicht überliefert.

Auftrag war also das bildhafte Dokumentieren von Landschaften, historischen Stätten und denkwürdigen Momenten und Ereignissen für den Kronprinzen. Hinzu kamen Skizzen des Alltagslebens, die zum Ziel hatten, das traditionelle Erscheinungsbild, die überkommene Kultur der Bevölkerung für die Nachwelt festzuhalten. Dies erschien gerade zu diesem Zeitpunkt angebracht, da einschneidende Modernisierungen nicht nur in Griechenland, sondern auch in der Türkei geplant waren. So dekretierte der türkische Sultan – wohl unter dem Aspekt der neuen Verhältnisse in Griechenland – gerade im Jahr 1833, daß statt der traditionellen türkischen Kleidung nun die europäische Mode für Männer verbindlich sei.⁴¹⁴ Dem ethnographischen Interesse Maximilians entsprechend, legte Wittmer daher besonderen Wert auf die Erfassung der noch bestehenden türkischen Tradition und hielt die Andersartigkeit des Landes und seiner Bewohner fest. Er stellte landestypische Bräuche, Physiognomien und Kleidung in den Vordergrund, in dem Bewußtsein, daß diese Tradition, zumindest nach offiziellem Plan, bald enden würde, wie er einem seiner Käufer gegenüber hervorhob: „[...] *Brunnen von Konstantinopel u. Smyrna && und und Kostüme von diesen Gegenden die allerdings in Zukunft rar werden müßten weil das moderne System der Türkischen Regierung alles Eigenthümliche verscheucht.*“⁴¹⁵

Wittmer argumentierte also mit dem langfristigen dokumentarischen Wert seiner Arbeiten, die angesichts der politisch forcierten Neuerungen in Griechenland und in Kleinasien das bis dahin noch traditionelle Erscheinungsbild des Landes und seiner Bevölkerung spiegelten.

Reisealbum

Nach seiner Rückkehr setzte Wittmer in seinem Atelier in Rom ausgewählte Motive der Reiseskizzen in Aquarelltechnik um, die er dem Kronprinzen übergab, zusammengestellt in einem Album (WL 6).

Der Verbleib dieses Albums, „*welches in den Besitz des Königs Otto von Griechenland kam und aus dessen Nachlaß durch König Ludwig II. dem kgl. Handzeichnungs- und Kupferstichkabinett in München einverleibt wurde*“,⁴¹⁶ ist ungewiß. Daher sind genaue

⁴¹⁴ Günther 1990, S. 41.

⁴¹⁵ Wittmer an Winkler, 2.12.1835; Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

⁴¹⁶ Holland, in: ADB 1898, S. 647.

Angaben über die Anzahl und die Auswahl der Bilder nicht bekannt. Ob die im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, und im Museum von Athen bewahrten Aquarelle, wie bisher angenommen, aus diesem Reisealbum stammen, ist möglich, aber nicht sicher. Einerseits könnten diese repräsentativen, zum Teil mit Goldfarbe gearbeiteten Blätter auf den Kronprinzen als Empfänger hindeuten, andererseits führen die sehr unterschiedlichen Ausführungen und Maße⁴¹⁷ zu der Frage, ob Wittmer für den Kronprinzen derart uneinheitliche Fassungen in einem Album zusammengestellt hätte. Es könnte sich also bei diesen Aquarellen zumindest teilweise um spätere Wiederholungen einzelner Themen für verschiedene Auftraggeber handeln, wie sie die diversen Schriftquellen nennen.

Die Bilder des Reisealbums dienten dem Kronprinzen möglicherweise zur Auswahl für die Wandbilder des Türkischen Zimmers seines Schlosses Hohenschwangau, waren vielleicht in erster Linie zunächst für diese Verwendung vorgesehen. Denn bis auf die Ansicht der „Ebene von Troja“ sind die Bilder dieses Raumes in keinen weiteren Ausführungen bekannt.

Schloß Hohenschwangau, Türkisches Zimmer

Nach seiner Rückkehr nach München im September 1833 sah der Kronprinz in den Planungen für sein kurz zuvor erworbenes Schloß Hohenschwangau in einem Raum auch bildliche Dokumente dieser Reise vor.

Die schon im 12. Jahrhundert entstandene Burg war 1567 durch Herzog Albrecht von Bayern in den Besitz der Wittelsbacher Herzöge gelangt und bis 1777 in deren Hand geblieben. 1820 hatte sie Fürst Ludwig von Oettingen-Wallerstein, der im Besitz des nahegelegenen Klosters St. Mang war, erworben und schon einige Jahre später wieder verkauft. Auf einer gemeinsamen Wanderung mit seinem Bruder Otto, dem Grafen Franz von Poggi und dem Domdechanten Oettl hatte der junge Kronprinz das inzwischen zur Ruine verkommene Schloß entdeckt und es 1832 aus Privatbesitz erworben.⁴¹⁸

Seit Februar 1833, während Maximilian sich auf der Reise nach Griechenland und Kleinasien befand, führte Domenico Quaglio, Hofmaler und früherer Zeichenlehrer des Kronprinzen, den Ausbau des Schlosses durch. Nach seiner Rückkehr ließ der Kronprinz die Innenausstattung der Wohn- und Repräsentationsräume mit großflächigen historischen Wandbildern ausgestalten.

⁴¹⁷ Zwischen 14,2 x 21,9 cm und ca. 25 x ca. 37 bzw. 45 cm und bis zu 35,6 x 58,4 cm. Eines der Aquarelle, die „Ansicht von Athen“, die der Datierung nach als einzige für das Jahr 1833 nachgewiesen ist, könnte also ebenfalls für diesen ursprünglichen Zweck gearbeitet worden sein (WL 5).

⁴¹⁸ Baumgartner 1987, S. 54.

Die Absicht, ein Türkisches Zimmer einzurichten, war frühestens während der Reise entstanden, denn zuvor hatte er in einer Themenliste zur Ausmalung der Burg unter anderem lediglich an „Romantische Abentheuer teutscher Ritter im Orient“, eine Reminiszenz an mittelalterliche Ereignisse also, gedacht.⁴¹⁹

Möglicherweise entwickelte sich die neue Idee, einen Raum speziell mit griechischen und orientalischen Landschaftsansichten und persönlich erlebten Szenen auszugestalten, während des längeren Aufenthalts im Frühjahr 1833 in Neapel. Hier hatten König Ferdinand IV. und Karoline von Neapel in ihrem Sommerschloß, dem Palazzo Cinese in Palermo, um 1800 ein Türkisches Zimmer eingerichtet.⁴²⁰

Es ist davon auszugehen, daß Kronprinz Maximilian von diesem Zimmer in der königlichen Sommerresidenz erfuhr oder es kennenlernte und dort die Anregung für sein eigenes Schloß erhielt, denn es bestand enger Kontakt zur königlichen Familie in Neapel.⁴²¹ Zudem gab es für Maximilian zu diesem Zeitpunkt eine familiäre Angelegenheit zu behandeln, in der er im Zusammenhang mit den Heiratsplänen für den jungen Großherzog von Neapel für seine Schwester Mathilde Partei ergriff.⁴²²

Das Gesamtkonzept der bildlichen Ausstattung von Hohenschwangau war 1834/35 in intensiven Beratungen und Vorplanungen vom Kronprinzen und Domenico Quaglio entwickelt und anschließend zum größten Teil von Moritz von Schwind entworfen worden. Es umfaßte Historienbilder, die auf die Geschichte der Burg und seiner Eigentümer eingingen: die Lohengrin-Sage, die in der Figur des Schwanenritters die Beziehung zur Region Schwangau herstellte, sowie historische Ereignisse im Schloß und seiner Umgebung. Eingefügt in das Gesamtprogramm waren Szenen aus der Sagenwelt und von geschichtlichen Ereignissen aus der Zeit der Langobarden und der Franken sowie der Schyren, der Welfen und der Hohenstaufen, an denen auch die Wittelsbacher beteiligt waren.

Der „Schyren“-Raum, von dem aus man das Türkische Zimmer betrat, erhielt von Dominico Quaglio entworfene und von Wilhelm Lindenschmit ausgeführte Historienbilder zur Geschichte der Pfalzgrafen von Scheyern – aus denen im 12. Jahrhundert das Geschlecht der Wittelsbacher hervorging – aus der Zeit des 12. bis 16. Jahrhunderts und der Verherrlichung

⁴¹⁹ Baumgartner 1987, S. 101.

⁴²⁰ Marczoich 1989, S. 177.

⁴²¹ Sie stellte ihm beispielsweise während seines Aufenthalts Reisewagen zur Verfügung. Andresen 1872, S. 293.

⁴²² Maximilian spricht von einer Intrige gegen seine Schwester Mathilde als vorgesehener Frau des Großherzogs von Neapel. Maximilian an seinen Vater aus Neapel am 10. Januar 1833, Geheimes Hausarchiv München NL König Ludwig I. II A 2/1.

ihrer Taten. Die hauptsächlich mittelalterlichen Szenen korrespondierten mit der neugotischen Architektur des Schlosses und seiner Innenausstattung.

In dieses historische Programm wurde 1836 das thematisch abweichende, ca. 20 qm große Türkische Zimmer als persönliche Reminiszenz an die aktuelle politische und kulturelle Unternehmung des Kronprinzen integriert.

Der kleine Raum mit der von zwei Säulen gerahmten Bettnische erhielt türkische Möbel, die Maximilian von der Reise mitgebracht hatte. Die Raumgestaltung geschah wohl kaum nach zeitgenössischen „Ideenmagazinen“ aus England, Frankreich, auch Deutschland, die allgemeine Anregungen für orientalisches Gebäude, Ausstattungen und Gartengestaltungen gaben, sondern nach den persönlichen Vorstellungen des Kronprinzen.⁴²³ Maximilian nutzte den Raum zunächst für sich als Ankleidezimmer. Eine solche Verwendung entsprach der Zuordnung derartiger Interieurs, wie sie auch in anderen europäischen, orientalisches eingerichteten Räumen gebräuchlich war, die allerdings in erster Linie dem persönlichen Bereich der islamischen Frauen nachempfunden und als Damen-Boudoirs eingerichtet waren. Maximilian hatte daher den Raum offenbar schon für eine zukünftige Ehefrau geplant, denn als er einige Jahre später, 1842, Marie von Preußen heiratete, wurde der Raum zum Schlafzimmer der Kronprinzessin.

Über dem Eingang des intimen, ganz von leuchtendem Blau, Rot und Gold bestimmten Raumes bekräftigt innen ein goldfarbener, an islamische Kalligraphie angelehnter Schriftzug die Bedeutung des Raumes: „Erinnerung an den Orient“. Eingefaßt in eine üppige ornamentale Wanddekoration in islamischem Stil in Blau, Braun, Weiß, Rosa und Gold sind insgesamt neun Szenen und Ansichten der Orientreise eingefügt (WL 7, Abb. 8-17). Maximilian hatte aus den Entwürfen Wittmers die einzelnen Bildszenen selbst ausgewählt, wie eine (undatierte) handschriftliche Liste ausweist.⁴²⁴ Es sind sechs Orts- und Landschaftsansichten sowie drei Gemälde, die auf den blaugefaßten Wänden die besonderen Ereignisse dieser Reise wiedergeben: In einer von zwei Säulen gerahmten Nische mit Bett und Kachelofen sind der „Einzug in Athen“ (Ottos, begleitet von Maximilian), „Smyrna“, „Troja“, „Mytilene“ und „Dardanellen“ präsentiert. Gegenüber dem Eingang sind Ansichten von „Constantinopel“ und „Bujukdere“ zu sehen, an der Außenwand die „Einfahrt in Beylerbey“; eine repräsentative Szene links neben dem Eingang über einem Sofa schildert

⁴²³ Siehe: Marczoch 1989, S. 149.

⁴²⁴ Geheimes Hausarchiv München, Kabinettsakten König Maximilians II. 12p.

den „Besuch bey dem Großherrschaft“. Titel in ornamentaler Goldschrift bezeichnen die einzelnen Bilder.

Wittmer war – wie auch Moritz von Schwind – zu seinem Leidwesen nicht selbst mit der Ausführung seiner Entwürfe beauftragt worden. Vielmehr hatte Maximilian die Gesamtausführung der insgesamt 92 Wandbilder im Schloß in die Hand von mindestens 14 in München tätigen Malern gelegt.⁴²⁵

Den Auftrag für das Türkische Zimmer erhielt der Schweizer Landschaftsmaler Wilhelm Scheuchzer, der die sechs Orts- und Landschaftsbilder malte, und der Maler Dietrich Monten, der die drei historischen Szenen zu dieser Reise übernahm.⁴²⁶ Hierfür hatte Wittmer eigens 18 Porträtstudien vorbereitet.⁴²⁷

Die von Scheuchzer ausgeführten Ansichten folgen offensichtlich motivisch und gestalterisch getreu den Vorlagen Wittmers, wie die „Ebene von Troja“ erkennen läßt. Dies gilt auch für die drei von Dietrich Monten ausgeführten, vielfigurigen Darstellungen, die sich in ihrer Detailtreue und Farbigkeit recht genau an die Vorgaben und den Stil Wittmers halten.

Nach dem Vorbild der von König Ludwig I. in Auftrag gegebenen Wandmalereien in der Münchener Residenz wurden die Wandbilder in Hohenschwangau ebenfalls direkt auf die Wand gemalt. Abweichend von dieser kurz zuvor fertiggestellten Münchener Wandausstattung wurden die Hohenschwangauer Bilder jedoch nicht in Freskotechnik, sondern mit Ölfarben auf den Gipsgrund aufgetragen. Durch aufgemalte oder stuckierte ornamentale Rahmungen, die die Bilder eng in die Gesamtdécoration des Raumes einbanden, wurde der Eindruck von gerahmten Ölgemälden verstärkt, und das Ensemble erhielt den Charakter einer privaten Galerie.

Mit seinen geringen Ausmaßen und der Art der Bilderausstattung wich der Hohenschwangauer Raum von anderen Beispielen orientalischer Wandmalereien ab, etwa dem um 1800 entstandenen Raum im Marmorpalais in Potsdam von Gotthard Langhans oder dem zur gleichen Zeit im Palazzo Cinese in Palermo eingerichteten türkischen Zimmer.⁴²⁸

Daß das letztere aber Anregungen für Maximilian geboten hatte, legen die beiden Säulen –

⁴²⁵ Baumgartner 1987, S. 112.

⁴²⁶ Siehe: Vogt 1841, S. 25-27; Baumgartner 1987, S. 54f.

⁴²⁷ Wittmer an Kronprinz Maximilian aus Rom, 1.8.1838, Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Maximilian II. 349 w-3. Der Verbleib aller Skizzen und Studien Wittmers für Schloss Hohenschwangau ist unbekannt.

⁴²⁸ Marzoch 1989, S. 177.

die für den Hohenschwangauer Raum überdimensioniert sind – und die Art der Ornamentik nahe.⁴²⁹

Weitere Werke zur Reise

Nachdem Wittmer bereits der Auftrag zur Ausführung der Wandbilder in Hohenschwangau entgangen war, blieben auch anderweitige Folgeaufträge von Maximilian zunächst aus. Wittmers finanzielle Lage war nun besonders prekär, da auch sein Antrag auf Verlängerung der finanziellen Unterstützung durch die Akademie der bildenden Künste im Frühsommer 1833 abgelehnt worden war und er seit der Rückkehr aus dem Orient seinen Unterhalt allein bestreiten mußte.⁴³⁰

Da ihm der Kronprinz die zahlreichen Reiseskizzen überlassen hatte,⁴³¹ nutzte der Maler seinen Fundus bald für andere Käufer in Deutschland, wobei er die für das Schloß Hohenschwangau ausgewählten Szenen und Ansichten – bis auf die “Ebene von Troja“ – davon ausnahm, da er über sein Skizzenmaterial „*ohne Erlaubnis S. K. Hoheit unseres Kronprinzen nicht frei disponieren*“ durfte und dies offenbar vor allem in Bezug auf die Ansichten im Schloß beachten mußte.⁴³²

Bereits im Dezember 1835 sandte er zwei Musterblätter (WL 8, 9) an den Dresdner Hofrat K. Winkler:

„Ueberschicke ich hiermit die durch Herrn Linden bestellten Blätter orientalischer Kostüme. Das eine ist vom Portier vor dem Caffé Hadischrek in Smyrna, mit einer Gruppe rauchender Türken wovon der vordere in Albanerischer Tracht gekleidet ist. Der daneben sitzende Türke raucht aus einem Nergile, wodurch auch das Wasser passieren muß, ehe es in den Kanal kömt der nach dem Mund führt, eine Art den Tabak zu genießen der fast allgemein in der Türkei ist. An den Platonosbaum ist ein kleiner Kramladen angebaut. Links ruht ein Kameltreiber mit seynen Thieren die Ansicht ist auf einen kleinen Theil der Stadt und eine Moschee.

Das andere Blatth nun stelt eine Wagen (Araber von den Türken genant vor:) dieses führwahr bedienen sich gewöhnlich die 7 Damen wen sie Ausflüge nach den schönen

⁴²⁹ Umgekehrt mag der Raum in Farbigkeit und Dekor Anregung für das 1851 – 1854 erbaute Gartenschlößchen Tour la Reine der Königin Amalie, der Gattin Ottos I., bei Athen gegeben haben. Siehe: Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 117-131.

⁴³⁰ Aktenvermerk vom, 7.6.1833, BHStA München, Bay. Gesandtschaft, Päpstlicher Stuhl 2169.

⁴³¹ Wittmer an Rudolf Marggraff aus Rom, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 149.

⁴³² Wittmer an Marggraff, 29.10.1839. Bay. Staatsbibliothek München, veröffentlicht in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 148.

Parthien des Bosphorus machen. Ich habe dieses in Sonttari der asiatischen Vorstadt von Konstantinopel gezeichnet in dem Moment wo eben Almosen gegeben wird welches häufig geschieht und mir deswegen Charakteristisch schien, das die Quasten um den aufgebuzten Ohfen der fliegen wegen sind und man im Hindergrunde einen Theil von Konstantinopel sieht, brauchte ich wohl kaum zu bemerken.

Ich habe eines darum mit Tusche gezeichnet und das andere kolloriert, und stelle es Eur. Hochwohlgeboren frey in welcher Manier Dieselben in Zukunft die Gegenstände von mir wünschen, im falle diese zwey Blätter befriedigend für Sie ausgefallen sind. Sollte aber dieses nicht der Fall seyn und meine Arbeiten unpassend für Ihre Zwecke seyn so bitte ich Vergebung den ich kene den Geschmack des teutschen Puplicums in so kleinen Sachen nicht. Doch würde ich Eur. Hochwohlgeboren ersuchen, in letzem Falle, mir die beyden Blätther nicht wider nach Rom zurück zu schicken, sondern mir dieselben auf eine andere Weise zu verkaufen suchen, oder wen das nicht geht mir lieber schreiben, dan würde ich einen Freund in Dresden oder Leipzig suchen dieselben zu übernehmen.

Es ist schade daß das Format so klein ist ich hätte mehrs was ich glaube daß schon interessant wäre, als auch Ansichten von Historisch merkwürdigen Punkten, als da sind das Schlachtfeld (Campagne) von Troja den Hippodrom von Konstl: Delphi, Delos, Bassae, Athen, Chunkiar-Iskalessi, Brunnen von Konstantinopel u. Smyrna && und und Kostüme von diesen Gegenden [...].⁴³³

Obwohl das führende „Kunst-Blatt“ (Schorns) in Deutschland 1836 neben Kochs neuestem Werk nun auch Wittmers Arbeiten zur Orientreise bekanntmachte, indem nämlich „*Wittmer aus Bayern, der Schwiegersohn Kochs, in einer Reihe von Gegenden Griechenlands, der Türkei und Kleinasiens das Leben der Bewohner dieser Länder dargestellt*“ hat,⁴³⁴ florierte der Verkauf dieser Arbeiten nicht – kaum in Deutschland und noch weniger in Rom. So beklagte sich Wittmer im Mai des folgenden Jahres bei General von Heideck: „*Was die Kunst betrifft da sieht es freylich ziemlich schlecht aus in Rom, niemand hat Freude an Arbeiten worin Gedanke und Sin ist. Ich habe seit ich von der Reise zurückgekehrt bin*

⁴³³ Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

⁴³⁴ Kunst-Blatt 19, 8.3.1836, S. 76.

*verschiedenes gemacht Christliches Türkisch, und Hinduistisches, davon kam nichts nach München als ein paar Zeichnungen die Geheimrath Wenzl besitzt. [...].*⁴³⁵

Und im folgenden Jahr: *„Ich habe diesen Sommer und während der Cholera mehre kleine Sachen aus dem Orient und Compositionen in Aquarell ausgeführt, das einzige was noch leidlich bezahlt wird und Abnehmer findet an etwas größerem habe ich kaum den Muth auch zu wagen, Sie können nicht glauben mit welcher Sehnsucht ich bei diesen Arbeiten an Ihre so geistreichen Bilder und Zeichnungen denke, ginge mir doch bald mein Wunsch in Erfüllung wider etwas von Ihnen zu sehen.*“⁴³⁶

Zu diesen „kleine[n] Sachen“ gehörten um 1835 zum Beispiel sechs Aquarelle für den Baron Orkcy (WL 15).⁴³⁷ Zwei dieser Aquarelle, Ansichten von Nauplia und Athen, hatte Koch offenbar „untermalt“⁴³⁸ und schließlich schuf Koch selbst ein Gemälde der „Ansicht von Nauplia“ nach Wittmers Skizzen-Vorlagen.⁴³⁹

Einzelne Bildthemen

Wie Wittmers bekannt gewordene Werke und seine schriftlichen Äußerungen zeigen, schuf er unterschiedliche Motivgruppen. Sie umfassen zum einen figurenreiche Schilderungen der Reisegruppe auf ihrem Weg und an markanten Aufenthaltsorten, zum anderen genau dokumentierte Landschaftspanoramen der klassischen Kulturstätten. Hinzu kamen Szenen des Alltagslebens in den türkisch geprägten Orten.

Nach ersten, während der Reise an den Schauplätzen spontan und lebendig ausgeführten Handskizzen, zu denen die Porträtzeichnung eines „Mannes mit Turban“⁴⁴⁰ gehört (WL 2, Abb. 19), arbeitete Wittmer im gleichen Jahr an Federzeichnungen mit Szenen des orientalischen Lebens. Zwei Blätter aus dem Reisejahr⁴⁴¹ führen dem Betrachter türkisches Leben vor Augen: die „Karawane am Brückentor“ (WL 4, Abb. 43) und die Darstellung eines „Knaben, vor einer Versammlung von Orientalen tanzend“ (WL 3, Abb. 42).

⁴³⁵ Aus Rom, 20.5.1836, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael. Seine bisher bekannten Bilder lassen keinen Rückschluß auf „Hinduistisches“, also auf hinduistische Themen oder Motive zu.

⁴³⁶ Wittmer an Heideck, 21.11.1837, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁴³⁷ Andresen 1872, S. 295. Orkcy war Offizier der ungarischen Kavallerie und bei dem Besuch des Kronprinzen bei dem Großherrscher Mahmud II. in Konstantinopel anwesend. Er ist in Schloß Hohenschwangau in der Darstellung dieses Empfangs mit porträtiert. Siehe: Vogt 1841, S. 27.

⁴³⁸ Die beiden offenbar von Koch untermalten Ansichten konnten bisher nicht festgestellt werden.

⁴³⁹ Lutterotti 1985, G 92, S. 189. Museum der bildenden Künste, Leipzig, Inv. Nr. 646; Lutterotti 1985, G 92, S. 305.

⁴⁴⁰ Schloßmuseum Murnau, Nachlaß Ingeborg Haeckel, Inv. Nr. 4846/304 (WL 2).

⁴⁴¹ Sie sind neben einem Aquarell der Ansicht von „Athen mit Parthenon“ (WL 3) die einzigen datierten Arbeiten.

Unter dem frischen Eindruck des Erlebten sind diese ersten, größtenteils nahsichtig konzipierten Szenen ausführlich und anschaulich geschildert. Die großformatigen, bildhaften Zeichnungen gestaltete Wittmer raumfüllend und gab die Figuren in lockerer Gruppierung, räumlich gestaffelt vor typischen Gebäudekulissen wieder. In der Szene des tanzenden Knaben (WL 3, Abb. 42) erscheint eine Mutter mit Kind, der Raffaels „Madonna della Sedia“ zugrundeliegt. Sie verrät, daß sich Wittmer bei aller genauen Beschreibung des Gesehenen nicht scheute, bei sonstiger Authentizität und figürlicher Vielfalt Vorbilder der großen italienischen Kunst zu Hilfe zu nehmen, um der Komposition eine gelungene gestalterische Form zu verleihen.

Auch in diesen, dem Sujet nach eigentlich der Genremalerei zuzurechnenden Bildern blieb Wittmer also unter Berufung auf Raffael-Motive den nazarenischen Prinzipien treu. Das galt auch für die Ausarbeitung: er betonte die Umrißlinien und arbeitete mit sorgfältigen Schraffuren, um die Einzelmotive plastisch zu modellieren und Licht und Schatten zu betonen, wodurch er die charakteristische orientalische Lebensweise und die intensive südliche Atmosphäre zum Ausdruck brachte. In diesen Zeichnungen wird eine Genauigkeit erkennbar, die sicher von der engen Zusammenarbeit mit Koch und dessen virtuoser Zeichenkunst beeinflusst war.⁴⁴²

Hinzu kamen die Zeichnung „Bayern in Griechenland“ und die Aquarelle „Die Durchquerung der Furt“, „Nahe der Meeresküste“, „Abendliche Rast“ und „Ein Reiterzug durchquert einen Fluß“ (WL 10-14, Abb. 20-23), die, anders als die offiziellen, großformatigen Gemälde Peter von Hess – um Beispiel dessen „Einzug Ottos I. in Athen“ – in kleinerformatigen Bildern unspektakuläre Momente der Reisegruppe während dieser Erkundungsreise Ottos und Maximilians dokumentieren. Sie sind kleinteilig, figurenreich und von lebhafter Farbigkeit. Auch in ihnen sind König Otto I. und der Kronprinz nicht in repräsentativer Weise hervorgehoben, sondern nur aufgrund ihrer Kleidung erkennbar. Diese Blätter hatten keinen offiziellen Charakter und dienten der persönlichen Erinnerung. Sie können damit nicht als sogenannte Ereignisbilder bezeichnet werden, die ein bestimmtes spektakuläres öffentliches Ereignis schilderten. Diesen Charakter haben eher die Hohenschwangauer Wandbilder vom „Einzug in Athen“ (Ottos I., begleitet von Maximilian), der „Einfahrt in Beylerbey“ und des „Besuch[s] beym Großhern“ (WL 7, Abb. 9, 13, 15).

⁴⁴² Das aufmerksame Zuschauen Kochs beim Zeichnen Raffaels in Wittmers Gemälde „Madonna della Sedia“ (WL 173) könnte als Anspielung hierauf zu verstehen sein, siehe dazu S. 179ff.

Auch diese Gemälde waren jedoch speziell für den privaten Bereich des Königs und zu dessen persönlicher Erinnerung gedacht.⁴⁴³

Verschiedene weitere, relativ großformatige griechisch-orientalische Ansichten legte Wittmer als topographisch genaue, teils panoramaartige Zeichnungen an.⁴⁴⁴ Sie zeigen in die Tiefe gestaffelte, weiträumige Landschaften, in denen – mit Ausnahme der „Ebene von Troja“ (WL 31-34, Abb. 33-35) – die historischen Stätten und Ortsanlagen als Hauptmotive den Mittelgrund beherrschen oder vor dem Horizont aufsteigen. Die so aus größerer Distanz gesehenen Orte und Ruinen sind damit weniger in ihrer Monumentalität, als in ihrer harmonischen Einbettung in die weitläufige Landschaft erfaßt.

Den felsigen Vordergrund beleben vereinzelt kleine Staffagefiguren, die, hauptsächlich in Rückenansicht gezeigt, als Repoussoirs eingefügt sind, vereinzelt jedoch, wie in der „Ansicht von Nauplia“ und anders als bei Koch, größeren, den Vordergrund dominierenden Raum einnehmen. Dieses bühnenartige Bildschema mit dem Blick von hügeligem, von Figuren belebtem Vordergrund aus auf bedeutende Gebäudeanlagen im Mittelgrund und am Horizont wiederholte Wittmer mehrfach in seinen graphischen Arbeiten.

Die nur als Bleistiftzeichnungen angelegten Landschaften sind detailgenau, mit sorgfältigen, gleichmäßigen Umrißlinien und eher sparsamer Binnenzeichnung ausgeführt. Ihre meist spärliche Vegetation ist locker skizziert.⁴⁴⁵ Mit dieser linienbetonten Ausführung waren die Blätter offenbar für eine spätere Aquarellierung vorgesehen, denn sowohl in der Art der Vorzeichnung wie in ihren Maßen entsprechen diese überschaubar und klar konzipierten Orts- und Landschaftsbilder einzelnen erhaltenen Aquarellen. Ob Wittmer nicht mehr zu einer farbigen Ausgestaltung kam, oder ob diese Zeichnungen zunächst zur Ansicht für Kunden in Deutschland vorgesehen waren, um dann später als Aquarell ausgearbeitet zu werden, ist offen. In Briefen an Schlosser spricht Wittmer gelegentlich von Zeichnungen, die er als „Muster“-sendungen zur Verfügung stellte.

⁴⁴³ Zu „Ereignisbildern“ siehe S. 173ff.

⁴⁴⁴ „Athen mit Parthenon“, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 16, 17); vgl. Benaki Museum, Athen, „Zante“, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 18); „Tempel des Apoll bei Bassaé“, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 19); Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 20); „Nauplia von Tyrinth aus“, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt (WL 21); „Nauplia, Das mittelalterliche Kloster Hagia Moni“ (WL 23); Athen, „Hagios Eleutherios“ (WL 24). Die beiden letzten Ansichten christlicher Bauten aus dem Mittelalter sind nahsichtiger konzipiert.

⁴⁴⁵ Ausnahme sind die Zeichnungen im Benaki Museum, Athen, die als Gebäudeansichten und weitgehend ohne Landschaftshintergrund wiedergegeben und in besonders feiner Strichführung ausgeführt sind.

Immerhin zeigen zwei griechische Ansichten, die er sowohl als Zeichnung, als auch als Aquarell ausführte – der aufgrund seiner Vielzahl klassischer Bauten besonders beliebte Ausblick auf „Athen mit dem Parthenon, Akropolis und Hadrianstor und Olympieion“ (WL 25, 27, Abb. 27, 24) und die „Ansicht von Nauplia“ (WL 22, Abb. 30) –, daß Wittmer mit sorgfältig ausgearbeiteter Bleistiftvorzeichnung arbeitete.

Die so angelegten, dann aquarellierten Blätter sind bestimmt von hellen, kräftigen Lokalfarben, mit denen vor allem die Figuren besonderes akzentuiert werden. Er legte jedoch auch Wert auf den Kontrast von Licht- und Schattenwirkung und schuf eine natürliche Atmosphäre, indem er, in der „Ansicht von Nauplia“ etwa, den Horizont in blauer Lichtperspektive wiedergab. Die Bildwirkung ist insgesamt jedoch weniger von den Lichtstimmungen der griechischen Landschaft, als vom Pittoresken aus der Sicht des beschreibenden Historienmalers bestimmt.

Mit Detailgenauigkeit gestaltete Wittmer auch die Bilder des orientalischen Lebens, um das Malerische dieser für ihn exotischen Welt zum Ausdruck zu bringen. In freundlicher, undramatischer Stimmung und im hellen Licht der südlichen Sphäre zeigen sie pittoreske, topographisch genaue Ortszenen in kräftig-buntem Kolorit und beschreiben die andersartige Welt des türkischen Alltags im öffentlichen Raum, in dem Frauen nicht in Erscheinung traten. Zum einen bestimmen orientalisch gekleidete Männer vor Cafés und anderen Gebäuden die teils nahsichtig, teils als Landschaftsausschnitt angelegten Szenen, zum anderen sind charakteristische Gebäude in das Zentrum des Bildes gerückt. Anschaulich und teils figurenreich beschrieb Wittmer die Szenen der vorbeiziehenden oder rastenden Kamelreiter, Männer im Café, diskutierend auf Straßen und besonderen Plätzen, in Muße pfeiferauchend zusammensitzend, mit Hunden, Hühnern, Ziegen, Kamelen. Nur vereinzelt sind Arbeitsaktivitäten zu sehen, etwa nahe dem „Persischen Brunnen in der Wache von Smyrna“, wo im Vordergrund rechts zwei Bildhauer an Grab- oder Gedenksteinen arbeiten, aufmerksam beobachtet von einem Mann mit Pferd und Esel.

Sorgfältig und detailgenau schildert Wittmer damit ein äußeres, typisiertes Erscheinungsbild dieser Menschen, ohne eine individuelle Charakterisierung vorzunehmen.

Wittmer, der aus dem ländlichen Oberbayern kam, dem seit seiner Ausbildungszeit natürlich Landschafts- und Genredarstellungen z. B. von Johann Georg Dillis, Wilhelm von Kobell, Lorenzo Quaglio und anderen Münchener Malern bekannt waren und dem die seit dem frühen 19. Jahrhundert in Bayern einsetzende Trachtenbegeisterung vertraut war, konnte sich

hier und darüberhinaus an graphischen Vorbildern, wie sie zum Beispiel vom Freiherrn Felix von Lipowsky publiziert worden waren, orientieren.⁴⁴⁶

Die Technik des Aquarellierens, mit der Wittmer sich vor seiner Reise offenbar kaum auseinandergesetzt hatte, gehörte nun für diesen Werkkomplex zu seinen bevorzugten Darstellungsformen. Er hatte sich hierzu offenbar von Koch anregen lassen, der im Oktober 1832 den Auftrag erhalten hatte, für das „Römische Haus“ des Musikverlegers Dr. Hermann Härtel in Leipzig Räume mit Fresken auszugestalten. Die entsprechenden Entwürfe, die der Maler Friedrich Preller d. J. dann vor Ort in Freskotechnik übertragen sollte, hatte Koch nicht in Öl-, sondern in Aquarellmalerei ausgeführt.⁴⁴⁷

Bei einigen der Aquarelle mit türkischen Motiven verwendete Wittmer Goldfarbe, um die Pracht und Andersartigkeit der orientalischen Kultur herauszuheben. Er folgte damit dem Vorbild Kochs, der 1832 in seinen Aquarellen für das „Römische Haus“ ebenfalls mit Goldhörungen gearbeitet hatte.⁴⁴⁸

Ob diese Aquarelle Wittmers allerdings für das vom Kronprinzen gewünschte Reisealbum gedacht waren, oder erst, was auch Wittmers Beschreibung der Bilder zufolge glaubhaft wäre, 1845 für Friedrich von Schlosser geschaffen worden waren, ist unklar. Daß Wittmer 1846 gegenüber Schlosser besonderen Wert darauf legte, die Bilder „*in ein starkes von der linken zur rechten einfallendes Licht zu stellen, weil bey schwachem Licht oder gar reflex die Hauptsache verlohren gehen dürfte*“.⁴⁴⁹ läßt es als möglich erscheinen, daß hier die in der Sammlung Schäfer erhaltenen Fassungen gemeint sind.

„An den süßen Wassern Asiens“

Nachdem Wittmer mit der Ausführung seiner Bildentwürfe für Schloß Hohenschwangau nicht selbst beauftragt worden war, sah sich der Kronprinz Mitte der 1830er Jahre immerhin verpflichtet, Wittmer einen anderweitigen Auftrag zu geben. So bestellte er das „Bild von Gogsuji“ (WL 35, Abb. 46),⁴⁵⁰ das als Reminiszenz an den dortigen Besuch Maximilians am

⁴⁴⁶ Lipowsky, ca. 1820.

⁴⁴⁷ Kochs Aquarelle gingen im 2. Weltkrieg verloren. Die Fresken wurden nicht ausgeführt, siehe: Lutterotti 1985, S. 127-128. Sie zeigten mythologische Szenen, die auch Wittmer aufgriff – teils übermalte er offenbar Kochs Entwurfszeichnungen für diese Aquarelle (Lutterotti Z 100, S. 325, Z 121-128, S. 385), teils gestaltete er eigene Entwürfe (WL 127-131).

⁴⁴⁸ Sieveking, Hinrich: Joseph Anton Koch als Zeichner, in: Kat. Ausst. Schweinfurt 2000, S. 20 und S. 126.

⁴⁴⁹ Wittmer an Schlosser, 16.4.1846; Johann Georg Herzog zu Sachsen, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65-80.

⁴⁵⁰ Wittmer an Maximilian, 1.8.1838; Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Maximilian II. 349 w-3. Siehe: Kat. Mus. Neue Pinakothek München 2003, S. 543-545.

14. Juni 1833 gedacht war. Wittmer führte es 1837 umgehend aus, nachdem er zuvor an Bildern „im Homerischen Hauße“ gemalt hatte.⁴⁵¹

Das Gemälde „An den Süßen Wassern Asiens“⁴⁵² zeigt die Landschaft am Bosphorus, der durch die Flüsse Bujuk Gök Su und Kütschük Gök gebildet wird. Im Hintergrund rechts ist das gegenüberliegende Ufer mit dem Kastell von Romeli-Hissar zu sehen. Vor der Küste erstreckt sich ein weitflächiger öffentlicher Park, ein beliebtes Ausflugsziel der türkischen Bevölkerung, die sich zu Mußestunden und zur Unterhaltung hier traf.

Den Vordergrund des Bildes bestimmt die Szene um ein zur Lautenmusik tanzendes türkisches Mädchen, dem Frauen – darunter zwei Europäerinnen wohl aus der Reisegruppe –, Kinder und pfeiferauchende Männer zuschauen. Von rechts nähert sich ein Reiter.

Im Mittelgrund, den links ein Pavillon begrenzt, vergnügen sich unter Platanen unterschiedliche Menschengruppen in farbenfroher türkischer Kleidung: links um den Kiosk des Sultans, rechts und zur Mitte hin zwischen Kutschen mit Haremsdamen. In dieses gesellige Umfeld ist im Hintergrund rechts der Kronprinz und seine kleine Reisegruppe, die diesen Park besuchten – darunter auch Wittmer, weitgehend verdeckt, als zweiter von rechts – einbezogen. Mächtige dunkle, schattenspendende Baumkronen ‚beschirmen‘ das bunte Treiben im Park.

Wittmer hatte bei dieser in verschiedene Figurengruppen gegliederten Szenerie auf eine ausführliche und detailgetreue Darstellung Wert gelegt und versicherte dem Kronprinzen:

*„Gewissenhaft bin ich zu Werke gegangen, und es ist von allen 130-40 Figuren die sich auf dem Bilde befinden, keine von der ich nicht rechenschaft geben könnte. Finden Höchstdieselben das orientalische Leben oder den 14ten Juni 1833 im Bilde wieder, so bin ich vollkommen zufrieden und enthalte mich weiter zugunsten desselben etwas zu sagen, als daß wovon die Ehre Eur. Königl. Hoheit gebührt, nämlich die Wahl des Gegenstandes, welcher hier besonders gefiel.“*⁴⁵³

Für diese Komposition griff er auf sein Skizzenmaterial und verschiedene ausgearbeitete Zeichnungen und Aquarelle zurück, insbesondere die 1833 entstandene Federzeichnung „Knabe, vor einer Versammlung von Orientalen tanzend“ (WL 3, Abb. 42),⁴⁵⁴ deren

⁴⁵¹ Wittmer an Kronprinz Maximilian aus Rom, 1.8.1838, Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Maximilian II. 349 w-3. Es handelt sich hier wohl um die Thematik „Homer, den Griechen auf Delos seine Gesänge vortragend“; ein Aquarell hierzu ist 1837 datiert (WL 108).

⁴⁵² Günther 1990, S. 41-44; Kat. Mus. Neue Pinakothek München 2003, S. 543-545.

⁴⁵³ Wittmer an Maximilian, o. D. (1837/1838); Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Maximilian II. 349 w-3.

⁴⁵⁴ Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Inv. Nr. 12993, Schlemmer'sches Vermächtnis 1900 (WL 3, 4).

Bildanlage und Menschengruppe er variierte, den liegenden, pfeiferauchenden Mann vorn rechts und eine Kutsche der Haremsdamen aber direkt übernahm.

1837 sandte Wittmer das Gemälde nach München zur Ausstellung im Kunstverein,⁴⁵⁵ nicht ohne dem Kronprinzen gegenüber seine finanziell schlechte Lage anzumerken, in der (vergeblichen) Hoffnung, weitere größere Aufträge zu erhalten: *„Eur. Königl. Hoheit ich hoffe dieses um so mehr, da das Bild des süßen Wassers mühsam war. Ich habe alles übrige vernachlässigt an dem Bilde (Carton und Farbenskizzen mit eingerechnet) fast 8 Monat gearbeitet. Ich habe mit Wechselabzug 77 Luis. erhalten wofür ich herzlich danke, aber die Bemerkung nicht unterdrücken kan, daß ich mir bey dieser Arbeit nichts erübrigt habe.“*⁴⁵⁶

Daher bemühte sich Wittmer darum, dieses aufwendig gestaltete und durch seinen prominenten Eigentümer zusätzlich geadelte Gemälde weiter durch öffentliche Präsentation zu nutzen und bat den Kronprinzen im August 1838 um die Erlaubnis, es noch einmal in München ausstellen zu dürfen, obwohl er selbst die Chancen für ein breiteres Interesse gering einschätzte: *„[...]da mir jede Gelegenheit fehlt, etwas von meinen neuen Arbeiten nach dem Vaterlande zu befördern, so wage ich es allerunterthänigst zu bitten, das Bild von den süßen Wassern auf die bevorstehende allgemeine Kunstausstellung geben zu lassen. [...] Obschon ich weis daß ich nur ein kleines Puplikum haben dürfte, weil meine Auffassung anders als im Tone der Mode ist, Wenige Kenner aber werden mich doch verstehen, und mit der zeit wird man einsehen, daß Arbeiten der Art wenigstens nicht aus der Mode kommen. Dieß ist mir genug, und immer beser, als wen man in Vaterland gar nichts mehr von mir sieht, und bloß von Ausländern mir Anerkennung zukömt. Anbey erlaube ich mir zu fragen, ob höchstdieselben nichts einzuwenden hätten, wen ich das Bild der süßen Wasser nochmal malen wolte. Da ich Liebhaber wüßte und das zweitemal weniger Mühe hätte.“*⁴⁵⁷

Erst 1843 konnte er das Gemälde, das später als testamentarisches Vermächtnis Maximilians an den Baron von Wendland ging,⁴⁵⁸ in der Kunstausstellung in Rom öffentlich ausstellen.

Das Urteil des Berichterstatters der Allgemeinen Zeitung⁴⁵⁹ enthielt allerdings auch Kritik: *„Wittmers Aqua dolce in Kleinasien zeigt uns das Eigenthümliche des türkischen Volkslebens in angenehmer Gruppierung und anschaulichen Massen. Das heitere Colorit geht stellenweis*

⁴⁵⁵ Es wurde nochmals 1858 in München, im Glaspalast, ausgestellt.

⁴⁵⁶ Wittmer an Kronprinz Maximilian, 1.8.1838, Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Max. II. 349 w-3.

⁴⁵⁷ Wittmer an Maximilian, 1.8.1838, Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettsakten König Max. II. 349 w-3.

⁴⁵⁸ Andresen 1872, S. 295.

⁴⁵⁹ Allgemeine Zeitung Nr. 185, Beilage, 4. Juli 1843. Da die beiden späteren bekannten Fassungen dieses Themas 1844 und 1846 entstanden sind, kann es sich hier eigentlich nur um das 1837 gemalte Bild für den Kronprinzen, oder eine dritte, bisher unbekannte Wiederholung handeln, die jedoch nicht nachgewiesen ist.

ins Buntscheckige über, vielleicht durch gar zu treue Nachbildung der Wirklichkeit, die aber andererseits den Künstler von jenem idealen Tändeln geschützt hat, welches sich so leicht in Darstellungen der Art einschleicht.“

Damit wurde ein charakteristisches Merkmal der Malerei Wittmers angesprochen, eine zum Teil kräftige Farbigkeit, die seine Malerei generell prägte.

Sowohl zur Darstellung, als auch zur Ausführung des Gemäldes gab es auch im Kunstblatt kritische Äußerungen: *„[...] dem andern geben die zahlreichen Gruppen von Türken, Armeniern, Griechen und Europäern, die sich unter dem Schatten der riesigen Platanen bewegen, wo eine Quelle sprudelt, Buden aufgeschlagen sind, vergoldete von Ochsen gezogene Wagen (Arabas) stehen, Almen tanzen, Bewegung und Leben. Die Ausführung des landschaftlichen Theils ist etwas hart und trocken, und man vermißt die Natur des Südens.“*⁴⁶⁰

Wittmer selbst gab zu dieser Bildkomposition in seinen Briefen keine weiteren Erläuterungen, ebensowenig dazu, ob und welchen Vorbildern er möglicherweise gefolgt war.

Anregungen für die Gesamtkomposition könnte Johann Antons Ramboux 14 Jahre zuvor entstandenes Gemälde „Merenda in den Farnesischen Gärten zu Rom“⁴⁶¹ geboten haben. Ramboux, der sich insbesondere von Overbeck und Koch künstlerisch inspirieren ließ, lebte in den Jahren 1832 und 1842 in Italien, so daß Wittmer ohne Zweifel Kontakt zu ihm haben und von dessen Gemälde er daher hätte wissen können. Nahe lag auch ein Einwirken von Koch, der schon 1832 die großformatige „Aussicht von den Farnesischen Gärten auf Forum, Konstantinsbogen und Colloseum“, unter Mitarbeit Wittmers,⁴⁶² gezeichnet hatte.

Hess wiederum, mit dem er gemeinsam die Reise nach Athen erlebt hatte, könnte hinsichtlich der Figurenvielfalt, der zurückhaltenden Darstellung der königlichen Hauptpersonen, der detaillierten Schilderung der Menschengruppen, der sorgfältig ausgeführten Darstellung der landestypischen Kleidung und der lebhaften Farbigkeit vorbildhaft auf Wittmer gewirkt haben.

⁴⁶⁰ Kunstblatt 51, 1843.

⁴⁶¹ Beim Brand des Glaspalastes in München 1931 wurde dieses Gemälde vernichtet. Eine Feder/Pinselzeichnung mit gleicher Darstellung befindet sich in Münchener Privatbesitz, ein erster Entwurf im Städtischen Museum in Trier. Siehe: Kat. Ausst. Rom/München 1981, S. 198–199, und: Sieveking, Hinrich: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit, in: Kat. Ausst. Weimar/München/Frankfurt 1997, S. 120, Nr. 42.

⁴⁶² Bez.: „Koch und Wittmer“, Thorvaldsen Museum, Kopenhagen; Lutterotti 1985, Z 511, S. 349.

Weitere Werke und Bildwiederholungen

Da Wittmer seine Reiseszenen im Auftrag und für den Kronprinzen geschaffen hatte, war an eine spätere Verwendung und Verbreitung in Form einer Publikation, wie sie verschiedentlich von anderen Bildungsreisenden insbesondere seit dem späten 18.

Jahrhundert erschienen war, nicht zu denken. Immerhin war ihm erlaubt, Bildwiederholungen für verschiedene Freunde und Kunstliebhaber auszuführen.

Neue Impulse und zusätzliche Abnehmer für solche Griechenland-Ansichten und Orientszenen fand Wittmer in jenen Jahren während seiner Reise nach Deutschland 1844, auf der er langjährige Freundschaften und Kontakte intensivieren konnte und neue Aufträge für diese Themen erhielt.

Das große Interesse an der Erforschung und an der Sammlung von Kunstwerken der klassischen Antike bestand nach wie vor und war zum Beispiel auch im Zusammenhang mit dem zwei Jahre zuvor fertiggestellten Bau der „Walhalla“ intensiv diskutiert worden.⁴⁶³

Auch die Kunstfreunde, die Wittmer in den verschiedenen Städten Deutschlands kannte, pflegten diese Vorliebe für die Antike, so daß er hier erfreuliche Resonanz für seine Ansichten klassischer Stätten fand.

1844 konnte er für den König von Württemberg auch eine weitere Fassung vom „Tal der süßen Wasser Asiens“ malen (WL 36).⁴⁶⁴ Weitere seiner Reiseansichten wiederholte Wittmer in den Jahren 1844 – 1846, teils noch während seines Aufenthalts in Deutschland: *„Müde von München zog ich mich in meine heumathlichen Gebirge zurück wo ich den Fürsten von Leiningen traf der an seynen türkischen Bildchen viel Freude hatte.“*⁴⁶⁵

Von Rom aus lieferte er weitere Bilder nach Deutschland, wie eine 1845 zusammengestellte Liste über „Orientalische Gegenstände“ für den Transporteur angibt:

„3) Ein Festtag in Konstantinopel. Nach Studien die ich auf der großen Reise mit S. Königl. Hoheit im Jahre 1833 nach der Natur gemacht habe. Höhe 1' 3 Länge 1 – 9 Preis 50 Karolin

Im Falle des Nichtverkaufs bitte ich dieses, und auch das nächstfolgende Bild an Herrn Rath Schlosser nach Frankfurt a. M. zu schicken.

⁴⁶³ Für die Front dieses im griechisch-klassischen Stil nach Plänen Leo von Klenzes konzipierten Ruhmestempels bei Regensburg, einem nationalen Ehrendenkmal, in dessen offener Halle Marmorbüsten von historisch bedeutenden deutschen Persönlichkeiten dauerhaft aufgestellt wurden, war der Säulenportikus des Pantheons Vorbild gewesen.

⁴⁶⁴ In diesem Gemälde ließ er die Reisegruppe des Kronprinzen weg und nahm andere kleine Änderungen vor.

⁴⁶⁵ Wittmer an Schlosser, 6.1.1845; GNM Nürnberg, Archiv Autographen K 32.

4) *Ein Werktag zu Smyrna (Ankunft einer Karawane bey einem Brunen, Von der Größe wie das türk. Gegenstück. Preis 30 Karolin*

5) *Die Ebene von Troja mit den Flüssen Scamander und Simois, von Ilion aus genohmen. gehört dem Herrn Prof. Schwanthaler, dem ich es nach der Ausstellung zuzustellen bitte.*⁴⁶⁶

Nach deren Eintreffen in Deutschland, wo sie zunächst offenbar anderweitig verkauft werden sollten, informierte er im Frühjahr 1846 Friedrich von Schlosser: *„Das eine etwas größere dieser Bilder stellt einen türkischen Festtag bey einer Fontane zu Constantinopel vor mit den letzten Ueberresten als türkischer Costüme, das andere einen Werktag, die Ankunft einer Caravane bey Smyrna, Sie haben nun die Wahl zu nehmen welches Ihnen an liebsten ist. Das andere bitte ich dem Herrn Baron Balduin von Neufville nach Bonn zu schicken Wen Sie aber beyde Bilde zu behalten wünschen sind Sie auch Padrone, und ich mache dann für Herrn von Neufville ein anderes, Im Preise sind sie freylich eben so sehr verschieden wie in der Mühesamen Arbeit das eine kostet das nemliche wie das Caffé voriges Jahr, das Andere das Doppelte, Ich hoffe das die Rahmen die ich in München darüber machen ließ gut ausgefallen sind [...].*⁴⁶⁷

Auch das „Tal der süßen Wasser Asiens“ wiederholte er ein weiteres Mal, in kleinerer, im Hintergrund variiertes Darstellung – und ohne die Reisegruppe des Kronprinzen – für Schlosser, dem er am 21. April 1846 aus Rom schrieb: *„Ihr reiches Bildchen stellt den letzten Rest orientalischer Kostüme dar den ich im Jahre 1833 bey den süßen Wässern in Asien gesehen und gezeichnet habe, Es sind auch diese süßen Wässer nur mit dem Unterschiede daß ich im Hintergrunde jenseits des Posphorus Konstantinopel stat des weniger interessanten Romeli-Hissar gesetzt habe.*⁴⁶⁸ (WL 37) 1856 wiederholte er auch die Ansicht des „Persischen Brunnens“ noch einmal (WL 43).

Das Bildmotiv der Ebene von Troja

Als einziges der Hohenschwangauer Themen nahm er, nach einem Aquarell von 1833 (WL 30, Abb. 34), wie schon erwähnt, das Bild der „Ebene von Troja“ wieder auf, worüber das

⁴⁶⁶ 1845 geschriebene, später eingefügte Anlage zum Brief Wittmers aus Rom vom 2. Dez. 35, Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael. Die Nr. 5), ein Aquarell, kam aus dem Schwanthaler-Nachlaß in die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. Nr. G 13369 (WL 30).

⁴⁶⁷ Wittmer an Schlosser, 16.4.1846, Bay. Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Johann Michael; veröffentlicht in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Der Wächter*, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65-80.

⁴⁶⁸ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846, Bay. Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Johann Michael.

Kunstblatt berichtete und lobte: „*M. Wittmer hat die Ebene von Troja gemalt und [...] Das erstere Bild hat vorzüglich das Verdienst der Treue.*“⁴⁶⁹ (Möglicherweise WL 29)

Seit Anfang 1845 wiederholte Wittmer diesen Bildentwurf zudem in zwei weiteren, unterschiedlich großen Gemälden,⁴⁷⁰ sowie in einer zusätzlichen kleineren Fassung 1846⁴⁷¹: „*Rücksichtlich der Ebene von Troja so hat das Größere 3 bayrische Fuß Länge und fast zwey Höhe, und der Preis wäre 25 Luisdor das Kleinere ist wie das Aquarell das Sie gesehen haben 15 Zoll Länge 10 Zoll Höhe und der Preis ist 10 L: ich werde mir bey der Reblicka versteht sich alle Mühe geben.*“⁴⁷² (WL 32, 33)

Den Transport dieser Bilder übernahm Johann David Passavant: „*Die Campagna de Troja werde ich durch Herr Inspektor Passavant mit schicken, und wen ich fertig werde auch das türkische Bild*“, ein Werk, mit dem Wittmer im Januar 1845 begonnen hatte.⁴⁷³

Als er Wolfgang von Goethe, dem Enkel des Dichters, die größere der beiden Gemäldefassungen zeigte, empfahl dieser, sie an Schlosser zu verkaufen.⁴⁷⁴ Schlosser willigte ein, worüber Wittmer sich freute: „*Die Ebene von Troja bedrefend so bin ich recht froh, daß Sie das Größere Bild gewählt haben. Denn für das Kleinere findet sich viel leichter ein Liebhaber, ja ich habe ihn an der Frau von Mertens Schaffausen schon. Ich bitte nur, mir gütigst anzuzeigen, ob ich es mit der Spedition schicken soll? [...] Mit dem Bilde soll auch eine Erklärung der Ebene von Troja komen wie sie uns von dem Griechen der unsern Cicerone machte, mitgetheilt wurde, wo von freylich manches sehr oberflächlich seyn mag.*“⁴⁷⁵

Wittmer nutzte die Möglichkeit, diese Darstellung auch in druckgraphischer Form zu verbreiten und arbeitete sie 1847 als Radierung mit einer Auflage von 44 Stück (WL 34).⁴⁷⁶

Eine schriftliche Erläuterung des Bildes fügte er an: „*und daß solten Sie mit der Ebene von Troja, zugleich in einer Kiste erhalten.[..]. Eine Erklärung der Ebene von Troja gedruckt. Ich habe nemlich in Homer & nachgesehen und gefunden wie genau die Lokalität beschrieben ist und nach so vielen Jahrhunderten wunderbar mit der Gegend übereinstimt, dies bewog mich zun leichten Verständniß der Iliade die Landschaft zu radieren, die nahmhaften Stellen*

⁴⁶⁹ Nr. 51, 27. Juni 1843.

⁴⁷⁰ Kat. Ausst. Wiesbaden 1936, Nr. 791, S. 55; ehem. in der Sammlung Fritz Schlosser, Stift Neuburg bei Heidelberg.

⁴⁷¹ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846, Bay. Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Johann Michael; veröffentlicht in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Der Wächter*, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 72, 74.

⁴⁷² Wittmer an Schlosser, 9.5.1846, GNM Nürnberg, Archiv Autographen K 32.

⁴⁷³ Wittmer an Schlosser, 25.3.1845 und 6.1.1845, ebda.

⁴⁷⁴ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846, ebda.

⁴⁷⁵ Wittmer an Schlosser, 27.7.1846, ebda.

⁴⁷⁶ Ein Exemplar kam in das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

mit Buchstaben zu bezeichnen und darunter in it. und deutsch die Beschreibung drucken zu lassen.“⁴⁷⁷ „Sie erhalten hirmit zugleich die Erklärung der Ebene von Troja gedruckt.“⁴⁷⁸

Mit dieser topographisch exakten Zuordnung historischer Stätten, die auf der Beschreibung Homers basierte und mit der vorgefundenen Landschaft noch genau zu identifizieren war, verbildlichte er sie als historisches Dokument.

Er sah darin die Möglichkeit, die Ansicht auch für Lehrziele zu nutzen: „Die Erklärung der Ebene von Troja die Sie gedruckt erhalten möchte ich als eine kleine Probe um in etwa den Geist des Scheidewassers kennen zu lernen hat mir aber wenig genützt. Ich glaube daß dieses Blat gut wäre auch Schulen Bayerns lesen des Homer, Sehen Sie wie wunderbar die Gegend mit den Gedichten übereinstimt.“⁴⁷⁹ So schickte er ein größeres Konvolut nach Deutschland: „Vom Blatte ‚Die Ebene von Troja‘ waren 24 Ex. gesandt, wovon 1 für mich, 1 für v. Cannitz, zum Geschenk bestimmt waren, – 2 Ex. waren ganz verdorben. Die übrigen 20 Ex. habe ich behalten.“⁴⁸⁰

Daß er mit dieser Vervielfältigung die erhofften pädagogische Ziele erreichen würde, war also nicht mehr gegeben.

Ein weiteres Motiv der Orientreise, das er auf Wunsch König Maximilians gemalt hatte, sandte er in späten Jahren, 1874, an Ludwig II: „[...] erhalten hiemit das Bildchen welches S. Majestät der Höchstselige König Maximilian II wünschten. Ich bitte daßelbe S. Majestät dem allergnädigsten König Ludwig II bei guter Gelegenheit gütigst zu übergeben. Es ist eine Scene aus dem Leben des Höchstseligen Vaters S. Königlichen Majestät und dürfte in Hohenschwangau wo nun das türkische Kabinet ist von historischem Interesse sein.“⁴⁸¹ Es handelt sich hier offenbar um das Gemälde „Tanz der Derwische“, das er „König Maximilian II.“ widmete, das also frühestens 1848 entstanden sein kann (WL 52, Abb. 57).⁴⁸²

Noch in den 1860er Jahren beschäftigten Wittmer die Erlebnisse der Reise mit dem Kronprinzen und er hielt sie auch in seiner künstlerischen Arbeit wach. 1866 entstand die „Rast an einem Brunnen“,⁴⁸³ eine Szene in italienischer Landschaft mit der zentralen Figur vermutlich des Kronprinzen, umgeben von einem Mann in Mönchskutte und einem weiteren

⁴⁷⁷ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847, GNM Nürnberg, Archiv Autographen K 32.

⁴⁷⁸ Wittmer an Schlosser, 25.3.1847, ebda.

⁴⁷⁹ Wittmer an Schlosser, 9.4.1847, ebda.

⁴⁸⁰ Wittmer an Schlosser, 28.4.1848, ebda.

⁴⁸¹ Wittmer an den Minister 1874; Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

⁴⁸² Heute Wittelsbacher Ausgleichsfond, München.

⁴⁸³ Der Originaltitel ist unbekannt.

in altdeutscher Tracht, vielleicht Friedrich Overbeck. Auf diese Weise vertreten sie zum einen die Grundideen und -bezüge der Nazarener in Rom, den christlichen Glauben, zum anderen den nationalen Bezug. Oben links stellte sich der jugendliche Maler mit Elena Koch dar, die er bald nach seiner Rückkehr aus Griechenland geheiratet hatte (WL 89, Abb. 85).⁴⁸⁴ Zuletzt 1879, also ein Jahr vor seinem Tod, wiederholte er das Gemälde vom „Einzug des Kronprinzen Maximilian von Bayern in Athen 1833“ (WL 53),⁴⁸⁵ das der Kronprinz 1834/35 schon für sein Türkisches Zimmer in Hohenschwangau ausgewählt hatte.

Vorbilder

Die spontane Entscheidung Maximilians für diese Reise im Februar/März 1833 bedeutete für Wittmer, der sich bis dahin in der Historienmalerei geschult, mit der Kultur Italiens, der altitalienischen Kunst und der Malerei der Nazarener vertraut gemacht hatte, in eine neue Lebenswelt einzutreten. Entsprechend neu war für ihn die Aufgabe, das Gesehene bildlich zu formulieren.

Wie sehr konnte oder wollte er sich dabei an Beispielen von Malern und Zeichnern orientieren, die in Griechenland und im Orient gearbeitet hatten? Er selbst äußerte sich nicht über mögliche Vorbilder, so daß nur das damalige Umfeld und Wittmers Werke selbst Auskunft geben können.

Im Zuge der Wiederentdeckung Griechenlands und seiner antiken Stätten durch Reisende und Forscher im 18. Jahrhundert⁴⁸⁶ hatten sich seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt Werke französischer und englischer Maler mit griechischen und orientalischen Ansichten verbreitet. Sie wurden zum Teil auch in graphischen Ansichten veröffentlicht: von Julien-David Le Roy, James Stuart und Nicolas Revett, Richard Chandler, Joseph Cartwright und anderen. Nach Aquarellen und Zeichnungen von Edward Dodwell erschienen zwischen 1819 und 1821 kolorierte Ansichten Griechenlands.⁴⁸⁷ Bereits 1775 war posthum eine schon 1750 aufgrund eigener Anschauung verfaßte Beschreibung der homerischen Landschaft von dem englischen Privatgelehrten Robert Wood zusammen mit einer topographischen Karte der Ebene von Troja veröffentlicht worden, 1782 war auch in Frankreich eine genaue und

⁴⁸⁴ Schloßmuseum Murnau; Inv. Nr. 8953, Schenkung der Edith Haberland-Wagner-Stiftung, München.

⁴⁸⁵ Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 36, S. 142.

⁴⁸⁶ Siehe dazu: Ipsen 1999, S. 25-29.

⁴⁸⁷ Siehe: Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 456-457. Siehe dazu auch: Kat. Ausst. Paris 2005/06, wo im weiteren Sinne auf die Rezeption der homerischen Dichtungen in Literatur, Musik und bildender Kunst eingegangen wird.

detailliert bezeichnete topographische Karte der Ebene von Troja von Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier erschienen.⁴⁸⁸

In Deutschland wurde die griechische Antike seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ebenfalls zunehmend Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen und Forschungen und rückte ins Blickfeld künstlerischer Gestaltung. Im frühen 19. Jahrhundert, 1805, hatte Christian Gropius in einem Buch von Jakob Levi Salomon Bartholdy Kupferstiche griechischer Landschaften veröffentlicht. Seit seiner ersten Griechenlandreise 1810 hatte sich Carl Haller von Hallerstein mit der Dokumentation griechischer Kultur beschäftigt. Otto Magnus von Stackelberg, der seit 1808 zeitweise in Rom, in den folgenden Jahren in Griechenland und von 1816 bis 1828 wiederum in Rom lebte, waren in den 1820er Jahren in mehreren Publikationen seine Zeichnungen erschienen. 1825 hatte sich August Kestner, der mit ihm eng befreundet war, dafür eingesetzt, daß Stackelbergs Buch „Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne“ in Rom publiziert werden konnte.⁴⁸⁹ Naheliegend war also, daß Wittmer bei Kestner Stackelbergs Zeichnungen kennenlernte. Ihrem an Poussin orientierten, malerischen und feinteiligen Stil folgte Wittmer jedoch nicht.

Sonstige unmittelbare Anregungen für diesen Themenkreis gab es in Rom selbst für Wittmer kaum, weder bei den deutschen, vor allem nazarenisch orientierten Malern, noch bei französischen Künstlern wie dem Militärmaler Horace Vernet, der Rom 1936 wieder verlassen hatte.

Von offizieller bayerischer Seite, d. h. im Auftrag des Königshauses, gab es allerdings Künstler, die sich entsprechend der Vorliebe Ludwigs I. für die klassische Antike mit deren Kultur in den 1830er Jahren künstlerisch intensiv auseinandersetzten. Im Auftrag Ludwigs I. war der Architekt Leo von Klenze in Griechenland tätig, der nach einem dortigen Aufenthalt 1834 die Neubebauung Athens plante, seine Ideen nebenher in künstlerischen Entwürfen ausarbeitete und sich in seiner Malerei an General von Heideck schulte, der bis zur Volljährigkeit Ottos I. von Griechenland, 1835, Mitglied des Regenschaftsrat, zugleich aber auch als Maler tätig war.

Die Vorliebe für die Antike bestimmte in München die weitere bauliche Neugestaltung und deren Ausstattung mit Darstellungen der klassischen Landschaften und Schauplätze. Der nach Peter von Cornelius' Entwürfen ausgeführten Ausmalung der Glyptothek folgte die

⁴⁸⁸ Geimer 2002, S. 45, Abb. 1; Kat. Ausst. Paris 2005/06, Abb. S. 35.

⁴⁸⁹ Siehe: Rodenwaldt 1957, S. 29.

Ausgestaltung der Hofgartenarkaden am Odeon, für die Carl Rottmann nach seinem Italienzyklus auch Ansichten Griechenlands ausarbeiten sollte. Zusammen mit seinem Mitarbeiter Ludwig Lange reiste Rottmann 1834/35 im Auftrag Ludwigs I. durch Griechenland, um 38 Wandmalereien vorzubereiten.⁴⁹⁰

Die Aufenthalte dieser Künstler bzw. des Stadtplaners in Griechenland erfolgten jedoch, nachdem Wittmer bereits von seiner Reise zurückgekehrt war und sich ihm dort keine Möglichkeit mehr zu direkten Begegnungen bot.

Während Rottmann, teils unter direkter Beteiligung Karl von Heidecks, seine Griechenlandbilder anfangs auf herkömmliche Weise in Bildschichten vom Vordergrund zum Hintergrund hin aufbaute, z. B. „Korfu“, 1834/35,⁴⁹¹ wandelte sich seine Bildauffassung in den 1840er Jahren grundlegend. In seinen Landschaften ging es ihm nun um *„die bildliche Darstellung von historischen Zeiträumen [...], nicht durch hintereinander gestaffelte Bühnensegmente mit den epochentypischen Merkmalen, sondern – fast immer von erhöhtem Standort aus – mittels naturhafter Erlebnisebenen, denen die Spuren der Vergangenheit (gegebenenfalls bis hin zur fast völligen Erosion) anzusehen sind.“*⁴⁹² Er verbildlichte die geschichtliche Bedeutung dieser griechischen Landschaften also nicht mehr durch einen bühnenhaften Bildaufbau und eine idealisierende Darstellung der historischen Stätten, sondern durch die naturhafte Darstellung der geologischen Beschaffenheit und der Einbeziehung des über die Jahrhunderte erfolgten Verfallsprozesses dieser antiken Geschichte. Er bewirkte damit eine darüberhinausweisende *„Erweiterung des Landschaftsprozesses in die Unendlichkeit der kosmischen Dimension“*.⁴⁹³

Wittmer dagegen wählte in seinen Ansichten bis in die 1840er Jahre hinein weiterhin die traditionelle Form der Bildkomposition und die Ausarbeitung in genau umrissenen Bilddetails. Eine Auseinandersetzung mit der Kunst Rottmanns, dessen seit 1829 in München ausgeführte Malerei Wittmer vor 1844 nicht sehen konnte, kann aufgrund des fehlenden unmittelbaren Kontaktes nicht angenommen werden. Auch die erhaltenen Briefe Wittmers, in denen Rottmann nirgends erwähnt wird, lassen diesen Schluß zu.

⁴⁹⁰ Sie wurden später auf 23 reduziert und, nachdem sie im Hofgarten beschädigt worden waren, schließlich in die Neue Pinakothek übertragen. Dazu gehörte auch der Entwurf einer Ansicht von Nauplia, der jedoch nicht als Gemälde in den Bilderzyklus aufgenommen wurde.

⁴⁹¹ Kat. Ausst. München 1998, Abb. 105.

⁴⁹² Heilmann, in: Kat. Ausst. München 1998, S. 28.

⁴⁹³ Rödiger-Diruf, in: Kat. Ausst. München 1998, S. 235.

Näheren Bezug hatte Wittmer zu Malern, die er bereits seit seiner Studienzeit und von der Mitarbeit bei der Glyptothek-Freskierung her kannte und die etwa gleichzeitig in Griechenland oder Rom arbeiteten, also Peter von Hess und Carl Friedrich von Heideck. General von Heideck beschäftigte sich während seiner beruflichen Arbeit in Griechenland zugleich intensiv mit der Malerei und nutzte in Nauplia ein eigenes Atelier.⁴⁹⁴ Noch viele Jahre nach dieser Reise pflegte Wittmer die Freundschaft mit Heideck und bewunderte dessen künstlerische Arbeit: *„Herzlich wünsche ich daß Sie recht gesund sind, damit das Vaterland noch mit recht vielen Ihrer genialen Arbeiten bereichert wird. Sie können kaum glauben was ich mich zuweilen sehne Ihre Bilder zu sehen, besonders wen ich mich mit Gegenständen von meiner Reise in Griechenland und der Türkei beschäftige welches zwar nur von zeit zu zeit der fall.“*⁴⁹⁵ Und: *„Ich habe manches aus der Türkei in Aquarell ausgeführt und compositionen gemacht, aber wie klein fühle ich mich darin neben Ihren geistreichen Arbeiten wonach ich ein wahre Sehnsucht trage die leider in Rom gar nicht befriedigt werden kan weil nichts von Ihrer Hand hier ist.“*⁴⁹⁶ Trotz dieser bewundernden Worte ist allerdings ein deutlich spürbarer Einfluß der Bildauffassung Heidecks auf Wittmer nicht zu erkennen.⁴⁹⁷

Auch der Regentschaftssekretär und Zeichner Ferdinand Stademann befaßte sich seit 1832 mit der Darstellung griechischer Ansichten. Seine von feiner Strichführung geprägten Zeichnungen weisen jedoch keinen erkennbaren Einfluß auf Wittmer auf. Dieser wird Stademann begegnet sein, ein näherer Kontakt bestand jedoch offenbar nicht.

Erkennbare Anregungen aber hinterließ Wittmers Begegnung mit Peter von Hess. Der 1792 geborene Hess hatte sich als Schlachten- und Genremaler einen hervorragenden Ruf erworben und von Ludwig I. entsprechend hochrangige Aufträge erhalten. Seit 1820 war er Hofmaler Ludwigs I. und gehörte vier Jahre später zu den Mitbegründern des Münchener Kunstvereins. Seit 1819 hatte er nicht nur Darstellungen des bayerischen, sondern auch des italienischen Volkslebens ausgeführt, nachdem er seit 1816 mehrfach für längere Zeit in Italien gelebt hatte.⁴⁹⁸ Auch einen Teil der Bilder für die Publikation „Bildnisse

⁴⁹⁴ Kat. Ausst. München 1979, S. 331.

⁴⁹⁵ Wittmer an Heideck, 13.7.1837, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁴⁹⁶ Wittmer an Heideck, 29.5.1841, Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁴⁹⁷ Vgl. mit Darstellungen Heidecks wie „Die Festung Bourtzi vor Nauplia“, 1936, „Nauplia mit dem Tor der Steria“, 1837, „Landschaft mit der Ruine einer byzantinischen Kirche“, 1838; Kat. Ausst. München 1999/2000, S.466-472.

⁴⁹⁸ Siehe: Reinhardt 1977, S. 262.

ausgezeichneter Griechen und Philhellenen, nebst einigen Ansichten u. Trachten“,⁴⁹⁹ die der Begleiter General von Heidecks, Karl Krazeisen, in den Jahren der griechischen Befreiungskriege gezeichnet und 1828/29 veröffentlicht hatte, waren von Hess lithographiert worden.

So war es naheliegend, daß er Ende 1832 den jungen König Otto I. nach Italien und weiter nach Griechenland begleiten durfte und von Ludwig I. den Auftrag erhielt, den Einzug Ottos I. in Nauplia und den Empfang des Königs in Athen bildlich zu dokumentieren.⁵⁰⁰ Der mit Kronprinz Maximilian reisende Wittmer hatte also unmittelbar Gelegenheit, Hess und seine vorbereitenden Skizzen für die bestellten Gemälde kennenzulernen.

Dessen Darstellung wurde nicht als repräsentatives Bild der Verherrlichung des jungen Königs konzipiert, denn Otto I. und sein Bruder Maximilian sind in der Menschenmenge nicht hervorgehoben. Vielmehr hatte Hess auf Verlangen Ludwigs I. besonderen Wert auf die Beschreibung der vielfältigen griechischen Trachten gelegt⁵⁰¹ und deren buntes Erscheinungsbild durch eine starke Farbigkeit seiner figurenreichen Darstellungen betont. Für seine Panoramen der griechischen Landschaften wiederum lernte Wittmer von Kochs Landschaftskompositionen, den heroischen Landschaften, in die meist ebenfalls im Vordergrund figürliche Motive und Staffageszenen einbezogen waren. Wie der Vergleich mit den Gemälden „Landschaft bei Ronciglione“, 1815, oder „Grottaferrata mit Brunnenszene“, 1835/36, und anderen zeigt, orientierte sich Wittmer an derartigen Grundkonzeptionen. In der Art der Ideallandschaften, wie sie Koch seit etwa dreißig Jahren auch in der Darstellung des „Klosters San Francesco di Civitella im Sabinergebirge“, 1811, 1814, nach 1830 und anderen gestaltet hatte,⁵⁰² setzte auch Wittmer die zentralen Gebäudeanlagen in den Mittelgrund vor den weiten landschaftlichen Horizont, während seitliche Staffagefiguren den Vordergrund belebten.

Thematisch unmittelbar und – in diesem Fall wechselseitig – kam dieser gestalterische Zusammenhang Wittmers zu seinem Schwiegervater in der schon genannten „Ansicht von Nauplia“ zum Ausdruck, die auch Koch, der selbst nie in Griechenland gewesen war, 1836 nach Skizzen Wittmers malte.⁵⁰³

⁴⁹⁹ „Nach der Natur gez. v. K. Krazeisen“, 7 Hefte, lithographiert von F. S. Hanfstaengl, F. Hohe, P. Heß u.a., München 1828/1829.

⁵⁰⁰ Siehe: Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 355-363; Kat. Mus. Neue Pinakothek München 2003, S. 176-192.

⁵⁰¹ Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 474.

⁵⁰² Lutterotti 1985, G 18a, S. 287, G 26, S. 289, G 76, S. 302.

⁵⁰³ Auffallend ist die bei Koch abweichende Wiedergabe der Gebäude von Nauplia, die er vielleicht aus kompositorischen Gründen vornahm.

In ihren Darstellungen gab es enge Berührungspunkte in der Grundkomposition und in figürlichen Motiven (WL Abb. 32). In der Ausführung aber legte Wittmer, wie diese Ansicht deutlich macht, stärkeren Wert auf kontrastreiche Farbakzente vor allem der figürlichen Partien, womit seine Bilder einen idyllischen, lebensnäheren Charakter erhielten.

In besonderer Weise stand die von Wittmer als reine Landschaftsdarstellung gestaltete „Ebene von Troja“ unter dem Einfluß Kochs, die er, wie die Beschriftung der danach angefertigten Radierung betont, „nach der Natur gezeichnet“ hatte. Er setzte Details der Vegetation in ähnlicher Weise wie Koch in den 1830er Jahren,⁵⁰⁴ folgte ihm in der zeichnerischen Präzision sowie in der verhaltenen Farbigekeit und übernahm, um die Bedeutung der Landschaft hervorzuheben, den von Koch in verschiedene seiner heroischen Landschaften einbezogenen Regenbogen als über den Menschen hinausweisendes Symbol der erhabenen Natur und als göttliches Zeichen. Er erreichte damit nicht nur eine in sich geschlossene Komposition; mit der weiten, offenen, von einem Regenbogen überspannten Ebene wies er über die real gesehene Landschaft hinaus und verlieh ihr überzeitlichen Charakter.⁵⁰⁵

Es ging also zum einen um die genaue Erfassung und Authentizität der historischen Landschaft, zum anderen darum, der Wiedergabe dieses bedeutenden Ortes durch den möglichst genauen bildlichen Bezug zur historischen Beschreibung Homers und dem Vorbild Kochs einen „heroischen“ Charakter zu verleihen (wenn auch – im Aquarell – ein lebhafter Hund im Vordergrund diese Wirkung relativierte).

Die Szenen orientalischen Lebens, die er hauptsächlich in Federzeichnungen und Aquarellen ausführte, entstanden nach Entwürfen, für die es keine nennenswerten Parallelen gab. Wittmer konzentrierte sich hier auf das Gesehene und arbeitete detailgenau nach seinen Skizzen, um die fremde Kultur, den Alltag der orientalischen Bewohner und ihr Umfeld in ihrer Vielfalt und Farbigekeit zu schildern.

⁵⁰⁴ Zum Beispiel in „Dankopfer Noahs“, siehe Abb. 205, 206, oder in „Grottoferrata mit Brunnenzene“, 1835/36, siehe Lutterotti 1985, G 84, Abb. XXIII, S. 119, und G 86, Abb. 68, S. 188.

⁵⁰⁵ Spicer 2006 behandelt das Motiv des Regenbogens im Werk „Landschaft mit der Entführung Helenas“ von Maerten van Heemskerck (1498 – 1574) und geht auf die vielschichtige Bedeutung ein, die dieses Motivs schon in der antiken Mythologie, im und in der Renaissance hatte.

3. Porträts

Bisher sind insgesamt ca. 30 Gemälde mit Bildnissen, darunter wenige Selbstporträts, bekannt. Hinzu kommen 16 Zeichnungen, Kupferstiche, Lithographien und Radierungen. Das Porträtieren nahm also im Schaffen Wittmers keinen größeren Raum ein.

Die ersten Einzelporträts entstanden zu Beginn seiner Studienzeit. Sie beginnen 1821 und wurden in größeren Abständen fast seine ganze Schaffenszeit hindurch fortgeführt, d. h. bis in die 1870er Jahre hinein. Der Schwerpunkt dieser Bildnismalerei liegt zwischen 1820 und 1845 und in den 1860er Jahren.

Es waren zunächst Auftragsarbeiten von befreundeten Familien seines bürgerlichen Umfeldes in Murnau und der näheren Umgebung, mit denen er sich bis 1827 ein finanzielles Auskommen verschaffte. Zu diesen frühen Porträts gehören ein Bildnis der Murnauer Posthalterin Johanna Bayerlacher (WL 55), die Bildnisse seiner Freunde Max Einsele und Joseph Wepfer (WL 56, 57, Abb. 58, 59), ein Bildnis des Murnauer Marktschreibers Johann Paul März (WL 58, Abb. 60), eines von Johann und Elisabeth Streicher (WL 59), ein Jugendporträt wohl der Mutter Max Einseles (WL 63), je eines von Maria Elisabetha und Emeran Kottmüller (WL 64, 65, Abb. 65, 64), das Bildnis der Oberauer Posthalterin Neuner mit ihrer kleinen Tochter (WL 66, Abb. 66), zwei Bildnisse einer Mutter mit Tochter (WL 67) sowie das Bildnis des hochverehrten Murnauer Pfarrers Johann Adam Pessenbacher, der aufgrund seines heldenhaften Auftretens gegenüber den Tirolern 1809 den Ort vor Schaden geschützt hatte (WL 61, 62, Abb. 62, 63).

Nach seinem Wechsel nach Rom bezog sich die Auswahl der Dargestellten ebenfalls auf Wittmers nächste Umgebung, nun fast ausschließlich auf seine Familie. Diese Bilder waren nicht für den Verkauf gedacht, sondern blieben als Erinnerungsbilder in der Familie. Von Koch arbeitete Wittmer in den 1830er Jahren mehrfach Porträts und porträtierte auch dessen Frau Cassandra (WL 69-72, 75-79, Abb. 71-75, 78). Eine seiner Porträtzeichnungen des Schwiegervaters wurde, wie schon 1827 das Bildnis Pessenbachers, als einziges weiteres auch reproduziert (WL 72, Abb. 74). Gegen Ende der 1830er Jahre entstanden jeweils Einzelporträts seiner Frau Elena und seines Sohnes Pietro (WL 82, 80, Abb. 79, 81). Zehn bzw. 20 Jahre später porträtierte Wittmer wiederum seine Töchter und Söhne: 1849 Theodolinde und ca. 1858 Friedrich (WL 85, 86, Abb. 82, 83). Daneben beschäftigten ihn nur

vereinzelt Porträts Außenstehender, so das des Prinzen Butera, den er 1833 im Zusammenhang mit seiner Reise nach Griechenland zeichnete (WL 74, Abb. 68), 1846 das einer „Mutter mit zwei Kindern“ (WL 83), und 1847 ein Porträt des neu gewählten Papstes (WL 84).

Erst seit Beginn der 1860er Jahre, als er wieder häufiger in seine ursprüngliche Heimat reiste, kamen auch wieder Werke für ortsansässige Freunde und Bekannte vor, etwa Porträts der Mutter Max Einseles, 1862 (WL 88) sowie der Witwe Schmid und ihrer Schwester, 1867/68 (WL 91, 90, Abb. 89).

Die in Rom geschaffenen Bilder Wittmers geben, mit Ausnahme der Porträts von Koch, keine Bildnisse von Künstlerkollegen, von Freunden in Rom und in Deutschland oder von Persönlichkeiten aus dem Kreis seiner aristokratischen Auftraggeber aus den römischen und den deutsch-romantischen Kreisen wieder.

Dies erscheint bemerkenswert, da das gegenseitige Porträtieren unter engen Freunden in den Kreisen der Deutschrömer besonders beliebt und in Gemälden, aber vor allem auch in der Zeichnung besonders gepflegt worden war.⁵⁰⁶ Der zeitliche Höhepunkt dieser Gepflogenheit war jedoch überschritten, und Wittmer, der einer jüngeren Generation angehörte, zeigte kein Interesse mehr an vergleichbaren Darstellungen.

Bei diesem eher im persönlichen Bereich gepflegten Porträtieren ist es naheliegend, daß es keine dezidierten Äußerungen Wittmers über diesen Bildbereich gibt. In den Briefen an seine Freunde werden Werke dieser Art weder allgemein noch im Einzelfall erwähnt, sieht man von seinem Bericht über Koch an Marggraff 1839 ab. Lediglich sein Jugendfreund August Max Einsele notierte in den 1860er Jahren verschiedentlich Bildnisse, die Wittmer während der Aufenthalte in Murnau malte.

Wittmer folgte einer das Individuelle herausstellenden Porträtkunst, wie sie im 17. Jahrhundert in den Niederlanden gepflegt worden und seit dem frühen 19. Jahrhundert den bürgerlichen Bedürfnissen entsprechend zu neuer Blüte gekommen war. Unter diesen Vorgaben war er während seiner Ausbildung geschult worden.⁵⁰⁷ Insbesondere Heinrich

⁵⁰⁶ Merk, Anton, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 149-179; Jensen, Jens Christian, in: Kat. Ausst. Rom/München, 1981, S. 38-51, mit zahlreichen Beispielen;

⁵⁰⁷ Siehe: Angerer, Kunstakademie S. 87-88.

Maria von Hess, der seit 1826 an der Akademie in München lehrte, war mit dieser Art der Bildnismalerei für Wittmer prägend.⁵⁰⁸

Dementsprechend folgten seine Bildnisse den Vorstellungen einer wirklichkeitsnahen, das Persönliche hervorhebenden Darstellungsweise, wie sie dem Wunsch der bürgerlichen Auftraggeber entsprach.

Bis auf wenige Ausnahmen gestaltete Wittmer Halbporträts oder Brustbilder. Er zeigte die Dargestellten frontal oder im Dreiviertelporträt und bildete sie ohne besondere Gesten und spezielle Attribute ab. Nahezu alle richten den Blick auf den Betrachter. Sie befinden sich nicht in einem genauer definierten Raum, sondern erscheinen bildfüllend vor unbestimmtem, flächig-dunklem Hintergrund. Diese Darstellungsform behielt Wittmer im Lauf der Jahrzehnte in seinem Porträtstil bei.

Im Rahmen dieses traditionellen, klaren Bildschemas konzentrierte sich Wittmer sehr genau auf die jeweilige Person und betonte in ausdrucksvoller Modellierung ihre individuellen Züge, ohne sie zu beschönigen. Er erfaßte die Dargestellten in psychologisch sensibler Weise und brachte ihre Wesenszüge zum Ausdruck.

Die Porträtierten, auf die helles, doch weiches Licht fällt, zeigen eine sorgfältige, plastische Ausarbeitung der Gesichter. Sie sind nicht idealisiert, sondern in ihrer jeweils typischen Haltung und Mimik wiedergegeben.

Während die dunkle, zurückhaltende Kleidung der Männer den Kopf dominieren läßt, sind die weiblichen Porträts zusätzlich durch aufwendigere Kleidung, Haartracht und Kopfputz betont, die feinteilig beschrieben und in ihrer Stofflichkeit herausgestellt sind.

Die nah zum Betrachter gerückten, lebensnah ausgearbeiteten Porträts vermitteln damit einen intimen, natürlichen Eindruck der jeweiligen Person. Ihre Ausdruckskraft wird durch eine differenzierte, in der Kleidung teils kräftige Farbgebung verstärkt. Auch Wittmers Kinder, in ihren „Sonntagskleidern“ wiedergegeben, sind auf diese Weise als kleine ernsthafte Persönlichkeiten erfaßt.

Damit schuf Wittmer keine programmatisch-repräsentativen, sondern unmittelbar ansprechende Darstellungen von Angehörigen der gesellschaftlichen Mittelschicht, die in zurückhaltender Erscheinung bürgerliche Haltung und bürgerliches Selbstverständnis vermitteln.

⁵⁰⁸ Siehe: Kat. Mus. Neue Pinakothek München 2003, S. 164-165.

In dieser Porträtauffassung sah sich Wittmer offensichtlich von Koch bestärkt, der 1834 in seiner „Rumfordschen Suppe“ recht drastisch die damals offenbar noch immer beliebte gefällige Art der Porträtdarstellung des Spätbarock und Rokoko kritisierte: *„Heutzutag mag unsere feingebildete Welt nichts von Charakteristik in ihren Gesichtern wissen, weil dieselbe gegen ihre Begriffe von Schönheit anstößt. Sie können keine bestimmten Züge vertragen, je weicher, unplastischer, ohne Knochen und Muskeln, ja wanzenähnlicher das Bildnis ist, je gefälliger ist es. [...]*

Ja nichts Trotzendes oder aus den Augen flammendes Feuer, nein, lauter Lieblichkeit, Milch, Sanftheit, rosenrote Bäckchen, ein schmunzelndes Mündchen zum Fressen und zum Küssen, samt ein Paar Äuglein gleich den Hasen. [...] Nur nichts Bedeutendes, denn alles Bedeutende ist hart und scharf [...]. Und doch ziehe ich eine Bildnis, wenn auch Statua, vor, das die dargestellte Person im Kostüm ihrer Zeit vorstellt, man sieht dann doch noch eine Art Charakteristik der Person und Zeit deutlicher hervorleuchten; allein moderne Gesichtchen mit schmunzelnder Miene, im römischen oder griechischen Kostüm oder nackt, nach antiker Art und Weise, sind in ihrer modernen Fratzenhaftigkeit zum Ausstoßen. [...] Ich konnte mich nie entschließen, Porträts zu malen, weil die Leute gewöhnlich anders erscheinen wollen, als sie sind, teils weil ein solcher Maler nach jedermanns Pfeife tanzen muß.“⁵⁰⁹

Obwohl von Wittmer keine entsprechenden Äußerungen zur Porträtmalerei bekannt sind, muß seine Meinung ähnlich gewesen sein, denn trotz seiner häufigen finanziellen Nöte hielt er sich auffallend fern von Porträtaufträgen.

Nebenher und vereinzelt arbeitete Wittmer auch an Porträtzeichnungen junger Mädchen (seiner Töchter?), die veranschaulichen, daß er – obwohl von ihm selten in dieser Weise angewandt – auch die Darstellung linienbetonter, sensibel modellierter Bildnisse in der Art der Zeichenkunst der frühen Nazarener beherrschte (WL 73, 97, Abb. 69, 70). Anders als in seinen sonstigen Bildnissen wird hier eine Bildform wirksam, wie sie für die Künstlerfreundschaften der Nazarener charakteristisch war und wie sie mit besonderer Könnerschaft beispielsweise der Maler und Zeichner Julius Schnorr von Carolsfeld vertrat. Eine deutliche Einwirkung nazarenischer Bildniskunst ist auch in dem madonnenhaft-zarten, in sich gekehrten Brustbild seiner Tochter Theodolinde spürbar, das Wittmer 1849, in seiner Zeit zunehmender Rückwendung zu religiöser Kunst, malte. Der Gesichtstypus, die

⁵⁰⁹ Koch (1834) 1984, S. 87-89.

Haargestaltung, ein mit zarter Linie angedeuteter Heiligenschein und die Farbe des Kleides haben Raffaels Madonnen zum Vorbild (WL 85, Abb. 82).⁵¹⁰

Porträts von Joseph Anton Koch und von Cassandra Koch

Zwischen 1830 und 1838 beschäftigte sich Wittmer mehrfach und intensiv mit dem Bildnis Joseph Anton Kochs. In einem Gemälde und in mehreren Zeichnungen charakterisierte er ihn in zwei verschiedenen Versionen.

Die als Gemälde ausgeführte Fassung (WL 77, Abb. 75), zeigt Koch vor neutralem, dunkelgrünem Grund leicht nach links geneigt und mit nach links gerichtetem, vorgebeugtem Kopf. Er ist in ein unter dem Kinn geknöpftes weißes Hemd und eine rötliche Jacke gekleidet und trägt einen dunklen Mantel mit braunem Pelzkragen. Sein Kopf ist mit einer roten Mütze bedeckt, aus deren Mitte oben ein Büschel Wollfäden herabhängt. Es dominiert der unmittelbare, eindringliche Blick Kochs zum Betrachter, der, gemildert durch den zu leichtem Lächeln verzogenen Mund, eine lebendige Nähe zum Betrachter herstellt. Die feine Modellierung des Gesichts und die stoffliche Ausarbeitung der Kleidung, die durch darauffallendes Licht betont sind, tragen zu dieser menschlichen Nähe des Porträtierten bei.

In der gleichen Bildform und mit dem gleichen lebhaften, aufmerksamen Blick zum Betrachter, jedoch freigestellt und mit erhobenem Kopf, führte Wittmer 1838 eine sorgfältige, detailliert ausgearbeitete Zeichnung aus (WL 79, Abb. 76).⁵¹¹ Ihr in Majuskeln gehaltener und wie ein Sockel wirkender Bildtitel zeigt, daß sie als eigenständiges Porträt gearbeitet und vielleicht für eine spätere Ausführung als Druckgraphik gedacht war. Die Darstellung diente ihm 1839 als Vorlage für Kochs Grabstein auf dem Campo Santo.⁵¹²

Drei andere in den Jahren 1830/31 entstandene Zeichnungen (WL 69, 70, 71, Abb. 71-73)⁵¹³ geben Koch ebenfalls als Brustbild wieder, nun aufrecht nach rechts gewandt und ebenfalls freigestellt. Um den Hemdkragen ist ein Halstuch gebunden, unter der Jacke ist eine zugeknöpfte Weste zu sehen. Der winterliche Mantel fehlt.

Auch hier erfaßte Wittmer den alten Maler in ausdrucksvoller, fein nachgezeichneter Form und brachte dessen charakteristisches, kritisch-humorvolles Wesen in den Gesichtszügen in unterschiedlich akzentuierter Weise zum Ausdruck. In dieser zweiten Version nahm Wittmer

⁵¹⁰ Siehe zum Beispiel: Schnorr von Carolsfelds „Porträt eines Mädchens“, 1829, in: Teichmann 2001, S. 211, Abb. 84, oder: Overbecks „Maria und Elisabeth mit dem Jesus- und Johannesknaben“, 1825, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 123, Abb. S. 143.

⁵¹¹ Im Bestand der Bibliotheca Hertziana, Rom.

⁵¹² Noack 1912, S. 196.

⁵¹³ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, und Privatbesitz.

eine Gestaltungsform auf, die er bereits 1825 im Bildnis des Murnauer Pfarrers Pessenbacher entwickelt hatte.

Das nach links gerichtete Porträt Kochs dagegen erinnert insbesondere an ein Bildnis, das Philipp Veit zur gleichen Zeit von Koch zeichnete (Abb. 77). Auch er gab den alten Maler um 1830 in dessen typischer Haltung mit leicht nach links und nach vorn geneigtem, mit der Mütze bedecktem Kopf wieder.⁵¹⁴ Veit wählte jedoch einen engeren Bildausschnitt und konzentrierte sich allein auf den Kopf. Den intensiven Blick des Porträtierten lenkte er nicht zum Betrachter, sondern richtete ihn nach vorn auf ein unbestimmtes Ziel.

Als Pendant bildete Wittmer in gleicher Weise das Brustporträt Cassandras, der Frau seines Schwiegervaters (WL 78, Abb. 78). Nach rechts gewandt, den Blick zum Betrachter, in zarter Spitzenhaube und mit breitem Spitzenkragen, ist sie in vergleichbarer, sorgfältig detaillierter Malweise wie ihr Mann erfaßt. In der intensiven, lebendigen Darstellung ist der Charakter einer starken, selbstbewußten Persönlichkeit spürbar, die durch ihr erhobenes Haupt und den skeptischen, desillusionierten Blick etwas von dem wohl anstrengenden Leben mit einem bemerkenswerten Mann und Künstler und den nicht einfachen gemeinsamen Lebensverhältnissen ahnen läßt.

Porträt von Rosalia Schmid

Das 1868 entstandene Bildnis der Witwe Rosalia Schmid (WL 91, Abb. 89), Wittmers Cousine und in den späteren Jahren wichtigstes Bindeglied zu seiner bayerischen Heimat, verrät wiederum eine genau beobachtete Erfassung der Persönlichkeit. Vor dunklem Hintergrund erscheint die ältere Frau als Halbfigur, leicht nach links gewandt und in von links einfallendem Licht. In der Modellierung der Gesichtszüge strebte der Maler eine wirklichkeitsgetreue Ähnlichkeit der 57-Jährigen an und brachte in ihrem freundlichen Lächeln den offenen und gütigen Charakter zum Ausdruck, den Wittmer aus familiärer Vertrautheit gut kannte.

Die Kleidung der Frau ist zeittypisch und charakteristisch für die festliche Mode bürgerlich-ländlicher Art mit Mieder, Geschnür und Haube, wie sie in Murnau und der weiteren Region damals Mode war. In detailgenauer und fein strukturierter Ausarbeitung hob Wittmer den

⁵¹⁴ In der Sammlung Dr. Alfred Winterstein, siehe: Holst 1989, S. 21, und: Sieveking 1997, Nr. 27, S. 90. Eine weitere Fassung befindet sich im Kupferstichkabinett Dresden.

stofflichen Reiz der Kleidung hervor und bewirkte auch mit deren farblicher Eigenart eine starke Plastizität und ansprechende Präsenz der Dargestellten.

Wittmer legte damit Wert auf die Darstellung der individuellen Persönlichkeit und des Selbstbewußtseins dieser angesehenen Murnauerin und hinterließ zugleich ein anschauliches Dokument regionaltypischer Kleidung einer Bürgerin jener Zeit.

Selbstporträts

Sich selbst porträtierte der Künstler nur wenige Male in verschiedenen Lebensphasen. Aus frühen Jahren ist eine Lithographie des 23-Jährigen (WL 60, Abb. 61), dann ein Gemälde des ca. 27-Jährigen bekannt (WL 68, Abb. 67). Ein drittes Selbstbildnis, dem er das Bildnis seiner Frau Elena gegenüberstellte, entstand 1845 (WL 81). Schließlich malte er 1869 für seine Heimatgemeinde ein Selbstporträt, um das man ihn als bedeutenden Sohn des Ortes gebeten hatte: „*Wittmer eben in Begriff sein Bildniß für die hiesige Gem. resp. das Rathaus auf d. Wunsch des Hrn. Bürgermeist. zu malen.*“⁵¹⁵ (WL 94)

Die Selbstporträts entsprechen Wittmers sonstiger Porträtmalerei: sie zeigen ihn gleichfalls vor neutralem Grund, jeweils halbfigurig, dem Betrachter in Kopfhaltung und Blick zugeneigt. Im Gesichtsausdruck, in seiner dunklen Kleidung und ohne ergänzende Details erscheint er zurückhaltend und ernst, doch selbstbewußt und mit wachem und offenem, leicht kritischem Blick zum Betrachter.

Das einzige bekannte Porträt seiner Frau Elena, das nur als Photo dokumentiert ist (WL 82, Abb. 79), malte er, offenbar als Gegenstück, ebenfalls halbfigurig vor dunklem Grund. Die Dargestellte erscheint in festlichem, dunklem Kleid mit Spitzeneinsatz, über das um die rechte Schulter eine blumenbestickte Stola gelegt ist. Sie trägt eine aufwendige, sorgfältig frisierte biedermeierliche Lockenfrisur und repräsentativen Schmuck – eine lange Goldkette und Ohringe – sowie einen Fächer in der sichtbaren rechten Hand. Damit und mit dem klaren und ernsten, auf den Betrachter gerichteten Blick betonte Wittmer auch hier den gutbürgerlichen Charakter und Rang seiner Familie.

⁵¹⁵ Einsele Tagebuch, 18.1.1869. Ob dieses schriftlich erwähnte Bild fertiggestellt wurde, und ob es noch existiert, ist ungewiß.

Gruppenporträt von Wittmers Töchtern

Abweichend von Wittmers Einzelporträts ist ein Gruppenporträt seiner Töchter Lavinia, Mathilde und Marietta aus dem Jahr 1858.⁵¹⁶ Es ist neben zwei Darstellungen einer „Mutter mit ihren Kindern“ (WL 83) das einzige Gruppenporträt (WL 87, Abb. 84).⁵¹⁷

Nicht als Familienszene in einem Innenraum oder vor neutralem Hintergrund, sondern vor dunkler Baumkulisse mit dem Ausblick auf eine hügelige Landschaft zeigte Wittmer in Dreiviertelporträts die drei dicht zusammenstehenden jungen Frauen. Die mittlere umfaßt die beiden Schwestern mit ihren Armen, die beiden seitlich stehenden halten gemeinsam einen auf dem Schoß der Ältesten liegenden Blütenkranz aus Rosen als Symbol ihrer geschwisterlichen Liebe und Freundschaft. Während die Sitzende die Linke auf die Brust gelegt hat und sich den beiden Stehenden zuwendet, richten diese den Blick auf den Betrachter. Alle drei sind in attraktiven Kleidern in Weiß, Rot und Schwarz wiedergegeben, deren Oberteil oder Bluse spitzenbesetzt sind. Die Sitzende umhüllt ein feiner, breiter blaugestreifter Schal.

Obwohl als individuelle Porträts beschrieben, sind sie in ihrer anmutigen Haltung und mit ihren madonnenhaft wirkenden Gesichtern zugleich idealisiert. Die deutlich hervorgehobene weibliche Schönheit und die Dreizahl der Figuren lassen sich auf das alte Motiv der drei Grazien in der klassischen Mythologie zurückführen, das seit der Antike in Malerei und Skulptur ein beliebtes Thema war.⁵¹⁸ Insbesondere im 15. und 16. Jahrhundert waren von Botticelli⁵¹⁹ und Raffael,⁵²⁰ später auch Rubens⁵²¹ bedeutende Gemälde der anmutigen Töchter des Zeus gestaltet worden. Wittmer nutzte diese Tradition, um hier drei madonnenhaft wirkende Grazien in Gestalt seiner biedermeierlich-geschmackvoll gekleideten, durch ihre Gesten und den symbolhaften Rosenkranz eng verbundenen Töchter zu einem reizvollen, harmonischen Familienbild zu bilden.

Die Bildkomposition „Rast an einem Brunnen“

Diese 1866 geschaffene mehrfigurige Komposition (WL 89, Abb. 85), die er später in einer weiteren Fassung malte (WL 376), zeigt im Mittelpunkt einen neben einem Brunnen entspannt zurückgelehnt sitzenden, vornehm gekleideten Mann. Am Zeigefinger seiner linken

⁵¹⁶ Privatbesitz.

⁵¹⁷ Das Bildmotiv „Rast an einem Brunnen“ (WL 89 und 377) ist kein Gruppenporträt im engeren Sinne.

⁵¹⁸ Auch in Pompeji zum Beispiel konnte Wittmer eine entsprechende römische Wandmalerei sehen.

⁵¹⁹ „Der Frühling“, 1478, Uffizien, Florenz.

⁵²⁰ „Drei Grazien“, 1504/05, Chantilly, Musée Condé.

⁵²¹ „Die drei Grazien“, um 1635, Madrid, Museo del Prado.

Hand steckt ein Goldring, vorn zu seinen Füßen liegen seine Samtmütze, ein Stock und ein kleiner Sack, neben dem ein Hund schläft. Hinter der Hauptfigur stehen zwei miteinander im Gespräch befindliche Begleiter, der eine in eine Dominikanerkutte gekleidet und mit rot eingebundenem Buch, wohl einem Neuen Testament, in der Hand, der andere in der von Nazarenern selbstbewußt getragenen altdeutschen Tracht und mit der rechten Hand auf den Brunnen deutend. Seitlich nähert sich eine – letztlich den Madonnen Raffaels nachempfundene – Römerin mit ihrem kleinen Kind auf der Schulter, hinter ihr ist die größere Tochter an eine Mauer gelehnt. Mutter und Tochter sind der Hauptperson zugewandt und der Geste des Sitzenden nach, mit ihr im Gespräch. Ein junges Mädchen mit ihrem Wäschekorb auf dem Kopf tritt aus dem Hintergrund hinzu. Vorn am Brunnen steht ein Knabe, der seinen Krug mit Wasser füllt.

Oben rechts, in einer erhöhten Loggia, betrachtet ein junges Paar, zwar hervorgehoben, jedoch als bescheidene Zuschauer zurückgenommen, das Geschehen. Es handelt sich hier um ein jugendliches Selbstporträt des Malers und das Porträt seiner jungen Frau Elena, die er 1833 geheiratet hatte.

In diesem Jahr hatte Wittmer den bayerischen Kronprinzen Maximilian durch Italien und nach Griechenland und Konstantinopel begleiten dürfen. Aufgrund dieser zeitlichen Rückschau in den Porträts Wittmers und seiner Frau ist eine Erinnerung an dieses besondere Jahr anzunehmen. Bestärkt wird diese Vermutung durch eine gewisse Ähnlichkeit, die die zentrale und bedeutendste Figur im Bild mit dem Porträt des jugendlichen Kronprinzen zu haben scheint (siehe Abb. 86). Es ist daher zu überlegen, ob mit dieser Hauptfigur der damalige Kronprinzen Maximilian gemeint ist.

Auch seine beiden Begleiter haben individuelle Züge, die auf bestimmte Persönlichkeiten hindeuten. Zu fragen ist, ob in dem im Hintergrund stehenden Mann in altdeutscher Tracht der Maler Peter Cornelius – allerdings etwas zu wohlbeleibt – wiedergegeben sein könnte. Vergleicht man ihn mit Porträts, die zum Beispiel 1812 Friedrich Overbeck⁵²² und Ende der 1820er Jahre Philipp Veit⁵²³ von Cornelius zeichneten, ist in der breiten Gesichtform, insbesondere des Unterkiefers, eine gewisse Ähnlichkeit erkennbar (siehe Abb. 87, 88). Die Zuordnung der ebenfalls individuellen Physiognomie des bärtigen Mönches, der gleichfalls dem damaligen Malerkreis zuzurechnen sein könnte, ist offen. Ob hier, obwohl den

⁵²² Privatbesitz München; siehe: Kat. Ausst. Rom/München 1981, Abb. S. 81.

⁵²³ Siehe: Suhr 1991, Abb. 289. Vgl. auch das Doppelbildnis Overbeck – Cornelius, 1812, in dem sich beide gegenseitig zeichneten, in: Kat. Ausst. Rom/München 1981, Nr. 7, S. 81.

vergleichbaren Porträtzeichnungen nach nicht treffend wiedergegeben, Friedrich Overbeck gemeint sein könnte, wäre zu überlegen.

Schon aufgrund der Porträts Wittmers und seiner Frau ist das zwei Jahre nach dem Tod des Königs entstandene, in seinem kompositorischen Aufbau und der locker gestaffelten figürlichen Gruppierung wohl ausgewogene Bild aller Wahrscheinlichkeit nach als Reminiszenz an den Aufenthalt in Italien 1833 und zur Erinnerung an den Kronprinzen und späteren König zu verstehen.

Zeitgenössische Porträts in profanen und religiösen Historienbildern

Wie in der „Rast an einem Brunnen“ ist auch an anderer Stelle in Wittmers Schaffen bemerkenswert, daß er gelegentlich Porträts seiner Familie und Selbstporträts in seine Historien- bzw. kunsthistorischen Anekdotenbilder einbezog. Er griff damit die bei den Nazarenern immer wieder beliebte Einbindung zeitgenössischer Bildnisse in historisch-religiöse Szenen auf, wie sie bereits in der spätmittelalterlichen Malerei aufgetreten war. So hatten sie etwa Schnorr von Carolsfeld⁵²⁴, Friedrich Overbeck, Joseph Wintergerst⁵²⁵, Erwin Speckter und andere angewandt.⁵²⁶ Auch bei Koch kam in einem Fall, in der „Landschaft bei Olevano mit Selbstbildnis“, um 1823,⁵²⁷ eine solche Einbeziehung vor.

Wittmer fügte in der „Geburt Johannes des Täufer“, 1862 (WL 243), Porträts seiner Familienangehörigen ein.⁵²⁸ Seine Töchter treten zum Beispiel als Zuschauerinnen in der „Predigt des hl. Bonifatius“, 1859/60 (WL 276, Abb. 219), auf. Koch wiederum findet sich in Wittmers kleiner Version der Darstellung „Raffael, die Madonna della Sedia malend“ (WL 173, Abb. 163) an bedeutender Stelle wieder, wo er unmittelbar neben Raffael steht und ihm beim Zeichnen zuschaut. In der Gemäldefassung der „Predigt Johannes des Täufer in der Wüste“ von 1858 (WL 272, Abb. 217), der ein früher Entwurf von 1829 vorangegangen war, ist ebenfalls rechts das Porträt Kochs sichtbar.

Wittmer bewegte sich mit dieser Art Porträtmalerei, in seinen Auftragsarbeiten wie in seinen für das private Umfeld gemalten Familienbildern, im Rahmen der damaligen bürgerlichen Porträtkunst, in der das natürliche, realistische Porträt gesucht war.

⁵²⁴ Siehe: Reiter 2001, S. 64, Abb. 20.

⁵²⁵ Im „Gleichnis von den Ähren“, 1816, siehe: Reiter 2001, S. 64-65, Abb. 20.

⁵²⁶ Siehe: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 152f; Sieveking, Hinrich: Aspekte der nazarenischen Bildniskunst, in: Zeichnen in Rom 1790 – 1830, Kat. Ausst. Köln 2001, S. 143, Abb. 14.

⁵²⁷ Lutterotti G 57, S. 297, Abb. 48.

⁵²⁸ Wittmer an ? 1867 (?); Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

In seinen Porträtzeichnungen wiederum, aber auch in den Gruppenporträts, ist der Einfluß nazarenischer Kunst spürbar. Diese nähern sich thematisch zwar in gewissem Maße dem Genre an, entsprechen ihm in der Darstellungsweise, wie sie sich in Deutschland und auch in Rom zunehmend durchsetzte, jedoch nicht. Sie zeigen keine Naturnähe und Realitätsbezogenheit, legen keinen Wert auf den individuellen Gefühlsausdruck, sondern reihen sich in der figurenbetonten Komposition, in der Idealisierung der Figuren und in der stilistischen Behandlung in Wittmers traditionelle Art der Historienmalerei ein.⁵²⁹

4. Mythologische, literarische und christliche Themen

Die Zusammenarbeit mit Joseph Anton Koch

Nach Wittmers Rückkehr nach Rom im Herbst 1833 änderten sich nicht nur seine persönlichen Lebensverhältnisse, auch seine Arbeit erhielt neue Impulse. Fünf weitere Jahre lang hatte Wittmer nun die Möglichkeit, von Kochs Können und Wissen in dessen letzten Lebensjahren unmittelbar zu profitieren und sich vor dem Hintergrund der Erfahrungen des bedeutenden Landschaftsmalers weiterzuentwickeln.

Die enge familiäre Bindung an Koch bewirkte in der Wahl der Themen, in der Art der Bildauffassung und in den Darstellungsformen manche Orientierung an dessen künstlerischen Auffassungen.

Nach dessen Tod resümierte Wittmer, daß er mit ihm „*innig verwebt zusammen*“ gelebt habe, und erinnerte sich: „*Ueber 11 Jahre arbeiteten wir fast immer beisammen, und nur die prosaische Härte unserer Zeit trübte öfters unsere Tage.*“⁵³⁰

In welcher Hinsicht wirkte sich diese gemeinsame Arbeit aus und wie weit folgte Wittmer dabei seinen eigenen Auffassungen?

In den Jahren um 1830 hatte er sich im Kreis der älteren Künstlerfreunde Friedrich Overbeck, Julius Schnorr von Carolsfeld, Philipp Veit, Heinrich Maria von Hess und Koch weitergebildet und in seiner Historienmalerei zunächst deutlich unter dem Einfluß nazarenischer, von religiösen Inhalten bestimmter Kunstideen gestanden. Durch seine Reise

⁵²⁹ Auch in seiner Komposition zu Raffael (WL 169-174, 374-375, Abb. 161-164) blieb Wittmer seinen Prinzipien treu, siehe dazu S. 178ff.

⁵³⁰ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Der Wächter*, 17. Jg. H. 4, 1935, S. 148.

mit dem Kronprinzen fand er zu neuartigen Bildentwürfen griechischer Ansichten und pittoresker Szenen des türkischen Lebens.

Anschließend wandte sich Wittmer neuen Themen der Historienmalerei zu. Bestärkt wurde er durch seinen Schwiegervater, der seinen Nazarenerfreunden zwar eng verbunden, selbst aber in erster Linie Landschaftsmaler war und eigene künstlerische Ziele und Auffassungen vertrat.

Auch Koch schätzte „*Von Kunstwerken der neueren Welt [...] über Alles des Michel Angelo Darstellungen aus der Genesis, und die Propheten und Sibyllen in der Sistinischen Kapelle*“,⁵³¹ ebenso Dürer und andere Künstler der Renaissance, und hatte unter anderem alt- und neutestamentarische Bildfolgen gestaltet.

Im Rahmen der damaligen Wertschätzung der antiken Kunst und Literatur und bis 1798 unter dem Einfluß des in seiner Zeichenkunst klassizistisch ausgerichteten älteren Asmus Jacob Carstens hatte er sich intensiv mit den Werken Homers und mittelalterlicher Dichtung, etwa mit Dantes „Göttlicher Komödie“ und den Ossianliedern, beschäftigt und die beiden letzteren in vierteiligen Zyklen vor allem zeichnerisch illustriert.

Nach dem Vorbild der Landschaftsmalerei Nicolas Poussins, Carstens' und seines älteren Malerkollegen Johann Christian Reinhart hatte er zudem um 1800 begonnen, klassisch gestimmte Landschaftsbilder zu gestalten, die er mit historischen, mythologischen oder religiösen Szenerien verband. Seine auf diese Weise entwickelten heroischen Landschaften waren weite, idealisierte Landschaftsräume, in die das szenische Geschehen harmonisch eingebunden war. Koch war in seiner Zeit der brillianteste Maler dieser Landschaften, die er in seinen Jahren in Rom, inspiriert durch die römische Campagna und abweichend von akademisch orientierten Prinzipien, mit besonderer Meisterschaft fortführte. In der Verbindung von naturgetreuer Landschaftsdarstellung und darin eingebetteten figürlichen Bildszenen gestaltete er über das subjektiv Empfundene hinausweisende, klassisch wirkende, in eine vergangene, ideale Zeit deutende Landschaftsbilder: „*Es ist das Elegische, das sich im ganzen Klassizismus ausprägt, das Gefühl, vielleicht nie das, was ‚größere‘ Zeiten einmal schufen, selbst erreichen zu können, dieser melancholische Grundklang angesichts einer als abstoßend empfundenen Gegenwart*“, so eine Einschätzung der Malerei Kochs von Christian von Holst.⁵³²

⁵³¹ Kestner 1850, S. 108.

⁵³² Holst 1989, S. 72.

Die 'Fachkunst' seiner Zeit lehnte Koch ab und betonte: „*In Gottes Schöpfung gibt es kein Genre oder Fach. Alle Teile derselben bilden ein Ganzes, die Nachäffung oder Nachpfuschung dieses oder jenes Stoffes macht noch keinen Künstler. Ein Kunstwerk, welches Ideen durch Gestalten versinnlicht, beschränkt alles unbedeutend Natürliche, selbst zu genaue Nachäffung der Stoffe, sobald sie den Eindruck stören könnten. Ein solches Werk hat in der Kunstsprache Stil.*“⁵³³

Dem Schriftsteller und Theologen Beda Weber gegenüber argumentierte er – unter Berufung auf die italienischen Künstler des 14. und 15. Jahrhunderts – hinsichtlich seiner Art, Natur künstlerisch zu erfassen und zu gestalten: „*Was soll auch all`dieß Stückwerk in der Kunst, dieses mechanische Abpinseln von Hand und Fuß, Baum und Schlange, dieses schuftige Zeichnen nach der Natur, um daraus eine schlechtverbundene Mosaik zusammen zu flicken? Davon haben wir unser mißrathenes Zwergobst, ohne Saft und Würze, ohne inneren Lebenskern. Es soll der Anfang vom Liede sein und nicht das Ende. Die schaffende Seele nehme die Einzelheit, das kleinste Detail in sich auf, und gestalte aus sich selber das All, wie aus einem Gusse, unter dem Wetterleuchten der idealisirenden Phantasie! Diesen Weg sind Cimabue, Giotto, Perugino, Buonarotti und Raphael gegangen, diesen Weg Dante und sein Hanswurst Ariosto, es war das Widerspiegeln der innern Welt, die geniale Subjectivisierung des Objectes, hier in Worten, dort in Farben, nach den ewigen Gesetzen der Schönheit über aller Schönheit, die Inspiration der Kunst.*“⁵³⁴

Mit diesen Ansichten und seiner außergewöhnlichen Fähigkeit der Gestaltung war er damit der allseits anerkannte Mentor der deutschen Künstler in Rom und nicht nur sein Freund August Kestner bewunderte diese schöpferische Fähigkeit und Ausdruckskraft Kochs und kam zu dem Schluß: „*Nicht nur die christliche-historische Malerei bringt in Darstellung heiliger Personen einen Ausfluß der Gottheit zur Erscheinung, sondern auch die Landschaftsmalerei, in Anwendung ihrer poetischen Kraft, übt dasselbe Geschäft, wenn sie in Himmel, Bergen, Thälern und Flüssen, die Werke Gottes zur Anschauung bringt. Befinden sich ja auch die christlichen oder anderen ausschließlich so genannten historischen Maler in demselben Falle, wenn sie zur Erhöhung des Werthes ihrer Werke mit ihren handelnden Gruppen Landschaften zu verbinden haben.*“⁵³⁵

⁵³³ Koch (1834) 1984, S. 93f.

⁵³⁴ Weber, Beda: Charakterbilder, Frankfurt am Main 1853, S. 152–153.

⁵³⁵ Kestner, 1850, S. 95.

Von solchen Grundsätzen Kochs und ihrer meisterhaften künstlerischen Umsetzung profitierte Wittmer umso mehr, als sich in der engen Werkstattgemeinschaft eine Zusammenarbeit im unmittelbaren täglichen Arbeitsprozess ergab. Dies auch, weil Koch aus gesundheitlichen Gründen in wachsendem Maße auf Wittmers Unterstützung angewiesen war.

So durfte er an manchen Gemälden Kochs direkt mitarbeiten, zum einen, um dem körperlich immer hinfalliger werdenden Maler Hilfestellung zu geben, zum anderen, weil dieser auch grundsätzlich sehr großzügig war: *„Koch konnte mit gutem Rathe aushelfen, wie auch Wittmer immer wieder Koch bei kleinen Figuren, wo Auge und Hand nicht mehr ausreichten, zur Seite stand. Koch führte damals sein vortreffliches Bild, Apollo unter den Hirten, aus, dieselbe Composition, die Busse radirt hat, und Wittmer sechs orientalische Bilder für Baron Orkcy, von welchen Koch zwei, die Ansichten von Nauplia und Athen, untermalte.“*⁵³⁶

Auch anderen jungen Malern gegenüber hatte Koch immer wieder diese Offenheit gezeigt: *„Den jungen Ludwig Richter läßt er die ‚Pflänzle‘ in eine Wiederholung seiner ‚Landschaft mit dem Regenbogen‘ hineinmalen, weil er eine verdammt plumpe Pfote‘ habe [...].“*⁵³⁷ Und Gottlieb Schick hatte 1803 die Ausführung der Figuren in seinem Gemälde „Noahs Dankopfer“ übernommen.⁵³⁸ In den späten 1820er Jahren gab es bei den Fresken in der Casa Bartholdy in Rom, dann bei Kochs etwa gleichzeitigem Gemälde der „Flucht nach Ägypten“ eine gemeinsame Arbeit mit Peter Cornelius.⁵³⁹

In jeder Hinsicht war Wittmer glücklich über diese Zusammenarbeit, so daß er 1838 gegenüber der Baseler Malerin und Mäzenin Emilie Linder resümieren konnte: *„Mich hat der liebe Gott seit ich mit Koch zusammen bin mehr gesegnet als man von einem Künstler ohne Ruf und ohne Vaterland erwarten sollte.“*⁵⁴⁰

Ein Großteil der Arbeit Wittmers in diesen Jahren bezog sich daher – neben einem vereinzelt Auftrag für das Altarblatt in einer Privatkapelle seiner bayerischen Heimat, in Linden bei Etting (WL 230, Abb. 202) – seinem Anspruch als Historienmaler folgend, verstärkt auf historische, mythologische und literarische Themen und er bemühte sich

⁵³⁶ Andresen 1872, S. 295; Lutterotti G 92, S. 305, Abb. 69.

⁵³⁷ Keller 1979, S. 10.

⁵³⁸ Siehe: Lutterotti 1985, S. 50.

⁵³⁹ Siehe: Lutterotti 1985, S. 91.

⁵⁴⁰ Wittmer an Emilie Linder, 10.1.1838; zitiert nach Escher 1910, S. 19 ff.

unbeirrt, dieser von offizieller Seite und einem bestimmten Kreis von Mäzenen bevorzugten Kunstrichtung und seinem Selbstverständnis gemäß auch zukünftig zu entsprechen. In seinem Kollegenkreis erhielt Wittmer fruchtbare Anstöße zu neuen Entwürfen *„und so entstanden mehrere originelle Bilder, welche mit den Zeichnungen Genelli's an Formgewandtheit nicht die Wette bestehen, dafür aber die fühlbare Frische wirklich erlebter Vorgänge beanspruchen konnten. Dazu gehörten ein dem Landvolke seine Fabeln erzählender ‚Aesop‘ [...], auch ein Oelbild ‚Antiochus und Stratonice‘ [...], ebenso ein ‚in Delos singender Homer‘.“* (WL 111-115, 106-109, 124)⁵⁴¹ Und 1841 führte Wittmer an: *„Ich habe ein reiches [?] Bild von der Stredonica und dem kranken Königssohne verfertigt welches nach Hamburg gekommen ist [...]“* (WL 124).⁵⁴² Auch eine Darstellung des „Orpheus“ zum Beispiel beschäftigte ihn; sie blieb jedoch im Stadium der Skizze (WL 127). Während der Verbleib der Bilder „Antiochus und Stratonice“ bzw. „Stredonica und der kranke Königssohn“ und eventuelle weitere Entwürfe dieser Art unbekannt sind, sind die Gemälde des Fabeln erzählenden Äsop und des Dichters Homer in mehreren Fassungen erhalten und lassen genauere Betrachtungen zu.

Das Bildmotiv „Homer, auf Delos seine Gesänge vortragend“

*„Jedoch das bedeutenste als Composition habe ich diesen Winter ausgeführt, vorstellend Aesopus wie er dem Phrygischen Landvolke Fabeln erzählt während der Philosoph Xanthus seyn Talend endekt und Homer wie er den Griechen seyne Poesie vorträgt, wozu nur der 8te Gesang der Odyssee reichlich Stoff gab.“*⁵⁴³

In dieser Komposition (WL 108, 110, Abb. 128-129) knüpfte Wittmer an ein beliebtes Thema klassizistischer Zeit an, in der die Dichtungen des Homer wiederentdeckt und vielfältig bekannt gemacht worden waren. Die Texte der Ilias und der Odyssee waren im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts in zahlreichen, teils illustrierten Neuausgaben und künstlerischen Darstellungen verbreitet worden. Besondere Berühmtheit erfuhren die in Rom entstandenen und dort 1793 veröffentlichten 39 Umrißzeichnungen des englischen Bildhauers John

⁵⁴¹ ADB 1898, S. 648.

⁵⁴² Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁵⁴³ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

Flaxman, die aufgrund ihrer klaren, eingängigen Formen schnell großen Einfluß auf andere Künstler ausübten.⁵⁴⁴

Wittmer orientierte sich jedoch nicht an den zyklischen Darstellungen der „Odyssee“, wie sie sich unter dem Einfluß französischer und englischer Übersetzungen im späten 18.

Jahrhundert herausgebildet hatten und zu denen insbesondere auch zahlreiche Zeichnungen von Asmus Jacob Carstens der 1790er Jahre gehörten.

Wittmer beschrieb nicht einzelne szenische Motive des Epos', sondern konzentrierte sich auf die Figur des vortragenden Dichters selbst. Er führte das Bild, wie er 1836 Heideck gegenüber erklärte,⁵⁴⁵ auf den 8. der 24 Gesänge Homers zurück, in dem es um Odysseus' Aufenthalt bei den Phaiaken geht, und bei dem ein blinder Sänger während des Gastmahls zu Ehren des Gestrandeten Lieder vorträgt.⁵⁴⁶

Wittmer arbeitete das Bild nach einer Entwurfzeichnung von 1834 zunächst als Aquarell, dann 1839 in weitestgehend identischer Version, lediglich etwas mehr in die Nähe des Betrachters gerückt, als Gemälde.

Auf einem Steinpodest steht in zentraler Position und erhöht auf einer Bodenerhebung der blinde, lorbeerbekränzte Dichter Homer in roter Tunika und weißem Mantel. Mit erhobenem Kopf und weit ausgestrecktem rechtem Arm trägt er seine Gesänge vor, denen zahlreiche griechische Frauen, Kinder, fast nackte oder in militärische Rüstung gekleidete junge Männer, teils stehend, teils im Vordergrund sitzend, lauschen. Sie bilden in dichter Gruppierung einen aufmerksamen Zuhörerkreis um den Dichter. Der vordere Teil eines kleinen ionischen Tempels links vorn und eine antike Stadtanlage in erhöhter Lage rechts beschreiben das antike Umfeld der Westküste Kleinasiens, der Heimat des Dichters.

Wittmer achtete auf eine möglichst genaue Erfassung griechisch wirkender Physiognomien, antikischer Kleidung, klassischer Gebäude und der südlichen Landschaft, wobei ihm die Kenntnis der griechischen Regionen aus eigener Anschauung von Vorteil war: *„Ich arbeite izt fleißig an dem Homer auf Delos wo ich genügend Lokale verwenden kann, wie ich es in der Natur gesehen habe, und einiges schöne aus dem Thymidides dazu kam, Müßen sich nicht vorstellen daß daßselbe etwas einige Aehnlichkeit mit Ihrer Skizze noch habe nicht eine Figur ist geblieben wie darauf [...]“*⁵⁴⁷

⁵⁴⁴ Die Kupferstiche erschienen bei der römischen Druckerei Tommaso Piroli, derselben also, an die sich später auch Wittmer wandte, um die Dante-Folge Kochs herauszugeben.

⁵⁴⁵ Wittmer an Heideck, 20.5.1836; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁵⁴⁶ Siehe: Homer: Odyssee, Einführung von Alfred Heubeck, München 1994, S. 197.

⁵⁴⁷ Wittmer an Daxenberger, 11.11.1838; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

Demnach griff Wittmer für die Umgebung, in die er die Szene setzte, nicht auf Ansichten anderer Maler und Zeichner zurück, sondern stützte sich bewußt auf eigene, in seinen Reiseskizzen festgehaltene Details.

Durch eine betonte Licht- und Schattengestaltung, insbesondere in der Gemäldefassung, hob Wittmer die zentrale, im Weiß des Mantels strahlende Gestalt des Homer hervor, ließ Teile des zuhörenden Volkes, ebenso den Gebäudehintergrund rechts, zurücktreten und bewirkte mit dieser Staffelung der Figuren eine verstärkte Räumlichkeit und Plastizität der Szenerie. Eine genaue, ausgeprägte Modellierung der einzelnen Figuren und eine kräftig-helle, doch ausgewogene Farbgestaltung trugen zu dieser Gesamtwirkung bei.

Hierauf hatte Wittmer besonderen Wert gelegt, wie er einige Jahre später Schlosser gegenüber erwähnte: *„Anders als der Elegische Ausdruck den ich durch das ganze Bild [Ossian] geführt habe thut in der Malerey gut und gibt dem Gegenstand seynen Charakter, welcher recht anschaulich wird wen ich die früher ausgeführte Komposition des mehr plastischen Homers damit vergleiche.“*⁵⁴⁸

In der Bildform schloß er in gewissem Maße an seine schon in den Jahren zuvor gemalten religiösen Kompositionen an: In der Nahsichtigkeit der Darstellung, in der Gestaltung bewegt zuhörender Figuren, in ihrer plastischen Ausgestaltung und in einer kräftigen Farbgebung. Obwohl die dargestellten Figuren lebhaft und bewegt wiedergegeben waren, bemängelte zum Beispiel das Kunstblatt 1840: *„[...] Homer vor den versammelten Griechen seine Dichtungen singt; brav in Anordnung der verschiedenen Gruppen.“*⁵⁴⁹

Wittmers Entwurf war eine neue Komposition, für die er jedoch auf Vorbilder zurückgriff. In der Heraushebung einer vortragenden zentralen Figur⁵⁵⁰ folgte er älterer Tradition, die, wie schon für konzeptionell verwandten Darstellungen verschiedener Künstlerkollegen der Zeit des Klassizismus, Raffaels Komposition des „Parnaß“ vorgegeben hatte.⁵⁵¹ Ihr entnahm er die Gestaltung des Kopfes des blinden, lorbeerbekränzten Homer, wie es ähnlich Bonaventura Genelli in den 1830er Jahren in einer Federzeichnung getan hatte. Dessen Umrißzeichnung wiederum entspricht in der zentralen, stehenden Figur des Dichters und in

⁵⁴⁸ Wittmer an Schlosser, 3.7.1841; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁵⁴⁹ Kunst-Blatt 33, 23.4.1840, S. 131.

⁵⁵⁰ Zum Beispiel findet sich in einer Buchillustration von 1545 die zentrale Darstellung des Homer auf einem Brunnen, umgeben von sieben Gelehrten. Siehe: Krueger 1971, S. 8.

⁵⁵¹ Hierzu gehörte auch das monumentale Gemälde „Die Apotheose des Homer“, 1827, des französischen Malers Jean Auguste Dominique Ingres für einen Saal im Pariser Louvre.

der Einfügung der Szene in eine griechische Hafenstadt am unmittelbarsten Wittmers Komposition (Abb. 131).⁵⁵²

Auch von anderen berühmten Vorbildern ließ er sich inspirieren, für den rechts neben Homer stehenden Soldaten von dem berühmten, 1831 freigelegten „Alexandermosaik“ in Pompeji etwa,⁵⁵³ oder für den im Vordergrund sitzenden jungen Mann von der Skulptur des „Ares Ludovisi“.⁵⁵⁴

Das Bildmotiv „Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend“

Das Grundkonzept dieses Bildes (WL 111-119, Abb. 132-138) mit einer zentralen Hauptfigur und sie umgebenden Zuschauergruppen in einer antiken Landschaft entsprach Wittmers ähnlich angelegter Homer-Komposition. In diesem Bildentwurf stellte Wittmer nicht, wie zahlreiche andere Künstler seit dem Spätmittelalter, eine der Fabeln dar. Vielmehr machte er auch hier den Dichter bzw. Erzähler selbst zum Thema.

In der Bildmitte, vor einer mächtigen Baumgruppe, sitzt erhöht auf einem antiken Brunnensockel, der schwächliche, verkrüppelte Äsop und erzählt mit beredter Geste seine Fabeln. Er ist umgeben von zwanzig aufmerksam zuhörenden Männern, Frauen und einem Kind, die sich mit ihren Tieren in lockerer Plazierung in mehreren Bildebenen um ihn gruppieren. Im Vordergrund links steht in Rückenansicht der aufmerksam und nachdenklich zuhörende Dichter Xanthos, der, der Legende nach, Äsop als Sklaven auf dem Markt von Samos gekauft hatte und nun nachdenklich und erstaunt dessen dichterischen Fähigkeiten zur Kenntnis nimmt. In der Umkehrung der gängigen ‚Hierarchie‘ brachte Wittmer so den Gegensatz zwischen dem fachkundigen Philosophen und dem bis dahin namenlosen Dichter und Erzähler volkstümlicher, lebenskluger Fabeln zum Ausdruck. Rechts erscheint vor bergigem Hintergrund ein dorischer Tempel, nahe den Zuhörern steht am rechten Bildrand die Statue eines Pan. Im Hintergrund links zieht ein Reiter mit seinen Kamelen vorbei. Bei der Bekleidung der Figuren orientierte sich Wittmer mangels Kenntnis der phrygischen Tracht an Vorbildern der klassischen Antike. Die Kleider dreier Frauen erinnert jedoch eher an volkstümliche italienische Mode jüngerer Zeit und läßt mit ihren Miedern und Ärmeln nicht zuletzt auch gewisse Bezüge zu bayerischer Tracht anklingen.

⁵⁵² Ebert 1971, S. 42–43, Abb. 33; Nielsen 2005, S. 62f, Abb. 14. Auch bei anderen Themen hatte Genelli, wie zum Beispiel auch Gottlieb Schick oder Franz und Johannes Riepenhausen, in Darstellungen zu Orpheus auf dieses Bildschema zurückgegriffen: z. B. für „Sappho, vor griechischen Frauen singend“ oder: „Eros am Feldbrunnen vor Nymphen singend“, siehe: Ebert S. 46 und S. 111.

⁵⁵³ Im Nationalmuseum, Neapel.

⁵⁵⁴ Im Museo Nazionale delle Terme, Rom.

Diese anschaulich erzählende Komposition führte Wittmer nach einer Bleistiftzeichnung von 1834/35 in mehreren Fassungen aus: 1835 und 1836 als Aquarell (WL 113, 114), 1836, 1841 und 1855 als Gemälde (WL 115, 116, 117), in gleicher Weise noch zweimal zu späterem, unbekanntem Zeitpunkt und zuletzt 1875 (WL 119). Über diesen langen Zeitraum hinweg behielt er weitestgehend seine ursprüngliche Komposition bei und erlaubte sich nur kleine Varianten bei einzelnen Figuren. Er selbst verstand diese Werkwiederholungen allerdings nicht lediglich als Kopien, sondern als Originale, wie er Hieronymus Heß gegenüber im Januar 1850 darstellte: *„Weil ich neue Comp. auszuführen nicht Ruhe genug hatte so fing ich den Aesop nochmal zu malen an mit manchen Verbesserungen und etwas größer so daß es doch Original bleibt[...]“*⁵⁵⁵

Die Äsop-Kompositionen zeigen einen ausgewogenen, auf die zentrale Gestalt konzentrierten Bildaufbau. Die jeweiligen Werke sind durch eine feine Zeichnung und plastische Durchgestaltung der Figuren charakterisiert und von einer harmonischen Abstimmung der teils lebhaften Lokalfarben bestimmt.

Im Grundkonzept der zentrierten Darstellung orientierte sich Wittmer auch hier im weitesten Sinne an Raffaels Fresko „Der Parnaß“ in den Stanzen, einem berühmtem Vorbild, das auch anderen Künstlern vor ihm auf unterschiedliche Weise Anregungen gegeben hatte.⁵⁵⁶ So hatte zum Beispiel der in Rom lebende klassizistisch orientierte Künstler Anton Raphael Mengs in den Jahren bis 1761 eine von diesem Fresko Raffaels inspirierte Darstellung in der römischen Villa Albani fertiggestellt.

Auf Raffaels Wandbild ging in der Grundkomposition auch das 1826 vollendete Gemälde „Apoll und die Musen“ von Heinrich von Hess zurück.⁵⁵⁷ Dieses monumentale Gemälde hatte der bayerische König Max I. Joseph bei Hess in Auftrag gegeben und für den Festsaal seiner Residenz vorgesehen. Es war 1827 in München ausgestellt worden, so daß Wittmer wohl schon zu diesem Zeitpunkt diese aufsehenerregende Komposition gesehen hatte.

⁵⁵⁵ Wittmer an Hieronymus Heß, 6.1.1850; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Briefsammlung Vieweg, Nr. 1663.

⁵⁵⁶ Zum Beispiel vor 1840 Friedrich Overbeck für sein vielbeachtetes und bewundertes programmatisches Bild „Triumph der Religionen in den Künsten“. Auch Joseph Anton Koch hatte sich 1825 bei seinem Fresko „Sühneschiff und Läuterungsberg“ für die „Purgatorio“-Wand im Casino der Villa Massimo an diesem Prinzip orientiert.

⁵⁵⁷ Neue Pinakothek München, WAF 347. Siehe: Kat. Mus. Neue Pinakothek München 2003, S. 171-172.

Mehrfach hatte auch Koch – zu unbekanntem Zeitpunkt⁵⁵⁸ – die Darstellung des Äsop ausgeführt. Da dessen Gemäldefassung verlorenging, kann lediglich eine Zeichnung Einblick in Kochs Komposition geben (Abb. 130).⁵⁵⁹

Demnach folgte Wittmer zwar der Grundkonzeption Kochs und zeigte eine zentrierte Darstellung mit der Figur des Äsop auf einem Brunnen, einer ähnlichen Baumlandschaft und mit der Figur des Dichters Xanthos links – bei der Wittmer sich von Raffaels hl. Paulus in dem Gemälde der „Hl. Cäcilie“ inspirieren ließ –⁵⁶⁰ sowie der vor Xanthos kauern den Figur eines nackten jungen Mannes – bei der er sich offensichtlich an der Skulptur des Arrotino in den Uffizien, Florenz, orientierte. Kamele und die Statue des Pan ergänzten wie bei Koch die Komposition. Die Figurengruppen gestaltete er jedoch lockerer, gruppierte sie um – so erscheint die mit dem Kind am Boden sitzende Frau rechts –, fügte eine Wasserstelle links, einen dorischen Tempel rechts und weitere kleine Details hinzu.⁵⁶¹

Der in den Jahren 1822 – 1832 in Rom lebende Bonaventura Genelli hatte sich in ersten Skizzen ebenfalls mit dem Thema des Fabeln erzählenden Äsop auseinandergesetzt. Wie sein danach ausgeführtes Aquarell von 1859 zeigt, war dessen Darstellung ebenfalls mit einer zentralen, erhöhten Figur vor einer größeren Zuhörerschaft angelegt (Abb. 131).⁵⁶² Da Genelli in engem Kontakt zu Koch (und damit auch zu Wittmer) stand, ist nicht verwunderlich, daß seine vor einen kargen Landschaftshintergrund gesetzte Komposition in der zentralen, auf einem im Renaissancestil konzipierten Brunnen sitzenden Figur des Äsop und in einigen figuralen Bezügen mit Kochs Entwurf verwandt ist. Aufschlußreich aber ist, daß insbesondere die Ausarbeitung Genellis enge Verwandtschaft mit der einige Jahre später entstandenen Komposition Wittmers aufweist. Dies betrifft die drei Figurenkompositionen der buckligen Gestalt des Äsop, die, wie Ebert feststellte, eine Marmorfigur in der Villa Albani in Rom zum Vorbild hatte,⁵⁶³ den, obwohl seitengedreht, am Brunnen trinkenden Knaben und den an den Brunnenaufbau gelehnten jungen Mann. Eine spärliche Bekleidung der Figuren wie bei Genelli war Wittmer allerdings zu gewagt. Er versah die Figuren mit

⁵⁵⁸ Lutterotti läßt die Datierungen offen.

⁵⁵⁹ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 6302; Lutterotti 1985, Z 662, S. 366; Z 283, S. 389, Verbleib unbekannt, ebenso die Gemäldefassung (G 119, S. 308). Ähnlich ist offenbar die zweite Zeichnung, die im Hintergrund rechts eine Burg und eine Brücke zeigt, siehe: Lutterotti Z 283, S. 389.

⁵⁶⁰ Um 1515 entstanden; Bologna, Pinacoteca Nazionale.

⁵⁶¹ In ähnlicher Gruppierung hatte Kochs Freund und Vorbild Asmus Jacob Carstens schon um 1797 zum Beispiel die Darstellung „Phaeton vor dem Throne Apolls“ angelegt, siehe: Kat. Ausst. Schloß Gottdorf, Asmus Jacob Carstens, 1992, Kat. Nr. 169.

⁵⁶² Ebert 1971, S. 44, Abb. 36; Nielsen 2005, S. 62f., Abb. 13. Genellis Bildfolge wurde in Umrißzeichnungen ab 1840 bei Cotta veröffentlicht, siehe: Krüger 1971, S. 77.

⁵⁶³ Ebert 1971, S. 44.

Bekleidungen, die ihnen einen volkstümlicheren Charakter verliehen und wich so von der klassizistischeren Figurenauffassung Genellis entscheidend ab.

Hierauf gründete sich offenbar auch das Urteil des Biographen Hyacinth Holland, der aus der Darstellung Wittmers „*die fühlbare Frische wirklich erlebter Vorgänge*“ herauslas.⁵⁶⁴

Sowohl das Gemälde in der Villa Albani, als auch die Werke von Hess und Genelli wird Wittmer – neben dem berühmten Vorbild Raffaels, und natürlich den Arbeiten Kochs – aus eigener Anschauung gekannt haben, so daß er auf dieser Bildtradition aufbaute und eine anschauliche eigene Komposition ausarbeitete.

In Rom wurde dieses 1841 entstandene Gemälde Wittmers 1844 mit wohlwollender Aufmerksamkeit zu Kenntnis genommen und die Kunst- und Literaturzeitschrift „*Il Saggiatore. Giornale Romano*“ bezeichnete ihn als einen der „*più chiari dipintori che la Germania abbia consegnato alle educazione artistica di Roma*“.⁵⁶⁵ So sah sich Wittmer ermutigt, diesen erfolgreichen Entwurf im Anschluß an seine Bilder aus den 1830er und 1840er Jahren nochmals – u. a. 1855 für die Sammlung der englischen Königin Viktoria – auszuführen.

Grund dafür war nicht nur die als gelungen beurteilte Komposition, sondern – im Vergleich zu der des „Homer“ – wohl auch die volkstümlichere und eingängigere Thematik.

Übernahme von Bildkompositionen Kochs

Da nach Joseph Anton Kochs Tod im Januar 1838 die künstlerische Hinterlassenschaft des Malers in der Familie blieb, konnte Wittmer den vorhandenen Bestand an Gemälden, Zeichnungen und Skizzenbüchern für seine eigene Arbeit nutzen. Aus diesem Fundus erhielt er immer wieder thematische und kompositionelle Anregungen.

Nur vereinzelt jedoch übernahm er Kompositionen Kochs unmittelbar oder nutzte sie, indem er noch unvollendete Arbeiten Kochs, insbesondere Zeichnungen, überarbeitete oder kopierte.

Zwei Kompositionen, „Noahs Dankopfer nach der Sintflut“ und die „Landschaft mit Raub des Ganymed“, malte Wittmer fast detailgenau nach den Gemälden Kochs.

⁵⁶⁴ Holland, in: ADB 1898, S. 648.

⁵⁶⁵ *Il Saggiatore*, Rom 1844, S. 390.

Das Bildmotiv „Noahs Dankopfer nach der Sintflut“

Diese alttestamentarische Szene nach dem 1. Buch Moses, 8. 15-20, in der Noah nach der Errettung vor der Sintflut Gott mit einem Tieropfer dankt, hatte bereits Raffael im dritten Kuppelgewölbe der Loggien als vierte Szene nach der Erbauung der Arche, der Sintflut und dem Verlassen der Arche dargestellt.⁵⁶⁶

Joseph Anton Koch hatte das Thema⁵⁶⁷ mehrfach, erstmals wohl 1802 – zusammen mit Filippo Giuntardi⁵⁶⁸ – als Aquarell und im folgenden Jahr als Gemälde, an dessen Figurengestaltung der Maler Gottlieb Schick beteiligt war,⁵⁶⁹ ausgeführt (siehe dazu die Zeichnung Abb. 205).

Koch folgte darin den maßgebenden Bildkonzeptionen des von ihm hochgeschätzten Nicolas Poussin. Er gestaltete eine weite, in mehrere Ebenen gestaffelte Landschaft mit der Opferszene im Mittelgrund, und brachte damit seine neue Auffassung von heroischer Landschaft meisterlich zum Ausdruck.

Nach seiner 1812 erfolgten Berufung zum korrespondierenden Mitglied der Akademie in München hatte Koch diese Darstellung 1813 erneut aufgegriffen, nachdem das Thema dort im Rahmen der ersten größeren Akademie-Ausstellung für die Preisaufgabe im Fach Landschaftsmalerei vorgegeben worden war. Nach den Kriterien, die man unter den Aspekten der Historienmalerei formuliert hatte, gewann Kochs Bild diesen Wettbewerb (Abb. 206), und ein damaliger vehementer Verfechter der Historienmalerei, der einflußreiche Dichter und Kunstwissenschaftler August Wilhelm Schlegel, hatte sich schon 1805 zu dem Gemälde gleichen Themas von Gottlieb Schick bewundernd geäußert: „*Welch ein umfassendes und bedeutsames Bild des menschlichen Lebens stellt uns Noah's Austritt aus der Arche vor! Das Ende einer zerstörenden Naturrevolution, womit überall die Geschichte anhebt; das Familienleben und darin der Staat im Keime; das väterliche Ansehen auf Erden, als der Widerschein des göttlichen; ein Altar das erste Gebäude; Gebet und Opfer, die Grundlage der Religion, und in der verheissenen Erscheinung der Gottheit [...]*.“⁵⁷⁰

⁵⁶⁶ Vers 20: „Noah aber baute dem Herrn einen Altar, und nahm von allerlei reinem Vieh und von allerlei reinem Geflügel und opferte Brandopfer auf dem Altar.“

⁵⁶⁷ Lutterotti 1985, G 4, S. 282.

⁵⁶⁸ Lutterotti 1985, S. 42 und Anm. 48 und 60.

⁵⁶⁹ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. I.a. Wittmer, Johann Michael; Lutterotti 1985, S. 282, Tf. II.

⁵⁷⁰ Zitiert nach: Angerer 1984, S. 127.

Entgegen der anfänglichen Absicht wurde das Gemälde jedoch von der Münchener Akademie nicht angekauft.⁵⁷¹

Koch selbst sprach von dem „majestätischen Anblick“ dieses großen Moments der Dankbarkeit in der von den Fluten wieder freigegebenen Natur und betonte 1813 bzw. 1814: „Die Vereinigung mit historischen Vorstellungen gibt der Landschaft größeres Interesse, die Malerei wird poetischer.“ Und: „Die Figuren sind darin nicht die Hauptsache, jedoch füllen sie einen ziemlichen Raum aus.“⁵⁷²

An diese Fassung von 1813 lehnt sich Wittmers Gemälde unmittelbar an (WL 245, Abb. 207). Wie bei Koch erscheint im vorderen Bildgrund die Opferszene in einer monumentalen Gebirgsregion, nach dem sicheren Ankommen der Menschen und Tiere an Land. Über dieser zerstörten, kargen Landschaft, aus der sich die Wasserfluten zurückgezogen haben und in deren Felsmassiv links die Arche hängt, hat sich der Wolkenhimmel geöffnet. Sichtbar wird ein Regenbogen als Zeichen Gottes, dem Noah mit erhobenen Armen dankt und das Tieropfer bringt.

Soweit der Vergleich mit dem nur in Schwarzweiß-Reproduktion erhaltenen Gemälde Kochs erkennen läßt, hielt sich Wittmer in nahezu allen Details an dessen Komposition: in der Staffelung der Bildebenen, in der Gestaltung der Landschaft mit ihrer nahezu untergegangenen Vegetation, der Menschen und der zahlreichen, über die Landschaft verstreuten oder am Himmel fliegenden Vögel – darunter auch ein Greifenpaar. Die Ausführung jedoch zeigt deutlich Wittmers Handschrift: die Landschaft ist weniger naturgenau differenziert, die Figuren hingegen sind durch Linien und Farben präziser und plastischer ausgearbeitet, wodurch das biblische Geschehen in seiner Bildwirkung stärker hervorgehoben ist. Die Gestalten sind – wie in Wittmers Äsop-Darstellung – stärker modelliert und in ihrer Kleidung auch hier weniger ‚griechisch‘, sondern späterer römischer Mode angeglichen.

Dem Gemälde Wittmers ging offenbar eine Federzeichnung voraus, die in der Komposition und Ausführung als Umrißzeichnung bis in einzelne Details weniger mit den Entwürfen Kochs, als mit der Darstellung Wittmers übereinstimmt (WL 244, Abb. 208). Es ist daher zu überlegen, ob diese Federzeichnung, die auffallend präzise dem Bildcharakter des Wittmer-

⁵⁷¹ Lutterotti 1985, G 27, S. 289, Abb. 33; ehemals Leipzig, Museum der bildenden Künste, seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Im Fach Historienmalerei ging der 1. Preis für eine Zeichnung dieses Themas an Joseph Anton Rhomberg, der 2. an Johann Nepomuk Muxel. Siehe: Zweite 1979, S. 24-25.

⁵⁷² Zitiert nach: Lutterotti 1985, S. 289.

Gemäldes entspricht, zwar nach Kochs Entwurf, möglicherweise aber von Wittmers Hand entstanden ist.

Auch mit weiteren Szenen der Noah-Geschichte befaßte sich Wittmer und zeichnete einige Entwürfe nach Koch⁵⁷³, ohne sie dann anschließend als Gemälde auszuführen.

Zu einer Darstellung des Pendants zu „Noahs Dankopfer“, Kochs „Landschaft von Olevano mit Ruth und Boas“, kam Wittmer ebenfalls nicht mehr,⁵⁷⁴ wohl vor allem, weil kein Interessent absehbar war.

In welchem Jahr Wittmer „Noahs Dankopfer“ malte, ist weder durch eine Datierung am Bild, noch durch briefliche Äußerungen nachgewiesen; auch nach stilistischen Kriterien ist eine klare zeitliche Festlegung schwer zu treffen. So könnte das Bild noch zu Lebzeiten Kochs, aber auch erst in den Jahren danach entstanden sein.

Das Bildmotiv „Ganymed“

An der „Landschaft mit Raub des Ganymed“ malte Koch 1838/39, also bis zu seinem Tod im Januar 1839 (Abb. 142).⁵⁷⁵ Seit 1837/38 hatte er einige Entwürfe gezeichnet,⁵⁷⁶ für die er sich bei der Landschaftsgestaltung von Wittmer anregen ließ. Dieser hatte von seiner Reise nach Griechenland und Konstantinopel Zeichnungen der Ebene von Troja mitgebracht und sie anschließend in Gemälden und Aquarellen in der gemeinsamen Werkstatt ausgeführt: *„Die Anregung zur Landschaft mit der trojanischen Ebene, dem Berg Ida und der Insel Samothrake im Hintergrund erhielt Koch wohl durch Wittmer.“*⁵⁷⁷

Mitfühlend beschrieb er Emilie Linder die mühevollen Arbeit Kochs an diesem letzten großen Gemälde: *„Gegenwärtig untermalt er den Raub des Ganymed (sic) den er heuer komponierte und wovon Sie die erste Skizze besitzen, mit ausführung aber wil (sic) es nicht mehr gehen was ihm manchen Kummer macht, der aber durch das beysamen arbeiten gelindert wird.“*⁵⁷⁸

⁵⁷³ Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, Inv. Nr. 6451-6455.

⁵⁷⁴ Zimmermann 1988/1989, S. 18-25; Kat. Mus. Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, 1962, S. 18f., 129.

⁵⁷⁵ Niedersächsisches Landesmuseum Hannover; Lutterotti 1985, G 94, S. 306, Abb. 70.

⁵⁷⁶ Fünf von ihnen sind bekannt. Eine befand sich in der Sammlung Friedrich und Sophie von Schlosser, Heidelberg, siehe: Suhr in: Hinkel 2002, S. 269; es könnte sich um die Vorstudie im Kunstmuseum Düsseldorf oder eine der an unbekanntem Aufenthaltsort bewahrten handeln; siehe: Gramaccini, 2001, S. 166, Abb. 3, bzw. S. 167, Abb. 4.

⁵⁷⁷ Lutterotti 1985, S. 130 und 306.

⁵⁷⁸ Wittmer an Linder, 29.7.1838, in: Escher 1910, S. 19 ff. (Die Autographen sind in den Öffentlichen Kunstsammlungen Basel nicht mehr erhalten).

Etwa gleichzeitig, 1837, schuf auch Johann Christian Reinhart zu diesem Thema einen Entwurf, nach dem er 1838 ebenfalls ein Gemälde ausführte.⁵⁷⁹ Wer von beiden dieses Thema zuerst aufgriff, ist offen. Beider Kompositionen aber weichen in der Landschaftsgestaltung, in der Ausarbeitung der figürlichen Darstellung, in der stilistischen Gestaltung und im Format sichtlich voneinander ab, so das hier keine Beeinflussung zwischen den Künstlerfreunden stattfand.

Das mit dem Monogramm „J. K.“ bezeichnete, nicht mehr ganz fertiggestellte Bild Kochs kam im Frühjahr 1839, bald nach Kochs Tod am 12. Januar, in August Kestners Besitz, wie dieser seinem Bruder Hermann am 30. April begeistert mitteilte: „*Freu Dich mit mir, ich habe des alten Kochs letzte Arbeit, den Ganymed, der aus dem reizendsten Tale vom Adler in die Wolken getragen wird[..]. Eine seiner allerschönsten Kompositionen.*“⁵⁸⁰

Wie Wittmer 1839 Marggraff mitteilte, entstand dieses Gemälde in seiner Gegenwart und vermutlich war er Koch, der gegen Ende des Jahres 1838 zudem einen Schlaganfall erlitten hatte, aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes zur Hand gegangen. Der Entwurf und auch die Ausführung tragen jedoch maßgeblich die Handschrift Kochs. Nicht nur die strichbetonte, detailgenaue Ausgestaltung der Landschaft bis in die Hintergrund-Partien hinein, sowie die der figürlichen Darstellungen, auch der brauntonige Gesamtcharakter des Bildes sind charakteristisch für Kochs späte Malerei.

Ein zweites Gemälde, das (entgegen Wittmers sonstiger Gepflogenheit) mit „J. A. Koch“ sowie „M. Wittmer“ bezeichnet ist (WL 125, Abb. 141), zeigt die gleiche Komposition, die Koch vorgegeben hatte. In der Ausführung weicht es jedoch deutlich ab: in gestalterischen Details wie der stärkeren Heraushebung der Figuren, in der glatteren Körperbildung, in der flächigeren, weniger differenziert ausgearbeiteten, mehr malerischen Auffassung der Landschaft und im lebhafteren, kontrastreicheren Kolorit. Demgegenüber hatte Koch mit präziserem Zeichenduktus, mit einer differenzierteren Modellierung der Figuren und Tiere, prägnanterer Baumgestaltung und mit einer gedämpfteren Farbigkeit gearbeitet, in einer Art also, in der er auch andere Gemälde der 1830er Jahre ausgeführt hatte.⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Feuchtmayr 1975, Z 140, S. 354, G 114, S. 338 und G 121, S. 339. Um 1846/47 führte Reinhart eine weitere Gemäldefassung aus.

⁵⁸⁰ Zitiert nach: Jorns 1964, S. 297.

⁵⁸¹ Vgl. zum Beispiel Kochs 1834 entstandenes Gemälde „Apoll unter den Hirten“, siehe: Lutterotti 1985, G 89, Tf. XXII.

Während Koch die mythologische Szene auf diese Weise organischer in die weite Landschaft einband und dem Bild einen idealisierten, ‚heroischen‘ Charakter gab, rückte Wittmer die Figuren durch farblich kräftigere Akzentuierung näher in den Vordergrund und hob das dramatische Geschehen gegenüber dem landschaftlichen Umfeld stärker hervor. Diese Gestaltungsweise war zum Beispiel bereits bei seiner „Ansicht von Nauplia“ zu beobachten, die gegenüber dem Gemälde Kochs zu einer lebensnäheren Schilderung führte.

In korrekter Weise bezeichnete er auf einem Stein unten links mit „J. A. Koch“ diesen wohl als den Urheber der Komposition und darunter mit „M. Wittmer“ sich selbst als den Maler. Daß Koch, der noch andere, durch seinen Tod unvollendet gebliebene Bilder hinterließ, auch dieses zweite Ganymed-Bild begonnen hatte, ist nicht wahrscheinlich, durch Schriftquellen nicht belegt und stilistisch nicht nachzuvollziehen.

In jedem Fall erscheint es nicht überzeugend, Wittmer als Maler des heute in Hannover bewahrten Werkes anzunehmen und zu unterstellen, daß er den guten Freund Kochs und Kenner seiner Malerei August Kestner getäuscht hätte.⁵⁸² Wann allerdings Wittmer seine Fassung malte, geht weder aus den herangezogenen Schriftquellen, noch aus den biographischen Texten hervor. Das Gemälde könnte parallel zu Kochs Bild oder bald nach Kochs Tod, also 1839/40, nach Wittmers Vorzeichnung von vermutlich 1839 (WL 126) entstanden sein, nachdem Kochs Werk an Kestner übergeben worden war.

5. Illustrationen zu biblischen Themen und zu Dantes „Göttlicher Komödie“

Graphischer Zyklus biblischer Themen

Auch in anderem Zusammenhang, im Bereich der Graphik, befaßte sich Wittmer unmittelbar mit Bildentwürfen Kochs. Dieser hatte in verschiedenen zeitlichen Phasen, um 1800 oder 1805/10 bzw. in den Jahren 1821 bis 1823, 31 Kompositionen zum Alten und Neuen Testament geschaffen.⁵⁸³

⁵⁸² Gramaccini, 2001, S. 162-176. Hier wird das Gemälde in Hannover Johann Michael Wittmer und das in Schweizer Besitz befindliche Joseph Anton Koch zugeschrieben. Die stilistischen Argumentationen hierfür überzeugen jedoch nicht, wie auch andere Werkvergleiche beider Künstler erkennen lassen. Auch schriftliche Nachweise sind dort nicht genannt.

⁵⁸³ Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Inv. Nr. K18 – K21, K25 – K28, K30 – K35, K40 – K41, K45 – K46, K49 – K52, K53, K55 – K61. Siehe: Lutterotti 1985, S. 338–339, Z 327 – 357; Dankl, in Kat. Innsbruck/Wien 1998, S. 64. Die Angaben zur Entstehungszeiten divergieren: Lutterotti nimmt für die frühen Blätter die Jahre 1805/10 an, Dankl datiert „um 1800“).

Wittmer hatte offenbar nach dem Tode Kochs die Absicht, dessen Bildfolge in Radierungen zu verbreiten, was aber, wohl aus Kostengründen, nicht mehr zustandekam.⁵⁸⁴

Er fertigte jedoch insgesamt 30 unmittelbar auf Kochs Entwürfe zurückgehende Kopien in Form von lavierten Zeichnungen, die er später, 1864, zusammen mit zahlreichen weiteren Werken aus dem Nachlaß Kochs, der Akademie der bildenden Künste in Wien übergab (WL 175-204, Abb. 165-187).

Diese Zeichnungen, an denen Wittmer zu einem unbekanntem Zeitpunkt arbeitete, umfassen 6 Bilder zur Genesis, 5 zur Geschichte Noahs, 9 Bilder zur Geschichte Abrahams und 11 zum Leben Christi.

Sie sind nicht als einheitliche Bildfolge und wohl in unterschiedlichen Phasen entstanden: Während ein Großteil der Blätter zur Genesis, zu Noah, zur Geschichte Abrahams und zum Neuen Testament mit kräftigem Bleistift und mit brauner Lavierung gestaltet sind, sind einige als bräunlich-violett lavierte Zeichnungen über zarter Bleistiftvorzeichnung angelegt.⁵⁸⁵ Es handelt sich also um divergierende Ausführungen, die offenbar nicht in engem zeitlichen Zusammenhang stehen.

In beiden Varianten folgte Wittmer, wie von den Entwürfen Kochs vorgegeben, den Grundzügen nazarenischer Gestaltung, gab also zum einen das jeweilige Geschehen durch in den Vordergrund gerückte figürliche Darstellung anschaulich wieder. Zum anderen wird in der Reduzierung auf lineare Umrißzeichnungen, der tonigen Farbigkeit und, mit nur geringer Modellierung, ein flächiger, vereinfachender Bildcharakter bewirkt, wie er sowohl dem künstlerischen Stil, als auch den christlich-lehrhaften Absichten der Nazarener entsprach.

Die Kompositionen der ersten Bildgruppe sind zum großen Teil figurenreich, ihre Szenen finden überwiegend vor oder in Zelten bzw. Gebäuden statt oder haben einen anderweitigen architektonischen Hintergrund. Ihre Landschaftselemente sind nur skizzenhaft in Umrissen wiedergegeben.

Die Zeichnungen dagegen, die über feinerer, weniger detailliert ausgearbeiteter Vorzeichnung ausgeführt sind, konzentrieren sich auf die wenigen großen Hauptfiguren, die in eine landschaftliche Umgebung mit sorgfältig beschriebener Vegetation eingefügt sind.

⁵⁸⁴ Holland, in: ADB, 16. Bd., 1882, S. 392.

⁵⁸⁵ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien. Da die Graphiken dort aus organisatorischen Gründen längere Zeit nicht zugänglich waren, konnte die Technik zunächst nur nach Reproduktionen beurteilt werden. Die Überprüfung der Originale hat inzwischen ergeben, daß keine Feder, sondern in allen Blättern Bleistift verwendet wurde. Die Angaben im Wittmer-Ausstellungskatalog des Schloßmuseum Murnau 2006 werden daher hier korrigiert.

Ihre Figuren sind weicher modelliert, ihre Gewänder sind voluminöser, bewegter und mit detaillierterem Faltenwurf.

In einzelnen Zeichnungen, so bei der „Erschaffung Evas“ in der Figur des liegenden Adam, aus dessen Rippe Eva erschaffen wird, zeigt sich nicht nur der direkte Bezug zu Koch; auch Julius Schnorr von Carolsfeld hatte 1825 in einer Federzeichnung dieses Themas die Gestalt Adams in weitgehend identischer Darstellung wiedergegeben,⁵⁸⁶ der letztlich das große Vorbild Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle zugrundeliegt.

Sowohl die von Wittmer mit der Feder übergangenen Blätter Kochs sowie seine eigenen, mit kräftigem Bleistift ausgeführten Zeichnungen nach Kochs Entwürfen waren angesichts ihres ausgeprägt graphischen Charakters möglicherweise für die Veröffentlichung in Kupferstichen gedacht. Bereits Koch hatte seine zahlreichen graphischen Blätter ursprünglich für ein solches Vorhaben vorbereitet. Es handelte sich dabei um das seit ca. 1810 über viele Jahre hin verfolgte große gemeinschaftliche Projekt der Herausgabe einer volkstümlichen Bilderbibel. Erste Bemühungen Friedrich Overbecks und eines weiteren Mitglieds des Lukasbundes, Joseph Johann Sutters, eine gemeinsame Bilderbibel mit Kupferstichen zu veröffentlichen, hatte es 1815 gegeben. 1819 setzten Julius Schnorr von Carolsfeld, Johann David Passavant, Samuel Amsler und andere dieses Ziel fort.⁵⁸⁷ Im folgenden Jahr interessierte sich auch der Stuttgarter Verlag Cotta für diese Publikation.⁵⁸⁸

In Rom selbst gründete man zu diesem Zweck 1821 den Künstlerverein, der nun von zahlreichen Künstlern Entwürfe sammelte. Overbeck, Schnorr von Carolsfeld und zahlreiche deutsche Künstler des Nazarenerkreises in Rom, auch Koch, lieferten ihre Zeichnungen.⁵⁸⁹

Dessen Entwürfe, die Wittmer später dem Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck übergab, wurden jedoch weder zu diesem Zeitpunkt, noch später in einer entsprechenden Bibel veröffentlicht. Die weitere Initiative lag bald allein bei Schnorr von Carolsfeld, der 1824 für diesen Zweck den sogenannten „Komponierverein“ gründete. Auch diese Bemühungen führten jedoch zunächst nicht zum Ziel.⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ Sieveking 1997, Nr. 37, S. 110.

⁵⁸⁷ Schahl 1936, S. 10.

⁵⁸⁸ Schahl 1936, S. 13.

⁵⁸⁹ Lutterotti 1985, S. 93: „[...] veranlaßt durch die Wettbewerbe des Künstlervereins, der 1821 in Rom zum Zweck der gemeinschaftlichen Herausgabe einer volkstümlichen, illustrierten Bibel gegründet worden war. Bereits im Mai 1821 hatte Koch neben Overbeck, Schnorr und Friedrich Olivier erste Entwürfe vorgelegt.“ Abb. 156 und Anm. 254 und S. 338-339, Z 336 – Z 357.

⁵⁹⁰ In den Jahren 1843 – 1850 hatte der Verlag Cotta erneut Pläne für eine Bilderbibel, die mit Zeichnungen illustriert werden sollte. Erst später, zwischen 1852 und 1861, kam es in München zur Herausgabe eines solchen Werkes im Verlag Cotta, das mit 240 Holzschnitten nach Zeichnungen von Schnorr von Carolsfeld erschien.

Wann Wittmer seine Kopien nach den Zeichnungen Kochs ausführte, ist nicht bekannt. Auch ein bestimmter Grund bzw. der Verwendungszweck ist durch schriftliche Äußerungen nicht nachgewiesen. An einen Verkauf oder eine Veröffentlichung insbesondere durch Cotta war nicht zu denken, da dieser bereits seit langem mit Schnorr von Carolsfeld zusammenarbeitete. Daher kann nur vermutet werden, daß Wittmer eine anderweitige Veröffentlichung der Zeichnungen Kochs – und/oder seiner eigenen? – plante, oder daß er die Folge für sich bildlich dokumentierte, bevor er die Serie der Koch-Zeichnungen, ebenso wie die Dante-Zeichnungen, 1846 dem Tiroler Landesmuseum übergab. Der Entstehungszeitpunkt von Wittmers Nachzeichnungen dieser Bildfolge wird daher in der ersten Hälfte der 1840er Jahre oder spätestens kurz vor der Übergabe dieses Konvoluts anzusetzen sein.

Illustrationen zu Dantes „Göttlicher Komödie“

Ein weiterer Themenkomplex im Bereich der Graphik, mit dem sich Wittmer im Zusammenhang mit dem Nachlaß Kochs in den 1840er Jahren beschäftigte, waren dessen Illustrationen zu Dantes „Göttlicher Komödie“.⁵⁹¹

In diesem dichterischen Werk des Spätmittelalters beschreibt Dante seinen visionären Weg durch das Jenseits, durch die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies, auf dem er die verschiedenen Stadien der Erkenntnis, der Läuterung und der Erlösung durchlebt, als ihm, geleitet von dem römischen Dichter Vergil und von Beatrice, die wesentlichen Züge menschlichen Lebens und Handelns vorgeführt werden.

Diese Dichtungen waren bereits bei Zeitgenossen des berühmten Dichters hoch angesehen und von großen Künstlern wie Botticelli, Signorelli, Raffael und Michelangelo in Gemälden, Zeichnungen, Fresken usw. bildlich veranschaulicht worden. In der Zeit der Romantik wurden sie erneut mit besonderer Aufmerksamkeit, maßgeblich 1791 von August Wilhelm Schlegel, wahrgenommen und bald in zahlreichen Veröffentlichungen in vielen Sprachen literarisch wie künstlerisch verbreitet und ausführlich interpretiert.⁵⁹² Wie die 1793 in Rom erschienenen Zeichnungen zu Homer waren auch die erstmals im selben Jahr dort veröffentlichten Zeichnungen John Flaxmans⁵⁹³ richtungweisend. Dessen vereinfachte, auf reine Umrißlinien reduzierte Zeichnungen hatten neue, für diesen literarischen Stoff

Zuvor waren auch andere Ausgaben, zum Beispiel 1850 mit Bildern von Friedrich Olivier, ediert worden, siehe: Metken, Sigrid: Nazarener und „nazarenisch“. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals, in: Kat. Ausst. Frankfurt 1977, S. 365–388.

⁵⁹¹ Die Zeichnungen Kochs befinden sich im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck.

⁵⁹² Siehe: Kat. Ausst. Leipzig 2000, S. 329-353.

⁵⁹³ Siehe: Büttner 2004, S. 95-199.

künstlerisch folgenreiche Impulse gegeben und sich insbesondere auf die Arbeit deutscher Maler in Rom nachhaltig ausgewirkt.

Wie Carstens, dann Overbeck, Cornelius, Veit und andere deutsche Künstler in Rom, hatte auch Koch sich in den Jahren nach 1800 mit besonderer Begeisterung und, seinem Naturell folgend, intensiv mit den eindringlichen, bildhaften Texten Dantes beschäftigt und an ihrer graphischen Umsetzung gearbeitet.

Das große Interesse an dieser Dichtung hielt weiter an, und auch Wittmers Freund und Studienkollege Ernst Plattner zum Beispiel setzte sich in den 1820er Jahren in Veröffentlichungen und Vorträgen immer wieder mit den Texten Dantes als *„künstlerischer Berichtstatter deutscher Zeitschriften, als Veranstalter von Vorträgen über Dante für die deutsche Kolonie [...]“* auseinander.⁵⁹⁴

Als Wittmer 1828 nach Rom kam, hatte Koch soeben seine Fresken zu Dantes „Göttlicher Komödie“ – vier Szenen zur „Hölle“ und zum „Fegefeuer“ – in dem Gartencasino des Marchese Massimo vollendet. Sie waren zusammen mit denen Friedrich Overbecks und Joseph von Führichs auf dem Höhepunkt nazarenischer Kunst in Rom entstanden. Für Koch bedeuteten sie zugleich den Höhe- und Endpunkt seiner gestalterischen Auseinandersetzung mit dieser Dichtung, die schon in den Jahren seiner Beschäftigung mit den Illustrationen zu den Ossianliedern begonnen hatte. Sie waren zudem ein Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit in Rom.

Sein Freund August Kestner hatte die 1801 begonnene künstlerische Beschäftigung Kochs mit Bildern zur „Göttlichen Komödie“, zu der er mehr als 200 kraftvolle, eindringlich schildernde, sich in die bildhafte Sprache Dantes brillant einfühlende Zeichnungen geschaffen hatte, als zu seiner bedeutendsten Arbeit gehörend bezeichnet. Kestner hielt sie für so wichtig, daß er die Bemühungen Wittmers, sie auch anderen zu vermitteln, vorbehaltlos unterstützte: *„In jener Zeit auch war es, wo er sich mit großem Eifer in die christliche Kunst warf, wo er sich in die alten christlichen Gemälde in Assisi und Pisa vertiefte. Die Natur-Frische und der tiefe heilige Ernst dieser Werke fanden den lebendigsten Anklang in ihm. Diese und die Divina Comedia des Dante, welche bekanntlich die Malereien des 14ten und 15ten Jahrhunderts beseelte, gaben ihm eine neue Richtung. Eine gewaltige Sympathie zog ihn zu diesem großartigen Dichter, und von jener Zeit an, machte er, während dreißig Jahren, zum Inferno, weniger zum Purgatorio, eine Reihe von Kompositionen, in*

⁵⁹⁴ Noack 1907, S. 191.

*denen allein man seinen Beruf zum historischen Maler erkennt und in denen er eine ihn so hoch zierende nahe Verwandtschaft mit dem größten Dichter des südlichen Europa's bekundet. Diese Sammlung würde, wenn dieselbe in einer Kunstanstalt zugänglich wäre, jungen Talenten erweckend und gedeihlich sein. Für jetzt ist sie es in geringerer Ausdehnung in den Händen von Kochs Schwiegersohn, des Malers Wittmer in Rom, der gleichwohl diese trefflichen Werke mit der ihm eigenen Humanität Jedem gern zeigt und erläutert, und auch bereit ist, zum Besten der Kunst, gegen angemessene Bedingungen, sich von denselben zu trennen; um hierdurch auch vielleicht den Wunsch zu erreichen, sie für die Sache der Kunst in Kupfer gestochen zu sehen. Koch hat vier dieser Kompositionen in früherer Zeit selbst radirt; [...] Wenige Menschen haben den Dante, im Ganzen und im Einzelnen, so tief aufgefaßt, wie Koch. Wenigen ist es gegeben, den großen Dichter so klar, so tief und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit auszulegen, wie er, mit verwandten Geiste, oft in seinen lebenvollen Gesprächen es that.*⁵⁹⁵

Nach dem Tode Kochs im Januar 1839 begann Wittmer umgehend, dessen Konvolut zu überarbeiten, wie er Friedrich von Schlosser 1845 schilderte: „*Meine erste Arbeit war, daß ich gleich die beyden Zeichnungen aus Dante korriegierte.*“⁵⁹⁶ Dies geschah offenbar mit einer Reihe weiterer Zeichnungen Kochs, wie Lutterotti darlegte (WL 355-369, Abb. 152-160).⁵⁹⁷

Zudem ergänzte Wittmer Kochs thematisch unvollendet gebliebenen Zyklus, der sich hauptsächlich auf Dantes „Hölle“ und nur teilweise noch auf das „Fegefeuer“, nicht aber auf das „Paradies“ bezog, durch sechs neue, eigene Kompositionen zum dritten Teil der Dante-Dichtung (WL 160).⁵⁹⁸

Zusätzlich zeichnete Wittmer in den 1840er Jahren in fast 50 eigenen Federzeichnungen zahlreiche der Entwürfe Kochs nach, und stellte 40 dieser Nachzeichnungen in einem Album zusammen (WL 161).⁵⁹⁹ In einem Heft verfaßte er auch „Erklärende Anmerkungen der

⁵⁹⁵ Kestner, 1850, S. 101-102.

⁵⁹⁶ Wittmer an Schlosser, 6.1.1845; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Lutterotti gibt eine größere Zahl weiterer, vermutlich von Wittmer überarbeiteter Koch-Zeichnungen an (WL 355-369). Eine eindeutige Bestimmung und abschließende Klärung ist schwierig und steht noch aus.

⁵⁹⁷ 1885, Z 707 und Z 709, S. 368; Z 711, Z 712, Z 713, Z 716, Z 717, Z 720 und Z 726, S. 369; Z 739, S. 370; Z 750, S. 371; Z 351, Z 352, Z 353 und Z 354, S. 339. Eine eindeutige Bestimmung dieser Nachzeichnungen und Überarbeitungen ist nach wie vor schwierig.

⁵⁹⁸ Siehe: Lutterotti 1985, S. 371; der Aufbewahrungsort „Wien, Bibliothek der Akademie der bildenden Künste“ wurde von Lutterotti wohl irrtümlich angegeben. Der Verbleib dieser Blätter ist unbekannt.

⁵⁹⁹ Die Kopien Wittmers sind im Bestand des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 6446 – 6475; siehe: Lutterotti 1985, Z 796 – Z 825. Das Album, Inv. Nr. 35.248 – 287, kam in jüngster

Kompositionen aus Dantes Hölle und Fegfeuer von Joseph Anton Koch“, in denen er in kurzen Abschnitten 40 von Koch bildlich dargestellte Gesänge inhaltlich beschrieb.⁶⁰⁰ So wie Koch die Zeichnungen in der Ausarbeitung variierte und die Blätter, die dann als Radierung ausgeführt wurden, am detailliertesten ausführte, variierten auch die Nachzeichnungen Wittmers (WL 162-168, Abb. 145-147, 152-160). Alle sind über einer Bleistiftvorzeichnung mit der Feder in Umrissen gearbeitet, jedoch mit unterschiedlich feinen Binnenstrukturen versehen. Einige blieben auf ihre Umrisse reduziert,⁶⁰¹ andere wurden ausführlich schattiert und erhielten damit einen ausgesprochen bildmäßigen und plastisch betonten Charakter.⁶⁰²

Eine der Darstellungen Kochs, den „Streit des Hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro“, dessen Figur des Teufels nach einem Modell von Thorvaldsen gestaltet war,⁶⁰³ führte Wittmer nach dem zeichnerischen Entwurf Kochs als einzige auch in Aquarelltechnik aus (WL 165, Abb. 151).

Koch hatte diese Szene nicht nur in einer querformatigen, in der Art Dürers äußerst fein ausgearbeiteten Kreidezeichnung höchst dramatisch geschildert, er hatte auch eine hochformatige Federzeichnung und nach dieser 1803 ein Gemälde ausgeführt, das Wittmer nun als exakte Vorlage diente.⁶⁰⁴

Philipp Joseph Rehfues berichtete später über dieses Bild: *„Um ein Andenken von beiden Künstlern zu besitzen, ließ ich dieses Blatt vor ein Paar Jahren durch Kochs Schwiegersohn Wittmer aus dessen Karton kopieren. Ich gewann dadurch ein schönes, mir noch durch eine dritte Persönlichkeit werth gewordenes Bild, vermißte aber die ursprüngliche Großartigkeit der Komposition, welche nur in dem Heiligen, dem Satan und dem Leichnam bestand.“*⁶⁰⁵

Abgesehen von den sechs (unbekannten) ergänzenden Entwürfen Wittmers zu Dantes „Paradies“, zu denen keine Aussage möglich ist, gestaltete er zu diesen Dichtungen also

Zeit in den Bestand des Wiener Kupferstichkabinetts und war bisher noch nicht zugänglich. Siehe: Kat. Ausst. Murnau 2006, S. 249-255.

⁶⁰⁰ Handschriftliches Manuskript, Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 3929. Transkription siehe im Anhang, S. 232. Der Zusammenhang mit dem Album im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, ist noch zu prüfen. liegt aber aufgrund der Anzahl von jeweils 40 Themen nahe.

⁶⁰¹ Z. B. „Der Kahn des Charon“, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 6494.

⁶⁰² Z. B. „Die Tauschkrämer werden in den Pechsee gestürzt.“ Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv. Nr. 6419, zu dem eine entsprechende Zeichnung von Koch ausgeführt wurde, Wien, Inv. Nr. 6520, siehe: Reiter 2001, S. 136, Nr. 54. Siehe auch Wittmers Zeichnung von 1839: „Die Strafe der Diebe im Tal der Schlangen und Drachen“, Wien, Inv. Nr. 6523, nach der entsprechenden Zeichnung (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. Nr. 618 A, Lutterotti 1985, S. 359, Z 141) bzw. der Radierung Kochs (Kupferstichkabinett Dresden, Inv. Nr. C 1908-284).

⁶⁰³ Siehe: Rehfues 1881, wie Anm. 225.

⁶⁰⁴ Lutterotti 1985, G 6, Abb. 6.

⁶⁰⁵ Rehfues 1881, S. 128.

keine eigenen Kompositionen, sondern hielt sich detailgenau an die von ihm hochgeschätzten Koch'schen Entwürfe und Zeichnungen. Deren teilweise und unterschiedlich umfangreiche Überarbeitung durch Wittmer ist allerdings in den einzelnen Fällen schwierig gegen Kochs Arbeit abzugrenzen. Wittmers eigene Nachzeichnungen zeigen jedoch sein hervorragendes zeichnerisches Können.

Obwohl Wittmer sehr daran lag, die Dantefolge Kochs, zu der dieser selbst erst fünf Radierungen fertiggestellt hatte, der Allgemeinheit zugänglich zu machen, blieben alle Anstrengungen für eine Veröffentlichung als Radierfolge wie auch seine späteren Bemühungen um Kochs Bibelszenen erfolglos.

Zum einen war Kochs Konvolut inhaltlich nicht vollständig und Wittmer sah sich möglicherweise nicht in der Lage, weitere Einzelthemen zum „Fegefeuer“ und zum „Paradies“ nach eigenen Bildideen zu gestalten, zum anderen waren wohl Kosten- und Absatzgründe maßgebend, da verschiedene andere Ausgaben schon auf dem Markt waren – unter anderem die Bonaventura Genellis.⁶⁰⁶

Wittmer selbst stellte Hermann von Kestner gegenüber 1860 bedauernd fest: *„Aus der publikation der danteischen Comp. Kochs ist, der schlechten Zeiten wegen, nichts geworden. Dieselben Photographieren zu lassen hatte ich nie im Sinn. Es kostete zu viel und ich würde auf allen Seiten betrogen werden, auserdem den Werth der Originale verringern.“*⁶⁰⁷

6. Profane Historien-, Ereignis- und kunsthistorische Anekdotenbilder ab den ausgehenden 1840er Jahren

Das Bildmotiv „Ossian“

Parallel zu seinen Kopien nach Kochs Dante-Blättern folgten Neuschöpfungen Wittmers zu einem weiteren literarischen Thema, an dem Koch ebenfalls schon früh und intensiv gearbeitet hatte und das nun Wittmer in den 1840er Jahren auf eigene Weise mehrfach beschäftigte: eine Darstellung zu den Gesängen des Ossian.

In diesen Gedichten schildert der alte, blinde Ossian die Taten seines Vaters Fingal und betrauert die Vergangenheit. Die nach ersten Dokumenten in Schottland auf das

⁶⁰⁶ Erschienen zuerst in München 1846 – 1849, dann 1865 und 1867, siehe: Kat. Ausst. Leipzig 2000, S. 325.

⁶⁰⁷ Wittmer an Hermann von Kestner, 8.6.1860; Stadtarchiv Hannover Slg. Kestner III B 44.

13. Jahrhundert zurückgehenden Texte⁶⁰⁸ waren seit 1760 in einer – verfälschenden – Überarbeitung von James MacPherson herausgegeben worden und erlangten europaweit ungeheure Popularität. Einige Jahre nach dieser und anderen englischen Ausgaben erschienen die Gedichte Ossians, den der Dichter Friedrich Gottlieb Klopstock für einen deutschen Barden hielt und als „Homer des Nordens“ bezeichnete, auch in Deutschland. Mit diesen Liedern beschäftigten sich ausführlich unter anderem Johann Gottfried Herder und Friedrich Schlegel. Johann Wolfgang Goethe übersetzte die „Gesänge von Selma“ und es entwickelte sich noch über Jahrzehnte in England, Frankreich und Deutschland eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Texten.

Die Veröffentlichungen regten auch zu zahlreichen bildlichen Gestaltungen an. In England hatten sich zum Beispiel John Sell Cotmann und Angelika Kaufmann, in Frankreich Francois Gérard und Jean Auguste Dominique Ingres, in Deutschland Asmus Jacob Carstens, Philipp Otto Runge und dann vor allem Joseph Anton Koch, der ein Gemälde und einen umfangreichen Zyklus von Zeichnungen schuf,⁶⁰⁹ mit der bildlichen Darstellung der Ossian-Dichtungen beschäftigt.

Anders als Koch, der die einzelnen Gedichte in den Jahren um 1800 in insgesamt 90 ausdrucksvoll verdichteten Feder- und Bleistiftzeichnungen verbildlichte,⁶¹⁰ konzentrierte sich Wittmer auch hier wieder auf die Darstellung des vortragenden Barden selbst und schuf eine neue Komposition in mehreren Fassungen, darunter eine für die Königin von England. Wie schon in seinen Äsop- und Homer-Kompositionen steht jeweils der zum Himmel schauende Dichter mit weit ausholender Geste als zentrale, hier im Dreiviertelprofil wiedergegebene Figur erhöht auf einem Hügel, umgeben von einer Reihe unterschiedlichster Zuhörer. Am Himmel links bewegen sich in den Wolken mehrere halbfigurige Geistergestalten.

Zu diesem neu entwickelten Entwurf (WL 120) hatte er sich 1841 durch die Beschreibungen des Tacitus in dessen historischem Werk „De origine et situ Germanorum Liber“ anregen lassen: *„Ich glaube das meine Composition neu und sich über das gewöhnliche erheben sol. Ich habe den Ossian mit der Malwina gruppiert und den Helden selbst nach dem Siege den Elegischen Charakter zu geben gesucht dem sie dem Zeitalter und Dichter gemäß haben*

⁶⁰⁸ Siehe: Ossian und die Kunst um 1800. Kat. Ausst. Hamburg 1974; Schmidt 2004, S. 11-36.

⁶⁰⁹ Lutterotti, G 9b und Z 448 – 500, S. 346, Z 273, S. 316, Z 753 – 789, S. 371-372, Z 961, S. 383-384, Z 69, S. 384.

⁶¹⁰ Sie waren für eine Prachtausgabe für Napoleon I. vorgesehen. Bis auf zwei sind die Radierungen nicht bekannt, die Radierplatten sind verschollen, siehe: Lutterotti 1985, S. 43.

*müssen, auf einer Seite habe ich barden gruppiert, der Phantastische Hintergrund mit den Grabnischen bewegten Eichen und Selma so wie die Stürmische Luft des Nordens wo sich die Wolkenmassen zu den Geistern der abgeschiedenen Heldengestalten ist für die Malerey günstiger als der mehr plastische Homer-.*⁶¹¹ Und einige Wochen später führte er Schlosser gegenüber aus: „[...] *Ossian in Huldigung und mit der Harfe seyne Lieder vortragend, unter ihm steht Malwina in sich gekehrt oder im Geist bey Osian auf einer Seite Barden und Jungfrauen & auf der anderen die Helden nach einem Sige den Hintergrunde füllen von der Luft bewegte Eichen Selma und eine phantastische Luft vor sich die nordischen Wolkenmaßen zu den Geistern oder abgeschiedenen Helden gestalten, die nordischen Dichtungen sind reich an malerischen Motiven, und Tacitus gab mir Nützlichtes für die Darstellungsart, der Elegische Ausdruck den ich durch das ganze Bild geführt habe thut in der Malerey gut und gibt dem Gegenstand seynen Charakter, welcher recht anschaulich wird wen ich die früher ausgeführte Komposition des mehr plastischen Homers damit vergleiche*“⁶¹².

Wittmer sprach damit eine hier gegenüber sonstiger Gepflogenheit stilistisch geänderte Ausführung an, mit der er der Ossian-Darstellung durch eine individuellere Figurenauffassung und -modellierung, eine unbestimmtere Landschafts- und Himmelsgestaltung und eine gedämpftere Farbigkeit einen malerischeren und weicheren Charakter gab.

1847 schuf er eine weitere Version für Königin Viktoria (WL 122, Abb. 139), in der sich das 1841 konzipierte Bild im Wesentlichen wiederholt: Als zentrale Figur auf einer Bodenerhöhung sitzt harfenspielend der durch einen langen weißen Bart charakterisierte, mit geflügeltem Helm und mit schlichtem, langen Umhang versehene Dichter. Neben ihm steht Malwina. Vor einer mächtigen Eiche rechts und einer entfernt in nebliger, dunstiger Atmosphäre erscheinenden Burg links stehen und sitzen zahlreiche Männer – einige in nordischen Metall-Rüstungen und mit Schwertern – und Frauen in ländlicher Kleidung, teils ebenfalls Harfe spielend, um Ossian zu lauschen und seinen Gesang zu begleiten. Während die Ritter im Vordergrund, wie Wittmer betonte, nach einem Siege, in sich versunken sind und in erschöpftem Zustand die Lieder auf sich einwirken lassen, schauen die dicht gedrängt stehenden alten Männer, die Frauen und die jugendlichen Zuhörer aufmerksam zu. In den

⁶¹¹ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁶¹² Wittmer an Schlosser, 3.7.1841; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer, und: Liste von Wittmers Hand, o. D. (ca. 1845); Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

Wolken erkennt man die von Wittmer genannten Gestalten von „*Geistern oder abgeschiedenen Helden*“.

Dieser ausführlichen Fassung ließ Wittmer schließlich eine kleinere Version folgen, in der er sich auf wenige Hauptfiguren beschränkte (WL 123, Abb. 140).

Zudem schätzte Wittmer auch die in früheren Jahren von Koch zu Ossian geschaffenen Gemälde und Zeichnungen so sehr, daß er sie, obwohl sie „*schon vom Italiener Pirolie gestochen wurden*“, ⁶¹³ noch in Radierungen verbreiten wollte, wie der Biograph Andresen angab: „*Auch zur Radirnadel griff Wittmer, indem er den Entschluss fasste, Koch's schöne Komposition aus Ossian durch den Stich zu vervielfältigen. Ein Augenleiden nöthigte ihn leider, seinen Vorsatz wieder aufzugeben.*“⁶¹⁴

Ereignisbilder

Vereinzelt griff Wittmer auch Motive auf, die auf herausragende aktuelle kirchliche oder politische Geschehen eingingen; dies waren insbesondere „Der Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“⁶¹⁵ am 8. Nov. 1846 sowie Lagerszenen aus dem Heere Garibaldi's, 1849, denn „*von historischen Interesse dürfte seyn der Kampf um Rom am 28 Juni auf der Batt[...] Aureliana wo ich genau alles nach der Natur gemacht habe, was ein Bild gibt wie die Kämpfe des Alterthums ich habe es in Aquarell gemacht.*“⁶¹⁶

Das Bildmotiv „Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran“

Während die Lagerszenen zu den Kämpfen Garibaldi's bisher nicht bekannt geworden sind, ist die Darstellung des „Einzugs des Papstes in den Lateran“ zumindest in druckgraphischer Version erhalten. Wittmer führte sie zunächst als Aquarell aus. Anschließend arbeitete er sie als Kupferstich in 500 Exemplaren, in einer Technik also, die er hier erstmals anwandte.⁶¹⁷

⁶¹³ Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, *Der Wächter*, 17. Jg. H. 2, 1935, S. 57.

⁶¹⁴ Andresen 1872, S. 296; siehe auch: Nagler 1835 – 1852, S. 496, Wittmer an Marggraff, 29.10.1839, und an Linder 27.1.1854.

⁶¹⁵ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶¹⁶ Wittmer an Hieronymus Heß, 6.1.1850; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Briefsammlung Vieweg, Nr. 1663.

⁶¹⁷ „Es ist meine erste Arbeit in Kupfer das Unternehmen war kühn aber was wenn ich die Liebe nicht? Hätte ich besere Rathgeber gehabt so wäre das Bild noch schneller fertig geworden so war ich fast nur auf mich Allein

Wittmers bildliche Dokumentation dieses spektakulären Ereignisses erregte angesichts der allgemeinen kirchlichen Aufbruchstimmung und der großen Hoffnungen, die sich an diesen Papst knüpften, beachtliche Aufmerksamkeit.

Wie er Friedrich von Schlosser am 11.1.1847 freudig berichtete, hatte er sich von der beeindruckenden, persönlich erlebten Prozession am 8. November 1846, als „*Pius IX. von seinem salvo principato dem Lateran Besitz nahm*“, ⁶¹⁸ zur bildlichen Gestaltung des Gesehenen inspirieren lassen und sich in mehreren Skizzen (unter anderem WL 140, Abb. 115) damit auseinandergesetzt.

Die Darstellung beschreibt, wie der Papst auf dem traditionell vorgegebenen Weg der Prozession, am Konstantinsbogen, an der Meta Sudans, einem antiken Springbrunnen, ⁶¹⁹ und am Kolosseum vorbei, ⁶²⁰ in einer geschlossenen Kutsche zum Lateran fährt. Vor und hinter dem Fahrzeug – in dem die Gestalt des Papstes kaum zu erkennen ist – bewegt sich ein langer Zug von Würdenträgern des päpstlichen Hofstaates zu Pferd. Zahlreiche Menschen verfolgen das spektakuläre Geschehen vom umliegenden Gelände aus, zum Teil vom Kolosseum herab. Auch im Vordergrund, in Rückenansicht, beobachten zahlreiche Zuschauer, teils andächtig kniend, die feierliche Prozession. Ein Regenbogen am Himmel überspannt als göttliches Zeichen die von rechts heranfahrende Kutsche mit dem Papst. Den, wie Wittmer betonte, wirklich erschienenen Regenbogen sah er als symbolisches Zeichen des Triumphes und des Friedens, denn, „*da wo der Bogen des Constantin Zeuge des Triumphes und Friedens unserer k. Religion ist strömt die gläubige Menge hin um den Segen des Hl. Vaters zu empfangen, und hoch darüber wölbte sich wirklich der siebenfarbige Bogen des Friedens am Himel, und giebt dem Bilde Bedeutung und Gleichgewicht*“. ⁶²¹

Während einer Audienz beim Papst, bei der er sein Aquarell zeigte, fühlte sich Wittmer auch hochgeehrt durch die Korrekturen, die dieser an seiner Komposition vornahm, wie er Schlosser erfreut berichtete. ⁶²²

Und mit beachtlichem Stolz sprach er von dieser Audienz auch, um sich mit für ihn ungewohnter Überheblichkeit Schlosser gegenüber mit keinem geringeren als Phidias, dem größten Bildhauer der Antike, zu vergleichen: „*Obschon bis izt die Aquarellzeichnung die ich von dieser merkwürdigen Prozession machte (der Zug der Panatheneen den Pericles durch*

beschränkt. Ich hoffe daher auf Nachsicht.“ Wittmer an Schlosser, 9.4.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶¹⁸ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶¹⁹ Wittmer/Molitor 1866, S. 62.

⁶²⁰ Erffa 1963, S. 336 und Anm. 10.

⁶²¹ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶²² Wittmer an Schlosser, 9.4.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Siehe dazu S. 69f.

Phidias ausführen ließ so berühmt er auch ist hat weniger Abwechslung) wenige Menschen gesehen haben kam die Sache doch bis zum Papste und denken Sie sich die auserordentliche Auszeichnung S. Heiligkeit erlaubten daß ich denselben meine geringe Arbeit zeigen durfte und am 27 Nov. am ersten Kahr[...]tage des Papstes hatte ich allein mit dem Monsignore Medici maestro de camera der mich vorstellte, die Ehre eine halbe Stunde allein bey S. Heiligkeit zu seyn und 2 mal den apostolischen Segen zu erhalten.“⁶²³

Die Darstellung dieses für das Papsttum bedeutenden Ereignisses lag Pius IX. also sehr am Herzen und er unterstützte Wittmers Aktivitäten aus naheliegenden kirchenpolitischen Gründen.

Mit der Darstellung dieses herausragenden Ereignisses schloß Wittmer an eine Tradition an, die angeblich von Kaiser Konstantin im sogenannten Constitutum Constantini begründet worden war (das jedoch erst in der Mitte des 8. Jahrhunderts entstand, also eine Fälschung war). Danach sei Papst Sylvester I. von Konstantin dem Großen die kaiserliche Würde im Westen des römischen Reiches zugesprochen und er als „verus imperator“ eingesetzt worden. Aufgrund dieser Auffassung, die das Papsttum mit dem oströmischen Reich und dessen Kaiser gleichstellte und dementsprechend auch dessen Herrscherinsignien sowie den kaiserlichen Schimmel beanspruchte, hatte sich das Zeremoniell seit dem 8. Jahrhundert im Rahmen des päpstlichen Prozessionswesens offiziell etabliert. Seit dem Hochmittelalter und bis in die Barockzeit wurde der Possesso, die Inbesitznahme des Lateran nach der Krönung des Papstes, insbesondere am Ort des Geschehens, in Rom, immer wieder bildlich dokumentiert.⁶²⁴ Eine bedeutende Rolle spielten bei diesen Festzügen zur Inthronisation des jeweiligen Papstes prunkvolle Ehrenpforten, die, antiken Triumphbögen nachempfunden, an verschiedenen Etappen des Weges aufgestellt wurden.⁶²⁵

Historische Darstellungen wie das Relief am Grabmal Papst Hadrians VI. in der Nationalkirche der Deutschen in Rom, Santa Maria dell’Anima, (für das Wittmer 27 Jahre später seitliche Fresken ausführen durfte, siehe dazu S. 193ff.), die Fresken in S. Giovanni in Laterano, in der Stanza d’Eliodoro oder in der Sala di Constantino im Vatikan zum Beispiel, die Wittmer ganz sicher kannte, gaben für seine Komposition jedoch keine Anregungen. Er folgte, naheliegenderweise, dem mit eigenen Augen Gesehenen, dem persönlich Erlebten,

⁶²³ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶²⁴ Erffa 1963; Traeger 1970.

⁶²⁵ Erffa 1963 behandelt diesen Brauch bis 1775 (für Pius VI.), für die Folgezeit konnte er im Rahmen dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden.

zumal sich das Zeremoniell geändert hat. Der Papst ritt nicht mehr auf dem traditionellen Schimmel und es fand keine Beteiligung des Kaisers an diesem Einzug mehr statt. Den symbolischen Gehalt des Geschehens mußte Wittmer also auf andere Weise veranschaulichen.

Anders als in Darstellungen früherer Zeit konzipierte Wittmer seine Schilderung in der Art eines Panoramas, indem er es vor der römischen Stadtkulisse wiedergab, in der unmittelbaren Nähe des Kolosseums und des Konstantinsbogens. Den langen, feierlichen Prozessionszug des Papstes beschrieb er ausführlich und detailliert und gab dieser breit angelegten, vielfigurigen Darstellung eine kleinteilig-ausführliche Wirkung. Der in die Menge des römischen Volkes eingefügte Festzug aufgereihter Teilnehmer erhielt durch die zahlreichen Zuschauer einen volkstümlichen Charakter, der die Popularität des neuen Papstes zum Ausdruck brachte.

Während die Stadtarchitektur in älteren Darstellungen gegenüber der zentralen figürlichen Szene zurücktrat, bezog Wittmer sie hier stärker ein und gab ihr ein besonderes Gewicht. Er zeigte zwar nicht die Lateransbasilika, das Ziel der Prozession, jedoch den mächtigen Bau des Kolosseums, „*diesen Schauplatz übersättigten heidnischen Vergnügens*“, wie Wittmer in seinem Reiseführer vermerkte,⁶²⁶ in dem in frühchristlicher Zeit zahlreiche christliche Märtyrer ihr Leben gelassen hatten und der damit von hoher religiöser Bedeutung war. Rechts davon erhebt sich der Konstantinsbogen, Denkmal für Kaiser Konstantin und seine Schenkung und „*Symbol für den Triumph des Christentums*“, wie Wittmer es formulierte,⁶²⁷ und er erfaßte bewußt den symbolhaften Moment, in dem die Kutsche des Papstes an diesem Monument vorbeifuhr. Mit der Einbeziehung dieses bedeutenden historischen Triumphbogens als „Ehrenpforte“ knüpfte er an den historischen Brauch solcher Festzüge an. Daß „*Pius IX von seinem sacro principato dem Lateran Besitz nahm*“,⁶²⁸ also dem jahrhundertealten sowohl politischen, als auch religiösen Anspruch des Papsttums – der auch mit dem Einzug Christi in Jerusalem in Beziehung gesehen wurde – entsprechend in feierlicher Prozession einzog, kam in Wittmers bildlicher Gestaltung auf diese Weise sinnfällig zum Ausdruck. Abweichend von dem früher obligatorischen, bedeutsamen Recht des Pferderitts wich der Papst zwar – durch das bequemere Transportmittel der Kutsche – ab. Wittmer machte jedoch das durch das Constitutum Constantini eingeführte Recht sichtbar im

⁶²⁶ Wittmer/Molitor 1866, S. 60.

⁶²⁷ Ebda. S. 69.

⁶²⁸ Wittmer an Schlosser, 11.1.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

Konstantinsbogen, über dem sich dazu noch das himmlische Zeichen des Regenbogens offenbarte. Ob er, wie Wittmer ausdrücklich betonte, tatsächlich in diesem Augenblick auftrat, oder ob er ihn – nach dem Vorbild Joseph Anton Kochs – aus symbolischen Gründen ergänzte, muß offenbleiben.

Mit dieser Darstellung wich Wittmer – wie mit den Lagerszenen der Kämpfe Garibaldi – von seiner üblichen, unter den Vorzeichen der herkömmlichen akademischen Historienmalerei stehenden Haltung ab, die „*die Darstellung des handelnden Menschen*“,⁶²⁹ d. h. dessen besondere Taten in Geschichte, Religion, Mythologie usw., zum Thema hatte und mit deren Idealisierung der Anspruch des Vorbildhaften verbunden war.

In der Wiedergabe aktueller Geschehnisse in Rom begab sich Wittmer hier auf das Gebiet der Geschichtsmalerei, eines Zweiges der Historienmalerei, der authentische historische Ereignisse nach möglichst genauer Rekonstruktion in realistischer Darstellung vermitteln wollte.⁶³⁰

Diese Art der Malerei wurde seit längerem vor allem in Frankreich und Deutschland und besonders intensiv anlässlich einer Wanderausstellung der Gemälde der beiden belgischen Künstler Louis Gallait und Edouard de Bièfve Anfang der 1840er Jahre in einem Richtungsstreit diskutiert. Sie wurde nicht nur als „*Bekennnis zu einem liberalen und bürgerlichen politischen Selbstverständnis*“⁶³¹ verstanden, sondern war aufgrund der bewußten Genauigkeit der historischen Darstellung und ihrer betonten Farbigkeit wegweisend für Maler der Düsseldorfer Schule, wo man realistischere und gefühlsbetonte Darstellungen und Ausdrucksformen vertrat.

Wittmer lehnte diese Ausrichtung der Malerei grundsätzlich ab, wie er mehrfach äußerte.⁶³²

Die konfliktreichen politischen Ereignisse in seinem unmittelbaren Umfeld jedoch beschäftigten ihn so stark, daß er sie bildlich verarbeitete. Auch die herausragende kirchliche, mit großen Erwartungen verbundene Begebenheit des päpstlichen Zuges zum Lateran bot

⁶²⁹ Büttner 2002, S. 33 und Anm. 1.

⁶³⁰ Büttner 2002, S. 33 und Anm. 1, gibt eine kurzgefaßte Definition und Einordnung des seit dem 19. Jahrhundert unterschiedlich aufgefaßten Begriffs der „Geschichtsmalerei“. So wurden Bilder dieser Gattung generell der Historienmalerei zugerechnet, etwa von Franz Kugler in den 1830er/40er Jahren (siehe Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 59, 321f.); sie erhielten jedoch seit dem 18. Jahrhundert zunehmendes Eigengewicht. Im Rahmen dieser Gattung bewegt sich der Bereich der von Hager 1939 beschriebenen „Ereignisbilder“, die Künstler von herausragenden zeitgenössischen Ereignissen schufen (siehe auch Hager 1989, Wagner 1989, S. 34). Auch Wittmers Darstellung, die nicht von weltlicher, sondern von kirchlicher und kirchenpolitischer Bedeutung war, gehört demnach in diese Kategorie.

⁶³¹ Gaehtgens/Fleckner 1996, S. 58.

⁶³² Siehe S. 5, 44, 45.

ihm als der römischen Kirche eng verbundenem Künstler besonderen Anlaß, dieses singuläre zeitgenössische Ereignis zu dokumentieren und die allgemeine Nachfrage nach einem entsprechenden bildlichen Dokument zu nutzen.

Die druckgraphische Verbreitung war für den Künstler jedoch offenbar nicht in der erhofften Weise lukrativ, wie er Schlosser gegenüber klagte.⁶³³ Wittmer versuchte daher, den Kupferstich in 14 Exemplaren auch in Deutschland über diesen Freund und Gönner zu verkaufen.⁶³⁴ Da die Blätter jedoch in schlechtem Zustand ankamen, war eine Weitergabe nicht mehr möglich. An die Popularität der Darstellung in Italien war nicht länger anzuknüpfen und in Deutschland nicht mehr zu denken.

Kunsthistorische Anekdotenmalerei

Auch an anderer Stelle wich Wittmer vom verbindlichen Kanon der akademischen Historienmalerei ab, indem er sich mit einem Thema auseinandersetzte, das den Bereich der Kunstgeschichte betraf.

Die bildliche Darstellung kunstgeschichtlicher Themen wurde seit dem späten 18. Jahrhundert zunehmend beliebt und in Anekdoten aus dem Leben und Schaffen berühmter Künstler, insbesondere Giottos, Leonardo da Vincis, Michelangelos, Raffaels und Dürers verbreitet.⁶³⁵

Dieser Bereich, der nach Börsch-Supan als „kunsthistorische Anekdotenmalerei“ bezeichnet wird,⁶³⁶ wurde zwar der Historienmalerei zugeordnet, die Grenzen zur Genremalerei waren jedoch fließend, wurden unterschiedlich definiert und konnten nicht immer eindeutig zugeordnet werden. So gab es im Laufe des 19. Jahrhunderts unterschiedliche Positionen und

⁶³³ Wittmer an Schlosser, 23.7.1847; GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer. Siehe dazu S. 70.

⁶³⁴ Notiz von Schlosser, 5.5.1848: „Vom Blatte „Il Possesso“ 14 Exemplare, wovon er jedoch zu Geschenke bestimmt hatte. 1 für mich – 1 für Becker – 1 für v. Malndorf. – Von den Abzügen 11 Ex. kam alles in solchem Zustand an, daß H Becker dessen Bestellung antheilig fand, – es aber als Herzeigeblatt dem Manne zustellt (Weinhold) den er mit dem Verkaufe beauftragte. Es blieben daher nur 10 Ex. verkäuflich von denen ich 4 verkauft habe. Den Rest gab Herr Becker an Weinhold, der sie zu verkaufen sehen will, und mit dem [...] daß [...] wurde, daß er für jedes verkaufte Ex. nach Abzug seiner Commissionsgebühr netto f. 4.21x an H. Becker zu erstatten habe. Bis jetzt hat jedoch H. Becker nichts erhalten. Ein Ex. hat Herr Becker selbst verkauft, u. mir 2 Scudi dafür gezahlt, – so daß H. Weinhold nur 5 Ex. zu verkaufen hat.“ GNM Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer.

⁶³⁵ So wurden die Entdeckung des Hirtenknaben Giotto durch den Maler Cimabue, Szenen aus der Jugend Leonardos und anderer berühmter Maler geschildert und eingängige Szenen zur Entstehung bestimmter Werke dargestellt usw.; siehe Kuhlmann-Hodik 1993, I., S. 244.

⁶³⁶ Börsch-Supan 1988, S. 283-285; zum Begriff siehe auch: Gurock 1990, sowie: Chaudonneret Nantes 1995.

oft konträre Definitionen.⁶³⁷ Hinzu kam, von Frankreich ausgehend, eine lebhafte Diskussion über die Wertung und Zuordnung der Genremalerei und deren zunehmende Eigenständigkeit gegenüber der Historienmalerei. Zum Beispiel würdigte der französische Schriftsteller Denis Diderot die Genremalerei als eigene Gattung neben der Historienmalerei aufgrund ihrer moralischen Aussagen⁶³⁸ und auch in Deutschland fand eine langjährige, kontroverse Auseinandersetzung über diese, von den Düsseldorfer Malern in besonderem Maße vertretenen Genremalerei statt,⁶³⁹ an der sich zum Beispiel um 1830 auch Wittmers Freund Ernst Förster beteiligte.⁶⁴⁰

Obwohl Wittmer der Genremalerei nach wie vor kritisch gegenüberstand, schien ihm für sein Raffael-Thema eine sich dem Genre nähernde Darstellung legitim, da sie den großen, vorbildhaften Künstler Raffael und eines seiner religiösen Gemälde betraf.

Das Bildmotiv „Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend“

Wittmer griff eine Einzelszene aus dem Schaffen Raffaels heraus, die Erfindung des berühmten Bildes der „Madonna della Sedia“.

Die anekdotische Schilderung dieser Szene führte Wittmer über etwa 20 Jahre hinweg mehrfach und in variierten Form aus – 1845 als Aquarell, 1853, 1854 und 1864 als Gemälde und in Zeichnungen –, da er für diese Komposition von vielen Seiten besondere Anerkennung erhielt (WL 169-174, 374-375, Abb. 161-164).

Das Thema ging auf eine Legende zurück, die eine Erklärung für die Entstehung des Madonnenbildes und seiner Rundform bieten sollte. Ihr Kern ist die Errettung eines Einsiedlers, der sich vor Wölfen auf eine Eiche geflüchtet hatte und den die Tochter eines Winzers rettete. Der Einsiedler prophezeite, daß sowohl das Mädchen wie auch der Baum unsterblich würden. Lange Zeit danach wurde der Baum gefällt und von dem Winzer zu Weinfässern verarbeitet. Als eines Tages der Maler Raffael an diesen Ort kam, sah er die inzwischen erwachsene Tochter des Winzers mit ihren beiden Kindern. Aufgrund ihrer Schönheit wollte Raffael sie zeichnen und nahm, da er kein Skizzenbuch zur Hand hatte, einen gerade zur Verfügung stehenden – runden – Faßboden, der aus der bewußten Eiche hergestellt worden war. Durch Raffaels Darstellung wurden sowohl die Retterin, als auch der Baum verewigt, wie es der Einsiedler prophezeit hatte.

⁶³⁷ Kuhlmann-Hodick 1993, I., S. 240f.

⁶³⁸ Gaethgens/Fleckner 1996, S. 43f.

⁶³⁹ Siehe: Gurock 1990, insbes. S. 32f.

⁶⁴⁰ Förster, Ernst: Untersuchungen über den Unterschied zwischen Genre und Historie in der bildenden Kunst, in: Kunstblatt 1830, H. 68-71.

Szenen dieser Art hatten Vorläufer in Bildern, die seit dem 15. Jahrhundert den Evangelisten Lukas als Maler der Muttergottes darstellten. In diese Szenen wurde im 16. Jahrhundert auch Raffael einbezogen, so im Altarbild in der Accademia di San Luca in Rom, auf dem der berühmte Maler dem hl. Lukas beim Porträtieren der Madonna zuschaut.⁶⁴¹

Seit 1805 wurden diese und andere Darstellungen aus dem Leben Raffaels insbesondere von den Brüdern Riepenhausen gezeichnet und 1816 als Kupferstichserie verbreitet.⁶⁴² Auch in Frankreich gab es Werke, die einzelne Szenen zur Biographie Raffaels wiedergaben, zum Beispiel die 1833 in Paris ausgestellte Darstellung „Raphael au Vatican“ von Horace Vernet,⁶⁴³ den Wittmer in Rom noch persönlich kennengelernt hatte. In München arbeitete man währenddessen an der Freskenausstattung der Alten Pinakothek, zu denen auch Darstellungen zur Vita Raffaels nach den Entwürfen von Peter von Cornelius gehörten. An solchen Vorbildern orientierte sich Wittmer nicht; er knüpfte vielmehr an eine populäre Legende an, die erstmals 1820 in einem Kinderbuch von Ernst von Houwald schriftlich formuliert,⁶⁴⁴ danach auch in Lithographien von Achille Devéria und 1839 von August Hopfgarten veröffentlicht worden war,⁶⁴⁵ und die zugleich in vielen Varianten von römischen Fremdenführern verbreitet wurde.

Wittmers erste bekannte Fassung dieses Themas, ein Aquarell von 1845 (WL 169, Abb. 161), zeigt, wie Raffael die Madonna mit dem Kind nach dem Modell der oberhalb in einer Loggia sitzenden jungen Frau, ihr Kind auf dem Arm, auf den runden Faßboden zeichnet.

Verschiedene junge römische Frauen, Männer und Kinder umgeben den Maler und verfolgen aufmerksam das Geschehen.

Wittmer gestaltete die hochformatige Szene nah zum Betrachter. Im Zentrum steht der junge Raffael, auf den senkrechten Faßboden zeichnend; neben ihm links stehen Männer im Dreiviertelporträt in italienischer Renaissancekleidung, darunter der Maler Giulio Romano.⁶⁴⁶ Rechts und im Vordergrund um das Faß gruppiert, zeigt sich der auf einer Steinbank sitzende Schächler, der das Faß hergestellt hatte, ein Junge und ein kleineres Kind. Dahinter erscheint erhöht im Mittelpunkt, vor einer Loggia, die junge Mutter mit ihrem Kind. Aus einer Öffnung

⁶⁴¹ Schröter 1990, S. 305-399, Abb. 13, S. 319f.

⁶⁴² Börsch-Supan 1994.

⁶⁴³ Siehe: Chaudonneret, Kat. Ausst. Nantes 1995, Abb. 10, S. 83.

⁶⁴⁴ Gombrich 1985, insbes. S. 89.

⁶⁴⁵ Gombrich 1985, S. 89, Abb. 108.

⁶⁴⁶ Einsele Tagebuch, 3.9.1864.

der säulengestützten Loggia oben links beugt sich ein junges Mädchen, das das Geschehen aufmerksam beobachtet.

Als Wittmer nach einer Vorstudie dieses Sujet acht Jahre später in einem großformatigen Gemälde für die Königin von England ausführte, änderte er die umstehenden Figuren (WL 170, Abb. 162). Die beiden Älteren links – wohl ebenfalls der Maler Giulio Romano und ein Künstlerkollege – und ein junger Künstler mit Skizzenbuch sind in der Kleidung der Zeit Raffaels zu sehen, die übrigen Männer, Frauen und Kinder aus dem römischen Volk sind ungezwungen um das Faß und oben im Hintergrund gruppiert. Der Mauerdurchblick gibt den Blick auf das Kolosseum frei.

Die überlegte, ausgewogene Komposition mit der Hauptfigur in der Bildmitte zeigt im linken Bildteil zwei durch die Loggiamauer in zwei Bildebenen getrennte, vertikal gestaffelte Bildbereiche. Die rechte Bildhälfte entwickelt sich von dem vorn sitzenden Handwerker aus in bewegter Folge der weiteren Figuren nach oben abgestuft zum Hintergrund.

Die erfreuliche Resonanz, die dieses Bild erfuhr, veranlasste Wittmer zu weiteren Ausführungen. Nach der betont historisierenden und repräsentativen Fassung für die englische Königin arbeitete er an zwei weiteren großen Versionen des Themas (WL 374-375) sowie einer kleinen, intimeren Fassung (WL 173, Abb. 163), die die Figuren und ihre Position zwar weitgehend übernahm, doch einen persönlicheren Akzent setzte: Der Raffael am nächsten stehende alte Mann verkörpert hier den Maler Joseph Anton Koch, ist also auch eine Hommage an Wittmers Schwiegervater. Wittmer variierte damit das Thema für unterschiedliche Auftraggeber und verband wie schon an anderer Stelle das historische Motiv mit einer zeitgenössischen Künstlerpersönlichkeit und stellte über deren Porträt einen Bezug zu seiner eigenen Zeit her.

Nicht nur in der stilistisch typischen, historisierenden Gestaltung der Figuren, auch in der Komposition orientierte er sich – in zeitlichem Einklang mit dem Bildthema – an italienischen Renaissancevorbildern, so im Motiv des Terrassendurchblicks. Vor Wittmer wurde es auch von führenden Nazarenern bereits in die Bildgestaltung einbezogen, etwa von Julius Schnorr von Carolsfeld, der es ähnlich in seinem Gemälde „Der Zinsgroschen“ aus den Jahren 1820/22 verwandt, oder Friedrich Overbeck, der es in der Federzeichnung „Aus dem römischen Leben“ um 1819 einbezogen hatte.⁶⁴⁷ Wittmer wiederholte es später in anderem

⁶⁴⁷ Sieveking 1997, S. 98-99.

thematischen Zusammenhang, in dem Gemälde „Rast an einem Brunnen“, 1866, in dem er – wie Overbeck – ebenfalls einen autobiographischen Bezug herstellte.

Wittmer gelang damit eine Darstellung, die thematisch durch den bedeutenden Künstler Raffael und sein Madonnenbild legitimiert, zugleich aber mit einer anrührenden, lebensnahen Legende verbunden war. Damit blieb er einerseits im Rahmen seines Selbstverständnisses als Historienmaler, malte also nicht, wie oben dargestellt, Genre im bürgerlich-volkstümlichen Sinne, traf andererseits aber mit dieser kunsthistorischen Anekdote den Geschmack kunstinteressierter Kreise.

Die Augsburger Zeitung berichtete 1854 ausgesprochen positiv über die Ausstellung von Wittmer-Gemälden und speziell des Raffael-Bildes im Münchener Kunstverein: *„Das zweite Gemälde spricht sichtlich im allgemeinen mehr an. Es ist eine Anekdote aus dem Leben Rafaels, die angebliche Entstehungsgeschichte der Madonna della seggiola; und Wittmer hat sie benutzt ein sehr heitres poetisches Bild aus dem römischen Volksleben zu geben. Auf dem erhöhten, durch eine Veranda erweiterten Vorplatz, unter dessen von antiken Säulenschäften getragenen Laubdach man die Aussicht auf das Colosseum hat, sitzt eine Mutter mit ihren Kindern [...]*

Wahl des Gegenstandes, natürliche anspruchslose Behandlung desselben, glückliche mannichfaltige Anordnung, wahrer von aller Sentimentalität freier Ausdruck in Bewegungen und Mienen, eine blühende, gesättigte und harmonische Färbung, dazu der poetische Reiz der für uns Nordländer über alles Italienische ausgegossen ist, sichern diesem Bilde das, so viel mir bekannt, auf den Edelfhof Drakendorf bei Jena kommen wird, überall eine günstige Auf- und Theilnahme.“⁶⁴⁸

7. Weitere religiöse Gemälde sowie Werke für Kirchen in Italien

Das Bildmotiv „Gottfried von Bouillon“

In diesen Jahren schuf Wittmer auch religiöse Historienbilder für private Auftraggeber. Für Heinrich von Neufville, einen Bruder von Wilhelm von Neufville zum Beispiel, der *„bey mir schon so viele Gemälde machen lassen daß ich ihm unendlich verbunden bin“* arbeitete er 1846 *„eine Zeichnung nach eigener Erfindung, die er mir als Jurist aufgab. Gottfried von B.*

⁶⁴⁸ Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 242, 30.8.1854, S. 3857-3858.

*als Gesetzgeber von Jerusalem wie er seiyne Satzungen in der Kirche des heil: Grabes niederlegen läßt, ein Gegenstand der noch nie gemacht ist Sie sollen die erste Scitze davon zum Geschenke erhalten.*⁶⁴⁹ (WL 252, 253)

Während diese Zeichnung oder eine eventuell auch daran anschließende Gemäldefassung unbekannt ist, ist die Darstellung eines weiteren frühen Kämpfers für das Christentum, des hl. Bonifatius, zumindest in alten Schwarzweiß-Abbildungen faßbar.

Das Bildmotiv „Hl. Bonifatius“

Wie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Historienmalerei in Deutschland auch in den 1850er Jahren zur Selbstdarstellung des Staates und zur Stärkung des Nationalbewußtseins von offizieller Seite besonders gefördert und als bedeutendster Zweig der Malerei – wenn auch kontrovers diskutiert, unter anderem von Wittmers Freund Ernst Förster, oder von dem bedeutenden Kulturhistoriker Jakob Burckhardt (1818 – 1897) –⁶⁵⁰ vertreten. Nicht nur der Aachener Maler Alfred Rethel (1816 – 1859) hatte sich in Gemälden und Fresken mit diesem Thema auseinandergesetzt, auch in Bayern waren bedeutende Historienzyklen entstanden, insbesondere in den Kaisersälen der Münchener Residenz, die Ludwig I. in der Zeit zwischen 1827 bis 1867 von Schnorr von Carolsfeld ausführen ließ, 1840 in der Neuen Pinakothek sowie in einigen weiteren öffentlichen Einrichtungen.⁶⁵¹ Darstellungen des hl. Bonifatius, einer der bedeutendsten Persönlichkeiten des frühen Christentums in Deutschland, die in der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts auf dem Festland missioniert und zahlreiche Klöster begründet hatte, gab es im 19. Jahrhundert auch an einem weiteren prominenten Ort, im Inneren der nationalen Ruhmeshalle „Walhalla“, in einem zwischen 1827 und 1837 entstandenen Relief von Martin von Wagner als Fries über dem Eingang zum sogenannten Opisthodom.⁶⁵²

1859/60 arbeitete auch Wittmer an der Neuschöpfung eines christlichen Historienbildes mit dem Thema der „Begründung des Christentums in Deutschland durch den hl. Bonifatius“ (siehe auch S. 81ff.). Er bemühte sich bei Maximilian II. um einen Auftrag und entwarf 1859 eine entsprechende Federzeichnung (WL 274, Abb. 218), die er dem König im Januar 1860 nach München sandte: *„Ich wage es die angefügte flüchtige Skizze Eur Königl. Majestät mit der allerunterthänigsten Bitte zu Füßen zu legen, mir die Ausführung eines der historischen*

⁶⁴⁹ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846, in: Johann Georg Herzog zu Sachsen, Der Wächter, 13. Jg., H. 2, 1931, S. 72.

⁶⁵⁰ Büttner 2002, S. 40.

⁶⁵¹ Bornheim Schilling 1952, bes. S. 114.

⁶⁵² Traeger 1991, S. 200.

Bilder anvertrauen zu wollen mit welchen Allerhöchstderselben Ihre Hauptstadt zu bereichern gedenken – der von mir gewählte Gegenstand ist die Einführung des Christenthums in Deutschland durch Bonifaz. Dieser Gegenstand wen auch nicht wie ich vernehme in den [...] Programm aufgenommen, wäre gewiß würdig eine Stelle in der Reihenfolge der ausgewählten Sujets zu finden. Den weniger durch Schlachten und Blude ergießen würde in Deutschland das Christenthum gefördert, als durch begeisterte Naturen wie Bonifaz.“⁶⁵³

Den königlichen Hofrat Franz Seraph von Pfistermeister bat er in dieser Angelegenheit um zusätzliche Unterstützung: *„Ich bin von mehreren Künstlern aufgefordert worden einen Versuch an S. M. den König zu machen ob es nicht doch möglich wäre die Bestellung eines historischen Bildes auf meine Composition der Einführung des Christenthums in Deutschland zu erhalten. Da ich gegenwärtig ohne Bestellungen bin so wage ich diesen Schritt, und bitte den edlen Herrn Hofrath um Ihre gütige Beyhilfe. Ueberreichen Sie S. Majestät mein Gesuch nebst der Skizze, an der noch vieles verbessert würde, falls ich das Glück hätte eine Bestellung darauf zu erhalten.*“⁶⁵⁴

Der König lehnte Wittmers Entwurf ab. Gründe für die Ablehnung dieser Komposition sind nicht bekannt, jedoch lag König Maximilian daran, in erster Linie junge Künstler aus dem Kreis der Akademie heranzuziehen; der fast 60jährige, in Rom lebende Wittmer wurde daher nicht bevorzugt.

Über die genauere Vorgeschichte seines Angebots an den König, das auch Peter von Cornelius unterstützt hatte, äußerte sich Wittmer nicht, sondern erwähnte lediglich die damit beabsichtigte Bereicherung der Hauptstadt, mit der das bedeutende Projekt der Ausstattung des Bayerischen Nationalmuseums gemeint war, das Maximilian II. zur „Hebung des monarchischen nationalen Volksgeistes“ in der Zeit von 1857 – 1874 errichten ließ.⁶⁵⁵

Wittmers nur durch ein Photo bekannte Zeichnung (WL 274, Abb. 218), die bald als Photographie auch in das Stiftsalbum Friedrich von Schlossers aufgenommen wurde,⁶⁵⁶ zeigt den Heiligen in freier Landschaft, auf erhöhtem Gelände neben einem Baumstumpf stehend und mit betend erhobenen Armen Gott dankend. Er erscheint als Erzbischof mit Mitra, schlichter, gegürteter Alba, mit langem Pallium und einem sich vor der Brust öffnenden

⁶⁵³ Wittmer an den Sekretär des Königs, Dr. Pfistermeister, 24.1.1860; BHStA München, Kabinettsakten König Maximilians II. 349 w-3.

⁶⁵⁴ Ebda.

⁶⁵⁵ Siehe dazu auch S. 81f.

⁶⁵⁶ Zentralarchiv der Nationalgalerie, Berlin; Andresen 1872, S. 300-301.

Pluviale. Neben dem Baumstumpf steht sein Gehilfe mit der Axt, mit der sie die Donareiche im hessischen Ort Geismar gefällt hatten.⁶⁵⁷ Um beide scharen sich männliche und weibliche Zuschauer, in ihren Reaktionen deutlich voneinander getrennt: rechts andächtig Lauschende, links sich ablehnend Abwendende oder Gestikulierende, auf die ein junger Soldat mit erhobenem Arm abwehrend einwirkt. Im Vordergrund, abgewandt, sitzt ein Mann mit nachdenklich auf die Hand gestütztem Kopf; neben ihm kniend und an ihn gelehnt, eine Frau, die aufmerksam das auf seinem Schoß liegende Schriftband liest. Ein Leier spielender Mann sitzt rechts auf einem umgestürzten Sockel. Am Himmel, über den Anhängern des Bonifatius, erscheint ein Engelsknabe, während links über dem Buschwerk zwei erstaunt reagierende halbfigurige heidnische Männergestalten schweben.

Wittmer bezog sich damit auf eine Lebensbeschreibung des hl. Bonifatius, nach der das Geschehen in folgender Weise verlief: *„Auf ihr eifriges Zureden [...] versuchte er einen Baum von erstaunlicher Größe, der die alte heidnische Bezeichnung die Eiche des Donar trug, im Ort, der Geismar heißt, zu fällen. Während er, gestärkt durch die Beharrlichkeit seines Vorsatzes, den Baum fällen wollte, versammelte sich eine große Menge der Heiden, die unter sich den Feind ihrer Götter heftig verwünschten. Aber sehr bald, nachdem die ersten Hiebe ihn trafen, stürzte die ungeheure Masse des Baumes, von einem durch Gott gesandten Wind außerdem geschüttelt, vom Wipfel an sich spaltend und brach wie durch tröstliche Hilfe der himmlischen Macht in vier Teile. Vier Stämme von ungeheurer Größe und von gleicher Länge lagen nun, fern von den Mönchen, die der Arbeit beigewohnt, am Boden. Als die Heiden das sahen, die den Bonifatius zuerst verwünscht, schworen sie den alten Göttern ab, tauschten gegen den Fluch den Segen und wurden gläubig.“*⁶⁵⁸

Unbeeindruckt von Maximilians II. Ablehnung blieb Wittmer dennoch dabei, seinen Entwurf als Gemälde auszuführen und stellte das Bild im Laufe des Jahres 1860 fertig: *„Ich habe schon lange keine Bestellung und male izt auf gut Glück ein reiches Bild die Einführung des Christenth. in Deitschl. durch Bonifatius. Ein Gegenstand der höchst malerisch, neu und für uns Deutsche von größter Wichtigkeit ist.“*⁶⁵⁹ (WL 276, Abb. 219)

⁶⁵⁷ In den Jahren 722/724; Hauck 1898, S. 455.

⁶⁵⁸ Zitiert nach: Schöppner 1852, S. 29.

⁶⁵⁹ Wittmer an Hermann von Kestner, 8.6.1860; Stadtarchiv Hannover Slg. Kestner III B 44.

In der Bildanlage des ebenfalls nur in Schwarzweiß dokumentierten, gegenüber der Zeichnung aufwendiger konzipierten und ausgearbeiteten Gemäldes⁶⁶⁰ gibt Wittmer den das Christentum verkündigenden hl. Bonifatius ebenfalls in freier Landschaft auf einem kleinen Hügel wieder. Auch in dieser nah zum Betrachter, vor dichter Baumkulisse und ohne Himmelszone angelegten figurenreichen Szene steht der Heilige als zentrale Figur in der Mitte – hier über der Alba mit reich verzierter Casula und langem Pallium bekleidet, in diesem repräsentativen Gemälde also in vollständiger liturgischer Kleidung. Neben Bonifatius, der mit betend erhobenen Armen dankend zum Himmel blickt, steht auch hier der Gehilfe, der ihm beim Fällen der Eiche half. Dicht um den Heiligen steht gleichfalls eine größere Gruppe von Menschen mit unterschiedlichen Reaktionen: „*Mit der freudigen Überraschung der Christen, und Bestürzung der Heiden.*“⁶⁶¹ Links sind es skeptisch-ablehnende männliche, rechts, teils mit ausgebreiteten Armen, überwiegend weibliche Zuhörer. Vorn links, abgewandt, sitzt ein alter Mann mit auf die Hand gestütztem Kopf und nachdenklichem Gesicht – der hier Michelangelos Propheten Jeremias in der Sixtinischen Kapelle nachempfunden ist.

Dieses im Rahmen der Historienmalerei im Laufe des 19. Jahrhunderts beliebte Thema wurde zum Beispiel auch von Wittmers Malerkollegen Joseph Anton Settegast für die Kapelle der englischen Fräulein in Mainz in verwandter Weise dargestellt. Wie eine Skizze⁶⁶² veranschaulicht, ist auch hier die Gestalt des Heiligen, in der Bildmitte vor bewaldetem Hintergrund, mit zum Himmel deutender Rechter in Alba, einem Kreuzstab in der Linken und mit einem Fuß auf der gefällten Eiche zu sehen; hinter ihm steht ein Begleiter mit Hirtenstab. Auch hier sitzt vorn, abgewandt und mit nachdenklich aufgestütztem Kopf, ein bärtiger Mann, der in ähnlicher Haltung wie die Figur in Wittmers Zeichnung wiedergegeben ist.

Eine solche in sich gekehrte männliche Figur – für die es in der Legende des Bonifatius keinen direkten Anhaltspunkt gibt – war offenbar als Sinnbild für den Zweifel am bisherigen, heidnischen Glauben eingeführt, erschien jedoch in unterschiedlichen bildlichen Ausprägungen. Daß Wittmer sich in seinem Gemälde an Michelangelos Darstellung des Jeremias orientierte, entsprach seiner wiederholten Praxis, sich auf berühmte italienische Vorbilder zu berufen.

⁶⁶⁰ Wittmer an Schlosser, 21.4.1846, für Heinrich von Neufville, Bonn. Jeweils als Photo erhalten im Zentralarchiv der Nationalgalerie, Berlin, und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek, 265186.

⁶⁶¹ Wittmer an Ottilie von Goethe, 20.5.1861; Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 40/XX,3,9.

⁶⁶² Kat. Ausst. Neuss 1990, S. 48, Abb. 14.

Auch in der nah zum Betrachter gerückten, vielfigurigen Szene folgt diese Komposition nazarenischen Prinzipien, wie sie etwa bei Overbeck in einer Darstellung wie der „Auferweckung des Lazarus“, 1868, auftraten und wie sie auch Wittmer zuvor mehrfach umgesetzt hatte, denn: *„Bey mein Religiösen Bildern bestrebte ich mich stets dem Muster des 16. Jahrhunderts zu folgen, daher sie eine Partey nicht streng genug sind es wäre freylich tüchtig das Machwerk der frühen Meister zu imitieren aber in unsrem Zeitalter können wir unmöglich ihren kindlichen Sinn und religiösen Geist besitzen daher blieb es bloßes Machwerk.“*⁶⁶³

In dieses Gemälde brachte Wittmer offenbar persönliche, familiäre Bezüge ein, in dem er die rechts dargestellten Frauen zum Teil mit den Porträts seiner Töchter Constanza (oder Theodolinda), Lavinia, Marietta und Mathilde versah. Auch hier, noch umfangreicher, setzte er also – wenn auch für die wenigsten Betrachter erkennbar – das historische Geschehen in Bezug zu seiner eigenen Zeit.

Das Bildmotiv „Geburt Johannes des Täufers“

Das Thema der „Geburt Johannes des Täufers“ entstand 1843 als Karton (WL 243). Gut zehn Jahre später führte Wittmer es als Gemälde aus und ließ es 1858 sowohl in der Kunstausstellung in Berlin, als auch zum 5. August 1858 in der „Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung“ im Glaspalast in München ausstellen.⁶⁶⁴

Zuvor schon war es in Rom wegen der sehr gut angeordneten Figurengruppen von der Kunstkritik des *Giornale di Roma*⁶⁶⁵ positiv beurteilt worden. Wittmer sah sich dadurch ermutigt, einige Jahre später, 1862, eine weitere Fassung nach diesem Entwurf zu malen, die wiederum als *„sehr ansprechend komponiert und voll schöner Einzelheiten“* eingeschätzt wurde (WL 283).⁶⁶⁶ Dieser damaligen Hochschätzung entsprach auch, daß das Gemälde von 1862 – wie schon Wittmers frühes Werk der „Anbetung der Hirten“ von 1831/32 – in den Bestand der königlichen Sammlung in München kam, worüber die Zeitschrift für bildende Kunst berichtete: *„König Ludwig I. hat seine Gemäldesammlungen durch verschiedene Ankäufe vermehrt [...] und durch ein anderes von dem in Rom lebenden M. Wittmer, dem*

⁶⁶³ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁶⁶⁴ Es hing dort in Loge XI im Bereich „München“, siehe Plan im BHStA Geh. Hausarchiv, Nachlaß König Max II., 78/1/92a (I).

⁶⁶⁵ *Giornale di Roma*, 1857, Nr. 116, S. 117.

⁶⁶⁶ Beiblatt zur Zs. für bildende Kunst, II. Jg. H. 7, 22.2.1867, S. 151.

Schwiegersohne J. A. Kochs. Letzteres Bild stellt die Geburt Johannes des Täuflers dar. ⁶⁶⁷

Da der Verbleib der drei Ausführungen dieses Themas nicht bekannt ist, ist eine heutige Beurteilung nicht möglich.

Auch in dieser Komposition erlaubte sich Wittmer, wie schon im Gemälde der Einführung des Christentums durch Bonifatius, Porträts von Familienmitgliedern einzuarbeiten: *„Das Bild welches S. M. der König Ludwig bei mir kaufte stellt die Geburt des Hl. Johannes Bapt. vor auf demselben sind einige Porträten meiner Familie und die Frau Cassandra Koch meine seel. Schwiegermutter.* ⁶⁶⁸

Altarbild der hl. Rosa, Viterbo, Kloster der hl. Rosa

1850 erhielt Wittmer den für einen Nichtitaliener besonders ehrenvollen Auftrag, ein Altarbild für die Kirche des Klosters der heiligen Rosa in Viterbo zu malen. Er leitete damit für die weiteren 30 Jahre seines Lebens eine Ausrichtung seines Schaffens ein, die überwiegend von religiöser Malerei bestimmt wurde.

„Gleich nachdem mir Frey deine Zeilen mittheilte, hätte ich geschrieben allein mich beschäftigte ein 19 palm hohes Bild das ich für die Nonnen der hl. Rosa zu Viterbo gemalt habe der Art, das ich gar nicht Zeit hatte etwas anderes zu denken. Ich habe dieses Bild mit Gottes Hilfe, ohne der Skizze in 2 Monaten vollendet und ist von einer Wirkung wie keines meiner Bilder die Madonna in der reichsten Glorie von Engel und Cherubim auf eine originelle Art umgeben mit dem Ausdruck der Demuth auf ihr göttliches Kind zeigend, während unten der Hl. Franziskus durch seine begeisterte Stellung dem Bilde Leben mittheilt wie einst seinem Jahr[?]: Vorne die jugendliche Rosa die zu Maria bittend ihre Schwestern in Glorie blickt und so den Zuschauer mit dem Bilde verbintet daneben gruppiert sich St. Chiare und S. Vincenzo Ferreri & Ich wünschte du könntest dieses Bild, in Öl gemalt, sehen. Leider bekomme ich für diese schöne Arbeit nicht einmal was es mich selber kostet. Aber die Zeiten sind so schlecht daß ich genauso viel als möglich arbeiten wolte um nur das tägliche brod zu verdienen. ⁶⁶⁹

Von dem 1453 entstandenen, durch bauliche Erweiterungen 1632 wieder verlorengegangenen Freskenzyklus zum Leben der hl. Rosa in der Kirche S. Rosa, der nur durch

⁶⁶⁷ Ebda. S. 63.

⁶⁶⁸ Wittmer an ? 1867 (?); Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

⁶⁶⁹ Wittmer an Hieronymus Heß, 6.1.1850; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Briefsammlung Vieweg, Nr. 1663.

Nachzeichnungen von Francesco Sabatini bekannt war, die der Bischof von Viterbo zur Dokumentierung in Auftrag gegeben hatte, wußte Wittmer wohl kaum. Dieser Zyklus hatte szenische Darstellungen aus dem Leben und Wirken der Heiligen umfaßt. Gut 25 Jahre später, 1658, hatte der Maler Giovanni Francesco Romanelli aus Viterbo ein Gemälde der vor der Madonna und dem Jesuskind knienden hl. Rosa geschaffen.⁶⁷⁰

Auch Wittmer stellte die Muttergottes in den Mittelpunkt seiner Darstellung, erweiterte jedoch den Kreis der sie verehrenden hl. Rosa durch zusätzliche Schutzheilige Viterbos (WL 258-261, Abb. 209-211).

Die Muttergottes mit dem Kind thront auf einem Wolkenkranz, umgeben von einem Kreis von Puttenköpfen. Über ihr schweben seitlich zwei Engel, die sie mit einem Rosenzweig und Blüten bekränzen. Auf einer unterhalb liegenden Wolkenschicht steht links nahezu frontal der hl. Vinzenz Ferrer im Dominikanerhabit und trägt in den Händen ein geöffnetes Buch mit der Inschrift „TIMETE DEUM“. Auf seinem Kopf zeigt sich als weiteres Attribut die Flamme. Davor kniet mit weit ausgebreiteten Armen, der Muttergottes zugewandt, der hl. Franziskus in seiner Kutte. Rechts, etwas erhöht, zeigt sich die hl. Klara von Assisi im langen Gewand der Klarissinnen mit einer Monstranz. Hinter ihr kniet die hl. Rosa mit betenden Händen, den Blick dem Betrachter zugewandt. Ein Rosenkranz schmückt ihren Kopf, zu ihren Füßen liegen Rosen.

Während zwei Heilige ihre andächtige Verehrung der Muttergottes unmittelbar zum Ausdruck bringen, wenden sich die beiden anderen zum Betrachter, um ihn einzubeziehen und zu gleicher Verehrung aufzufordern.

Wie das Aquarell zeigt, gab Wittmer die nahezu symmetrisch angelegte Komposition vor spärlich skizzierten Wolken und in einer zarten farblichen Betonung des Hintergrundes wieder. Die Marienfigur mit den beiden Engeln und die in der Höhe abgestufte Stellung der Heiligen bilden eine annähernd ovale Gruppierung, so daß inhaltlich wie gestalterisch eine in sich gerundete Gesamtwirkung entsteht.

Wittmer entwarf damit eine Komposition, die sich auf italienische Vorbilder der thronenden Muttergottes im Kreis von Heiligen aus dem 15. und 16. Jahrhundert stützte. Derartige Darstellungen der Sacra Conversazione⁶⁷¹ hatten sich vor allem von Venedig aus verbreitet, wo Giovanni Bellini – in seinem Gemälde der „Pala di San Giobbe“ etwa – eine beispielhafte Darstellung dieser Art ausgeführt hatte.

⁶⁷⁰ Es befindet sich heute im Museo di S. Rosa.

⁶⁷¹ Zu der unterschiedlichen Handhabung dieses Begriffs siehe: Stein-Kecks 2002, S. 413-442.

In der religiösen Malerei seiner Zeitgenossen waren Bildkompositionen dieser Art häufiger zu finden und auch Wittmer lehnte sich an diese Vorbilder an.⁶⁷² Schon 1835 hatte er sich in dem Altarbild für die kleine Privatkapelle in Etting nördlich von Murnau erstmals mit einer solchen Komposition beschäftigt (WL 230, Abb. 202),⁶⁷³ denn von seinen Studien in Italien und der italienischen Malerei in Rom waren ihm Gemälde dieser Art bekannt. Bedeutendes Vorbild war beispielsweise wohl Raffaels Bild der „Madonna di Foligno“, das schon zu Wittmers Zeit in der nahegelegenen Villa Borghese hing, wie insbesondere die in sitzender Haltung auf Wolken schwebende, von Putten umgebende Muttergottes verrät.

Sein Gemälde für das Kloster in Viterbo wurde anlässlich der Einweihung des Altars ausführlich im *Giornale Arcadico di Scienze, Lettere et Arti* besprochen und ausnehmend positiv beurteilt.⁶⁷⁴ Auch der spätere Kunsthistoriker Noack hob das Gemälde für Viterbo als zu den „*wichtigeren deutschen Leistungen*“ gehörend hervor.⁶⁷⁵

Diese anerkennende Resonanz nutzte Wittmer sogleich nicht nur für die Verbreitung des Bildes als Lithographie (WL 261, Abb. 211), sondern er hielt es, als Aquarell ausgeführt, auch für einen angemessenen Beitrag für das König Ludwig-Album, das König Ludwig I. anlässlich der Enthüllung des Bavaria-Standbilds auf der Theresienhöhe 1850 überreicht wurde (WL 259, Abb. 209).⁶⁷⁶

Forlì, Chiesa di S. Filippo

Auch das Altarbild des „Hl. Joseph mit dem Jesuskind und den Heiligen Franz Xaver, Dominikus, Ignaz von Loyola, Stanislaus und Alois“, das Wittmer 1852 für die Chiesa di S. Filippo in Forlì malte, entwarf er ähnlich dem Grundschema einer *Sacra Conversazione* (WL 265, Abb. 212).

⁶⁷² Zum Beispiel malte auch Heinrich Maria von Hess an prominenter öffentlicher Stelle, in der neuen Münchener Kirche St. Bonifaz, um 1845 ein Fresko der Muttergottes mit den Namenspatronen der acht Kinder Ludwigs I. nach dieser Grundidee. Siehe: Schindler 1982, S. 168.

⁶⁷³ Hier hatte er die Muttergottes mit dem Kind vor einer hügeligen Landschaft auf einem Thron, hoch auf einem Altar aufgestellt, mit dem vor dem Altar knienden hl. Nepomuk und Johannes dem Täufer in Beziehung gesetzt. Auch hier wendet sich der Heilige links in Verehrung der Muttergottes zu, während Johannes der Täufer mit auf die Hauptfigur weisender Hand und Blick zum Betrachter die Gläubigen ansprechen will. Die thronende Muttergottes wird ebenfalls von zwei ganzfigurigen schwebenden Engeln begleitet, die hier aber ihre Hände betend zusammengelegt bzw. vor der Brust gekreuzt haben.

⁶⁷⁴ Bd. CXVIII, Rom 1850, S. 327–337.

⁶⁷⁵ Noack 1907, S. 310.

⁶⁷⁶ Das Album war eine Zusammenstellung von 250 Werken zahlreicher Münchener Künstler, die von ihm gefördert worden waren und die sich ihm verbunden fühlten. Es umfaßte unterschiedlichste Bildthemen, Stile und Techniken und spiegelte damit ein vielfältiges Spektrum der Malerei und Graphik der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siehe: Scheffler 1973.

Vor einer Kirchenwand in einer Rundnische sitzt Joseph auf einem hohen Podest. Den Kopf auf den Arm gestützt, schaut er auf den Jesusknaben, der mit segnender Hand vor ihm steht. Die fünf Heiligen sind seitlich teils stehend, teils kniend vor dem Podest plaziert. Die Szene ist hier also in einen realeren, architektonischen Zusammenhang gesetzt, der damit, anders als in Viterbo, weltlichen Charakter hat.

Neben Kirchenbildern, unter anderem für Auftraggeber in Toulouse und Marseille⁶⁷⁷, und verschiedenen Wiederholungen früherer Kompositionen beschäftigte sich Wittmer in den 1860er Jahren weiter mit religiösen Themen, darunter Madonnenbildern, in denen wiederum das Vorbild Raffaels spürbar ist (WL 309, 329, Abb. 236, 250), mit neutestamentarischen Themen wie der „Predigt Johannes des Täuflers in der Wüste“ (WL 272, Abb. 217), „Christus läßt die Kinder zu sich kommen“ (WL 273), der „Kreuzigungsgruppe“ (WL 323, Abb. 248) oder der „Himmelfahrt Mariae“, die er neben einer kleinen Fassung auch als Altarblatt für die Partenkirchner Pfarrkirche ausführte (WL 301, 306, Abb. 225, 227).

Auch Einzeldarstellungen wie die eines hl. Ambrosius (WL 286) oder ein relativ kleinformatiges Bild der vier „Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Gregor und Augustinus“ (WL 288, Abb. 229) gehören zu den Werken dieser späteren Jahre. Er malte die vier in liturgische Gewänder gekleideten, in ihren Physiognomien individuell gestalteten Figuren⁶⁷⁸ 1864 auf Einzeltafeln und montierte sie in einen mit Binnenarkaden gegliederten Goldrahmen. Als Hintergrund für diese nach mittelalterlichen Vorbildern aufgereihten Standfiguren wählte er keinen Goldgrund, sondern einen hohen Himmel über flacher Landschafts- und Architekturkulisse, die die vier Gestalten in durchlässigen Arkaden in gemeinsamer landschafts- und ortsbezogener Umgebung erscheinen läßt.

Nach ähnlichem Prinzip schufen die später dem Kloster Beuron eng verbundenen Maler Jakob Wüger und der Bildhauer Peter Lenz zwei Jahre darauf das Antependium des Gnadenbildaltars in San Alfonso in Rom.⁶⁷⁹ Nach ihrer Ausbildung in München, wo sie sich mit der Historienmalerei auseinandergesetzt hatten,⁶⁸⁰ und nun in ihren Jahren in Rom, wo sie

⁶⁷⁷ Die von Boetticher 1891-1901 als Nr. 28 und 29 genannten Bilder „für die Klosterfrauen S. Maria Riparatrice in Toulouse“ ließen sich bisher nicht feststellen (WL 281, 282). Dies gilt auch für das Bild in Marseille (WL 277).

⁶⁷⁸ Die Kleidung des hl. Gregor entspricht fast genau der des hl. Bonifatius (WL 276).

⁶⁷⁹ Siebenmorgen 1983, S. 120f., Abb. 115–117 u. 119. Siehe dazu 94.

⁶⁸⁰ Wüger hatte bei Wilhelm von Kaulbach, Johann Baptist Berdellé und Moritz von Schwind Historienmalerei studiert, sich in seiner Malerei mit spätromantischen Themen befaßt und sich in Rom dem Nazarener-Kreis um Overbeck angeschlossen. Lenz hatte ebenfalls in München Malerei studiert und war von Peter von Cornelius gefördert worden. Auch er hatte sich mit der Kunst der italienischen Frührenaissance auseinandergesetzt und widmete sein weiteres Schaffen ausschließlich der religiösen Kunst, seit 1864 neu ausgerichtet in der intensiven

im Kreis der deutschen Künstler und im konservativen kirchlichen Klima des Kirchenstaates lebten – und auch mit Wittmer zusammenkamen – erfolgte ihre Entscheidung für ein klösterliches Leben und eine Ausrichtung auf ein ausschließlich auf religiöse Inhalte bezogenes künstlerisches Schaffen.

Auch hier wurden einzelne, frontal stehende Christus- bzw. Heiligenfiguren in einen vergoldeten Holzrahmen mit neugotischen Binnenarkaden gestellt. Dies gilt ebenso für die Darstellung eines hl. Nikolaus, den Wüger 1867 für eine Kapelle in Kappel bei Homburg ausführte.⁶⁸¹

Während Wittmers Madonnenbilder einen intimen, fein durchgearbeiteten Bildcharakter haben, ist in anderen religiösen Werke jener Jahre – zum Beispiel in einer „Kreuzigungsszene“ oder in der Komposition der „Himmelfahrt Mariae“, die wiederum an das Prinzip einer Sacra Conversazione erinnert –, zwar eine figürlich und farblich ausgewogene Komposition umgesetzt, zum Teil aber eine Glätte und Kühle, eine akademische Perfektion und gewisse Schematisierung erkennbar, die auch an anderer Stelle für Darstellungen der späten Nazarener bezeichnend war und zunehmend kritisiert wurde.

Rom, Santa Maria dell' Anima

Sein Ansehen in Rom und sein freundschaftlicher Umgang mit kirchlichen Würdenträgern verschafften Wittmer 1873 den ehrenvollen Auftrag, für die deutsche Nationalkirche in Rom, Santa Maria dell' Anima, anlässlich deren Renovierung in den Jahren 1874/75 vier Fresken auszuführen (WL 307, Abb. 235).

Diese Kirche mit angeschlossener sozialer Einrichtung ging auf die seit Mitte des 14. Jahrhunderts nachgewiesene Gründung eines deutschen Hospizes mit zugehöriger Kapelle zurück. Im Rahmen der politischen Zielrichtungen Kaiser Maximilians I.⁶⁸² wurde seit 1500 eine neue dreischiffige, vierjochige Hallenkirche errichtet, die bis 1542 in verschiedenen

Beschäftigung mit ägyptischer und antiker Kunst. Seit Beginn der 1870er Jahre wirkten beide im Kloster Beuron, wo sie in ihrer künstlerischen, auf religiöse Themen bezogenen Arbeit eine neue formale Strenge, flächige Stilisierung und Typisierung vertraten, um die transzendenten Inhalte in feierlich-sakralen Ausdrucksformen zu verbildlichen. Diese neuen künstlerischen Zielrichtungen fanden in den 1890er Jahren auch das Interesse Paul Sérusiers, Maurice Denis' und danach Emile Bernards. Über den ebenfalls dem Kloster angehörenden Mönch Jan Verkade entwickelten sich auch ein künstlerischer Bezug zu dem Maler Alexej Jawlensky und dessen expressiver Malerei in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts.

⁶⁸¹ Ebda. Abb. 157.

⁶⁸² Baumüller 2001, S. 47f.

Schritten vollendet wurde und in dieser Gestaltung im wesentlichen bestehen blieb. In ihre Architektur flossen Bauformen deutscher Spätgotik, aber auch italienischer Renaissance ein, die ihr, zusammen mit der durch das Grundstück bedingten asymmetrischen Form, einen besonderen und eindrucksvollen Charakter gaben.⁶⁸³

Auch politisch erhielt die Kirche als Nationalkirche einen herausgehobenen Stellenwert, da sie durch das Privileg als reichsunmittelbare Einrichtung bevorzugt wurde.⁶⁸⁴

Das Gebäude erhielt eine dementsprechende Ausstattung, mit der es seit dem 16. Jahrhundert den Anspruch der Kirche als nationale Einrichtung der Deutschen in Rom repräsentierte. Dies waren insbesondere die Wappen der sieben Kurfürsten des Deutschen Reiches, aber auch Inschriften und bildliche Dokumente der Fugger, die aufgrund ihrer bedeutenden internationalen Handelsbeziehungen enge Verbindungen zu Rom hatten, dazu zahlreiche Gedenksteine und bildliche Dokumente von deutschen Kardinälen und Heiligen sowie von Persönlichkeiten und Ereignissen aus der Geschichte der Nationalkirche.⁶⁸⁵

Nach kleineren baulichen Veränderungen und Renovierungen im Stil des Barock kam es in den Jahren 1827, dann 1842 – 1844 zu umfangreichen Erneuerungen der Innenausstattung des Chorraums bzw. des Langhauses. Kaum wiedereröffnet, wurde die Kirche aufgrund der politischen Unruhen, wie andere deutsche Einrichtungen in Rom, sofort Zielscheibe der Angriffe der Republikaner um Garibaldi,⁶⁸⁶ obwohl sie zu dieser Zeit noch von italienischen Geistlichen dominiert war und kaum mehr als Kirche der Deutschen in Rom wahrgenommen wurde. Nach Ende der politischen Auseinandersetzungen änderte sich dieser Zustand im Laufe der 1850er Jahre zugunsten einer Rückbesinnung auf die nationale Bedeutung dieser deutschen Einrichtung, insbesondere als der neue Rektor Alois Flir ab 1853 mit seinen Aktivitäten einen durchgreifenden Aufschwung bewirkte. Die Kirche wurde wieder ausdrücklich Stätte der Seelsorge und die Mittel der zahlreichen eigenen Kirchenstiftungen kamen wieder vornehmlich den Deutschen in Rom und Hilfsbedürftigen aus dem deutschen Reich zu. Hierfür wurden neue Organisationsstrukturen festgelegt, an denen der Kardinal Carl August von Reisach, der seit 1859 als Protektor der Anima fungierte, wesentlichen Anteil hatte.

⁶⁸³ Baumüller 2000, S. 21.

⁶⁸⁴ Baumüller 2000, S. 14.

⁶⁸⁵ Knopp 1979, S. 28.

⁶⁸⁶ Siehe: Noack 1927, S. 758.

In den Jahren 1874/75 unterzog man die Kirche wiederum einer größeren Renovierung, die maßgeblich von dem jungen Maler Ludwig Seitz, der zugleich Leiter der päpstlichen Sammlungen war, durchgeführt wurde.⁶⁸⁷ Zu den verschiedenen Maßnahmen, die Deckenausmalungen, Stuckierungen und skulpturale Ergänzungen, neue Glasfenster und die Einfügung anderer Ausstattungsstücke umfaßten, gehörte auch der Auftrag für Wittmer, vier Fresken neben zwei Grabmälern im Kirchenraum auszuführen.

Die Kirche hatte zum einen eine unterirdische Begräbnisstätte, zum anderen waren im gesamten Kircheninneren zahlreiche Grabdenkmäler angelegt und eingefügt worden. Zu diesen gehörte als bedeutendstes das des aus Utrecht stammenden Papstes Hadrian VI.,⁶⁸⁸ der nach 13 Monaten Regentschaft bereits 1523 starb und 1533 an prominenter Stelle im Chor der Kirche bestattet wurde.⁶⁸⁹ Ein weiteres herausragendes Grabdenkmal war das des jungen Erbprinzen Karl Friedrich von Jülich, Kleve und Berg, eines Enkels des Kaisers Ferdinand I., das man gegenüber dem Hadriangrab installierte. Das Grabdenkmal des Erbprinzen wurde 1579 von Nicolas Mostaert und Egidio della Riviera nach dem Entwurf von Pietro de Motta vollendet.

Das Grabmal des Hadrian war in Gestalt eines dreiteiligen Aufbaus konzipiert, der über einem ebenfalls dreiteiligen, aus einer breiten Inschriftentafel und zwei seitlichen Wappenfeldern bestehenden Sockel einen wiederum dreiteiligen Aufbau erhielt. In seiner rundbogenförmigen Mittelzone befindet sich oberhalb eines Reliefs mit dem Einzug Hadrians in Rom der Sarkophag mit der aufliegenden Marmorfigur des Papstes. In vier seitlichen Rundbogennischen stehen Skulpturen, die die Tugenden der Gerechtigkeit, der Klugheit, der Tapferkeit und der Mäßigkeit verkörpern. Über dem Sarkophag erhebt sich ein mächtiger Giebel, in dessen tiefer Rundbogennische sich ein Relief der Muttergottes mit dem Kind und den Aposteln Petrus und Paulus befindet.

Seitlich neben diesem das Papsttum des Hadrian und die ihm zugeordneten Tugenden verkörpernden Programm wurden nun an den Wänden des Chores von Wittmer zwei figürliche Fresken gemalt: lebensgroße Darstellungen des hl. Bonifatius, der im 2. Viertel des 8. Jahrhunderts auf deutschem Gebiet das Christentum verbreitete, und, rechts, Karls des Großen, dem von Rom gekrönten deutschen Kaiser von 800 bis 814.

⁶⁸⁷ Noack 1927, S. 599.

⁶⁸⁸ Er wurde jedoch als Deutscher angesehen.

⁶⁸⁹ Das Grabmal wurde von dem Bildhauer Michelagnolo da Siena, unter Mitarbeit von Niccolò Pericoli, nach Plänen von Baldassare Peruzzi ausgeführt. Götzmann 2002.

Das Grabmal des Erbprinzen Carl Friedrich von Jülich, Kleve und Berg erhielt einen ähnlichen dreiteiligen Aufbau mit entsprechendem Sockel. Auch hier wurde in der Mitte der Sarkophag plaziert, auf dem die Skulptur des Prinzen kniet. Den Giebel beherrscht hinter dem Wappen ein Relief des Weltgerichts. Seitlich befinden sich in Rundbogennischen ebenfalls Figuren der Tugenden, hier der Liebe und der Klugheit, die allerdings nicht dem ursprünglichen Gestaltungskonzept angehören.⁶⁹⁰

An den Seiten dieses Grabmals wählte Wittmer – hier in schmaleren Bildfeldern – links die Standfigur Heinrichs II., deutscher König und von 1014 bis 1024 Kaiser, rechts die des Papstes Leo IX., der von 1048–1054 regierte und als einer der bedeutendsten Päpste des Mittelalters galt. Auch er war deutscher Abstammung.

Es waren also vier früh- bzw. hochmittelalterliche – zwei kirchliche und zwei weltliche, heiliggesprochene – Persönlichkeiten, deren Funktion als kirchliche Würdenträger und weltliche Herrscher von höchster Bedeutung für die Einführung und Verbreitung des Christentums auf deutschem Gebiet war.

Die kirchliche Funktion wie die weltliche Herrschaft des Papstes untermauernd, wurden dem als deutschstämmig angesehenen Hadrian die beiden bedeutendsten Persönlichkeiten des frühen Mittelalters zugeordnet. Links erscheint, auf schlichtem hellem Grund stehend,⁶⁹¹ der hl. Bonifatius, Verkünder des Christentums im späten 7./frühen 8. Jahrhundert. Wittmer gestaltete den Heiligen mit Nimbus und in seinem bischöflichen Ornat, mit Mitra und in roter, grün gefütterter Casula und Pallium über weißer, grau gesäumter Alba und Stola. In der Linken hält er ein vom Schwert durchstoßenes Evangelienbuch und im Arm den Bischofsstab, die Rechte hebt er zum Himmel. Rechts neben ihm sind der Stumpf der dem heidnischen Gott Donar geweihten, gefällten Eiche und die darin steckende Axt zu sehen, Symbole, die sich auf die Legende der gefällten Eiche im hessischen Geismar beziehen. Auf der rechten Seite des Grabmals steht auf einem abgestuften Purpurpodest Karl der Große in kaiserlichem Ornat mit Reichskrone. Er trägt ein bodenlanges weißes Untergewand und einen roten, purpurgefütterten, mit Edelsteinen eingefassten Mantel. Darüber liegt eine Stola mit den Schriftzügen „CAROLUS IMPERATOR“ und „ECCLESIAE DEFENSOR“, die seine Bedeutung als Herrscher des fränkischen Reiches und dessen Rolle als Nachfolger des römischen Reiches sowie seine Funktion als Förderer und Verteidiger des Christentums

⁶⁹⁰ Buchowiecki 1970, S. 407.

⁶⁹¹ Es ist anzunehmen, daß auch hier ursprünglich Stufen gemalt waren, die durch Schäden und unzureichende Restaurierung nicht mehr erkennbar sind.

manifestiert. In der erhobenen Rechten führt er das Schwert, das seinen wehrhaften Einsatz für das Reich und das Christentum unterstreicht. Seine Linke ruht auf dem blauen, mit Goldreif und Edelsteinen verzierten Reichsapfel und einem aufgeschlagenen Buch, die beide auf einem Tisch liegen, dessen bodenlanges grünes Tuch mit goldenen Reichsadlern bestickt ist. Auf dem goldfarbenen Hintergrund oben, neben der Schulter des Kaisers, hebt ein weiterer goldener Adler seine Bedeutung als Herrscher des fränkischen Reiches in der Nachfolge des römischen Reiches hervor.

Das Grabmal des Erbprinzen Carl Friedrich von Jülich, Kleve und Berg rahmt links das Bild Kaiser Heinrichs II., der in der 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts regierte. Auch er steht auf einem abgestuften, hier grün bedeckten Podest. Der als jüngerer Mann dargestellte Kaiser trägt über langem weißem, mit Goldborte besetztem Gewand eine wadenlange gelbe, aufwendig mit Reichsadlern bestickte Tunika, die mit einem breiten, quadratisch gegliederten Gürtel umschlossen ist. Ein über den Schultern offener blauer, innen purpurner Mantel mit Hermelinkragen ergänzt den Kaiserornat. Um den Hals trägt er eine schwere Goldkette mit Vierpaßanhänger, der das Relief des halbfigurigen Christus als Weltenherrscher zeigt. Eine gepolsterte Zackenkrone vervollständigt seine herrscherliche Erscheinung; der Nimbus weist ihn als Heiligen aus; in der Linken hält er das Szepter und das Modell des Bamberger Doms, Symbol für das von ihm gegründete und am meisten geschätzte Bistum.

Ihm gegenüber steht Papst Leo IX., als einziger der vier Figuren ganz frontal, wiederum auf abgestuftem Podest.

Über weißer Alba trägt er eine weiße, goldbestickte Tunika und ein Pallium mit der Inschrift „LEO PP IX“ und die Tiara, mit der auch seine weltliche Herrschaft zum Ausdruck kommt.⁶⁹² Auch er ist mit einem Nimbus dargestellt. Während er die Rechte im Segensgestus zum Himmel erhebt, hält er in der Linken die beiden Schlüssel als Zeichen der dem Papst als Stellvertreter Christi verliehenen Schlüsselgewalt der Kirche auf Erden.

Die vier Darstellungen standen auf diese Weise nicht nur unter den allgemeinen Vorzeichen der gerade in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts hochgeschätzten Geschichtsmalerei, die unter anderem das Wiederaufleben des Karlskultes und die Verehrung des Bonifatius mit sich brachte. In der Verbindung mit den beiden bedeutendsten Grabmälern – und nahe dem Hochaltar – wurde die hohe Bedeutung dieser weltlichen bzw. kirchlichen Würdenträger und Verfechter des Christentums, die für das Reich und das Christentum auf deutschen Boden

⁶⁹² Siehe: Traeger 1970, S. 6f.

Entscheidendes bewirkt hatten, einbezogen, in der Absicht, den politischen und kirchlichen Anspruch der Kirche zu untermauern und deren wieder gestärkten hohen nationalen Rang als Kirche der Deutschen angemessen Geltung zu verschaffen.

Diesem Anspruch trägt auch die repräsentative Darstellungsform der Fresken Wittmers Rechnung. Sie gibt jeweils eine monumentale, statuarische Einzelfigur vor mosaikartigem Goldhintergrund wieder. Die frontal bzw. mit leichter seitlicher Drehung auf drei oder zwei Stufen stehenden, bedeutungsvoll auf ein fernes Ziel blickenden Gestalten sind in kostbare, prächtige Gewänder gekleidet, mit ihren charakteristischen Attributen versehen und beherrschen würdevoll den Bildraum.

Wittmer bemühte sich in der Modellierung der Gestalten um Körperlichkeit und lebensnahe Form und gab den differenziert ausgearbeiteten Gesichtern einen individuellen Charakter. Angesichts fehlender authentischer Porträts war er, wie viele andere Künstler, auf eine idealisierende Darstellung angewiesen, wie sie zum Beispiel Dürer für sein berühmtes Porträt Karls den Großen gestaltet hatte und wie sie später etwa Philipp Veit ausführte.⁶⁹³

Er suchte jedoch keine unmittelbare Anlehnung an die bildlich vorgeprägten, idealisierenden Porträts, wie sie ihm zum Beispiel von den Darstellungen Schnorr von Carolsfelds in der Villa Massimo oder in der Münchener Residenz oder Philipp Veits in Frankfurt her bekannt waren.⁶⁹⁴

Sowohl in der Wahl der ganzfigurigen, frontalen Gestalten wie in dem als Mosaik gemalten Hintergrund stellte Wittmer Bezüge zu den Anfängen kirchlicher Tradition und zu Bildformen repräsentativer Herrscherbilder her, wie sie im 5. und 6. Jahrhundert in den bedeutenden frühchristlichen Kirchen Roms und Ravennas, zum Beispiel in der Darstellung Kaiser Justinians in San Vitale, maßgeblich geprägt worden waren.

In dieser langen Tradition hatte sich in den 1840er Jahren auch Philipp Veit gesehen, der repräsentative Kaiserbilder, im Kaisersaal des Frankfurter Rathauses, dem „Römer“, ausführte. In diesem Raum wurden in den Jahren seit 1840 ältere Büsten deutscher Herrscher durch ein neues Bildprogramm ersetzt. Unter Federführung des bis 1843 von Veit, dann von Johann David Passavant geleiteten Städelschen Kunstinstituts und gefördert von Frankfurter Bürgern wurden zahlreiche Gemälde deutscher Herrscher gestiftet. Veit selbst führte hier

⁶⁹³ Albrecht Dürer: „Karl der Große“, 1513, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Siehe: Büttner 2003, S. 375-377.

⁶⁹⁴ Kat. Ausst. Leipzig 1994, S. 126-127, Nr. 82, S. 175, Nr. 207.

zwischen 1840 und 1852 vier Bilder aus, die Darstellungen „Friedrich II.“, 1840, „Heinrich VII.“, 1843, „Otto der Große“, 1844, und „Karl der Große“, das er 1852 vollendete.⁶⁹⁵

Wittmer hatte diese Fresken seines Künstlerkollegen ganz sicher während seines Deutschlandbesuches 1844 gesehen. Wie jedoch die Idee zu einer Darstellung dieser vier Heiligen- und Herrscherbilder für die deutsche Kirche in Rom entstand, ist offen. Ob möglicherweise schon der 1859 verstorbene Alois Flir, der in den Jahren 1848 Abgeordneter des Parlaments in Frankfurt gewesen war⁶⁹⁶ und die Gemälde Veits im „Römer“ kannte, eine erste Konzeption dieser Art entworfen hatte, ist unbekannt.

8. Religiöse Werke in Murnau

Für seinen Heimatort Murnau schuf Wittmer in späteren Jahren mehrere religiöse Werke, insbesondere zur Ausgestaltung der Pfarrkirche St. Nikolaus. Er sah sich seinem Heimatort gegenüber nicht nur verpflichtet, sondern wollte hier auch langfristige Spuren hinterlassen, obwohl er Murnau eigentlich als zu abgelegenen empfand, wie er einer Leipziger Freundin, Elisabeth Seeburg, in einem Schreiben vom 28.9.1872 aus Murnau gestand: *„Ich bin mit meinen Fresken in der Kirche fertig und gehe übermorgen nach München wo ich bis zum 7. Oct. bleiben werde. [...] Meine Adresse ist in München bei G. Dr. Trettenbacher Dienerstiftgasse 17. Von München gehe ich auf 8 – 10 Tage nach Bayern zu meiner Tochter Teolinde. (Pension Waldis). [...] Wen Sie einmal durch Murnau kommen sehen Sie auch meine Bilder an Sie werden Sie interessieren. Das Colorit macht die befriedigendste Wirkung. Schade daß die Bilder nicht in einer größeren Stadt sind wo sie mehr gesehen werden.“*⁶⁹⁷

Pfarrkirche St. Nikolaus

In Murnau hatte man zwischen 1719 und 1732 anstelle der ersten, im 13. Jahrhundert entstandenen kleinen gotischen Kirche einen monumentalen Neubau errichtet.⁶⁹⁸ Die

⁶⁹⁵ Suhr 1991, S. 114-118 und 254-255, Tf. 9-11, S. 409-411. Die Darstellung Karls des Großen in der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert war erst 1834 durch den Historienmaler Herrmann Plüddemann (1809 – 1868) eingeführt worden; siehe: Börsch-Supan 1988, S. 278.

⁶⁹⁶ Noack 1907, S. 300.

⁶⁹⁷ Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

⁶⁹⁸ Ab 1719 baute man im Auftrag des Ettaler Abtes Placidus an den bestehenden Chor zunächst einen weiträumigen, als oktogonalen Zentralraum konzipierten Gemeinderaum an, ersetzte den alten Chor ab 1725

Innenausstattung von St. Nikolaus erfolgte zunächst nur teilweise, da eine auf den barocken Bau abgestimmte neue Innenausstattung aus finanziellen Gründen nicht sofort möglich war. Man übernahm weitgehend das Programm des Vorgängerbaus und gruppierte die Altäre der überkommenen Heiligen in neuer Folge: Paarweise über das Schiff hinweg wurden von der Eingangsseite her die Altäre der volkstümlichen Heiligen Antonius von Padua vor Maria mit dem Jesuskind und Johannes von Nepomuk plaziert.⁶⁹⁹

Die Nord- und Südwand des Hauptraums beherrschten nun die auch in ihrer Ausführung und in ihren Ausmaßen bedeutenderen beiden Altäre der Rosenkranzbruderschaft⁷⁰⁰ und der Katharinenstiftung. An den Stirnseiten des Hauptraums stellte man die Altäre des hl. Sebastian (rechts) und des hl. Franz Xaver (links) auf, in die Seitenarme des Chores nördlich den Michaelsaltar und südlich den Schutzengelaltar.

Für eine umfassende Ausstattung der Kuppeln reichten die finanziellen Mittel zunächst nicht aus. Lediglich zurückhaltend zarte Stuckierungen wurden, stilistischen Untersuchungen nach von Johann Baptist Zimmermann,⁷⁰¹ 1724 – 1725 im Gemeinderaum und 1729 – 1730 im Chor ausgeführt.

Erst seit den 1850er Jahren erneuerte man Teile der Kirchengestaltung, indem man drei der Altarblätter (des Katharinenaltars, des Rosenkranzaltars und des Schutzengelaltars) sowie die Darstellung in der Kuppel des Chores durch Werke Wittmers ersetzte.

Während dieser die Kuppel und die Gemälde für den Rosenkranz- und den Schutzengelaltar nach neuen Entwürfen ausführte, konnte er für den Katharinenaltar auf eine Arbeit aus seiner Anfangszeit in Rom zurückgreifen.

durch einen großzügig angelegten, kreuzförmigen eingezogenen Dreikonchenchor und fügte westlich ein Joch als Eingangsraum mit Empore an. Diese Baukonzeption war eine für den bayerischen Raum jener Zeit neue, ungewöhnliche Raumgestaltung. Sie stand unter dem Einfluß der auf die damalige bayerische Kirchenarchitektur einwirkenden anspruchsvollen italienischen Baukunst, die auch für Zentralbauten Bedeutung gewann. Sie war bis dahin nur bei Kapellen und Wallfahrtskirchen – wie kurz zuvor zum Beispiel in Antonio Viscardis Hauptwerk in Freyberg/Oberpfalz – aufgetreten und wurde in Murnau erstmals auch in einer Pfarrkirche angewandt. Die Zentralraumlösung der Murnauer Kirche hatte deutlichen Einfluß auf den spätbarocken bayerischen Kirchenbau, vor allem auf die nachfolgende Architektur Johann Michael Fischers. Schedler, Uta, Schütz, Bernhard: Die Pfarrkirche in Murnau: ein Gründungsbau d. bayer. Hochbarock in d. Nachfolge von Einsiedeln /, in: Aufsätze zur Kunstgeschichte: Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag / Karl Möseneder (Hg.). – Hildesheim (u.a.): Olms, 1991, 206-223, 468-473; Dischinger, Gabriele und Peter, Franz (Hg.): Johann Michael Fischer 1692-1766, Bd. 1, Tübingen 1995; Dischinger, Gabriele unter Mitarbeit von Karnehm, Christl (Hg.): Johann Michael Fischer 1692-1766, Bd. 2, Tübingen/Berlin 1997.

⁶⁹⁹ Das in nazarenischem Stil gemalte Bild unter dem Altarblatt der „Maria vom Guten Rat“ aus dem 19. Jahrhundert weicht vom Malstil Wittmers ab und ist von anderer Hand (von Philipp Sporer?).

⁷⁰⁰ Auch in Murnau hatte die Marienverehrung während der Gegenreformation im 17. und dann im 18. Jahrhundert eine große Bedeutung gewonnen, was sich zum einen 1628 in der privaten Stiftung der – erst 1652 bis 1655 verwirklichten – Mariahilf-Kirche manifestierte, zum anderen in der vermutlich 1624 begründeten Rosenkranzbruderschaft, die den Rosenkranzaltar in St. Nikolaus stiftete.

⁷⁰¹ Siehe: Vollmer 1985.

Pfarrkirche St. Nikolaus, Altarblatt der hl. Katharina von Alexandrien

Ein religiöses Thema, das Wittmer bald nach seiner Ankunft in Rom, 1829, beschäftigt hatte, war „Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai“ (WL 217). Diese frühe Komposition ist nicht einzuschätzen, da sie verschollen ist. Zwanzig Jahre später, wohl 1848, arbeitete er eine zweite Fassung, die König Ludwig I. 1851 für seine Neue Pinakothek ankauft, und über die aus dem gleichen Grund ebensowenig eine Aussage möglich ist. Dieses zunächst also nicht als Altarbild vorgesehene Gemälde führte er fünf Jahre später in einer dritten Fassung aus (WL 270, Abb. 213). Nachdem dieses Bild im Münchener Kunstverein ausgestellt worden war,⁷⁰² fand es seinen endgültigen Platz im Katharinenaltar der Murnauer Pfarrkirche St. Nikolaus. Es ersetzte hier das 1708 – 1711 von dem Murnauer Maler Simon Bernhard (? – 1737)⁷⁰³ geschaffene Altarblatt des von der Katharinenstiftung gestifteten Altars.⁷⁰⁴

Wittmers Gemälde war kurz vor dem 15.11.1855 in den Altar integriert worden, wie Max Einsele berichtete.⁷⁰⁵ Es wurde von Wittmer und dem Verleger Ignaz Schmid, der die Kosten übernommen hatte, der Gemeinde geschenkt, mit der Auflage, daß es für immer an diesem Ort verbleiben solle.⁷⁰⁶

Im Hauptraum von St. Nikolaus stand es dem Rosenkranzaltar mit dem Altarblatt der Muttergottes gegenüber, die neben dem hl. Dominikus von der hl. Katharina von Siena, deren Schutzheilige Katharina von Alexandrien war, verehrt wird.

Das ältere, barocke Altarbild der hl. Katharina von Alexandrien stellte eine vielfigurige Szenerie dar, die – links ineinanderübergend, rechts voneinander abgegrenzt – in eine irdische und eine himmlische Sphäre gegliedert war. In ihnen war synchron jeweils eine Darstellung zur Katharinenlegende wiedergegeben. Der untere Bildteil zeigte den Moment des Aufsteigens der in ihr irdisches Gewand gekleideten, mit einer Krone versehenen Heiligen aus dem Grab. Um den Sarkophag und die aufsteigende Heilige gruppierten sich erschreckt zuschauende bzw. zurückweichende Männer, die die Enthauptung vollzogen

⁷⁰² Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 242, 30.8.1854, S. 3857.

⁷⁰³ Simon war der Vater von Augustin Bernhard. Zur Familie Bernhard siehe S. 16 und Anm. 53.

⁷⁰⁴ Am Retabel assistieren als große Seitenfiguren Johannes der Täufer und der hl. Leonhard, oben der Ordensgründer Benedikt und der hl. Bernhard. Hinzu kommen die kleinen Seitenfiguren der hl. Agatha und der hl. Elisabeth. Im Auszug erscheint der hl. Georg im Kampf mit dem Drachen. Der Schrein mit Reliquien der römischen Katakombenheiligen Viktoria, ein Geschenk des Papstes Pius VI. aus dem Jahre 1785, kam – in eine Klosterarbeit der Schwestern des Klosters Maria Stern, Augsburg, gefaßt – 1841 neu hinzu. Das Gemälde Bernhards befindet sich heute in der Mariahilf-Kirche, siehe: Salmen 2002, S. 322.

⁷⁰⁵ Einsele Tagebuch, 15.11.1855.

⁷⁰⁶ Marktarchiv Murnau MAM A XIII: Schenkung der Altarbilder St. Katharina von Johann Michael Wittmer und des Kunsthaendlers Ignaz Schmid betr. 1855.

hatten, daneben befanden sich eine klagende Frau und trauernde Putten. Darüber erschien die nun rosenbekränzte Heilige in vornehmem weißem Gewand, von Engeln zum Himmel getragen. Ganz in der Nähe Murnaus, in einem Seitenaltar der Marienkirche des Klosters Ettal, gibt das 1763 gemalte Altarblatt von Martin Knoller im unteren Bereich die „Enthauptung der hl. Katharina“ wieder, über der oben am Himmel Engel ihre Seele in Gestalt eines Lichtscheins, begleitet von den Attributen des Blattkranzes und des Palmzweiges, zum Himmel tragen.

Beide Gemälde folgen im oberen Teil einem Thema mittelalterlicher Kunst, das sich im Rahmen vieler Zyklen nach der Szene der „Enthauptung“ und der „Grablegung“ als letztes mit der „Übertragung des Leichnams der hl. Katharina zum Berg Sinai“ herausgebildet hatte. Es zeigt, wie die Heilige in Gestalt ihres Leichnams von Engeln durch den Himmel getragen wurde, um an ihrer endgültigen Grabstätte, im Kloster Sinai, ihre letzte Ruhe zu finden.⁷⁰⁷

Wittmer konzentrierte sich auf diese eine Szene der Übertragung des Leichnams der Heiligen auf den Berg Sinai. Die Szene erscheint vor sonnenbeleuchtetem Himmel, der endgültige Begräbnisort, der Berg Sinai mit dem Kloster, ist dabei nicht, wie in älteren Bildszenen üblich, sichtbar.

Die Heilige erscheint, die Bildmitte beherrschend, in diagonaler Position über dem Sarkophag. Die aus ihrem Grab gehobene Figur ist als anmutige junge Frau wiedergegeben, an der das Martyrium keine Spuren hinterlassen hat. Sie wird an Schultern und Knien von zwei Engeln gehalten und gemeinsam mit mehreren bekleideten, Rosen streuenden Kinderputten emporgetragen. Über einem weiteren, trauernden Engel und einem Putto mit brennender Fackel, der Totenliturgie angehörendes Symbol für das „lux perpetua“, das ewige Leben, schwebt ein Engel mit einem Palmzweig als Zeichen des Martyriums, das die Heilige nach dem Vorbild Christi auf sich nahm, und das sie durch den Glauben überwand. Der Engel bekrönt die Verstorbene mit einem Kranz aus Rosenblüten und nimmt damit auch Bezug auf den im Kirchenraum gegenüberstehenden Rosenkranzaltar.

Das unten, etwas aus der Mitte gerückte, rechts abgeschnittene, doch in nahezu ganzer Breite dargestellte Grab ist als Steinsarkophag antiken Stils wiedergegeben. Er trägt in einem

⁷⁰⁷ Siehe zum Beispiel: Clemen, Paul: Die gotischen Monumental-Malereien der Rheinlande : Bd. I u. II, Düsseldorf 1930, S. 70, 73, Abb. 95 und Anm. 22; Kurth, Betty: Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, Bd. III, Wien 1926, Tf. 271; Brémont, Henri, L'art et les saints. Saint Catharine d'Alexandrie, Paris 1926, Abb. S. 41; Réau, Louis, Iconographie de L'art chrétien, Paris 1958, S. 271. Kaftal, George: Saints in Italien art. Iconographie of the Saints in the painting of North East Italy, Florenz 1978, S. 187f., Abb. 241, und Kaftal, George : Saints in Italien art. Iconographie of the Saints in the painting of North West Italy, Florenz 1985, S. 183f., 263.

zentralen Medaillon das Relief eines halbfigurigen Christus als Triumphator mit segnender Rechter und Schriftrolle in der Linken, wie er sich in frühchristlicher und byzantinischer Zeit nach dem Vorbild antiker Herrscherbilder ausgeprägt hatte. Seitliche Reliefs weisen auf das Leben und Leiden der Heiligen: sie zeigen zum einen die stehende Gestalt der Katharina, „wie sie mit den Philosophen der neuplatonischen Schule zu Alexandrien disputiert, weswegen sie die Patronin der Philosophen ist“,⁷⁰⁸ zum anderen die Szene ihrer Enthauptung. An der linken Seite des Sarkophags steht als Eckfigur eine geflügelte weibliche Statue in langem Gewand, ein Engel, der hier in der Tradition der in der antiken Grabkultur häufig dargestellten Siegesgöttin Nike gezeigt wird.

Am Boden vor dem Grab stehen ein Salbgefäß sowie ein vierfüßiges Weihrauchgefäß mit aufsteigendem Rauch, Attribute der Begräbniszeremonie bzw. Zeichen des aufsteigenden Gebets und im weiteren Sinne für Christus bzw. die Entfaltung des Göttlichen. Links davon sind abgestorbene Zweige zu sehen, rechts davon wächst eine Lilie als Zeichen der Unschuld und Reinheit, umschwebt von zwei weißen Schmetterlingen als Symbolen der reinen Seele der Toten, und, nach Gottfried Ephraim Lessing, „besonders der vom Leibe geschiedenen Seele“.⁷⁰⁹

Wittmer stellte also nicht ihre Grablegung dar und bezog bei der Übertragung ihres Leichnams auch nicht das Ziel, den Ort ihres endgültigen Begräbnisses auf dem Berg Sinai ein, sondern schilderte den Moment ihres Schwebens über dem Grab, in dem sie nach der Enthauptung gelegen hatte und von dem sie die Engel nun zum Berg Sinai überführten. Mit den gezeigten Attributen entwickelte Wittmer eine auf die Totenliturgie zurückgreifende vielschichtige Symbolik, die das Thema auf eine ganz eigene, neu akzentuierte Weise würdig und sinnfällig veranschaulichte.

Für das drei Jahre zuvor, 1850, entstandene Altarbild von Viterbo hatte Wittmer einen hierarchischen, in etwa symmetrischen Aufbau konzipiert (wie er ihn 23 Jahre später auch für den Rosenkranzaltar in St. Nikolaus wählte). Die Darstellung der hl. Katharina nun wird durch ihre diagonale, großzügig angelegte Figur, ihr weit fließendes Gewand und dessen helle Farbigkeit dominiert. Insgesamt 13 Engel sind ihr in unterschiedlich bewegter Haltung von allen Seiten in figürlicher Dichte und in ausgewogenem Rhythmus zugewandt.

⁷⁰⁸ Baumann 1855, S. 187.

⁷⁰⁹ Zitiert nach: Chapeaurouge 2001, S. 137. Baumann 1855, S. 187, bezeichnet ihn als Symbol der Unsterblichkeit ihrer Lehre, was jedoch wenig glaubhaft erscheint. Siehe auch: Handwörterbuch des Aberglaubens 1927 – 1942, 3. A. 2000, Bd. 7, Sp. 1242f.

In einer kunstvollen Komposition bildete Wittmer mit den vier erwachsenen und neun Kinderengeln um die zentrale Gestalt der Heiligen zwei sich in lockerer Bewegung kreuzende, diagonale Achsen. Während die darunter liegende horizontale Bildpartie durch den breit lagernden Steinsarkophag eingenommen ist, fügt sich der am Himmel schwebende, die Tote bekränzende Engel harmonisch in den segmentbogenförmigen oberen Abschluß des Bildes ein.

Die zarten, ernsten Gesichter der Heiligen und Engel, deren gelocktes Haar und ihre weich fließenden Gewänder sind in nazarenischer Art fein modelliert und sorgfältig durchgebildet. Die Farbstimmung des Bildes verläuft vom Dunkel der irdischen Zone nach oben hin in eine zunehmende Helligkeit der himmlischen Sphäre. Das Weiß, Rot und Orange der Gewänder belebt die insgesamt harmonische, warme Farbgebung und trägt zur feierlich-ernsten Gesamtwirkung des Bildes bei.

In der Betonung der Körperlichkeit und dem differenzierten räumlichen Aufbau der figürlichen Gestaltung erreichte Wittmer die anschauliche Darstellung eines Geschehens, das den Sieg des christlichen Glaubens über den Tod zeigt.

Ob Wittmers Bildkonzeption auf das schon 1829 entstandene erste Gemälde dieses Themas zurückzuführen ist, bleibt ungeklärt, wäre aber naheliegend.⁷¹⁰ Der junge Maler stand damals unter den frischen Eindrücken der italienischen Meister, die er nicht nur kopierte, sondern die ihm Anregungen auch für seinen ersten (unbekannten) eigenen Entwurf zu diesem Thema boten. Hierzu könnte unter anderem ein 1520–1523 entstandenes Fresko von Bernardo Luini aus der Villa Labia in Pella bei Mailand gehört haben, das die von Engeln aus dem Sarkophag gehobene Heilige jedoch horizontal über dem Sarkophag schwebend wiedergibt.⁷¹¹ Möglich wäre auch, daß die seinerzeit berühmte, in Graphiken weitverbreitete Darstellung „Das Begräbnis von Atalas“ von Anne-Louis Girodot de Roucy Trioson Einfluß auf Wittmers Bild ausgeübt hat.⁷¹²

Zur Zeit Wittmers wurde dieses Thema der hl. Katharina zum Beispiel von dem Düsseldorfer Künstler Heinrich Anton Mücke in dem weithin beachteten Gemälde der „Übertragung des Leichnams der heiligen Katharina zum Berge Sinai“, 1836,⁷¹³ oder in Frankreich von Henri Lehmann im dem Gemälde „Sainte Catherine d’Alexandrie portée au tombeau“, 1839,

⁷¹⁰ Andresen S. 298; lt. Boetticher schuf Wittmer 1851 eine Wiederholung, die anderweitig nicht belegt ist.

⁷¹¹ Es kam später in die Pinacoteca di Brera, Mailand.

⁷¹² Freundlicher Hinweis von Gosbert Schüßler.

⁷¹³ Im Kunstmuseum Düsseldorf.

dargestellt.⁷¹⁴ Auch der in Düsseldorf ausgebildete Maler Joseph Anton Settegast zum Beispiel hatte sich mit der Darstellung dieses Themas beschäftigt.⁷¹⁵ Ein Werk wie N. S. Frostés „Saint Étienne, premier martyr“, das im Salon von 1822 in Paris gezeigt worden war und nach Toulouse kam, könnte ebenfalls Wittmers Komposition beeinflusst haben.⁷¹⁶ Immerhin führte Wittmer 1862 auch zwei Werke für das Kloster St. Maria Riparatrice in Toulouse aus, hatte also vielleicht schon entsprechende vorherige Verbindungen, durch die er von Frostés Werk wissen konnte. Keine dieser Kompositionen war jedoch Vorbild für einzelne bildliche Details, sondern lediglich in der grundsätzlichen Bildanlage der von Engeln getragenen, diagonal schwebenden Hauptgestalt.

Die Augsburger Zeitung berichtete 1854, also bevor Wittmers Gemälde in Murnau seinen endgültigen Platz fand, über dessen Ausstellung im Münchener Kunstverein: *„Er hat im Kunstverein zwei Bilder ausgestellt, die von seiner Kunst ein recht erfreuliches Zeugniß geben. Das eine, zum Altarbild in die Kirche seines Geburtsorts bestimmt, stellt die Apotheose der heiligen Katharina vor. Über ihren Sarkophag enthoben, wird sie von Engeln durch die Luft getragen. Diesen reizenden, in neuerer Zeit vielfach behandelten Gegenstand hat Wittmer offenbar mit großer Liebe aufgenommen, und seine Aufgabe mit schöner Mäßigung gelöst. [...] Besonders glücklich in Farbenwahl und Zusammenstellung, wirkt das Bild wie ein voller geschlossener Blumenstrauß, und wenn auch in den Motiven der tragenden und schwebenden Engel mehr Wahrheit und Mannichfaltigkeit, in den Zügen der Heiligen eine größere Feinheit den Werth des Bildes erhöhen würde, so ist es doch jedenfalls unter die achtenswerthen Leistungen redlichen Kunsteifers zu rechnen.“*⁷¹⁷

Der Kommentator sprach wohl damit an, daß Wittmers hervorragende, zu seinen bedeutendsten Arbeiten gehörende Komposition den Einfluß nazarenischer Malerei nicht verleugnen konnte, der besonders im Typus und in der Glätte der madonnenhaften Gesichter und der Gestaltungsweise der erwachsenen Engel zum Ausdruck kam.

Mariahilf-Kirche

Während Wittmers Altarbilder der Pfarrkirche mit ihrer großzügigen spätbarocken Architektur und der zurückhaltenden Gesamtausstattung keine dominierend neue Prägung

⁷¹⁴ Im Musée Fabre, Montpellier; siehe: Foucard 1987, Abb. 100; Chaudonneret, Kat. Ausst. Nantes 1995.

⁷¹⁵ Kat. Ausst. Neuss 1990, S. 33, Abb. 10.

⁷¹⁶ Foucard 1987, Abb. 19; Toulouse, Cathédrale Saint-Étienne.

⁷¹⁷ Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 242, 30.8.1854, S. 3857.

gaben, erhielt die kleine Murnauer Mariahilf-Kirche im Untermarkt seit der Umgestaltung ihrer drei den Raum beherrschenden Altäre durch nazarenische Gemälde ein neues Gesicht. 1867 malte Wittmer dank der Stiftung seiner Cousine Rosalie Schmid ein Altarblatt für den linken Seitenaltar, den Skapulieraltar, mit dem Thema „Maria überreicht dem Karmelitergeneral Simon Stock das Skapulier“ (WL 297, Abb. 222).⁷¹⁸ In dieser Darstellung orientierte sich Wittmer wiederum an Kompositionen der Sacra Conversazione.⁷¹⁹ Damit war eine spätnazarenische Altargestaltung der Kirche begonnen worden, die mit dem Hauptaltarbild seines Murnauer Malerkollegen Philipp Sporrer, das das Gnadenbild „Mariahilf“ zeigt,⁷²⁰ und schließlich mit dem auf der Südseite integrierten Altarblatt des „Hl. Wandel“ fortgeführt wurde.⁷²¹

Pfarrkirche St. Nikolaus, Chorfresken

1871, 18 Jahre nach dem Altarbild der hl. Katharina für St. Nikolaus und sechs Jahre, nachdem Wittmer erstmals ein Kirchenfresko in Rom, das des hl. Calepodius für S. Maria in Trastevere, ausgeführt hatte, erhielt er den Auftrag zu einem Entwurf für die Neugestaltung der Kuppel des kreuzförmigen Chores von St. Nikolaus. Die Chordecke hatte, wie auch der Hauptraum, zunächst keine aufwendige Freskenausstattung erhalten, sie konnte nun mit Hilfe zahlreicher Spenden der Murnauer Bürger finanziert werden.⁷²²

Bis dahin zeigte die flache Vierungskuppel in der Mitte in einer weiten Himmelsfläche die Darstellung des Lammes Gottes, das über dem Kreuzaltar geopfert wird. Wittmer entwarf nun für die Kuppel und die sie umfassenden Gurtbögen ein komplexes Bildprogramm. Es sollte Teil eines inhaltlichen Gesamtentwurfs für beide Kuppeln sein, da Wittmer weiterhin auch mit einer Ausmalung der Hauptkuppel rechnete (siehe dazu S. 213f.).

Wittmers Konzept für dieses Deckenbild umfaßte vier neutestamentarische Szenen aus dem Leben Jesu: die „Verkündigung“, die „Geburt“, die „Kreuzigung“ und die „Verklärung“. Um diese Darstellungen gruppierte er in den angrenzenden Gurtbögen die alttestamentarischen

⁷¹⁸ Einsele Tagebuch, 3.6.1867 ff. Zu Philipp Sporrer siehe Anm. 330.

⁷¹⁹ Das als das vorherige Altarblatt anzusehende Gemälde befindet sich im Meßnerhaus des Kath. Pfarramts Murnau.

⁷²⁰ In seiner Scharfkantigkeit und Glätte weicht es deutlich vom Malstil Wittmers ab.

⁷²¹ Dieses Gemälde stammt ebenfalls nicht von Wittmers Hand. Es weicht stilistisch deutlich ab und ist für Wittmer nicht dokumentiert. Vielmehr könnte auch hier Philipp Sporrer als Maler vermutet werden, entsprechende Schriftquellen im Archiv des Bistums Augsburg geben jedoch keine Auskunft.

⁷²² Wittmer erhielt 1871 eine Abschlagzahlung von 2.200 fl., 1872 weitere 1.200 fl. und 1873 abschließend 1.000 fl.; Schwarzmann erhielt 1872 98 fl., 1873 820 fl., Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54,200 fl.

Szenen der „Schöpfung“, ⁷²³ der „Erschaffung Adams“, des „Sündenfalls“ und der „Vertreibung aus dem Paradies“. In den Zwickeln erschienen die vier Evangelisten. ⁷²⁴

Für die Kuppel selbst nahm er eine Teilung der Bildfläche vor, indem er die Hauptszenen durch vier gemalte, symmetrisch angelegte breite, sich zum Scheitel hin verjüngende Gurtbögen gliederte.

Als grob skizzierte Federzeichnung (WL 303, Abb. 230) hatte er seinen Vorschlag für diese Kuppel am 19.12.1870 an den Murnauer Pfarrer Michael Schmidt gesandt und erläutert: *„Seit Empfang Ihres werthen Briefes habe ich viel nachgedacht wie wir unsere Pfarrkirche würdig u. schön schmücken könnten. Auch habe ich mich entschlossen, den schönen Auftrag anzunehmen. Ich state hiermit meinen Dank für das gütige Zutrauen meiner Landsleute ab, und hoffe daß mir der liebe Gott die Gnade schenkt dieselben zu befriedigen. Bei reifem Nachdenken habe ich die voriges Jahr flüchtig ausgesprochenen Pläne in folgende verändert*

Hochaltar

Gottvater als Schöpfer

Transfiguration

Michaelsaltar Sündenfall Geburt Christi

Verkündigung Erschaffung Adams

Schutzengelaltar

Christus am Kreuz mit Maria und Johannes

Vertreibung aus dem Paradies oder die Arche Noah Sündflucht

Durch eine solche Eintheilung haben mehrere Bilder Platz und werden die zwei Kuppeln verschieden, weil eine Hälfte immer auf die Kopfe zu stehen käme.

Meine Composition für die große Kuppel aber ist geeignet den ganzen Raum unbeschadet zu füllen. Die Ornamenten würden den Bildern sehr gut thun. Nur möchte ich wissen in welchem Style Herr Schwarzmann Seine ausführt. Für meine Kuppel mache ich die Zeichnung.

Wenn Sie als Theologe beßere Gegenstände aus der Hl. Schrift wissen als ich eben vorgeschlagen habe bitte ich es mir mitzutheilen.

Sowie ich mit den Flügelbildern für den Altar nach Partenkirchen fertig bin, ich hoffe in 3 Wochen, werde ich gleich an Ihre Arbeit gehen. „⁷²⁵

⁷²³ In der Staatlichen Graphischen Sammlung, München, befindet sich der Aquarellentwurf, Inv. Nr. 43947 (WL 304, Abb. 233).

⁷²⁴ Wiedenmann, Staffelseebote, 17.1.1903; Gebhart 1931/1, S. 49.

Sein Vorschlag wurde angenommen, so daß er im folgenden Jahr „*im dortigen Rathhaussaale die Cartons zeichnete*“⁷²⁶ und unverzüglich an die Ausmalung der Kuppel ging (WL 304, 305, Abb. 231-233).

Wittmer entwarf also keine Gesamtszene, sondern vier prägnant getrennte Bildfelder mit dem Ziel, vier wesentliche Einzelthemen herauszustellen und einen deutlichen Unterschied zur Hauptkuppel wahren zu können. Durch die optische Zäsur zwischen den Szenen bewirkte er eine Hervorhebung der unterschiedlichen Geschehnisse. Die vier sich nach oben verengenden, oben und unten gerundeten Hauptdarstellungen stellte er umlaufend auf den Fußkreis der Kuppel und ermöglichte damit die Betrachtung jeweils aus der Perspektive des Chorvorraums bzw. der drei Chorarme.

Die trennenden, von floraler Ornamentik eingefassten Gurtbänder erhielten halbfigurige Darstellungen der Erzengel in sechseckigen Bildfeldern, deren Form sowohl auf die sechs Schöpfungstage, als auch auf das Monogramm Christi hindeutete. Für den Scheitel schlug Wittmer zunächst das im Mittelalter bevorzugte Motiv der Hand Gottes vor, führte dann jedoch die Taube des Heiligen Geistes aus.

Mit dem Gliederungsschema in vier Bildfelder lehnte sich Wittmer an die Grundformen bedeutender Vorbilder an, wie sie in Ravenna im Presbyterium in San Vitale, in der Cappella Nuova im Dom von Orvieto mit Malereien Signorellis und besonders in den Fresken Raffaels in der Stanza d'Eliodoro gegeben waren.⁷²⁷ Auch die seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gleichfalls durch Gurtbänder in vier Felder gegliederte Ausgestaltung der Gewölbe in der deutschen Nationalkirche in Rom, Santa Maria dell' Anima, für die Wittmer zwei Jahre später einen Auftrag ausführen sollte, mag in seine Planungen für die Gestaltung des Murnauer Chorgewölbes eingeflossen sein.⁷²⁸

Wie Wittmer selbst in seinem Brief vom 19.12.1870 anmerkte, lag diesem, nach seinem Vorschlag auch ausgeführten inhaltlichen Programm kein theologisch differenziert durchdachtes Konzept zugrunde. Er berücksichtigte also keine speziellen, unmittelbar auf die

⁷²⁵ Wittmer an Pfarrer Michael Schmid, Murnau, 19.12.1870, Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54,200.

⁷²⁶ ADB 1898, S. 649.

⁷²⁷ Speziell dies wird im Entwurf Wittmers deutlich, der im Gewölbeabschnitt der „Transfiguration“ durch die Rahmung als Textil wiedergegeben ist. Freundlicher Hinweis von Gosbert Schüßler.

⁷²⁸ Siehe: Baumüller 2000, Abb. 8.

vielschichtig überlieferte Typologie zurückgehenden Gegenüberstellungen.⁷²⁹ Er ordnete auch nicht die neutestamentarischen Szenen in der Kuppel und die der Genesis in den umlaufenden Gurtbögen – die er schon in seinem graphischen Zyklus bearbeitet hatte – in thematisch nachvollziehbarer Weise, sondern stellte die Szenen in zwei unabhängig voneinander verlaufenden Bildkreisen zusammen.

Die vier Darstellungen der Kuppel, im Mittelpunkt des Chores und über dem Kreuzaltar, waren vielmehr auf die großen zentralen, der christlichen Liturgie des Weihnachts- und Ostergeschehens angehörenden Themen bezogen: die „Verkündigung an Maria“ und die „Geburt Christi“ auf die Menschwerdung Christi, sowie die „Kreuzigung“, sein Opfertod am Kreuz, auf die Erlösung der Menschheit von den seit dem Sündenfall begangenen Sünden und vom Tod. Mit den umlaufenden Darstellungen der „Schöpfung der Erde und der Tiere“, der „Erschaffung Adams“, des „Sündenfalls“ und der „Vertreibung aus dem Paradies“ stellte er den zentralen Zusammenhang zwischen Adam und Christus her.

Hinzu kam die Darstellung der ihm von der Beschäftigung mit der Kaiser-Dalmatika her besonders vertrauten „Verklärung Christi“, die Offenbarung seiner göttlichen Natur, eine Szene, in der die beiden Propheten Moses und Elias als alttestamentarische Vorläufer Christi erscheinen, die also selbst den Bezug zum Alten und Neuen Testament enthält, und zu der er keine Szene in den Gurtbögen zuordnete.

In den jeweiligen Darstellungen konzentrierte er sich auf die Hauptfiguren des jeweiligen biblischen Geschehens und erweiterte diese um nur wenige figürliche Motive.

So ergänzte er das Bild der „Verkündigung an Maria“, in dem der auf einer Wolke stehende Engel der vor einem Lesepult sitzenden künftigen Muttergottes erscheint, durch die darüber in einer Wolke schwebende Figur Gottvaters⁷³⁰ und die Taube des Heiligen Geistes, um hier – noch in mittelalterlicher Tradition – auch die Dreifaltigkeit zu betonen.⁷³¹

Die „Geburt Christi“ zeigt das Kind in der Krippe mit den davor knienden Eltern Maria und Joseph und drei knienden Engeln, während der Ochse und der Esel fehlen. In der Tradition

⁷²⁹ So wären der „Verkündigung an Maria“ zum Beispiel das Pflanzen des Lebensbaums im Paradies, die Verkündigung der Geburt des Isaak, Gott erscheint Moses im feurigen Busch u.a. gegenüberzustellen.

⁷³⁰ Siehe zum Beispiel die „Verkündigung an Maria“ in S. Maria in Trastevere, Rom, um 1300 (Schiller 1966, I, Abb. 101), oder das Fresko in der Kirche San Francesco in Arezzo, entstanden zwischen 1452 und 1466, von Piero della Francesca u.a.

⁷³¹ Unterhalb dieser Darstellung plazierte er seine Signatur „JOH.MICHAEL WITTMER INVEN. ROMAE 1870 – 72“.

früher italienischer Meister wie Perugino⁷³² schwebt über der Szene am Himmel ein Chor aus drei weiß gekleideten Engeln, dessen mittlerer ein Schriftband in Händen hält.

In der „Kreuzigungsszene“ mit Maria und Johannes vor der Stadtkulisse Jerusalems nahm er in der Wiedergabe der Schlange und des Schädels Adams unter dem Kreuz Bezug auf die durch den Sündenfall bewirkte Sündhaftigkeit der Menschheit, von der Christus sie durch seinen Tod am Kreuz erlöste.

In der Szene der „Verklärung Christi“ zeigte er die vor erleuchtetem Himmel erscheinende Christusfigur in weißer Tunika. Die seitlich schwebenden Propheten Elias und Moses als Vertreter von Gesetz und Prophetie symbolisieren die Messiaszeit, die mit der Erscheinung Christi auf Erden begann“.⁷³³ Dazu stellte er die drei auf einem flachen Hügel liegenden bzw. knienden Apostel Petrus, Jakobus und Johannes. Er hatte sich hier eng an Raffael orientiert und den oberen Teil seines berühmten Gemäldes „Verklärung Christ“, die Christusfigur, die beiden Propheten und die drei Apostel übernommen.

Die Figurengruppen erscheinen vor graubrünlichem, wolkenverhangenem Himmel, der um die zum Mittelpunkt der Kuppel hin erhöht dargestellten Figuren Gottvaters, Christi und der Engel aufgehell ist. Die wenig ausgeformten, teils statuarisch erscheinenden Figuren stehen auf schlichten Bodenflächen; die Szenen sind ohne nennenswerte Architekturen; nur in der Verkündigungsszene trennen drei Stufen die beiden Sphären.⁷³⁴ Damit entstand eine ruhige, zurückhaltende, undramatische Wirkung.

Wittmer suchte keinen Illusionismus, keine perspektivische Untersicht und keine deutliche Licht- und Schattenwirkung. Er paßte sich damit der älteren Ausstattung des Innenraums und der in der Region bedeutenden barocken Tradition der Freskomalerei stilistisch nicht an, sondern behielt seine nazarenischen Gestaltungsweise bei.

Die länglichen Fresken der umlaufenden Gurtbögen sind in der Art von Tafelbildern eingefügt und mit Stuckrahmungen eingefasst. Sie entsprechen damit sogenannten quadri riportati, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in Italien sowie in Deutschland als wesentliche Elemente der Deckengestaltung der Renaissance und des Barock auftraten.

⁷³² Zum Beispiel dessen Fresko der „Taufe Christi“ in der Sixtinischen Kapelle, ca. 1482.

⁷³³ Schiller 1, 1966, S. 155.

⁷³⁴ Erst bei der Renovierung der 1960er Jahre fügte man anstelle der trennenden Bänder als verbindende Hintergrundelemente Architekturfragmente ein (Angabe von Architekt Robert Reutter, der diese Renovierungsphase leitete).

In einzelnen Bildmotiven griff Wittmer unübersehbar auf die berühmten italienischen Vorbilder zurück, insbesondere bei der „Erschaffung Adams“ auf Michelangelos Figur des Adam in der Sixtinischen Kapelle; die Figur Gottvaters war Raffaels Fresko in den Stanzen nachempfunden.⁷³⁵

Von Joseph Schwarzmann (1806 – 1890) wurden die Darstellungen in den Gurtbögen ausgeführt, einem aus Tirol stammenden Dekorationsmaler, der in München für Friedrich von Gärtner und in zahlreichen bayerischen Kirchen tätig war, und unter anderem die umfangreiche ornamentale Ausgestaltung des Doms von Speyer ausgeführt hatte.⁷³⁶

Die im September 1872 fertiggestellte Freskenausstattung wurde bereits unmittelbar anschließend kritisiert,⁷³⁷ da sie dem barocken Charakter der Kirche als nicht angemessen empfunden wurden. Auch der spätere Murnauer Pfarrer Joseph Wiedenmann empfand die streng trennenden Gurtbänder, die der Wirkung eines übergreifenden Himmelsgewölbes, wie man sie von der bayerischen barocken Deckenmalerei her kannte, widersprachen, als unglücklich und bemerkte 1903: *„Man lebte damals noch in einer Zeit, in dem man sich dem Studium der Stilarten vergangener Jahrhunderte und der Aufgabe zur Erhaltung der Stilreinheit, wie sie in der Zeit der Erbauung der Kirche gepflegt wurde, nicht mit dem Eifer befließ, wie dieses jetzt geschieht. Nur so war es möglich, daß sonst ganz tüchtige Männer in unglaublicher Weise die Arbeiten alter Meister verstümmelten und zerstörten. [...] Die Hauptschuld fällt vielmehr zurück auf den Münchener Maler Schwarzmann in aller erster Linie, ferner auf den bereits greisen Maler Wittmer und nicht zuletzt auf die vorgesetzten Behörden [...]“*⁷³⁸

Daß allerdings auch sein eigenes Renovierungsprojekt unter historistischen Vorzeichen geschah, war Wiedenmann dabei nicht bewußt. Aus Pietät rührte er Wittmers Bild jedoch nicht an, zum einen, da dieser aus Murnau stammte, zum anderen, da er die Malerei in mancher Hinsicht doch als gelungen ansah.

⁷³⁵ In der Loggia im dritten Geschoß des Westflügels im Vatikanischen Palast.

⁷³⁶ Schwarzmann arbeitete schon in den 1840er Jahren bei der Ausgestaltung der Münchener Residenz mit, in der Peter von Hess ab 1840/41 den Bilderzyklus des griechischen Befreiungskampfes schilderte. Schwarzmann führte die pompejanischen Wandverzierungen aus. Siehe: Kat. Ausst. München 1999, S. 306. Siehe auch: Joseph Schwarzmann, ein vergessener Tiroler Künstler. Ausschnitt aus einer Münchener Zeitung vom 1. Februar 1906, in: Tiroler Heimatblätter, 1938, 16. Jg. H. 4, S. 103–105.

⁷³⁷ Wittmer an Seeburg, 28.9.1872; Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr. Wittmer, Michael.

⁷³⁸ Wiedenmann 1903, S. 40-41.

Erst in den 1960er Jahren wurden die vier trennenden Gurtbänder entfernt, was der vierseitig angelegten Konzeption Wittmers widersprach, den Einzeldarstellungen ihre Intensität nahm und sie seitdem in der Gesamtsicht in gewissem Maße verloren erscheinen läßt.⁷³⁹

Pfarrkirche St. Nikolaus, Kuppelfresko

Die unterbliebene Ausgestaltung der Hauptkuppel von St. Nikolaus hatte den Murnauer Brauereibesitzer und Politiker Emeran Kottmüller schon in den 1860er Jahren bewogen, deren Ausmalung anzuregen.⁷⁴⁰ Dies veranlasste Wittmer 1868 zu einem Entwurf, der die Darstellung „Christus als Richter inmitten von Heiligenchören“ vorsah (WL 295).⁷⁴¹

Zugleich war offenbar auch der Münchener Maler Joseph Anton Schwarzmann für deren Ausführung im Gespräch, wie Wittmers Brief an den Murnauer Pfarrer Michael Schmid vom 19.12.1870 anklingen läßt.⁷⁴² Wittmer machte darin jedoch keine weiteren Angaben über das Konzept seines Malerkollegen oder die genaueren Umstände der Auftragsituation.

Die Kosten waren schon 1867 mit 6.000 fl. und ein Zeitraum von drei Jahren veranschlagt worden; im folgenden Jahr schätzte Wittmer 8.000 fl. ohne die Gerüstkosten.⁷⁴³ Zur

Unterstützung seiner Pläne versuchte er daher 1874, König Ludwig II. für die Finanzierung dieser seit 140 Jahren ausstehenden Ausmalung der Kuppel zu gewinnen,⁷⁴⁴ deren Ausführung er nach dem Chor nun ebenfalls gern übernommen hätte: „*Wen Eur*

Hochwohlgeboren einmal durch Murnau komen solten und Zeit hätten meine Arbeiten in der schönen Pfarrkirche einige Augenblicke der Betrachtung zu schenken würde es mich sehr erfreuen. Wenn mir je ein Wunsch auszusprechen erlaubt wäre, so wünschte ich daß es mir gegönt wäre die ganze Kirche zu vollenden damit nicht der Chor allein sondern die Kirche ein zusammenhängendes Ganzes ausmache, daß auch den Namen S. Königl. Majestät in die Zukunft brächte wen Allerhöchstderselben etwas zur Vollendung beitragen könnte. Es bedurfte nur einer kleinen Aufmunderung von Oben, den meine Ansprüche sind gering weil ich selten gern ein Opfer brächte um von dem was seit 46 Jahren in Italien und Orient & gesehen und gelehrt habe meinem lieben bayerischen Vaterlande ein Andenken zu hinterlassen.“⁷⁴⁵

⁷³⁹ Akten im Kath. Pfarramt Murnau.

⁷⁴⁰ Wiedenmann 1903, S. 27.

⁷⁴¹ Ursprünglich im Pfarramt Murnau, verschollen.

⁷⁴² Wittmer an Pfarrer Michael Schmid, Murnau, 19.12.1870, Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54,200.

⁷⁴³ Einsele Tagebuch, Juli 1867, 29.8.1868.

⁷⁴⁴ Wittmer an Pfarrer Michael Schmid, Murnau, 19.12.1870, Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54,200.

⁷⁴⁵ Wittmer an den Minister (?), 1874; Staatsbibliothek zu Berlin, Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael.

Ludwig II. reagierte darauf offenbar nicht, so daß die Finanzierung weiterhin nicht gesichert und eine Realisierung nicht möglich war. Nach der späteren, nicht nachgewiesenen Annahme des Murnauer Pfarrers Wiedenmann erhielt er „*die Genehmigung nicht, weil auf den Stil der Kirche nicht gebührende Rücksicht genommen war.*“⁷⁴⁶ Wittmers Entwurf entsprach jedenfalls seit längerem nicht mehr den Vorstellungen der Zeit, die für die barocken Kirchenbauten barock nachempfundene Malereien als angemessener ansahen und nazarenisch geprägter Malerei ausnehmend kritisch gegenüberstanden.

Die Hauptkuppel wurde im Rahmen einer umfassenden Renovierung der Kirche unter Pfarrer Joseph Wiedenmann schließlich in den Jahren 1893 – 1895 mit einem neobarocken Gemälde von Waldemar Kolmsberger d. Ä. vollendet.⁷⁴⁷

Pfarrkirche St. Nikolaus, Rosenkranzaltar

Fünf Jahre nach der Chorausmalung übergab Wittmer auch für den dem Katharinenaltar gegenüberstehenden Rosenkranzaltar ein neu konzipiertes Altarblatt (WL 318, Abb. 244). Das 1876 entstandene Gemälde zeigt (wie in Kloster Schäftlarn) "Maria als Rosenkranzkönigin mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena". Seitlich im Retabel, das wohl zur Zeit der Gründung der Murnauer Rosenkranzbruderschaft 1624 entstand, ist die Darstellung von großen Nischenfiguren begleitet, die die Heiligen Dominikus und Bernhard verkörpern. Der Schrein unterhalb des Gemäldes birgt eine kleine, später überarbeitete Skulptur der Rosenkranzmadonna aus der gleichen Zeit.⁷⁴⁸ Seitlich in kleinen Arkadennischen stehen Skulpturen der Anna Selbdritt und der Heiligen Jakobus, Georg und Katharina von Siena. Der Auszug zeigt ein Gemälde der hl. Dreifaltigkeit. In der inhaltlichen Wiedergabe folgte Wittmer einer Legende, nach der die Muttergottes dem Ordensgründer Dominikus zum Gebet gegen die Irrlehre der Albigenser einen Rosenkranz gegeben hatte.⁷⁴⁹ Diese Schilderung fand seit dem 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Verbreitung der Rosenkranzbruderschaften in der Malerei und Graphik starke Verbreitung.

⁷⁴⁶ Wiedenmann 1903, S. 15.

⁷⁴⁷ Wiedenmann, Staffelseebote, 31.10.1902.

⁷⁴⁸ Wiedenmann 1903, S. 35. Anders als Wittmer wählte Kolmsberger d. Ä. das Thema des Jüngsten Gerichts, in dem in der Mitte der Erzengel Michael die Guten und die Bösen scheidet. Die Zwickel der Eckbögen des Gemeinderaums besetzen Stuckmedaillons mit den Brustbildern der vier Kirchenväter Hieronymus, Gregor dem Großen, Augustinus und Ambrosius, die im Zuge der Renovierung um 1900 ebenfalls von Waldemar Kolmsberger d. Ä. gemalt wurden.

⁷⁴⁹ Marienlexikon 1993, S. 561. Die Einführung des Rosenkranzes geschah allerdings durch Dominikus von Preußen († 1460), nicht, wie später fälschlich angenommen und im allgemeinen Bewußtsein geblieben, durch den Ordensgründer Dominikus, siehe: Marienlexikon 1993, S. 554.

Wittmers figurenreiche Szene gibt einerseits die erzählerische Handlung der Übergabe des Rosenkranzes wieder, vermittelt andererseits die allgemeine Verehrung der zentralen, ganzfigurig auf einer Wolke über einem Altar thronenden Muttergottes. Sie erscheint vor einem von zahlreichen Puttenköpfen umfaßten Glorienschein. Oberhalb der seitlichen Heiligen und um die Figur der Muttergottes stehen bzw. schweben sechs ganzfigurige Engel in langen Gewändern, einer mit einem Palmzweig, ein weiterer Rosen streuend, die übrigen Arma Christi tragend. Links steht mit gebeugtem Knie der hl. Dominikus, dem Maria einen Rosenkranz reicht, rechts übergibt das Jesuskind der knienden, als Dominikanernonne gekleideten hl. Katharina von Siena einen Rosenkranz. Vorn am Altar halten sich drei geschäftige kleine Putten auf, der eine am Boden nach Rosen greifend, die beiden anderen mit einem Spruchband mit dem Text „Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus“. Der Dreiklang der Hauptfiguren wird also umspannt durch zahlreiche Putten und Engel, die begleitende und erläuternde Funktionen übernommen haben. Das im unteren Bereich als Kirchenraum charakterisierte Bild trägt in der Altarmensa unterhalb dreier Puttenköpfe zu Füßen der Muttergottes ein Relief der „Verkündigung an Maria“.

Auch hier legte Wittmer das hochformatige, symmetrisch strukturierte Schema der Sacra Conversazione zugrunde, dem er bereits in dem Altarbild für Viterbo gefolgt war.

In seinem zeichnerischen Entwurf (WL 320, Abb. 245) orientierte er sich recht genau an der Komposition der „Hl. Rosa“, insbesondere in der Figur der sitzenden Muttergottes, im Typus und in der Haltung der beiden vorn knienden Heiligen und den jeweils seitlich schwebenden Engeln. In der Gemäldefassung (WL 318, Abb. 244) wich Wittmer von diesem Entwurf ab: er ließ den Thronszitz der Muttergottes fort, verzichtete in der Mittelzone auf den Mönch links und den Engel rechts und fügte statt der beiden Engelpaare seitlich der Muttergottes einen baldachinähnlichen Kranz mehrerer Engel mit den Arma Christi ein.

Auch in der gestalterischen Ausführung, die die Heiligen im Vordergrund seitlich vor der Muttergottes einander kniend zugewandt zeigt, und die den Betrachter durch die Haltung und den auffordernden Blick des hl. Dominikus in die Komposition einbezieht, folgte er seinem mehr als 20 Jahre vorher schon in Viterbo so positiv aufgenommenen Entwurf.

Pfarrkirche St. Nikolaus, Schutzengelaltar

Ein Jahr später, 1877, lieferte Wittmer auch für einen weiteren Altar in St. Nikolaus ein neues Gemälde, für den in der Apsis des südlichen Chorarms stehenden Schutzengelaltar (WL 322,

Abb. 247). Ihm gegenüber steht der 1779 in den Chor transferierte Michaelaltar⁷⁵⁰ mit dem Gemälde des „Hl. Michael im Kampf gegen den Satan“, das sein Großvater Johann Michael Kassian (1728 – 1792) 1781 gemalt hatte.

Beide Altäre haben also (wie in Ottobeuren) in der Gestalt von Erzengeln vor dem Hochaltar die Funktion des Schutzes des Göttlichen vor dem Bösen.

Das 1877 gemalte Bild, dessen Vorgängerdarstellung nicht bekannt ist, gibt den „Schutzengel Raphael und Tobias mit der Muttergottes“ wieder.⁷⁵¹ Die Darstellung dieses Themas war unter dem Aspekt des Schutzes auf Reisen besonders im 14. und 15. Jahrhundert beliebt.⁷⁵² Sie folgte der apokryphen Überlieferung, nach der der junge Tobias unter dem begleitenden Schutz des unerkannten Erzengels zu seinen Verwandten gewandert war, um seinem Vater zustehendes Geld für seine Familie zurückzuholen.

Vor gebirgiger Landschaft steht die große, nach links schreitende, auch durch ihre Größe imposante Gestalt des Erzengels Raphael, dicht neben dem ihm zugewandten jungen Tobias. Dieser erscheint in Reisekleidung mit dunklem Rock, längsgeschlitzten Ärmeln und Umhang, wie sie vor allem im 16. Jahrhundert in Italien Mode waren. Er trägt Halbstiefel und eine umgehängte Ledertasche. Der Engel faßt Tobias am rechten Arm und erhebt seine Rechte zum Himmel deutend, während Tobias den Engel mit seiner rechten Hand berührt und die Linke ergeben auf die Brust legt. Unmittelbar über beiden thront auf einer Wolke, umgeben von fünf Puttenköpfen, vor sonnendurchfluteter Himmelsöffnung die Madonna mit dem Kind, die durch die räumliche Nähe zu Tobias und dem Engel ihre enge Verbindung zum Geschehen demonstriert.

Vorn am Boden liegt über einem Lorbeerzweig ein geschlossenes Buch, darüber ein weiteres aufgeschlagenes mit dem Titel „IRRLEHREN“; daneben links liegt ein kleiner geöffneter Sack mit der Aufschrift „XXX“, aus dem Münzen gefallen sind; rechts neben den Büchern befindet sich eine wohlgeformte weibliche Maske. Darunter liegt ein Becher, aus dem drei Würfel gerollt sind. Zwischen Tobias und dem Engel windet sich am Boden im Hintergrund eine Schlange.

Wittmer übernahm also nicht die üblichen, der Legende selbst zugehörigen Attribute, den Fisch, das Gefäß mit Fischgalle und den Hund, die auf die monatelange Reise des Tobias hinwiesen, auf der der Engel ihn begleitete und ihn unter anderem vor der Bedrohung durch den Fisch schützte. Er vertiefte damit nicht die Tobiaslegende, vielmehr wählte er aus

⁷⁵⁰ Wiedenmann 1903, S. 44.

⁷⁵¹ Im Auszug des Altars ist eine ältere Darstellung der hl. Anna.

⁷⁵² Weskott 1974, S. 14-15.

unterschiedlichem Zusammenhang Attribute, die auf die Gefährdung des christlichen Glaubens und auf menschliche Sünden deuten.

Mit der Schlange symbolisierte er die Versuchung als Ursprung der menschlichen Sünden, mit den Bücher der Irrlehren die Häresie, mit dem Geldbeutel – anspielend auf die 30 Silberlinge des Judas – den Verrat, mit dem Lorbeerzweig die Ruhmsucht. Mit der Maske wies er auf die Falschheit und mit dem Würfelbecher auf die „allgemeine Nichtigkeit weltlicher Freuden“, ⁷⁵³ womit er Vanitas-Darstellungen folgte, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in allegorischen Laster-Personifikationen verbildlicht wurden. ⁷⁵⁴

Vor diesen Gefahren und Lastern sollte der wegweisende Erzengel nicht nur Tobias, sondern auch darüberhinaus den Menschen allgemein warnen und schützen. Wittmer erweiterte also die Szene auf eine allgemeinere, „pädagogische“ Ebene, die mit den Tendenzen einer wachsenden Popularisierung von Schutzengelbildern einherging.

Darüberhinaus verband Wittmer seine Komposition mit der Erscheinung der Muttergottes mit dem Kind. Diese Einbeziehung war nicht üblich, kam aber bereits in früheren Bildern, zum Beispiel in dem Gemälde der Raffael-Werkstatt „Madonna del Pesce“, um 1514, oder in einem Werk des Andrea de Ferrari (1598 – 1669) vor. ⁷⁵⁵

Wittmer wurde damit nicht nur der verbreiteten Marienverehrung seiner Zeit gerecht, er schloß sich damit auch eng an sein im Jahr zuvor für die Pfarrkirche gemaltes Rosenkranzbild an, in dem die Madonna in gleicher Sitzhaltung erscheint. Abweichend ist nur das Kind mit dem Segensgestus, das sich im Schutzengelbild eng an die Mutter schmiegt.

Durch die Einbeziehung der Muttergottes und die über die eigentliche Legende hinausgehenden Attribute erweiterte er die Darstellung und betonte ihren allgemeiner gefaßten, lehrhaften Charakter. Er folgte darin einer zeitgenössischen Interpretation dieses Engels, der im Laufe des 19. Jahrhundert in der Kunst, wie in der Erbauungsliteratur und schließlich in der populären Druckgraphik eine zunehmend erzieherische Rolle erhielt.

9. Späte Werke für Kirchen in Bayern und religiöse Werke für private Auftraggeber

Von verschiedenen kirchlichen und privaten Auftraggebern in Bayern erhielt Wittmer weitere Bestellungen für Gemälde mit religiösen Themen. Dies waren nach den Altarbildern der

⁷⁵³ Siehe Leuschner 1997, S. 20.

⁷⁵⁴ Ebda. 1997, S. 221f.

⁷⁵⁵ In S. Erasmo, Alassio. Siehe: Stagno 1995, S. 359.

„Himmelfahrt Mariae“ für die Partenkirchener Pfarrkirche, 1872, und der kleineren Fassung des Themas für die Mariahilf-Kirche in Murnau, Altarbilder für die Pfarrkirche St. Martin im nördlich von Murnau gelegenen Obereglfing, der „Hl. Martin und der Bettler“, 1874 (WL 312, Abb. 237), für St. Jakob in Schwandorf die „Berufung des hl. Jakob“ sowie die „Hinrichtung des hl. Jakob“ (WL 299, 300, Abb. 233-234), sowie Kopien der „Muttergottes vom Guten Rat“ (WL 268, 291, 316, 317, Abb. 242-243), d.h. eines weitverbreiteten Gnadenbildes der „Madonna mit dem Kind“ in der Wallfahrtskirche von Genazzano, das das Urbild des besonders in Augustinerklöstern verehrten Marienbildes ist.

Legitimiert durch die Berührung des Papstes, durfte Wittmer dieses Urbild in vierzehn Ausführungen verbreiten. Für die Hochschätzung der Arbeit Wittmers sprach zudem, daß er auch den Auftrag zur Herstellung einer Gnadenbildkopie für die Kirche in Skutari in Nordalbanien erhielt, dem Ort, von dem aus der Legende nach dieses Marienbild, von Engeln begleitet, nach Westen geflogen war.⁷⁵⁶

In seiner Altarfassung für die Pfarrkirche von Wengen/Allgäu veranschaulichte Wittmer 1875 die Legende, indem er das von Engeln getragene, von weiteren Engeln und Putten umschwebte Gnadenbild in das Zentrum einer mehrfigurigen Darstellung einfügte. Im Vordergrund knien oder stehen seitlich sechs alte und junge Männer und Frauen, um das am Himmel sichtbare Gnadenbild zu verehren. Sie befinden sich vor einer Mauer, deren Öffnung den Blick auf die Wallfahrtskirche von Genazzano freigibt.

Auch dieser Gnadenbildszene legte Wittmer das Schema einer Sacra Conversazione zugrunde, das er schon in seinem Gemälde „Die Madonna und die Schutzheiligen Viterbos“ verwendet und wie er es in den Murnauer Altarbildern „Maria als Rosenkranzkönigin“ und dem des Schutzengels mit Tobias in St. Nikolaus in Murnau fortgeführt hatte.

Nachdem er 1865 – erstmals wieder seit seiner Münchener Zeit – in der römischen Kirche S. Maria in Trastevere in Freskotechnik gearbeitet hatte, seit 1866 eine Freskoausmalung in der Murnauer Pfarrkirche angestrebt und dann Anfang der 1870er Jahre in Murnau sowie in der deutschen Nationalkirche in Rom größere Fresken ausgeführt hatte, kamen aufgrund seiner engen kirchlichen Kontakte in den folgenden Jahren weitere Aufträge in Bayern in dieser Technik hinzu.

Vermutlich während des 1. Vatikanischen Konzils 1869/70 hatte Wittmer den von 1858 bis 1906 amtierenden Bischof Ignatius von Senestey aus Regensburg kennengelernt, der als

⁷⁵⁶ Woeckel 1992, S. 332.

extremer Befürworter der Unfehlbarkeit des Papstes am Konzil teilnahm (und seine Überzeugung auch durchsetzen konnte).⁷⁵⁷

So brachte ihm die Verbindung zur Regensburger Kirche 1873/74 nicht nur Aufträge für Altarbilder in neu errichteten Kirchen in der Diözese Regensburg, eine „Hl. Familie“ und einen „Hl. Franz Xaver“ ((WL 310, 311) sowie die beiden Gemälde für St. Jakob in Schwandorf (WL 299, 300), er erhielt 1875 auch den ehrenvollen Auftrag, ein Fresko in der Gruft der Familie Senestey im südlichen Friedhof in München mit der Darstellung „Christi als Weltenrichter“ zu gestalten (WL 313, Abb. 238).

Immünster, Klosterkirche St. Arsadius

Die Möglichkeit, die monumentale Wirkung eines solchen Themas in großem Maßstab zu entfalten, bot sich bei einem Freskoauftrag, den Wittmer für die romanische Kirche in Immünster erhielt. Im Jahr 1875 begann er, gewissermaßen als krönenden Abschluß seiner künstlerischen Arbeit, mit seinem umfangreichsten Kirchenauftrag: der das gesamte Raumprogramm umfassenden Ausmalung der romanischen Klosterkirche St. Arsadius in Immünster im südlichen Landkreis Pfaffenhofen (WL 314, 315, Abb. 239-241).

Die Kirche war 1210/20, in der Blütezeit des damaligen Kollegiatsstifts, als dreischiffige Basilika entstanden. Sie gehörte zu den bedeutenden Monumentalbauten romanischer Zeit in Bayern.

Ihr Baustil war charakteristisch für die in Südbayern unter italienischem Einfluß herausgebildete Basilikaform ohne Querhaus und mit einem Westturm. Sie war darin zum Beispiel der vermutlich um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbauten Kath. Pfarrkirche St. Michael in Altenstadt bei Schongau vergleichbar, die ähnlich angelegt und mit – teils noch vorhandenen – Wandgemälden des 13. und 14. Jahrhunderts ausgestaltet worden war.

In Immünster hatte man in den 1670er Jahren die mittelalterlichen Wandmalereien entfernt, ein barockes Gewölbe mit Stuckierung sowie eine zeitgemäße Altarausstattung eingefügt. Diese barocke Einrichtung wurde nun im Rahmen der Restaurierung der 1860er/70er Jahre entfernt und durch Altäre und Wandmalereien in neoromanischem Stil ersetzt, um den mittelalterlichen Charakter des Gebäudes wieder zur Geltung zu bringen. St. Arsadius war damit eines der wenigen Beispiele dieser Art in Bayern, bevor die erneute Wertschätzung des

⁷⁵⁷ Landersdorfer 1999, S. 60-140, insbes. S. 64.

Barock einsetzte, die in den folgenden Jahren die Ausmalung der Hauptkuppel in der Murnauer Kirche St. Nikolaus nach Wittmers Plänen verhinderte.⁷⁵⁸

Die romanische Architektur wurde mit einer den ganzen Architekturraum durchziehenden, die baulichen Binnenstrukturen umschließenden ornamentalen Dekoration versehen. Damit folgte man den zeitgenössischen Tendenzen einer Höherbewertung der Ornamentik, der im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts auch in München in prominenten Bauten berücksichtigt wurde.⁷⁵⁹

Die bildlichen Darstellungen konzentrierten sich in erster Linie auf die das breite Mittelschiff abschließende, imposante Apsis, die von Wittmer das zentrale Thema „Christi als Weltenherrscher“ erhielt. Ergänzend wurden an den glatten Wandflächen der Obergaden des Hauptschiffes in zwölf gemalten Wandbogennischen die ebenfalls in Freskotechnik gearbeiteten zwölf Apostel aufgereiht, die Wittmer im Sommer 1878 ausführte. Ein in Medaillons gefaßter Kreuzweg, der aufgrund des Todes Wittmers Hand, von dem Münchener Maler Friedrich Hohfelder (1821 – 1905) fertiggestellt wurde, schloß die figürliche Wandausstattung der Kirche ab.

Wie schon in Murnau gab es auch hier eine Zusammenarbeit mit dem Münchener Dekorationsmaler Joseph Schwarzmann, der für die ornamentale Ausstattung des Kirchenraums herangezogen wurde.⁷⁶⁰ Sein aufwendiger, die Baustrukturen wie ein Netz dicht umspannender, ihre Formen hervorhebender ornamentaler Dekor umzog auch das Bildprogramm und drängte die figürliche Malerei Wittmers im Mittelschiff fast zurück.

In der eindrucksvollen, farblich markant hervortretenden Apsisdarstellung zeigte Wittmer in einem strengen, zentralisierten Bildaufbau den ganzfigurigen Christus als Weltenherrscher. Vor einer grünen, goldeingefaßten, mit den griechischen Christus-Zeichen IC und XC bezeichneten Gloriole, die von breitflächigen, strahlenförmigen, abwechselnd hell- und dunkler blauen Himmelsfeldern umgeben ist, erscheint Christus auf einem reich geschmückten, erhöhten Thron über Wolken. Nach römischer Tradition ist er in eine Tunika mit Goldstreifen gekleidet, darüber trägt er ein Pallium. In der Linken hält er das aufgeschlagene Buch mit der Inschrift „VENITE BENEDICTI PATRIS MEI – POSSIDETE

⁷⁵⁸ Siehe zum Thema der Barockisierung mittelalterlicher Kirchen: Engelberg 2005.

⁷⁵⁹ Siehe die Ludwigskirche und St. Bonifaz oder verschiedene königliche Bauten (Atrium der Staatsbibliothek, Maximilianeum, Wittelsbacher Palais, Pinakotheken).

⁷⁶⁰ Schwarzmann hatte in den Jahren 1846 – 1853 auch bei einem großen nationalen Projekt, der Neugestaltung des Doms zu Speyer mit Fresken von Johann von Schraudolph, die Gestaltung der Ornamentik übernommen. Bei Kirchenneuplanungen erhielt er wiederholt auf diesem Arbeitsfeld Aufträge. Siehe auch: Heinig 2004, S. 21, 68f.

PARATUM VOBIS REGNUM“, während die Rechte im Allocutia-Gestus weit erhoben ist. Über ihm erhebt sich ein mit Edelsteinen kostbar geschmücktes, von einem Strahlenkranz umleuchtetes Kreuz, die „Crux gemmata“.

Seitlich am unteren Bildrand wird die Christusfigur von je vier, dem Rang nach gestaffelten Heiligen flankiert: Neben ihm kniet rechts die fürbittende Muttergottes, links Johannes der Täufer, auf Christus deutend, bekrönt mit einem schlichten Kreuz und einem Kreuzstab in seiner Rechten. In dieser Weise war Christus bereits in anderen, im Stil der Nazarener erbauten und ausgestatteten Kirchen seit den 1840er Jahren, dargestellt worden, zum Beispiel in der weithin bekannten und vielbesuchten Wallfahrtskirche in St. Apollinaris in Remagen.⁷⁶¹ Wittmer ergänzte diese Komposition durch jeweils drei weitere seitlich in etwas Abstand anschließende, abwechselnd sitzende oder stehende Heilige: Links mit ihren Attributen die Heiligen Petrus mit Schlüssel und Buch, Joseph mit dem Lilienzweig sowie den Patron der Kirche, Arsadius, mit Stab, Schlange und einem Schrein in der Rechten; rechts die Heiligen Lullus, als angeblicher Kirchengründer von Immünster mit dem Kirchenmodell, Franz Xaver im Pilgergewand und mit dem Kreuz in der Hand und den hl. Paulus mit Schwert und Buch.

Dem Vorbild der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts und zum Beispiel Raffaels „Disputa“ folgend, fügte Wittmer seitlich am Himmel je drei ganzfigurige schwebende Engel ein. Sie tragen die Leidenswerkzeuge Christi: links die Lanze und die Dornenkrone, rechts das Schweiß Tuch der Veronika und den Schwamm.

Die monumentale Darstellung wird am oberen Bogen von Worten aus dem Credo, dem Großen Glaubensbekenntnis, überspannt: „ET VENTURUS EST CUM GLORIA + JUDICARE VIVOS ET MORTUOS“. Unterhalb der Apsis-Halbkuppel überzieht die Wand flächendeckend im Rapport eine Ornamentik aus kleinen Medaillons, die jeweils das Christuszeichen „IHS“ umschließen und in ihrem kräftigen, roten, violetten, blauen und goldfarbenen Kolorit farblich auf das Fresko Wittmers abgestimmt sind.

Auch in dem im gleichen Jahr kurz zuvor gemalten hochformatigen Fresko am Grabmal der Familie Senestey in München hatte Wittmer den thronenden Christus wie in Immünster mit dem Kreuz über dem Haupt und seitlich schwebenden Engeln mit den Arma Christi gezeigt. Seitlich neben den Pantokrator jedoch stellte er zwei Erzengel: links Gabriel mit einem Lilienzweig und rechts Michael mit dem Schwert. Die zentrale Darstellung davor gestaltete

⁷⁶¹ Pauly 1989; Custodis 1999.

er als Deesis: der Christusfigur im Profil zugewandt, steht links mit betenden Händen die Muttergottes, während rechts Johannes der Täufer mit dem Blick zum Betrachter kniet. Unterhalb des mit geflügelten Puttenköpfen besetzten Thronsockels schwebt ein Engelschor aus zwei Engeln mit den Gesetzestafeln und vier Posaunenengeln, wie sie in mittelalterlichen Bildern des Jüngsten Gerichts erschienen.⁷⁶²

Wittmer schloß damit an Weltgerichtsbilder an, wie sie sich seit karolingischer Zeit entwickelt hatten,

Hier gruppierte Wittmer die Hauptszene als Deesis und suchte durch die teils stehenden, teils knienden Heiligen und Engel um den Weltenherrscher eine räumliche Staffelung, während er das hieratisch-repräsentative Bild des thronenden Christus in der monumentalen kirchlichen Freskodarstellung in strengerer, auf die Hauptfigur zentrierter, symmetrischer Reihung der seitlichen Figuren wiedergab.

Vorbilder für diese Darstellungen waren Wittmer nicht nur grundsätzlich, sondern seit Ende der 1830er Jahre auch aus unmittelbarer, intensiver Beschäftigung vertraut, seit er die Kaiser-Dalmatika untersucht hatte. Neben den bedeutenden frühchristlichen und mittelalterlichen Beispielen in Italien stand ihm auch dieses von ihm mehrfach nachgezeichnete Motiv vor Augen, das den ganzfigurigen, auf einem Regenbogen sitzenden Pantokrator mit segnend erhobener Rechter und aufgeschlagenem, auf dem linken Knie abgestütztem Buch in der Linken wiedergibt, und in der jeweils seitlich die Figuren der Muttergottes und zweier Engel bzw. eines Heiligen und zweier Engel stehen. Ebenso kannte Wittmer ja die mittelalterlichen Apsismosaiken in S. Maria in Trastevere aus der Zeit um 1140, in der Kirche also, für die er selbst 1865 das monumentale, 3,50 m hohe Fresko des hl. Calepodius, hatte malen dürfen. Auch hier beherrscht die zentrale Figur des thronenden Christus die Apsis, flankiert von den Figuren der Muttergottes zu seiner Rechten und des Johannes zu seiner Linken, neben denen sich jeweils drei Apostel befinden.

Als verbindliche Vorbilder dienten Wittmer insbesondere die frühchristlichen Kirchen S. Paolo fuori le mura und S. Pudenziana in Rom, die in ihren Apsismosaiken den Bildtypus des Pantokrators vermittelten. Von S. Paolo fuori le mura, im späten 4. Jahrhundert errichtet und nach dem Brand, 1823, wiederhergestellt, übernahm Wittmer die grundsätzliche Bildanlage und die auf wenige Figuren reduzierte Darstellungsform, von dem im 4. Jahrhundert

⁷⁶² Z. B. in Rogier van der Weyden: „Jüngstes Gericht“, Mitte 15. Jahrhundert, Flügelaltar im Hôtel Dieu in Beaune.

entstandenen Mosaik in S. Pudenziana die Gestalt des erhöhten Christus und die Form des monumentalen, auf einem erhöhten Hintergrund stehenden edelsteingeschmückten Kreuzes. Angesichts dieser unantastbaren Bildtradition – die er in seinem Reiseführer in der Beschreibung beider Kirchen allerdings nur kurz beschrieb und kommentierte⁷⁶³ – konnte und wollte Wittmer also für die Apsis in Immünster keine grundsätzlich neuen Bildlösungen suchen, sondern hielt sich in diesem mittelalterlichen Kirchengebäude an eine hieratische Darstellung Christi nach frühchristlichem Vorbild.⁷⁶⁴

In der großflächigen, strengen Konzeption, in der Einführung und Gestaltung der seitlich über der Christusfigur schwebenden Engel mit den Arma Christi, in der Ausarbeitung der einzelnen Figuren und ihrer Gesichtsformen, wie in der kräftigen, ohne Lichteffekte angelegten, auf Lokalfarben bezogenen Farbigkeit jedoch zeigt sich seine spätnazarenische Bildauffassung, wie sie in jenen Jahren in der kirchlichen Freskomalerei auch von anderen Künstlern in Deutschland bis weit in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vertreten wurde.

Bei seinem nächsten Besuch, 1877, führte Wittmer an den Obergaden des Hauptschiffes weitere Fresken aus. In je sechs Wandfeldern unter den Rundfenstern malte er jeweils große repräsentative Einzelgestalten der zwölf Apostel mit ihren Attributen. Diese den ganzen Kirchenraum durchziehenden Darstellungen ergänzten das programmatische Bild Christi. Die einzelnen Figuren stehen auf einem durchlaufenden Ornamentband und in großzügigen, von Ornamentrahmen umfaßten, ockergrundigen Rundbogennischen vor schlichter ockerfarbener Wand und sind oberhalb von den aufwendig ornamentierten barocken Stuckkappen umrahmt. Auch hier dominieren der statuarische, monumentale Charakter und die kräftige, flächige Farbigkeit der Einzelfiguren, die mit ihrer Stellung in Rundbogennischen den romanischen Stil der Kirche unterstreichen.

⁷⁶³ Das Mosaik in S. Paolo fuori le mura erwähnte er nur kurz, zu S. Pudenziana (S. 213) bemerkte er: „Leider ist durch den modernen Kuppelbau ein Theil des offenbar uralten Mosaikbildes in der Tribüne verlorengegangen, welches trotz aller Restauration großartig genug ist und in seiner Art nichts Aehnliches in Rom neben sich hat. Die Composition verräth noch die entschiedene antike Auffassungsweise.“ In der anschließenden kurzen Beschreibung erwähnt er auch das „mit Edelsteinen geschmückte Kreuz zwischen den Symbolen der vier Evangelisten“, das sich hinter dem Thron Christi erhebt.

⁷⁶⁴ Im 12./13. Jahrhundert wurde Darstellungen des Weltenherrschers zum Beispiel auch in bayerischen Kirchen wiedergegeben, etwa in der ehemaligen Klosterkirche St. Peter in Petersberg bei Eisenhofen, Landkreis Dachau, also nicht weit entfernt von Immünster, siehe: Weber, Gottfried: Die Romanik in Oberbayern. Architektur – Skulptur – Wandmalerei, mit einem Essay über Entwicklung und Wesen der romanischen Baukunst von Waldemar Kurtz, Pfaffenhofen 1985, S. 319f.

Zum letzten Mal kam Wittmer Anfang Mai 1880 nach Ilimünster, um das Gesamtprogramm mit Kreuzwegstationen abzuschließen. Er starb am 9. Mai, so daß er die restlichen Wandmalereien nicht mehr vollenden konnte.

Mit diesem letzten großen kirchlichen Auftrag hatte sich für Wittmer ein Kreis geschlossen. Er begann und endete mit religiöser, nazarenisch geprägter Malerei und auch mit der Freskotechnik.

C. Schlußbetrachtung

Johann Michael Wittmer war es gelungen, trotz seiner schwierigen familiären Voraussetzungen in Murnau, ab 1820 an der Akademie in München Malerei zu studieren. Es war erstaunlich, wie konsequent und zielstrebig sich der junge Maler entwickelte, nicht nachließ, eine seinen Vorstellungen entsprechende akademische, anspruchsvolle Malerei auszuüben und, obwohl er meist unter wirtschaftlich schwierigen Verhältnissen lebte, ein beachtliches und umfangreiches Werk zu schaffen.

Leben und Werk Johann Michael Wittmers sind einerseits repräsentativ für eine Reihe von Künstlern seiner Generation, zeigen andererseits seine Sonderstellung, die sich im persönlichen und künstlerischen Spannungsfeld zwischen Italien und Deutschland abspielte.

Sein Leitbild war die Historienmalerei, die ihm sein Leben lang künstlerischer Maßstab blieb, wobei er, der *„schon unter Langer die Akademie besucht hatte, dann aber ganz im Kreis der Corneliusschüler aufging“*.⁷⁶⁵

Seit seinen Ausbildungsjahren in München und in den ersten 15 Jahren in Rom stand Wittmer unter dem Einfluß klassizistischer Bildungsideale, die in der Rückbesinnung auf die Antike, vor allem in Dichtung und Philosophie, ein anregendes geistiges Klima klassischer Bildung und Kultur und eine klassizistisch bestimmte Kunst gefördert hatten. Desweiteren wirkten auf ihn in Rom die Kunst der frühen italienischen Meister und die der sich an ihnen orientierenden deutschen Maler um Friedrich Overbeck, Joseph Anton Koch, Philipp Veit, die Brüder Olivier, Schnorr von Carolsfeld und die Brüder Riepenhausen. Die frühe italienische Kunst und berühmte Vorbilder wie Raffael boten ihm verschiedentlich auch unmittelbare Anregung für Einzelmotive.

Zu religiösen Themen kamen seit Mitte der 1830er Jahre, in der Zeit also, in der Wittmer mit seinem Schwiegervater Joseph Anton Koch zusammenlebte und mit ihm in dessen Atelier zusammenarbeitete, auch Werke nach klassischen und mittelalterlichen mythologischen und literarischen Stoffen. Von Kochs hohem Rang und von dessen Prinzipien profitierte Wittmer bis zu dessen Tod im Januar 1839.

Zuvor hatte er 1833 als Reisebegleiter des Kronprinzen Maximilian klassische Stätten Griechenlands sowie orientalisches geprägte Orte und die türkische Hauptstadt Konstantinopel kennengelernt und konnte aus persönlicher Anschauung heraus Bilder zu diesen Erlebnissen,

⁷⁶⁵ Oldenbourg 1983, Bd. 1, S. 181.

von klassischen Ansichten Griechenlands und orientalischen Lebens gestalten, in denen er zu neuen Kompositionen und Gestaltungsformen fand.

Mit seinen fundierten Kenntnissen, die er sich in der Auseinandersetzung mit Werken der christlichen Kunst des Mittelalters – unter anderem auch mit der Untersuchung der Kaiser-Dalmatika – erworben hatte, konnte er dem Kronprinzen und späteren König Maximilian II. während dessen Italienbesuchen als Cicerone dienen und sein breites kunsthistorisches Wissen nutzen, um 1866 einen Reiseführer zu den Denkmälern und Kunstschatzen Roms, vornehmlich zu den ihm besonders am Herzen liegenden christlichen, herauszugeben.

Sein Leben lang verfolgte er seine Art der Historienmalerei vor dem Hintergrund seiner künstlerischen und religiösen Überzeugungen und blieb in der Themenwahl und in der Gestaltungsweise seiner Bilder weitgehend konstant. Er ließ neue Ansätze zu einer realistischen Malerei, wie sie seit der Jahrhundertmitte in Italien, Deutschland und anderen Ländern dominierten, nicht zu, schloß sich naturalistischen Strömungen der Landschafts- und Genremalerei nicht an, um sich nicht dem Geschmack eines breiteren Publikums, wie er es sah, anpassen zu müssen. Obwohl auch in großen Ausstellungen wichtiger deutscher Künstlervereine vertreten, hatte er daher mit seiner herkömmlichen Art der Historienmalerei auf diesem Wege nicht den erhofften öffentlichen und finanziellen Erfolg.

Auch die großen offiziellen Projekte der Geschichtsmalerei, wie sie in München im Auftrag Ludwigs I. bzw. Maximilians II. insbesondere in der Residenz, im Nationalmuseum, in der Ludwigskirche oder in St. Bonifaz entstanden, blieben ihm verschlossen. So war er vor allem auf Abnehmer aus königlichen oder aus aristokratischen bzw. katholisch-konservativen orientierten intellektuellen Kreisen angewiesen.

Als diese Möglichkeiten aufgrund der allgemeinen politischen Lage abbrachen und sich dadurch das kulturelle Leben der Deutschen in Rom seit Ende der 1840er Jahre maßgeblich änderte, suchte der Maler im kirchlichen Umfeld neue Auftragsmöglichkeiten. Wittmer, der sich schon lange in Rom als Künstler „ohne Vaterland“ empfand, blieb als Ausweg, in Rom Rückhalt in Kirchenkreisen zu suchen und, auch aus seiner religiösen Grundhaltung heraus, den Schwerpunkt seiner Arbeit auf religiöse Themen zu legen. Damit knüpfte er seit den späten 1840er Jahren künstlerisch wieder an seine frühen Jahre an und fand Kontinuität in religiöser Historienmalerei, wie sie der spätnazarenischen Bewegung im Freundeskreis um Friedrich Overbeck zu eigen war. Auf diesem Gebiet suchte er auch verstärkt den Anschluß an seine deutsche Heimat, wo die Stärkung der kirchlichen Position und der Verbreitung der

kirchlichen Lehre einen Aufschwung im Kirchenbau und der Renovierung mittelalterlicher Kirchen hervorrief, von dem auch Wittmer – insbesondere in Ilmmünster – profitierte.⁷⁶⁶

Mit ausführlichen kunsttheoretischen Äußerungen trat Wittmer nicht hervor und setzte sich, soweit aus den schriftlichen Nachweisen erkennbar, mit Fragen dieser Art eher wenig auseinander. Vielmehr führte er seinen künstlerischen Weg auf den von ihm seit Beginn eingeschlagenen konservativen Bahnen fort und paßte sich pragmatisch den sich bietenden Möglichkeiten an, die sich durch den relativ kleinen Kreis seiner Auftraggeber ergaben. Wittmers Schaffen erweist sich darin als überraschend facettenreich, was angesichts seines Festhaltens an der hergebrachten Historienmalerei, seiner engen Zusammenarbeit mit Koch und der jahrzehntelangen, nie in Frage gestellten Nähe zu den Nazarenern in Rom nicht selbstverständlich war, fand aber sowohl in seinen Bildern der Reise nach Griechenland und Konstantinopel, als auch in seinen Historienbildern zu neuen Bildschöpfungen und Ausdrucksformen.

Einige seiner Kompositionen wiederholte er mehrfach, empfand hinsichtlich deren Originalität ebensowenig Probleme wie mit Anregungen durch künstlerische Vorbilder, worin er durch Koch bestärkt wurde, der schon 1813 gegenüber Anfeindungen wegen des „Dankopfers Noahs“ die Meinung vertreten hatte: „Vor übergroßer Originalität hatte ich immer einen Abscheu. Indessen glaube ich, in den Sinn und Geist der gedachten Meister einzudringen, sei gar weit entfernt von kümmerlicher Dieberei.“⁷⁶⁷

Wittmer orientierte sich zwar gelegentlich in der Themenwahl wie auch stilistisch an Koch. Betrachtet man die immer wieder abwertend angeführte Anlehnung an Koch genauer, zeigt sich, daß Wittmer tatsächlich nur wenige und ganz bestimmte Werke bzw. Werkkomplexe direkt nacharbeitete. Das waren Kochs berühmtes „Dankopfer Noahs“ von 1813, das letzte, nicht ganz vollendete Gemälde der „Landschaft mit Raub des Ganymed“ und die graphischen Zyklen zu Dantes „Göttlicher Komödie“ und zu biblischen Themen, die Wittmer in lehrhafter Absicht verbreiten wollte, sowie einzelne Skizzen zu weiteren mythologischen Themen. Hier flossen das Wissen und die Erfahrung Kochs ein; sie waren aber in seiner Arbeit insgesamt nicht dominierend, denn maßgebend war während seiner gesamten Schaffenszeit die eigene Auseinandersetzung mit Themen, Kompositionen und ausführender Gestaltung.

⁷⁶⁶ Dies geschah auch vor dem Hintergrund des Anwachsens der Bevölkerung und war begünstigt durch die hohen finanziellen Mittel durch Kriegsentschädigungen nach dem deutsch-französischen Krieg 1870/71.

⁷⁶⁷ Lutterotti 1985, S. 16.

Wittmers Malerei ist in allen Bereichen durch eine sichere Beherrschung der Kompositionen, eine sorgfältige Bearbeitung und durch zeichnerische Genauigkeit charakterisiert. Er folgte in seinen im Kreis der Nazarener entstandenen religiösen Bildern seit Ende der 1820er Jahre dem grundsätzlichen Anspruch der Historienmalerei und gestaltete nahsichtige Figurenbilder, die aus der Linie entwickelt waren und deren Kolorit auf den Grundfarben basierte.

Seine Griechenland-Ansichten und die mythologischen Bilder standen themenbedingt unter dem Einfluß klassischer, ideal geprägter Landschaften, in seinen Ansichten griechisch-türkischer Alltagsmotive hob er das Pittoreske, mehr Genrehafte hervor, ohne jedoch den neuen auf individuellere, gefühlsbezogene Darstellungsweise ausgerichteten Tendenzen der Genremalerei zu folgen.

Die seit Beginn seiner Jahre in Rom gewählte kräftige Farbigkeit seiner Bilder, war bezeichnend für seine Farbgestaltung, die man schon während seiner Studienjahre lobte und die durch die Eindrücke seiner Reise nach Griechenland und Konstantinopel bestärkt wurde. Sie führte in seinem weiteren Schaffen zu einer hellen, kräftigen, gelegentlich als zu „bunt“ empfundenen Farbigkeit.

Der Maler versah seine Werke meist mit Signaturen und Datierungen und legte seit den 1850er Jahren Wert auf den Entstehungsort Rom, wo er auch den größten Teil seiner für deutsche Auftraggeber ausgeführten Werke malte.

Wittmer stand zunächst also unter dem Einfluß des Klassizismus und der von den Nazarenern vorgegebenen künstlerischen Prinzipien. Er ließ auch Ideen Kochs sowohl thematisch, wie stilistisch auf sich einwirken. Er nahm Anregungen aus diesen Bereichen auf und suchte auf dieser Basis sein eigenes künstlerisches Profil. Insgesamt blieb er auf dem durch die profane und christliche Historienmalerei vorgegebenen Weg, von dem er allerdings in bestimmten Bereichen durch neuartige Bildkonzeptionen abwich. Dies gilt für seine Ansichten griechischer Stätten und Orte und seine Darstellungen zur Reise nach Griechenland und Konstantinopel, für gelegentliche geschichtliche Ereignisbilder sowie ein Thema kunsthistorischer Anekdotenmalerei, bei dem er von der hergebrachten Historienmalerei abwich, deren Gestaltungsprinzipien er jedoch auch hier zugrundelegte. Die Porträtmalerei, in der er Bildnisse von Freunden und Familienangehörigen festhielt, war nur für diesen Personenkreis vorgesehen.

Wittmer stellte den Rang der Historienmalerei nie in Frage, und schloß sich den fortschreitenden Tendenzen der Genremalerei, ihren neuen lebensnäheren Inhalten und individualisierenden Darstellungsformen, wie sie insbesondere in Düsseldorf und München vertreten wurden, nicht an, sondern zog sich in seinen späteren Jahren verstärkt wieder auf spätnazarenische Kunst zurück. In dieses kirchlich-religiös orientierte, bewahrende künstlerische Umfeld und Klima in Rom, das keine entscheidend neuen, zukunftsorientierten Anregungen bot, war Wittmer seit Ende der 1840er Jahre eingebunden. Sein Bezug zur deutschen Heimat wurde in den letzten 30 Lebensjahren wieder enger und auch dort entstand nun ein beeindruckendes Werk, mit dem sich sein Lebenskreis künstlerisch wie biographisch in gewissem Sinne schloß: In Murnau geboren und aufgewachsen und in München ausgebildet, konnte er nach 42 Jahren in Rom in seinem Heimatort Murnau und an anderen bayerischen Orten zum Teil bedeutende religiöse Werke ausführen, bevor er in München starb.

Wittmer war also ein Künstler, in dessen Leben und Werk sich traditionelle Zielrichtungen der Kunst des 19. Jahrhunderts finden, die parallel zu progressiven Entwicklungen bis zum Ende des Jahrhunderts nachwirkten.

Sein Werk kann als Beispiel eines Malers der Folgegeneration der Deutschrömer gelten, die sich unter äußerlich schwierigen Bedingungen den sich bietenden Möglichkeiten stellten, dabei jedoch im Grundsatz weiter an ihren früh gewonnenen Überzeugungen festhielten, um auf dieser Basis beachtliche künstlerische Arbeit zu leisten.

Dies wurde vielfach kritisch gesehen, zum Beispiel von Friedrich Noack, der über die deutschen Künstler in der 2. Hälfte des Jahrhunderts in Rom wenig freundlich urteilte: *„Es läßt sich nicht leugnen, daß nicht nur Overbeck allein, sondern die meisten, die mit mehr oder minder Erfolg nach ihm die Nazarenerbahn in Rom betraten, dem Deutschtum fast abgestorben sind oder wenigstens in strenger Absonderung von der Mehrheit der Landsleute ihren eigenen kirchlich-deutschen Kreis bildeten. Wenn in diesem der kirchliche Gedanke den nationalen überwucherte, so ist das gerade in jenen Zeiten nicht erstaunlich bei Leuten, denen auch in ihrer Kunst eine sozusagen vorschriftsmäßige Frömmigkeit das Ideal war. Nur vereinzelte unter den deutschen Künstlern, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts unter Overbeck'schem Einfluß tätig waren, haben sich ihre Eigenart und freie Kraft bewahrt, wie die beiden Seitz und Frz. v. Rohden; die meisten folgten gehorsam der akademisch-nazarenischen Schablone, die in der damaligen Hierarchie bevorzugt wurde. Im ganzen*

*verfielen sie dabei demselben Schicksal wie die Mehrzahl aller Kunstgenossen, deren Begabung nicht durch eine kraftvolle Individualität gestützt wird, und die ums Brot arbeiten müssen; der Geschmack des Marktes, die Wünsche des kaufenden Publikums treten als maßgebende Faktoren an Stelle der selbstschöpferischen Phantasie des Künstlers.*⁷⁶⁸

Noack rechnete wohl auch Wittmer zu dieser Mehrzahl von Künstlern, offensichtlich ohne dessen Arbeiten vor 1850 und die späteren in Murnau und in anderen bayerischen Orten hinreichend zu kennen. In dieser pauschalen Bewertung Noacks wurde er zumindest Wittmer nicht gerecht. Wittmer selbst war bewußt, daß er mit seiner Auffassung und Kunst nicht mehr zeitgemäß war, wie er schon 1841 gegenüber Karl von Heideck bekannte: *„Von meinen künstlerischen Leistungen ist wenig zu sagen wen man sich nach dem Publikum, daß Rom besucht richten muß, wie Eur. Exzellenz wohl wissen. [...] Mehrere historische Bilder habe ich verfertigt die nicht ohne Beifall aufgenommen wurden. Allein unser Zeitalter hat für den poetischen Theil der Kunst keinen Sinn.*⁷⁶⁹

Die Gründe der sich zäh haltenden Geringschätzung und die erst späte und nur partiell Anerkennung seiner Leistungen lagen nicht nur darin, daß er in Rom bis Ende der 1830er Jahre im Schatten der bekannteren deutschen Maler stand und dort mit seiner künstlerischen Arbeit nur teilweise hervortreten konnte, sie lagen zugleich in der konsequenten, schon zu seiner Zeit als überholt angesehenen Thematik und Gestaltungsform seiner Historienbilder und besonders in seiner religiösen Malerei der späteren Jahre, was auch der Biograph Andresen 1872 anmerkte: *„Die tiefere Ursache des Mislingens so vieler seiner Pläne haben wir wohl weniger in äusseren Verhältnissen als in seiner eigenthümlichen Anschauung von der Kunst zu suchen. Er vertritt die streng religiöse Richtung, Kunst und Religion in Sinn der Überlieferung der Kirche sind ihm unzertrennbar eins, eine Richtung, die in unseren Tagen nur noch von Wenigen in Ehren gehalten und von der Kritik nicht begünstigt wird.*⁷⁷⁰

Wittmer hatte auf verschiedenen bedeutenden künstlerischen Traditionen, Strömungen und Vorbildern aufgebaut und die Grundsätze einer Historienmalerei beibehalten, die nicht mehr aktuell war und deren Erneuerungsbestrebungen auf den kirchlichen Bereich beschränkt

⁷⁶⁸ Noack 1907, S. 307.

⁷⁶⁹ Wittmer an Heideck, 29.5.1841; Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael.

⁷⁷⁰ Andresen 1872, S. 300.

blieben.⁷⁷¹ Sie war als in die Vergangenheit gewandte und Vergangenes darstellende Kunst an die Grenzen ihrer Möglichkeiten und des allgemeinen Interesses gestoßen war, währenddessen sich längst eine realistische Bildauffassung in der Malerei als zukunftsweisend durchgesetzt hatte.

Er fand jedoch in seinen verschiedenen Werkbereichen zu einer unverwechselbaren, durchaus vielseitigen Bildsprache und leistete damit einen individuellen Beitrag zur Kunst des 19. Jahrhunderts.

⁷⁷¹ Sie waren auch begleitet durch eine Popularisierung und Trivialisierung bis hin zu Alltagsdarstellungen in kleinen Heiligenbildchen, die dem Anspruch der religiösen Malerei, die Wittmer vertrat, nicht gerade förderlich war.

Anhang

Beschreibungen Wittmers zu 42 Kompositionen Joseph Anton Kochs zu Dantes „Göttlicher Komödie“:

„Dante

Erklärende Anmerkungen der Kompositionen aus Dantes Hölle und Fegfeuer von Joseph Anton Koch
verfaßt von Michael Wittmer.

Nr. I

Der Höllenrichter Minos mit der Übersicht der Danteschen Höllenstrafen.

Nr. II Canto I

In der Hälfte der Lebensreise verirrt sich Dante in einem dunklen Walde (der Irrthümer). Beim Erwachen erblickt er einen Berg von den Strahlen der Sonne beleuchtet – /die Tugend von der Wahrheit erleuchtet/. Dante will ihn ersteigen, aber drey wilde Thiere, Händel (Wollust) Löwen (Stolz) u. besonders die Wölfin (Geiz u. Habsucht) verhindern es, ihn erschreckend, so daß er sich dem Virgil (Philosophie) in die Arme wirft. Dieser verspricht ihn durch Hölle, Fegfeuer u. Paradies zu führen. In das Letztere jedoch nicht persönlich.

Nr. III. Canto 2

Dante zweifelt mit Recht an seiner Kraft, allein mit der Weltweisheit (Virgil) die Reise machen zu können, da macht ihn Virgil mit den drey himlischen Grazien (Gnaden) bekannt; mit Beatrix (christl. Theologie) Lucia (erleuchtend u. Gnade) und Mathilde (mitwirkende Gnade). Mit deren Beistand beginnt Dante mit Virgil die Reise.

Nr. IV. Canto 3

Dante liest die schreckliche Inschrift an der Höllenpforte, die ohne Thore ist, seit Christus die Altväter von dort entführt. Innerhalb sieht man die Ehrlosen – weder gut noch schlecht – einer Fahne folgend, in so großer Anzahl, daß Dante glaubte es hätten nie so viele Menschen erlebt. Diese wurden von Fliegen und Wespen gestochen. Unter dher Schaar befinden sich auch die Engel die sich nicht empörten u. doch auch dem Herrn nicht treu blieben.

Nr. V Canto 4.

Am Flusse Acheron bringt Charon die Seelen in den Nachen. Es blitzt u. die Ufer des Acheron erbeben. Dante fällt in Ohnmacht u. Schlaf. Im Hintergrunde sieht man den Eingang der Hölle u. die Schaar der Ehrlosen.

Nr. VI. Canto 4.

Dante übersieht von einer Anhöhe jenseits des Acheron die Vorhölle (Limbo), wo die tugendhaften Heiden u. unschuldigen Kinder /die vor der Taufe sterben/ ohne Freude u. ohne Leid sind. Rechts die Episode, wie Christus die Altväter erlöst, welche Virgil auf Dantes Frage erzählt. Im Mittelgrunde ist das Schloß der glorreichen Männer des Alterthums, umringt von 7 Mauern (die 7 freien Künste darstellend). Homer, Horaz, Ovid, u. Lucian komen den beiden Dichtern entgegen.

Nr. VII. Canto 4.

Dante tritt in Gesellschaft der Dichter in das Schloß der glorreichen Heiden, das vom Ruhme, den sie f Erden hinterlassen haben, erleuchtet ist. Ihre Atmosphäre ist hell, während die übrige Hölle dunkel ist. Rechts die contemplativen links die activen Helden u. heldenmüthigen Frauen. Cäsar, bewaffnet, Aeneas, Hector, König Latin u. Lavinia, Camilla u. Penthesilea die Amazonin; Julia u. Maria, Lucretia u. L. Jen. Brutus, Saladin steht allein, als der einzige Ausgezeichnete Muselmane, Bey den contempativen ist in der Mitte Aristoteles, das Haupt der scholastischen Philosophie, Plato, Socrates. Gelehrte, Geschichtsschreiber, Ärzte, Astronomen, von verschiedenen Zeitaltern u. Nationen.

Nr. VIII cantos.

Minos, am Eingange des 2. Kreises richtet die von Caron zugeführten Seelen. Die Schwingungen, die er mit seinem Schwert um den Körper macht, bedeuten die Kreise, in welche die Sünder verurtheilt sind.

Hier werden die Wollüstigen von kalten Winden hin u. her geschleudert, die Gluth der wilden Liebe abzukühlen. Virgil nennt Dido, Cleopatra, Semiramis, Paris, Helene, Tristan u. Achill. Dante sieht zwey vereinte Seelen heraufschweben u. wünscht sie zu sprechen. Es ist Paul Malatesta u. Francesca von Rimini, die ihr tragisches Geschick erzählt, während die andere Seele weint. Dante wird von Mitleid so gerührt, daß er endlich wie todt hinsinkt.

Nr. IX. Canto 5.

Francescas u. Paolos tragisches Ende.

Lanciotto Malatesta, Herr von Rimini, ersticht auf einen Stoß, seine schöne Gemahlin und seinen Bruder, der schöner als Lanciotto, ursprünglich als Gemahl der Francesca bestimmt gewesen seyn soll.

Nr. X. canto 6

Hier liegen im dritten Höllenkreise den Schwelcher gleich Schweinen im Kothe; schmutziger Regen u. Hagel fällt auf sie nieder. Der Höllenhund Cerberus (Sinnbild der Gefräßigkt) ist dieses Kreises Vorstand u. zerfleischt die Seelen mit frey gierigen Rachen. Virgil wirft, um ihn zu beschwichtigen, ihm ein Stück Erde in den Schlund, während sich Dante mit Ciaeo, einem berühmten Parasiten unterhält.

Nr. XI. canto 7.

Plutus, Gott des Reichthums ist Vorstand des 4. Höllenkreises. Hier werden die Geizigen u. Verschwender zsamen gepeinigt, indem sie sich unaufhörlich schwere Lasten entgegenwälzen, u. beim Zusammentreffen sich gegenseitig schimpfliche Vorwürfe machen, weil das Bestreben beider Laster gleich unnütz ist.

Dante erfährt, daß es meist Priester, Kardinäle u. Päpste sind.

Nr. XII. canto 8

Phlegyas, (Sinnbild des Zornes) bringt die beiden Dichter über den stygischen Sumpf, in dem die Zornigen sich raufen. In den Grund des Sumpfes sind die Trägen versenkt. Die Feuer auf den Thürmen sind Signale für Ichlesias, daß ihm keine Seele entkommt, weil auf dem Sumpf oft Nebel liegt, wie der Zorn der stets unnebelt ist. Filippo Argenti will zornig den Kahn umstoßen, weil Dante ihn trotz des Schmutzes erkannt hat. Virgil weist ihn zurück zu den anderen Hunden, wie er die Zornigen nennt. Rechts sieht man die feurige Stadt des Dis.

N. XIII. canto 9.

Dante langt am Thore der Stadt des Dis an, (sogenannt von Dis (Pluto) der Lateiner, & Lucifer im Gegensatz der Stadt Gottes. Dämonen verwehren Dante den Eintritt u. verschließen die Thore; die höllischen Furien (Megära Haß, Metto Verzweiflung, Tessifone Rache) erscheinen u. rufen die höllische Gorgo um Dante in Stein zu verwandeln, Virgil verhüllt ihm das Gesicht. Ein Engel sprengt das Thor mit seinem Stabe u. hält an die gefallene Engel eine Strafrede. Mit der höheren Hülfe treten die Dichter in die Stadt.

Nr. XIV canto 10.

Hier werden die Heretiker u. Epikuräer gepeinigt; (weil Epikur lehrte mit dem Körper sterbe auch die Seele) u. in brennenden Särgen aufbewahrt, die am jüngsten Tage, wenn die Leiber von Josaphat komen, verschlossen werden. Dante trifft Farinata degli Uberti, Haupt und Anführer der florent. Guibellinen, der sich trotzig aus s. Sarge erhebt u. voll Patriotismus Dantes Verbannung weissagt, u. die Zerstreuung seiner Parthey beklagt, die ihn mehr schmerzt als der glühende Sarkophag. Caval cante de' Cavalcanti hört florentinisch reden u. erhebt sich auch aus dem Sarge um Neues von seinem Sohn Guido zu hören.

Nr. XV. canto 11

Am Ende der Stadt trifft Dante ein großes Grabmal mit der Inschrift Anastasio Papa bewahre ich, aus dem Sarge steigt fürchterlicher Geruch, weil Ketzerey von einem Papste am schlimmsten ist. Über zerbrochene Felsentrümer geht der rauhe Weg weiter. Von Papst Anastasius wurde geglaubt, daß ihm der Thessalier Plotin in einige den H. Geist betreffende Irrthümer der Arianer verleidet habe. Da aber zu Plotins Zeiten 350 kein Papst Anastasius begeben hat, so scheint Dante einer falschen Nachricht Glauben geschenkt zu haben.

Nr. XVI. Kupferstich. canto 12.

Dante steigt über einen zertrümmerten Berg, den das Erdbeben beim Eintritt Christi in die Vorhölle stürzte, in den siebenten Höllenkreis, wo in 3 Abteilungen die Gewaltthätigen gestraft werden. In der 1. Abtlg sind die Gewaltthätigen gegen die Nächsten. Die Tyrannen u. Machthaber, im kochenden Blutflusse Phlegeton, von Centauren bewacht, die mit Pfeilen auf die Sünder schließen, wenn sie über ihr festgesetztes Maaß aus dem Blute hervortauchen. Nessus bringt Dante über den Strom, Virgil als Schatten geht auf dem Blute. Dante nent von den Tyrannen Alexander, Dyonisius, Azzolino u. Obizzo da Esti, letzterem geht das Blut bis über den Augen. Auf einer anderen Stelle sind Attila, Pyrrhus, Sextus, die Straßenräuber Rinier cc Minotauros ist der Vorstand dieses Kreises.

Nr. XVII. canto 13.

Zweite Abtlg der Gewaltthätigen gegen sich selbst. Die Seelen der Selbstmörder fallen in die Erde, daraus weichte ein fruchtloser Wald. in dem die Zornigen nisten, u. an den lebendigen Zweigen nagen. Dante bricht einen Zweig, der blutet. Es ist Petro della Vigne, Freund u. Kanzler von Friedrich II. Dante spricht mit ihm, u. erfährt, daß die Seelen der Selbstmörder nie wieder ihre Körper bekommen, u. wenn ihre Leiber vors jüngsten Gerichte komen, werden sie an den Bäumen aufgehangen, die aus ihren eigenen Seelen gewachsen sind. In dem verworrenen Walde der Selbstmörder wird Jagd gehalten auf die gewaltsamen Zerstörer ihres Vermögens, die Glücksspieler etc. wie Lano von Siena. Der zurückkehrende Centauer ist Nessus der Dante über den Fluß gebracht hatte.

Nr. XVIII. canto 14.

In der 3. Abtlg des 7. Höllenkreises werden die Gewaltthätigen gegen Gott gegen d. Natur u. Kunst gestraft. Auf einer Campagne von glühendem Sande, unter immerwährenden Feuerwegen befinden sich die Sünder. Dante trifft den Gotteslästerer Capaneus, der auch immer gegen Jupiter empört ist.

Nr. XIX. canto 15.

Dante u. Virgil schreiten auf Dämmen sicher durch die feurige Campagna fort, u. treffen unter den Gewaltthätigen gegen die Natur M. Brunetto Latini, bewährten Gelehrten u. Lehrmeister Dantes. Dante bezeigt ihm s. Ehrerbietung u. hört einige Prophezeihungen über s. künftiges Geschick.

Nr. XX. canto 16.

Dante trifft 3 florenth. Feldherrn, die wegen derselben Laster bestraft werden; darum regnet es wie auf Sodom und Gomorra, Feuer. Der mit Dante sprechende Mann ist Jacobo Rusticucci, die Anderen Guide-Guera u. Fegghiajo Altobrani, diese drey dürfen nie stillstehen, sondern müssen beständig im Kreise laufen.

Nr. XXI. canto 17-18.

Die beiden Dichter kommen zu dem Abgrunde, unter dem der 8. Höllenkreis liegt, der aus zehn, im Kreise laufenden Gräben besteht, in denen 10 Arten des Betrugs gestraft werden. Geryon, das Bild des Betrugs mit der Miene des rechtlichen Mannes u. buntgeschmückt wie ein orientalisches Gewebe, bringt die Dichter auf s. Rücken in den Abgrund; Dante sitzt vorn, damit der tückische Schweif nicht schaden kann. Virgil macht eine herrliche Beschreibung des Betrugs, sobald er Geryon sieht. Unten im ersten Graben werden die Kuppler u. Verführer von gehörnten Teufeln gegrillt; die Kuppler kómen, die Verführer gehen ihnen entgegen, unter letzteren befindet sich Theseus.

Nr. XXII. canto 18.

Hier werden die Schmeichler gestraft; Wie sie ehemals Speichel leckten, so stehen sie hier im Menschen-Koth, so schmutzig, daß Dante nicht unterscheiden konnte, ob es geistl. oder weltl. Herrn sind. Unter ihnen ist Thais die Meretrix.

Nr. XXIII. canto 19.

Die Simonisten werden gestraft, weil sie, wie Simon Mago, die allumfassende Güte Gottes, die umsonst müßte gespendet werden, für Geld verkauften. Die Trompete der schlechten Geistlichkeit bläst. Sie stecken kopfabwärts in Löchern u. die Fußsohlen brennen. Der Mensch ist aufrecht geschaffen, sein Geist, von der Erde am fernsten, soll für höhere Seelen brennen, darum stecken sie auf dem Kopfe in der Erde, wo das Gold ist, u. die Fußsohlen brennen. Dante spricht mit Nicolas III. Orsini. Dieser glaubt Bonifacius VIII wäre schon angekommen.

Nr. XXIV. canto 20.

Strafe der Zauberer u. Wahrsager. Weil sie auf Erden zukünftige Dinge sagten, sind ihnen die Köpfe umgedreht und sie benetzen mit ihren Thränen den Rücken. Die Dichter erblickten Amphiaraus, Tiresias, Arunta di Luni, Manto, Tochter des Tiresias, von der Mantua, Geburtsort des Virgil, den Namen hat, u. von der Virgil dem Dante weitläufig erzählt. Dann folgen aus dem Mittelalter Michele Scotto, Guido Bonatti, Ardente der Astrolog etc.

Nr. XXV canto 21-22.

Strafe der Baratiere, Betrüger, Stellenverkäufer, weltlicher Simonisten. Sie kochen in einem Pechpfuhl, den viele Teufel bewachen, u. jeden Sünder, der auftaucht, mit ihren Haken aufgabeln u. wieder hineinstoßen. Die Teufel haben selbst vor Virgil u. Dante wenig Achtung, und während Virgil mit Malacorda unterhandelt versteckt sich Dante hinter einem Stein, bis sie endlich 10 Teufel als Begleiter u. Wegweiser bekommen.

Nr. XXVI. canto 21.

Dante erschrickt vor einem Teufel, der mit ausgestreckten Flügeln in größter Eile, mit einem Rathsherrn aus Lucca auf dem Rücken, daher gelaufen kommt, den er in den Pechpfuhl hinunterwirft, um gleich wieder einen Andern zu holen, – der Rathsherr war Mantino Bottajo, der für Geld aus ja nein machte und umgekehrt.

Nr. XXVII. canto 22.

Die Teufel haben Giambolo di Navarra aufgegabelt; Dante spricht mit ihm u. hört von einigen Andern, die im Pfuhle liegen. Jener mißbrauchte das Zutrauen seines Herrn u. verkaufte die Würden u. Stellen an die Meistbietenden, er betrügt selbst die Teufel in der Hölle noch, indem er schlau entspringt. Auf Blatt Nr. 25 sieht man, wie zwey Teufel die darüber in Streit geriethen, auch in den Pechpfuhl fallen u. sich die Flügel jämmerlich verbrennen, darüber enteilen die beiden Dichter. Wie die Wahrheit rein u. klar ist, so ist der Betrug durch tausend Listen u. Ränke geschwärzt, daher liegen diese Betrüger im schwarzen, kochenden Pechpfuhle.

Nr. XXVIII canto 23.

Die beiden Dichter entrinnen nachsetzenden Teufeln in den 6ten Graben, wo die Heuchler gestraft werden, die in schwarzen bleiernen Kutten, auswendig vergoldet, gebückt einerschleifen. Ihr Weg geht über den Körper des Erzheuchlers Kaiphas, des hohen Priesters. Er ist auf dem Boden gekreuzigt, weil er kein Kreuz verdient, u. kein Kreuz in der Hölle seyn darf. Am Charfreitage sind in diesem Graben alle Brücken eingestürzt. Selbst die Hölle hat sich über des Hohenpriesters Heucheley entsetzt, u. durch die eingestürzten Trümmer sofort den Heuchlern den Weg erschwert.

Nr. XXIX canto 24-25.

Räuber u. Diebsgesindel sind nackt unter scheußlichen Schlangen u. Drachen. In der Mitte Caccus als Centaur mit einem geflügelten Drachen auf dem Rücken. Als Vorsteher dieses Gesindels – Rechts ist Vanno Fucci Kirchenräuber aus Pistoia, der imer von Kopf zu den Füßen zu Asche verbrant und dann wieder seine vorige Gestalt annimt. Links erscheinen 3 Florentiner Cianfa dei Donati. Agnolo Buoso u. Puccio Ciancato. Dante sieht hier die wunderbarsten Verwandlungen, in dem diese Sünder sich wechselweise in Drachen u. wieder in Menschen verwandeln.

Nr. XXX canto 26-27.

Hier sind die falschen Rathgeber gestraft, die in Feuerflamen gewickelt sind u. wie Johannismwürmchen im 8. Graben der Betrüger herumfliegen. Dante trifft Ulysses u. Diomedes. Ulysses erzählt von seiner letzten Fahrt. Darauf kommt Graf Guido von Montefeldro, der listigste Feldhauptmann seiner Zeit, der den Dichtern folgende Geschichte erzählt: Ich war Kriegsmann, und meine Thaten waren nicht die des Löwen sondern des Fuchses, aber was mir in der Jugend gefiel, peinigte mich im Alter, u. ich vertauschte die Waffen mit dem Stricke, d. h. ich wurde Mönch, u. meine Reue war mir Ernst. Aber der Fürst

der neuen Pharisäer hatte Krieg am Lateran (mit Colonna) u. fragte mich um Rath, ich schwieg. Er sprach: Ich absolvire dich. Da gab ich bösen Rath u. Palestrina fiel. Dann fährt er weiter fort, wie

Kupferstich Nr. XXXI zeigt.

Der heilige Franz erschien für mich, als ich starb, zu gleicher Zeit ein schwarzer Cherubin, der sprach: Thue mir nicht Unrecht, dieser ist mein. Man kann nicht absolvieren ohne Reue, u. schlechtes Wollen u. Bereuen steht im Widerspruch. Dann packte er mich und sprach: Dir schien vielleicht, daß ich die Logik haßte, u. brachte mich zu Minos. der mich hierher verdamte.

Nr. XXXII canto 28.

Im 9. Graben sind die Zwietracht-Stifter, in religiösen und weltl. Dingen. Ein Teufel mit entblößtem Schwerde verwundet und verstümmelt sie, wie sie im Leben die Religion oder die Familienglücke zerrissen. Mahomed, dem der ganze Körper gespalten ist, bis auf den Kopf; weil die Religion im Körper ist, deren Haupt Geistes. Wer solche Irrthümer vertheidigt, dem ist die Stirne gespalten, wie Ali, seinem Schwiegersohn. Wer Zwietracht stiftet zwischen Fürsten, den Volkshäuptern, hat seine Wunden am Kopfe, wie hier Pietro da Medicina. Wer die Verwandten trennt, dem sind die Hände abgehauen, wie wir sehen an Mosca. Wer Vater u. Sohn trennt wie Beltram de Bornio, dem ist d. Haupt v. Körper getrennt u. trägt den Kopf in der Hand wie eine Laterna. Dem Redner Curio ist die Zunge gespalten.

Nr. XXXIII canto 29.

Die Verfälscher aller Art werden hier gestraft mit verschiedenen Krankheiten. Dante trifft hier Grisolino von Arezzo u. Capocchio von Siena, beide Alchymisten, die am Aussatze leiden. Dieß ist der letzte Graben von den Abtheilungen der Betrüger.

Nr. XXXIV. canto 30.

Hier auch im 10. letzten Graben werden solche bestraft, die sich für andere Personen ausgaben, als sie waren, wie Giani Scicchi u. Mirra, sie müssen rasend umherlaufen und sich beißen. Maestro Adamo, den Dante kennt, ist mit der höllischen Wassersucht behaftet, weil er falsche florentiner Goldgulden machte. Sinon u. Pothiphars Weib haben das hitzige Fieber, weil sie die Wahrheit verfälschten. Sinon, der die Trojaner mit dem hölzernen Pferde belog, komt mit Adamo in Streit, weil Letzterer von ihm mit Dante sprach.

Nr. XXXV canto 31.

Die Dichter gelangen zu dem innersten tieferliegenden Höllenkreis, der von Giganten bewacht wird, die wie die Thürme über die Mauern vom Montereccion mit der Hälfte ihres Körpers ragen. Nimrod, der im Zorn donnerähnlich erschallen läßt, fährt die Dichter mit dem Kauderwelsch, daß auf d. Fahne steht, an, die babylonische Sprachverwirrung anzudeuten. Dann komet die Dichter zu dem unbändigen Fialte (Ephialtes) der gefesselt ist, weil er in der Schlacht bei Flegra mit seinen Brüdern den Mars bezwang. Anteus endlich bringt die Dichter mit d. Hand in den zugefrorenen Cocytus hinab. Die Riesen, Sinnbilder des menschl. Stolzes u. rohen Kraft, stehen hier im Centrum der Erde, um die menschl. Thorheit desto auffallender zu machen, da sie den Himmel stürmen wollte, in Empörung gegen die Majestät Gottes.

Nr. XXXVI canto 32-33.

Hier befinden sich die Dichter im innersten Höllenkreise, im Centrum der Erde, auf dem zugefrorenen Corytuo, wo die Verräter im dicken Eise stecken, weil Verrat jede

Wohlthätigkeit (carità), die die Gemüther zur Liebe entflamt, in sich erstickt. Diese Eisfläche theilt sich in 4 Abtheilungen, wovon die äußerste Caina genannt ist von Kain dem Brudermörder. Die Verräther an Verwandten enthält die 2. Abthlg. Antenora, von Antenor, der s. Vaterland Troja verrathen hat, enthält die Vaterlandsverräther; In der Tolomea, von Ptolomäus Bobo, der seinen Schwiegervater, den Hohenpriester Simon u. seine Kinder zu Gast lud u. ermorden ließ, werden die Verräther ihrer Wohlthäter gestraft. Hier gefrieren den Sündern augenblicklich die Thränen um die Augen, anzeigend, daß sie kein andre Barmherzigkeit als verstellte, kannten. An der Grenze dieser Abtheilung sieht Dante den Grafen Ugolino, der am Gehirne des Erzbischöfl. Ruggieri nagt. Dante hört von ihm die bekannte, gräßliche Geschichte von seinem Hungertode u. dem seiner Söhne. Im Hintergrunde sieht man die Giganten, die den inneren Höllenraum umgeben.

Nr. XXXVII canto 33.

Des Grafen Ugolino u. seiner Söhne tragisches Ende im Hungerthurme zu Pisa. Oben sind die zwey Traumbilder des unglücklichen Vaters angebracht.

Nr. XXXVIII canto 34.

Lucifer mit 6 Flügeln u. 3 Köpfen steckt im Mittelpunkte der Erde. Ihn umgiebt Gindeca, von Judas Ischarioth genannt, in welcher die größten Verräther an Wohlthätern, fast ganz in verschiedenen Stellungen in Eis eingefroren sind. Die 3 Köpfe Lucifers bedeuten nach Einigen die 3 Danaer bekannten Welttheile, nach Andern 3 Hauptleidenschaften. Der rothe Kopf (Europa) heißt Judas Ischarioth, als der größte Verbrecher, weil er den Heiland selbst verrieth, der gelbe Kopf, Asien, heißt Cassius u. der schwarze Brutus, als die Mörder Cäsars, des ersten römischen Kaisers, politischen Stellvertreters Gottes auf Erden. Nach dem Haupte, dem Stellvertreter Gottes auf Erden, die geheiligste Person.

Von dem Centrum der Erde, im dem Lucifer steckt, steigen die Dichter in die andere Hemisphäre der Erde hinauf, zu dem Fegfeuersberge, der im atlantischen Ocean, da wo America jetzt ist, liegt. Dante dichtet, daß beim Engelsturze Lucifer in das Centrum der Erde stürzte u. die glühende Erde den Berg Sion auf der einen Seite der Erde, den Fegfeuersberg auf der anderen bildete, indem der leere Raum für die Hölle blieb. Der Eine ist bestimmt durch die Erlösung für unser Heil; der Andre für die Seinigen, die nach dem Tode an die Erlösung glauben.

Nr. XXXIX Purgatorio canto 1-9.

Engel bringen ein Schiff voll Seelen (worunter Casella der Sänger) vom Jubeljahr 1300 aus Rom, über den atlantischen Ocean nach dem Fegfeuersberg. Vor dem Thore des Berges, im Antipurgatorio, wird die alte Schlange, Erbsünde, getödtet, als die der Mensch nicht abzubüßen hat. Hier harren auch diejenigen welche die Buße verspätet haben, oder die ein gewaltsamer Tod überrascht hat; darunter König Manfred, rechts Bonconte, der in der Schlacht bey Casentino geblieben u. dessen Körper nicht gefunden wurde. Er erzählt dem Dante seinen Tod: Ich lief, sagt er, schwer verwundet aus der Schlacht bis an den Bach Aachiano, hier war mein letzte Wort Maria; der Körper fiel u. meine Seele nahm ein /Engel Gottes. Der Böse aber schrie: O du vom Himmel, warum raubst du mir ihn, um eines Thränchens willen? So übe ich denn Rache am Körper.“ – Schwarzes Gewölk zog sich mit Sturmwind zusammen, Regen fiel u. der Bach wurde zum Strom; so trug der Archino den Leichnam in den Arno, der das Kreuz von meiner Brust wusch, daß ich im letzten Augenblick gemacht hatte.“ – Am Thore des Fegfeuerberges sitzt ein Engel mit bloßem Schwerte u. 2 Schlüsseln (Beichte u. Vergebung) Die Thorschwelle ist von Diamant, die Festigkeit u. Integrität vorstellend, mit welcher der Priester großen Sünden entgegen sehen

kann, denn die Barmherzigkeit Gottes ist, bei wahrer Reue, unendlich. Die drei Stufen unter den Füßen des Engels bedeuten die 3 Theile der Besserung; Die erste ist hell, aus spiegelreinem Marmor u. bedeutet das Geständniß, das rein u. aufrichtig seyn muß. Die 2. ist rauh u. zerrissen, bedeutet die Zerknirschung u. Reue des Büßenden. Die dritte Stufe, von hartem Porphyr, ist die Genugthuung mit dem Vorsatze nicht mehr zu sündigen. Der Thierkreis zeigt die Zeit an, in der Dante in das Purgatorio ging.

Nr. XXXX canto 9.

Dante schläft, ihm träumt er werde von einem Adler bis in die Regionen des Feuers erhoben, wo er zu verbrennen glaubt. Erwachend trifft er sich zwischen Beatrix u. Virgil am Eingange des Purgatoriums. – Der Traum bedeutet wohl daß seine Poesie für das Purgatorium eines höheren Schwungs und Styls bedarf. Im Hintergrunde sieht man die, welche die Buße wegen Staatsgeschäfte versäumt haben, darunter ist Carl der Große. Diese Herren auf einer blumigen Wiese, die Vergänglichkeit irdischer Ehren und Würden anzuzeigen.

Nr. XXXXI canto 10-27.

Die Strafe der 7 Todtsünden auf dem Fegfeuerberge. Zuerst die Strafe der Stolzen, die unter schweren Lasten gebückt einhergehen, u. den ambrosianischen Lobgesang, Te Deum laudamus, singen.

2. die Neidischen mit verstrickten Augen.

3. die Zornigen sind in dickem Rauche.

4. die Trägen müssen laufen.

4. die Geizigen liegen f. d. Erde, ohne Schutze. Dante sieht Hugo Capet u. Papst Hadrian III.

6. die Schwelcher müssen beim Anblick von Früchten Hunger leiden.

7. die Wollüstigen werden rein gebrannt. Oben ist der Engel, der gereinigten Seelen, mit den Worten empfängt: Komt zu mir Gesegnete meines Vaters, u. nehmt das Reich, das für Euch bereitet ist von Anbeginn.

Diese u. die 39 Compos. in der Villa Massimi.

Nr. XXXXII. c

Dante im irdischen Paradiese auf dem Gipfel des Fegfeuerberges. Wenn die Seelen gereinigt sind, treten sie in den Zustand der ersten Menschen vor dem Sündenfall. Hier verläßt Virgil den Dante; neben Virgil ist Statius, dem eben die Zeit seiner Reinigung abgelaufen ist, u. der mit den Dichtern ins Paradies kam. Rechts kommt Mathilde, die Blumen gepflückt u. singt.

Zwischen Dante u. ihr ist der Fluß Lethe, aus dem die Seelen trinken u. alle irdischen Laster zu vergessen. Mathilde bedeutet das active Leben, den Eifer in guten Werken, u. ist von der Markgräfin Mathilde genommen, die ihr Land der Kirche schenkte.

Genf d. 4. Septbr. 1844“

Handschriftliches Manuskript, Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 3929

Bibliographie

Unveröffentlichte Quellen

- Augsburg: Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54,200 (A)
Berlin: Staatliche Museen Preuß. Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Slg. Darmst. 2n 1828, Wittmer, Johann Michael, Staatsbibliothek zu Berlin, (B)
Bonn: Universitäts- und Landesbibliothek Bonn, Dez. 5/Handschriften und Rara, Autographensammlung, S 1310; S 2836 (C)
Frankfurt/Main: Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Handschriftenabteilung, Frankfurt am Main
Ms.Ff.J.D. Passavant A II e, Nr. 876 (D)
Hannover: Stadtarchiv Hannover, Slg. Kestner III B 44 (E)
Kassel: Universitäts-Bibliothek (E/1)
Köln: Historisches Archiv Stadt Köln, Briefe an Sulpiz Boisserée (F)
München: Bay. Hauptstaatsarchiv München, MA 29217/2, MA 29269: (G)
München: Akten der Akademie der Bildenden Künste, Abschriften von Genia Fürst / Karl Feuchtmayr (H)
München: Hauptstaatsarchiv München, Geheimes Hausarchiv, München, Kabinettskasse König Ludwig I., 50/1-6; Nachlaß München: König Max II. 78/1/92a; II A 2/1 Briefe Maximilians 1832/33; Kabinettsakten König Maximilian II. 349 qu (I)
München: Bay. Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. 1.a. Wittmer, Johann Michael (J)
München: Bayerische Staatsbibliothek München (K)
München: Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek der Stadt München (L)
München: Max-Planck-Institut für Psychiatrie (L/1)
München: Stadtarchiv (L/2)
Murnau: Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9638/1-18: Briefwechsel Dr. Karl Feuchtmayr / Genia Fürst aus der Zeit vom 8.2.1938 bis 26.1.1944 (M); „Erklärende Anmerkungen der Kompositionen aus Dantes Hölle und Fegfeuer von Joseph Anton Koch verfaßt von Michael Wittmer.“ (N)
Handschriftliches Manuskript, Schloßmuseum Murnau, mit Wittmer betreffenden Auszügen aus dem Tagebuch Max Einsele von Dr. Karl Feuchtmayr (O)
Murnau: Marktarchiv Murnau, MAM A XIII (P)
Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Archiv für bildende Kunst, Autographen Wittmer (Q)
Rom: Bibliotheca Hertziana (R)
Rom: Akten des Deutschen Künstlervereins zu Rom (S)
Rom: Akten der Bibliothek der Deutschen zu Rom (T)
Rom: Register der Erzbruderschaft des Campo Santo Teutonico zu Rom, 262, 291 (U)
Weimar: Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, GSA 64/112 (V)
Wien: Archiv der Akademie der Bildenden Künste Wien, Akt ZI.14ex 1864/65 (W)
Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Briefsammlung Vieweg, Nr. 1663 (X)
Würzburg: Martin von Wagner-Museum Würzburg: Dr. Wolfgang Ehrhardt, Aufzeichnungen 1819 – 1906 in Rom (Y)
In der Werkliste werden diese Quellen mit den Abkürzungen: (A) ff. angegeben.

Veröffentlichte Quellen

Boisserée 1978 – 1995

Boisserée, Sulpiz: Tagebücher, Bd. 1-5, hrsg. von Hans-J. Weitz, Darmstadt 1978 – 1995

Escher 1910

Escher, Konrad: Die Emilie Linder-Stiftung, in: Öff. Kunstsammlung in Basel, NF VI, Basel 1910, S. 19 ff.

Johann Georg zu Sachsen 1931 bzw. 1935

Johann Georg Herzog zu Sachsen: Die Nazarener und Stift Neuburg bei Heidelberg, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 65-80, 17. Jg. H. 2, 1935, S. 49-57 und H. 4, S. 145-149. Die Originalbriefe Wittmers an Schlosser befinden sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München

Jorns 1964

Jorns, Marie: August Kestner und seine Zeit 1777 – 1853. Das glückliche Leben des Diplomaten, Kunstsammlers und Mäzens in Hannover und Rom. Aus Briefen und Tagebüchern zusammengestellt, Hannover 1964

Kestner 1850

Kestner, August: Römische Studien, Berlin 1850

Kestner-Köchlin 1904

Briefwechsel zwischen August Kestner und seiner Schwester Charlotte, hrsg. von Hermann Kestner-Köchlin, Straßburg 1904

Kuhn 1928 – 1929

Kuhn, Heinrich: Aus einem Künstlerbriefwechsel. Hieronymus Hess an Friedrich Salathé, in: Jb. f. Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, Bd. V, 1928 – 1929 (Basel)

Schneider 1938

Schneider, Arthur von: Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll, in: Jb. d. Preusz. Kunstsammlungen, 59. Bd., Berlin 1938, S. 186-208 u. 258-280

Zeitungen/Zeitschriften

Augsburger Postzeitung, 1858, Beilage Nr. 125, S. 499

Allgemeine Zeitung, Augsburg u. München, Nr. 343, 1842; Nr. 35, Nr. 51, Nr. 52 und Nr. 185, 1843; Nr. 78, 1. Quartal, 1847, S. 620; Nr. 155, 1851; Nr. 90 und Nr. 93, 1853; Nr. 242, 1854, S. 3857–3858; Nr. 34, 1866; Nr. 39, 1867; Schrott, Joh., Zwei Münster in Dörfern, in: Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 122, , 1. Mai 1876; Nr. 154, 1880, Beilage S. 2242–2244; Nr. 154, 1889, Beilage;

Deutsches Kunstblatt, hrsg. von F. Eggers, Leipzig 1851, 12; 1851, 24. 3., Nr. 12

Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti, Bd. 353, 353, 354, Rom, 1850

Giornale Arcadico, Rom 1849/50 CXVIII, 327–337

Giornale di Roma, Rom; 1850, 18, 29, 129, 205; 1853, 68; 1854, 167; 1856, 9; 1857, 30; 1857, Nr. 116, S. 117

Il Saggiatore. Giornale Romano, Bd. 1, Rom 1844, S. 390

Kölnische Zeitung 1839, 238
Kunstblatt, Beilage zum Morgenblatt, red. v. L. Schorn, Tübingen; 1836, 19; 1837, 58; 1838, 168; 1840, 33; 1843, 51; 1843, 52; 1844, 33; 1846, 13; 1847, 22
Kunstchronik, Beiblatt zur Zs. f. bild. Kunst, II. Jg. Nr. 1 u. 2, 7.12.1866; II. Jg. Nr. 7, 22.2.1867; 15. Jg. Nr. 33, 27.5.1880, Sp. 627-628
Carl Albert Regnet: Johann Michael Wittmer †, in: Kunstchronik. Beiblatt zur Zs. f. bild. Kunst, 15. Jg. Nr. 39, 15.7.1880
Mercurio di Roma, Rom 1843, S. 304

Künstlerlexika

Andresen, Andreas: Die Deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken, Bd. II, 1. A. Leipzig 1872, unv. Nachdruck Hildesheim/New York 1971, S. 288-302
Holland, Hyacinth: Johann Michael Wittmer, in: Allgemeine Deutsche Biographie, 43. Bd., Leipzig 1898, S. 645-649
Benézit, Emmanuel: Dictionnaire des Peintres Sc., Dessinateurs et Graveurs, 10, 1. A. 1911 – 1923, Paris 1976, S. 773
Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2. Bd., Dresden 1891 – 1901, unv. Nachdruck, Hofheim 1979, S. 1033
Keller, Heinrich: Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti ecc., Rom 1830
Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ u. a., 8 Bde., Freiburg 1968
Lexikon für Theologie und Kirche, 2. A. 1936, 8, Sp. 309-311: Pius IX.
Marienlexikon, hrsg. von Remigius Bäumer/Leo Scheffzyk, 5. Bd., St. Ottilien 1993
Neues allgemeines Künstler-Lexikon, bearb. von Georg Kaspar Nagler, 1. A. Leipzig 1835 – 1852, 3. A., 24. Bd., unv. Abdruck, S. 495-497
Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, München/Leipzig 1992 ff.
Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 36, Leipzig 1947, S. 141-144

Literatur

Adelmannsfelden 1978
Adelmannsfelden, Josef Anselm Adelmann von: Der barocke Altar als Bedeutungsträger von Theologie und Frömmigkeit, in: Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, München/Berlin 1978, S. 84-124

Angeli 1903
Angeli, Diego: Le chiese di Roma, Rom 1903

Angerer 1984
Angerer, Birgit: Die Münchener Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Kunsttheorie und Kunstpolitik unter Max. I. Joseph, München 1984

Apel 1992
Romantische Kunstlehre. Poesie und Poetik des Blicks in der deutschen Romantik, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1992

Arnold 2000

Arnold, A. L.: Poetische Momente der Weltgeschichte. Studien zu den Wandbildern in Schloß Hohenschwangau, phil. Dipl. Arbeit, München 2000

Auerbach 1929

Auerbach, Erich: Die Entdeckung Dantes in der Romantik, in: Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 7, 1929, S. 683-692

Bachleitner 1976

Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, München 1976

Bambeck 1979

Bambeck, Manfred: Studien zu Dantes „Paradiso“, Wiesbaden 1979

Bandmann 1973

Bandmann, Günter: Kirchliche Kunst im 19. und 20. Jahrhundert, in: Handbuch der Kirchengeschichte, hrsg. von Hubert Jedin, 2. Halbband: Die Kirche zwischen Anpassung und Widerstand (1878 – 1914), Freiburg 1973, S. 297-315

Barth 1992

Asmus Jakob Carstens. Goethes Erwerbungen für Weimar. Bestandskatalog der Kunstsammlungen zu Weimar, bearb. von Renate Barth, in: Bestandskataloge der Stiftung Weimarer Klassik, bearb. von Margarete Ooppel, Schleswig 1992

Baumann 1855

Baumann, Simon: Geschichte des Marktes Murnau in Oberbayern, Murnau 1855

Baumgartner 1987

Baumgartner, Georg: Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik, München 1987

Baumüller 2000

Baumüller, Barbara: Santa Maria dell' Anima in Rom: ein Kirchenbau im politischen Spannungsfeld der Zeit um 1500; Aspekte einer historischen Architekturbefragung, Berlin 2000

Beltrame 1993

Beltrame, Silvia: La cosidetta dalmatica imperiale de Carlo Magno, un sákkos bizantino di età paleologa, in: Patavium, 1, 1993, S. 53-69

Berns 1983

Berns, Jörg Jochen: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“. Magie und Realistik höfischer Porträtkunst in der Frühen Neuzeit, in: Kultur zwischen Bürgertum und Volk, Berlin 1983, S. 44-64

Beyer 1988

Beyer, Andreas: Leben in Gegenwart des Vergangenen. Carl Justi, Jacob Burckhardt und Ferdinand Gregorovius in Rom vor dem Hintergrund der italienischen Einigung, in: Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den

fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 289-300

Beyer 2002

Beyer, Andreas: Das Porträt in der Malerei, München 2002

Bezold/Riehl 1895

Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, bearb. von Gustav von Bezold und Dr. Berthold Riehl, 3. Teil, München 1895

Bock 1864

Bock, Friedrich: Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nationen, Wien 1864, S. 1-20

Börsch-Supan 1972

Börsch-Supan, Helmut: Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850, Gütersloh 1972

Börsch-Supan 1988

Börsch-Supan, Helmut: Die Deutsche Malerei. Von Anton Graff bis Hans von Marées 1760 – 1870, München 1988

Börsch-Supan 1994

Börsch-Supan, Helmut: Zwei Raffaele aus Göttingen: die Brüder Riepenhausen, in: Romantik und Renaissance, die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik, hrsg. von. Silvio Vietta, Stuttgart 1994, S. 216-240

Boisserée 1840

Boisserée, Sulpiz: Kaiser-Dalmatika in der St. Peterskirche zu Rom, Abhandlungen d. 1. Kl. der Ak. d. Wiss. III, Abt. III, München 1840

Borger-Keweloh 1986

Borger-Keweloh, Nicola: Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert, München 1986

Bornheim Schilling 1952

Bornheim Schilling, Werner: Zur Erhaltung der romantischen Wandmalerei Deutschlands, in: Dt. Kunst u. Denkmalpflege der Zs. f. Denkmalpflege, Jg. d. Zs. Denkmalpflege und Heimatschutz, München 1952, S. 106-119

Borries 1967

Borries, Johann Eckart von: Joseph Anton Koch. Heroische Landschaft mit Regenbogen. Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 3, Karlsruhe 1967, S. 1-32

Brandis 1928

Brandis, Carl Georg: Briefe von Peter Cornelius und Friedrich Overbeck, in: Rep. f. Kunstwiss., 49, München 1928, S. 124-130

Brassat 2003

Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz von Raffael bis Le Brun, Berlin 2003

Braun 1899

Braun, Joseph: Das Alter der sog. Kaiser-Dalmatika, in: Stimmen aus Maria-Laach, LVIII, Maria-Laach 1899, S. 575-580

Braun 1907

Braun, Joseph: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg 1907

Brinkmann 1992

Brinkmann, Jens Uwe: „... der Wahrheit durch das Gewand der Schönheit Herzen zu gewinnen ...“, in: Zs. d. V. f. Lübeckische Gesch. und Altertumskunde, 72, Lübeck 1992, S. 209-229

Brückner 1978

Brückner, Wolfgang: Papstbilder für Jedermann, in: Jb. f. Volkskunde, NF 1, München 1978, S. 237

Buchheim 1963

Buchheim, Karl: Der Weg der deutschen Katholiken im 19. Jahrhundert, München 1963

Buchner 1936

Buchner, Heinrich: Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern, München 1936

Buchowiecki 1970

Buchowiecki, Walther: Handbuch der Kirchen Roms, 2. Bd., Wien 1970

Büttner 1980

Büttner, Frank: Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte, Wiesbaden 1980

Büttner 2002

Büttner, Frank: Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Geschichte zwischen Kunst und Politik, hrsg. von Ulrich Baumgärtl, Münchener Geschichtsdidaktisches Kolloquium 4, München 2002, S. 33-58

Büttner 2003

Büttner, Frank: Karl der Große in der Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Karl der Große und sein Nachleben in Geschichte, Kunst und Literatur, hrsg. von Thomas Kraus, Zs. d. Aachener Geschichtsvereins, Aachen 2003, S. 347-403

Büttner 2004

Büttner, Frank: John Flaxmans Illustrationen zu Dantes Divina Commedia: die ersten Skizzen und die Herausbildung des „Umrißlinienstils“, in: Italiensehnsucht, hrsg. von Hildegard

Wiegel, Münchner Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, München 2004, S. 95-199

Busch/Beyrodt 1982

Busch, Werner/Beyrodt, Wolfgang: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Bd. 1, Stuttgart 1982

Busch 1997

Busch, Werner: Landschaftsmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3, Berlin 1997

Calzini/Mazzatini 1893

Calzini, Egidio/Mazzatini, Giuseppe: Guida di Forlì, Forlì 1893

Cecchelli 1933

Cecchelli, Carlo: S. Maria in Trastevere, Rom 1933

Chapeaurouge 2001

Chapeaurouge, Donat de: Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, 4. A. Darmstadt 2001

Chaudonneret 1995

Chaudonneret, Marie-Claude: Du „genre-anecdotique“ au „genre historique“. Une autre peinture d'histoire, in: Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850, Kat. Ausst. Nantes/Paris, Paris 1995

Custodis 1999

Custodis, Paul-Georg: Die Apollinariskirche in Remagen. Baugeschichte und Restaurierungen, in: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz, 47/51, 1992/96 (1999), S. 102-110

Damman 1934

Damman, Oswald: Johann Friedrich Heinrich Schlosser auf Stift Neuburg und sein Kreis, in: Neue Heidelberger Jahrbücher, Heidelberg 1934, S. 1-128

Degenhart 1936

Degenhart, Bernhard: "Mostra di Pittori Dell' 800 a Olevano Romano" im Museo di Roma, in: Zs. f. Kunstgeschichte NF, Bd. V, München 1936, S. 150-158

Dehio 1990

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern IV, München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz, Heinrich Habel, Karlheinz Hemmeyer, Friedrich Kobler, Michael Kühnenthal, Klaus Kratzsch, Sixtus Lampl, Michael Meier, Wilhelm Neu, Georg Paula, Alexander Rauch, Rainer Schmid und Florian Trenner, München/Berlin 1990

Dewitz 1998

Dewitz, Bodo von: An den süßen Ufern Asiens. Ägypten, Palästina, Osmanisches Reich. Reiseziele des 19. Jahrhunderts in frühen Photographien, Köln 1998

Dickerhof 1975

Dickerhof, Harald: Dokumente zur Studiengesetzgebung in Bayern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1975

Dreyer 1921

Lebenserinnerungen eines 90jähr. Altmünchenerers (Prof. Dr. H. Holland), hrsg. von Dr. A. Dreyer, München 1921

Ebertshäuser 1983

Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse – Manifeste – Kritiken zur Münchener Malerei, hsg. von Heidi C. Ebertshäuser, München 1983

Eickholt 1917

Eickholt, Klemens August: Roms letzte Tage unter der Tiara, Freiburg 1917

Engelberg 2005

Engelberg, Meinrad von: Renovatio Ecclesiae. Die Barockisierung mittelalterlicher Kirchen, Diss. Augsburg 2001, Petersberg 2005

Erffa 1963

Erffa, Hans Martin von: Die Ehrenpforten für den Possess der Päpste im 17. und 18. Jahrhundert, in: Festschrift für Harald Keller, hrsg. von Hans Martin von Erffa, Darmstadt 1963, S. 335-370

Fagiolo 1997

Corpus delle feste a Roma. Bd. 1: La festa barocca, Bd. 2: Il Settecento e l'Ottocento, hrsg. von Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Roma 1997

Fagiolo/Brunetti 1997/1998

Brunetti, Oronzo: I disegni delle feste romane, in: Il disegno di architettura, 8, Nr. 17, Rom 1998, S. 60-64, Rezension zu: Fagiolo Dell'Arco, Maurizio: Corpus delle feste a Roma, Bd. 1: La festa barocca, Bd. 2: Il Settecento e l'Ottocento, Roma 1997

Fastert 2000

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters: Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, Kunstwiss. Studien, Bd. 86, München/Berlin 2000

Feuchtmayr 1975

Feuchtmayr, Inge: Johann Christian Reinhart 1761 – 1847. Monographie und Werkverzeichnis, Passau 1975

Floetemeyer 1998

Floetemeyer, Robert: Ein halbes Jahrhundert Malerei in München, in: Die Wittelsbacher und ihre Malerfreunde. Eine Miniaturensammlung aus der Zeit der Romantik, hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München 1998, S. 14-23

Förster 1848/1853/1866

Förster, Ernst: Handbuch für Reisende in Italien, München, 4. A. 1848, 5. A. 1853, neue A. 1866

Förster 1874

Förster, Ernst: Peter von Cornelius, 1. Teil, Berlin 1874

Foucart 1987

Foucart, Bruno: Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800 – 1860), Paris 1987

Frank 1995

Frank, Hilmar: Joseph Anton Koch: der Schmadribachfall; Natur und Freiheit, Frankfurt/Main 1995

Frey 1950

Frey, Dagobert: Die Bildkomposition bei Joseph Anton Koch und ihre Beziehung zur Dichtung. Eine Untersuchung zu Kochs geistesgeschichtlicher Stellung, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XIV (XVIII), NF 14, Wien 1950, S. 197-224

Fürst 1934

Fürst, Genia: Ahnentafel Friedrich Wittmer (1846 – 1897), in: Blätter des Bayer. Landesvereins für Familienkunde, 12. Jg., Nr. 10/12, München 1934, S. 189-191

Gaethgens 1996

Historienmalerei, in: Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 1, hrsg. von Thomas Gaethgens und Uwe Fleckner, Berlin 1996

Garhammer 1990

Garhammer, Erich: Seminaridee und Klerusbildung bei Karl August Graf von Reisach. Eine pastoralgeschichtliche Studie zum Ultramontanismus des 19. Jahrhunderts, Münchener Kirchenhistorische Studien Bd. 5, hrsg. von Georg Schaiger und Manfred Weitlauff, Stuttgart/Berlin/Köln 1990

Garibaldi 1999

Garibaldi, Vittoria: Perugino. Catalogo completo, Florenz 1999

Gebhart 1931/1

Gebhart, Hansjakob: Staffelsee-Chronik, ein Heimatbuch, bearb. nach Quellen, Murnau 1931, S. 47, 49, 108-109

Gebhart 1931/2

Gebhart, Hansjakob: Johann Adam Pessenbacher. Pfarrer von Murnau (1794 – 1827), in: Lech-Isar-Land, 7, Weilheim 1931, S. 99

Geimer 2002

Geimer, Peter: Das unsichtbare Troja: Ruinen eines Originalgenies, in: Ruinenbilder, hrsg. von Aleida Assmann, München 2002, S. 31-45

Geller 1952

Geller, Hans: Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800 – 1830, mit einer Einführung in die Kunst der Deutschrömer von Herbert von Einem, Berlin 1952

Germer/Zimmermann 1997

Bilder der Macht. Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Stefan Germer und Michael F. Zimmermann, München 1997

Gethmann-Siefert/Pöggeler 1995

Kunst als Kulturgut: Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, Bonn 1995

Gizzi 1991

Gizzi, Corrado: Signorelli e Dante, Mailand 1991

Götzmann 2002

Götzmann, Jutta: SEPULCHRA – DIVITIARUM TESTIMONIA, NON MORTIS HONESTAMENTA: Zum Grabmahl Papst Hadrians VI., in: Praemium virtutis: Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus, hrsg. von Joachim Poeschke, Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 2, Münster 2002, S. 279-298

Gombrich 1985

Gombrich, Ernst H.: Raffaels Madonna della Sedia, in: Ders.: Die Kunst der Renaissance I, Norm und Form, Stuttgart 1985, S. 87-107

Gramaccini 2001

Gramaccini, Norberto: Joseph Anton Koch und Johann Michael Wittmer. Händescheidung am Beispiel zweier Fassungen des Gemäldes „Landschaft mit Raub des Ganymed“, in: Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, hrsg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 162-176

Grane 1987

Grane, Leif: Die Kirche im 19. Jahrhundert. Europäische Perspektiven, Göttingen 1987

Gregorovius 1856 – 1877

Gregorovius, Ferdinand: Wanderjahre in Italien, Leipzig 1856 – 1877

Grewe 1998

Grewe, Cordula: Wir rufen zwar fortwährend Rafael! aber was ist von Rafael in uns?, in: Anzeiger des German. Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 1998, S. 123-132

Großmann 1992

Großmann, Joachim: Historienmalerei im 19. Jahrhundert. Entstehungsbedingungen und Rezeption, in: Kritische Berichte, 2, München 1992, S. 24-35

Günther 1990

Günther, Erika: Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland, Kunstgeschichte Bd. 29, Münster 1990

Gurock, Elisabeth: Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss. Münster 1990

Hacker 1967

Hacker, Rupert: Die Beziehungen zwischen Bayern und dem Hl. Stuhl in der Regierungszeit Ludwigs I. (1825 – 1848), Tübingen 1967

Hager 1939

Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939

Hager 1989

Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1989

Haltrich 1983

Haltrich, Günther-Alexander: Leo von Klenze. Die Allerheiligenhofkirche in München, München 1983

Handwörterbuch des Aberglaubens 1927 – 1942

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von Hanns Bächtold-Stäubli, 10 Bde., Berlin 1927 – 1942, 3. unv. A. mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller, Berlin/New York 2000

Hartmann 1969

Hartmann, Wolfgang: Die Wiederentdeckung Dantes in der Deutschen Kunst. J. H. Füssli – A. J. Carstens – J. A. Koch, Diss. Bonn 1969

Hartmann 1970

Hartmann, Wolfgang: Zehn Dante-Aquarelle von Johann Anton Ramboux, in: Wallraff Richartz-Jb. 32, Köln 1970, S. 165-192

Hasler 1977

Hasler, August Bernhard: Pius IX., Päpstliche Unfehlbarkeit und 1. Vatikanum. Dogmatisierung und Durchsetzung einer Ideologie, Diss. Stuttgart 1977

Hasse 1887

Hasse, Paul: Aus dem Leben Friedrich Overbecks, in: Allg. konservative Monatsschrift für das christliche Deutschland, 44/1887-2, S. 897-914

Hauck 1898 – 1920

Hauck, Albert: Kirchengeschichte Deutschlands, 5 Bde., Leipzig 1898 – 1920

Hauke 1982

Hauke, Wolfgang: Das Dankopfer Noahs von Johann Michael Wittmer, in: Jahresbericht des Historischen Vereins, Murnau 1982, S. 42-48

Hebbel 1903 – 1906

Hebbel, Friedrich: Tagebücher und Briefe, in: Sämtliche Werke, hrsg. von R. M. Werner, II. und III. Abt., Berlin 1903 – 1906

Heilmann 1981/1

Heilmann, Christoph: Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchener Schule, in: Die Münchener Schule 1850 – 1914, Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Haus der Kunst, München 1979, S. 9-27

Heilmann 1981/2

Heilmann, Christoph: Die Sammlung zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I. im Zusammenhang seiner Kulturpolitik, in: Festgabe zur Eröffnung der Neuen Pinakothek in München am 28. März 1981, München 1981

Heilmann/ 1981/3

Heilmann, Christoph: Zu Ludwigs Kunstpolitik und zum Kunstverständnis seiner Zeit, "Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ...", Ludwig I. und die Alte Pinakothek, in: Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, hrsg. von Konrad Renger, München 1986, S. 16-40

Heine 1928

Heine, Albrecht Friedrich: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes, Straßburg 1928

Heinig 2004

Heinig, Anne: Die Krise des Historismus in der deutschen Sakraldekoration im späten 19. Jahrhundert, Regensburg 2004

Heise 1999

Heise, Brigitte: Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen, Köln/Weimar/Wien 1999

Hellwig 2004

Hellwig, Karin: Ernst Förster, in: Saur, Allgemeines Künstlerlexikon, München 2004, S. 459-460

Henker 2000

Henker, Michael: Ohne Titel (Einleitung und Abb. 40. Woche), in: Bavaria Germania Europa. Geschichte auf Bayerisch, Kalender, Augsburg 2000

Hetzer 1996

Hetzer, Theodor: Bild als Bau. Elemente der Bildgestaltung von Giotto bis Tiepolo, Stuttgart 1996, S. 97-142

Heufler 1853

Heufler, Ludwig von: Italienische Briefe, Wien 1853

Hinkel 2002

Goethekult und katholische Romantik. Fritz Schlosser (1780 – 1851), hrsg. von Helmut Hinkel, mit Beiträgen von Thomas Berger, Kurt Flasch, Sabine Gruber, Helmut Hinkel, Roland Kany, Hermann Kurzke, Karl Lehmann, Helmut Mathy, Renate Moering, Johannes Saltzwedel, Rebecca Schmidt, Klaus-Bernward Springer, Norbert Suhr, Elsbeth de Weerth, Mainz 2002

Höper 2001

Höper, Corinna: Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit, entstanden in Zusammenarbeit mit Wolfgang Brückle und Udo Felbinger, Stuttgart 2001

Hoffmann 1997

Hoffmann, Detlef: Bedeutungsvolle Momente. Bemerkungen zur deutschen Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Germer, Stefan: Bilder der Macht – Macht der Bilder, Veröff. d. Zentralinst. f. Kunstgeschichte, München 1997, S. 324-351

Hofmann 2004

Hofmann, Barbara: Joseph Anton Koch. Das Tagebuch einer Ferienreise an den Bodensee von 1791, Eine Studie zu Inhalt und Form des malerischen Reiseberichts im ausgehenden 18. Jahrhundert, Frankfurt/Berlin 2004

Hofmann 1954

Hofmann, Siegfried: Die Pfarrkirche St. Ulrich in Habach (Lkr. Weilheim). Auszüge aus den Kirchenrechnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Oberbayerns (Reihe A), H. 2, Schongau 1954

Hofmann 1955

Hofmann, Siegfried: Kirchen der ehemaligen Grafschaft Werdenfels. Beiträge zu ihrer Bau- und Kunstgeschichte aus den Kirchenrechnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Oberbayerns (Reihe A), H. 7, Schongau 1955

Hofmann 1958

Hofmann, Siegfried: Kirchen der Pfarreien Murnau und Uffing (Lkr. Weilheim), Beiträge zu ihrer Bau- und Kunstgeschichte aus den Kirchenrechnungen des 17. und 18. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Kunstgeschichte Oberbayerns (Reihe A), H. 15, Schongau 1958

Hofmann 1991

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, 3. A. München 1991

Howitt 1886

Howitt, Margaret: Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses, hrsg. von Franz Binder, 2 Bde., Freiburg 1886

Hüffer 1912

Hüffer, Hermann: Lebenserinnerungen, hrsg. von Ernst Sieper, Berlin 1912, S. 56

Hülkamp 1870

Hülkamp, Franz: Papst Pius IX. in seinem Leben und Wirken, München 1870

Imdahl 1980

Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie, Ikonik, München 1980

Ipsen 1999

Ipsen, Dorothea: Das Land der Griechen mit der Seele suchend. Die Wahrnehmung der Antike in deutschsprachigen Reiseberichten über Griechenland um die Wende zum 20. Jahrhundert, in: Osnabrücker Forschungen zu Altertum und Antike-Rezeption, Bd. 2, hrsg. von Rainer Wiegels, Osnabrück 1999

Jäger 1997

Jäger, Th.: Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts – von Tiepolo und Goya bis Rethel, Diss. Marburg 1997, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 1, Petersberg 1998

Jaffé 1905

Jaffé, Ernst: Joseph Anton Koch. Sein Leben und sein Schaffen, Innsbruck 1905

Jansen 1992

Jansen, G.: Die Nazarenerbewegung im Kontext der katholischen Restauration. Die Beziehung Clemens Brentano – Edward von Steinle als Grundlage einer religionspädagogischen Kunstkonzeption, Diss. Bochum 1991, Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 8, Essen 1992

Jenni 1995

Jenni, U.: Joseph Anton Kochs Auseinandersetzung mit der Kunst des Trecento und Quattrocento. Zur romanischen Komponente seines Schaffens, in: Römische Historische Mitteilungen, hrsg. von H. Fillitz/O. Kresten, Bd. 37, Wien 1995, S. 163-190

Jensen 1960

Jensen, Jens Christian: Der Maler Friedrich Overbeck und die Brüder Schlosser, in: Heidelberger Fremdenblatt, Heidelberg Okt. 1960, S. 6-7

Jent 1970

Jent, Verena: Emilie Linder. 1797 – 1867. Studien zur Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens von Brentano, Basel 1970

Kaftal 1978

Kaftal, George: Saints in Italian Art. Iconographie of the saints in the paintings of north east Italy, Florenz 1978

Kanter/Henry 2002

Kanter, Laurence B./ Henry, Tom: Luca Signorelli, London 2002

Karnapp 1984

Karnapp, Birgit-Verena: Hohenschwangau. Zur Geschichte und Ideenwelt eines romantischen Schlosses, in: Oberbayerisches Archiv, 109, H. 2, 1984, S. 133-145

Kat. Ausst. Augsburg 1990

Nazarener in Schwaben, Augsburg 1990

Kat. Ausst. Berlin 1989/90

Asmus Jakob Carstens. Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution. Zeichnungen. Berlin 1989/90

Kat. Ausst. Berlin 1998

Geschichten von Liebe und Tod. Graphische Bilderzählungen des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin 1998

Kat. Ausst. Berlin/München 2000

Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, hrsg. von Lutz S. Malke, Berlin 2000

Kat. Ausst. Bonn 1995

Tsigakou, Fani-Maria, Dollinger, Anja Sibylle: Glanz der Ruinen. Die Wiederentdeckung Griechenlands in Gemälden des 19. Jahrhunderts, aus den Beständen des Benaki Museums, Athen, und des Rheinischen Landesmuseums Bonn, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums 4, Köln 1995

Kat. Ausst. Dresden/Bonn 1995

Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient, Staatliche Kunstsammlungen Dresden und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/Leipzig 1995

Kat. Ausst. Frankfurt 1977

Die Nazarener, Städ. Galerie im Städtischen Kunstinstitut, hrsg. von Ernst Gallwitz, Frankfurt 1977

Kat. Ausst. Frankfurt 2005

Religion Macht Kunst. Die Nazarener, hrsg. von Max Hollein und Christa Steinle, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln 2005

Kat. Ausst. Fulda 2004

Bonifatius. Vom angelsächsischen Missionar zum Apostel der Deutschen, Fulda 2004

Kat. Ausst. Gotha 2002

Brieger-Pollak, Anne: Der Gothaer Maler Paul Emil Jacobs (1802 – 1866). Ein Künstler zwischen Klassizismus und Spätromantik, Museum Schloß Friedenstein, Gotha 2002, S. 15, 60

Kat. Ausst. Hamburg 1974

Ossian und die Kunst um 1800, hrsg. von Werner Hofmann, München 1974

Kat. Ausst. Innsbruck 1984

Die Tirolische Nation 1790 – 1820, Landesausstellung, Innsbruck 1984

Kat. Ausst. Innsbruck/Wien 1998

Dankl, Günter, in: SammelLust. 175 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck/Wien 1998

Kat. Ausst. Köln 1861

Katalog zur zweiten allgemeinen und historischen Kunst-Ausstellung im neuen Museum Wallraf-Richartz in Köln, 2. A. Köln 1861

Kat. Ausst. Köln 2001

Zeichnen in Rom 1790 – 1830, hrsg. von Margret Stuffmann und Werner Busch, Köln 2001, unter bes. Berücksichtigung von: Busch, Werner: Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts, S. 11-43; Sonnabend, Martin: Franz Pforr in Rom, S. 45-62, Sieveking, Hinrich: Aspekte nazarenischer Bildniskunst, S. 121-145; Müller-Tamm, Pia: Bemerkungen zur nazarenischen Landschaftszeichnung, S. 303-321

Kat. Ausst. Landeck 1982

Klassizisten – Nazarener. Kunst im Oberland 1800 – 1850, Landeck 1982

Kat. Ausst. Leipzig/Bremen 1994

Büttner, Frank: Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit, in: Julius Schnorr von Carolsfeld 1774 – 1872, Leipzig/Bremen, 1994, S. 53-69

Kat. Ausst. Leipzig 2000

Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten, hrsg. von Lutz S. Malke, Leipzig 2000

Kat. Ausst. Lübeck 1989

Johann Friedrich Overbeck 1789 – 1869. Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages, hrsg. von Andreas Blühm und Gerhard Gerkens. Mit Beiträgen von Frank Büttner, Rachel Esner, Jens Christian Jensen, M. Piotr Michalowski, Ulrich Pietsch, Lübeck 1989

Kat. Ausst. Mainz/Nürnberg/Lübeck 1993/94

Unter Glas und Rahmen. Druckgraphik der Romantik aus den Beständen des Landesmuseums Mainz und aus Privatbesitz, Mainz/Nürnberg/Lübeck 1993/94

Kat. Ausst. München 1858

Katalog zur deutschen und allgemeinen und historischen Kunstausstellung in München, München 1858

Kat. Ausst. München 1967

Bayern in Griechenland. Ausst. aus Anlaß des 100. Todestages von König Otto I. von Griechenland, München 1967, insbes. S. 36

Kat. Ausst. München 1979

Münchener Landschaftsmalerei 1800 – 1850, hrsg. von. Armin Zweite, München 1979

Kat. Ausst. München 1981

Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom. Staatl. Graphische Sammlung München, bearb. von Gisela Scheffler, München 1981, S. 100-101

Kat. Ausst. München 1985

Vigneau-Wilberg, Thea/Heilmann, Christoph/Vigneau-Wilberg, Peter: Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit um 1800 bis 1850, München 1985

Kat. Ausst. München 1987

"In uns selbst liegt Italien". Die Kunst der Deutsch-Römer, hrsg. von. Christoph Heilmann. Mit Beiträgen von Sigrid Braunfels-Esche und anderen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1987

Kat. Ausst. München 1997

Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848 – 1864, hrsg. von. v. Winfried Nerdinger, München 1997

Kat. Ausst. München 1998

Carl Rottmann, 1797 – 1850, Hofmaler König Ludwigs I. – Landschaft als Geschichte, hrsg. von Christoph Heilmann und Erika Rödiger-Diruf, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1998

Kat. Ausst. München 1999/2000

Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., München 1999/2000

Kat. Ausst. München/Dresden 2000/2001

„... Ein Land der Verheissung“. Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Dresden 2000/2001

Kat. Ausst. Münster 2003

Sammlerlust. Europäische Kunst aus fünf Jahrhunderten. Gemälde, Zeichnungen und Kunsthandwerk aus einer westfälischen Privatsammlung, München/Berlin/London/New York 2003

Kat. Ausst. Murnau 1922

Murnau in der Kunst. Zugleich Führer durch die Kunstaussstellung, Murnau 1922, S. 6

Kat. Ausst. Neuss/Heidelberg 1980/81

Gemälde der Sammlung Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann B. Bertram, lithographiert von Johann Nepomuk Strixner, Neuss/Heidelberg 1980/81

Kat. Ausst. Neuss 1990

Joseph Anton Nikolaus Settegast : 1813 – 1890; Retrospektive zum 100. Todestag eines Spätnazareners. bearb. von Gisela Götte, Clemens-Sels-Museum Neuss, Neuss 1990

Kat. Ausst. New York 1982

Rosenthal, Donald A.: Orientalism, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, New York 1982

Kat. Ausst. Paris 2005/06

The legacy of Homer. Four centuries of art from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris/Dahesh Museum of Art, New York. Emmanuel Schwartz with contributions by George Steiner and Philippe Sénéchal, New Haven 2005

Kat. Ausst. Rom/München 1981

Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, Rom/München 1981

Kat. Ausst. Schweinfurt 2000

Deutsche Romantik. Aquarelle und Zeichnungen. Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, München/London/New York 2000

Kat. Ausst. Schweinfurt 2001

Fernweh und Reiselust. Gemälde und Arbeiten auf Papier aus dem Bestand des Museums Georg Schäfer, Sigrid Bertuleit, Andreas Strobl, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2001

Kat. Ausst. Stendal 2001

Zwischen Antike, Klassizismus und Romantik. Die Künstlerfamilie Riepenhausen, hrsg. von M. Kunze, Stendal 2001

Kat. Ausst. Stendal/Koblenz/Bologna/Wien 2001

Reiter, Cornelia: Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik, München/London/New York 2001

Kat. Ausst. Stuttgart 1976

Gottlieb Schick. Ein Maler des Klassizismus (Gottlieb Schick zum 200. Geburtstag), Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1976

Kat. Ausst. Stuttgart 1980

Dante – Vergil – Geryon. Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst, Stuttgart 1980

Kat. Ausst. Stuttgart 1989

Holst, Christian von: Joseph Anton Koch 1768 – 1839. Ansichten der Natur, Stuttgart 1989

Kat. Ausst. Weimar/München/Frankfurt/M. 1997

Sieveking, Hinrich: Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit, Kunstsammlungen zu Weimar, Haus der Kunst, München, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt/M./München/New York 1997

Kat. Mus. Düsseldorf 1969

Die Düsseldorfer Malerschule, bearb. von Irene Markowitz, Düsseldorf 1969, Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf IV, 2, 1969

Kat. Mus. Hannover 1973

Schreiner, Ludwig: Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Kataloge der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, München 1973, S. 252-255

Kat. Mus. Kopenhagen 1962

Thorvaldsens Museum, Kopenhagen 1962

Kat. Mus. München 2003

Spätklassizismus und Romantik, bearb. von Thea Vignau-Wilberg mit Felix Billeter, Barbara Hardtwig, Christoph Heilmann, Ilse von zur Mühlen und Herbert W. Rott. Vollständiger Katalog. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen Neue Pinakothek München Bd. IV, München 2003

Keller 1979

Keller, Horst: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1979

Kerner 2002

Kerner, Max: Die politische Instrumentalisierung Karls des Großen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins, 104/5, 2002/3, S. 231-276

St. Nikolaus und seine Nebenkirchen, Murnau, Kirchenführer, Murnau o. J. (ca. 1920er Jahre)

Kirchmann 1864

Kirchmann, von: Erinnerungen aus Italien, in: Die Gartenlaube, 12. Jg. 1864, S. 617-619

Kirchner 1955

Kirchner, Hans-Martin: Friedrich Thiersch. Seine geistige Welt und seine kulturpolitischen Bestrebungen, München 1955

Kirchner 1996

Kirchner, Hans-Martin: Ein liberaler Kulturpolitiker und Philhellene in Bayern, München 1996

Kissling 1964

Kissling, Hans Joachim: Das islamische Derwischtum als Bewahrer volksreligiöser Überlieferung, in: Beiträge zur Volkstumsforschung. Religiöse Volkskunde. Kommission für bayerische Landesgeschichte, München 1964, S. 81-96

Klose 2003

Klose, Martin: „weil es Gott durch die Kirche befiehlt“. Der Moraltheologe Christoph Moufang (1817 – 1890) im Spannungsfeld seiner Zeit. Ein Beitrag zur Geschichte der neuscholastischen Moraltheologie, Moraltheologische Studien NF 3, St. Ottilien 2003

Knopp/Hansmann 1979

Knopp, Gisbert/Hansmann, Wilfried: S. Maria dell' Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom, Mönchengladbach 1979

Koch (1834) 1984

Moderne Kunstchronik: Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben, oder die Rumfordsche Suppe / gekocht und geschrieben von Joseph Anton Koch in Rom, 1. A. 1834, hrsg. und erläutert von Hilmar Frank, Leipzig 1984, S. 87-89

Koch 1967

Koch, Georg Friedrich: Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin 1967

Kraus 1892

Kraus, Franz Xaver: Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia, Freiburg 1892

Krauß 1913/14

Krauß, Fritz: Stift Neuburg, eine Romantikerklause, 1, in: Hochland, München/Kempton 1913/14, S. 167-189

Krauß 1930

Krauß, Fritz: Carl Rottmann, Heidelberg 1930, S. 274

Krueger 1971

Krueger, Ingeborg: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, Diss. Tübingen 1971

Künstle 1926 – 1928

Künstle, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1 u. 2, Freiburg 1926 – 1928

Kugler 1954

Kugler, Karl: Die Künstler Imsts in 300 Jahren, in: Schlern-Schriften, hrsg. von R. Kebelsberg, 110, Imster Buch: Beiträge zur Heimatkunde von Imst und Umgebung, Innsbruck 1954, S. 301-308

Kuhlmann-Hodick 1993

Kuhlmann-Hodick, Petra: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, I, II, in: Europäische Hochschulschriften, R. XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 163, Frankfurt/M. u. a. 1993

Lagercrantz 1964

Lagercrantz, Olof: Von der Hölle zum Paradies, Frankfurt/M. 1964

Lammel 1998

Lammel, Gisold: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998

Landersdorfer 1999

Landersdorfer, Anton: Wie ein erzbischöflicher Sekretär das Erste Vatikanum erlebte. Tagebuch Paul Kagerers (München) vom 22. Nov. 1869 bis 31. März 1870, in: Beiträge zur altbayerischen Kirchengeschichte, Bd. 44, München 1999, S. 60-140

Langenstein 1983

Langenstein, York: Der Münchener Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983

Leuschner 1997

Leuschner, Eckhard: Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert, Frankfurt/M. u.a. 1997

Levin 1922

Levin, Herbert: Die Heidelberger Romantik, München 1922

Lexikon für Theologie und Kirche 1993 – 2001

Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, hrsg. von Walter Kasper u.a., 3., völlig neu bearb. A. Freiburg i. Br. u.a. 1993 – 2001

Lipowsky ca. 1820

Lipowsky, Felix Joseph: Sammlung Bayerischer National-Costüme, München o. J. (ca. 1820)

Loewe 1825

Loewe, Hans: Friedrich Thiersch. Ein Humanistenleben im Rahmen der Geistesgeschichte seiner Zeit, München/Berlin 1825

Lohninger 1909

Lohninger, Joseph: S. Maria dell' Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom, Rom 1909, S. 140

Lorenz 1936

Lorenz, J.: Josef G. und J. Georg Witwer von Imst, in: Tiroler Anzeiger, 6.11.1936, Nr. 257

Lorenz 1985

Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985

Ludwig 1978

Ludwig, Horst: Münchener Malerei im 19. Jahrhundert, München 1978

Lutterotti 1939

Lutterotti, Otto R. von: Briefwechsel zwischen dem Maler Gebh. Flatz und Präsid. Andreas Frh. Dipauli über Joseph Anton Koch, in: Tiroler Heimatblätter, 17, 1939, S. 19-28

Lutterotti 1940

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch (1768 – 1839). Mit Werkverzeichnis und Briefen des Künstlers, Berlin 1940

Lutterotti 1944

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch (1768 – 1839). Heroische und romantische Landschaft, Innsbruck 1944

Lutterotti 1967

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Kochs Illustrationen zu Dante. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 23, Innsbruck 1967

Lutterotti 1985

Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch (1768 – 1839), Wien/München 1985

Mai 1990

Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, hrsg. von Ekkehard Mai, Mainz 1990

Mai 2001

Mai, Ekkehard/Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Rezension in: Kunstchronik 4/2001, S. 173-179

Maier 2001

Maier, Raimund: Bischof Heinrich von Hofstätter (1838 – 1875) und seine Kunstschöpfungen, Diss. Passau, Winzer 2001

Marczoch 1989

Marczoch, Ludwig: Orientalismus in Europa vom 17. – 18. Jahrhundert in der Architektur und Raumgestaltung, Diss. Mainz 1989

Mark 1939

Mark, Hans: Der Maler Josef Anton Koch (1768 – 1839) und seine Tiroler Heimat. Zum 100. Todestag des Künstlers, Innsbruck 1939

Messerer 1966

Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis (1807 – 1841), hrsg. und bearb. von Richard Messerer, München 1966

Messerer 1972

Messerer, Wilhelm: Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock, Festschrift Norbert Lieb, in: Zeitschrift für Bayerische Landesgeschichte 35, 1, München 1972, S. 135-163

Meyers 1872

Meyers Reiseführer. Gsell Fels, Th.: Rom und Mittelitalien, Leipzig 1872, 1875

Millet 1945

Millet, Gabriel: La Dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances, Paris 1945

Mittlmeier 1977

Mittlmeier, Werner: Die Neue Pinakothek in München. Planung, Baugeschichte und Fresken. Mit einem Beitrag über die Sammlung von Christoph Heilmann, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 16, München 1977

Müller 1849

Müller: Description des tableaux et dessins au Musée Thorwaldsen, Kopenhagen 1849, S. 45

Müller 1864

Müller, Benanz: Maximilian II., König von Bayern, Regensburg 1864

Murnau am Staffelsee. St. Nikolaus und seine Nebenkirchen, Schnell, Kunstführer Nr. 476, von 1941, München/Zürich 1984

Negro/Roio 1998

Negro, Emilio/Roio, Nicosetta: Francesco Franco e la sua Scuola, Modena 1998

Neue Pinakothek München 1989

Neue Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, korr. und durch einen Nachtrag erw. Ausgabe, München 1989, S. 370

Nielsen 2005

Nielsen, Eva: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, Diss. München 2005

Nipperdey 1968

Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, München o. J. (ca. 1968)

Noack 1907

Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700 – 1900, Stuttgart/Berlin, 1907

Noack 1927

Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 1, 2 Bde., Berlin/Leipzig 1927

Ofenbach 1997

Ofenbach, Elvira: Josef Spithöver. Ein westfälischer Buchhändler und Mäzen im Rom des 19. Jahrhunderts, Regensburg 1997

Oldenbourg 1983

Oldenbourg, Rudolf: Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert, 1. A. München 1922, 2 Bde, neu hrsg. von Eberhard Ruhmer, München 1983

Oswald 1988

Oswald, Stefan: Deutsche Künstler in Rom: Künstlerrepublik und christlicher Kunstverein, in: Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 261-273

Pauly 1989

Pauly, Peter Paul: Franziskaner- und Wallfahrtskirche St. Apollinaris, Remagen/Rhein, München 1989

Pecht 1885

Pecht, Friedrich: Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, Nördlingen 1885

Pevsner 1986

Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986

Pfannschmidt 1896

Pfannschmidt, M.: Karl Gottfried Pfannschmidt, ein deutsches Künstlerleben, Stuttgart 1896, S. 176

Pigler 1974

Pigler, Andor: Barockthemen, 2 Bde., 2. A. Budapest 1974

Platner 1830 – 1842

Platner, Ernst: Beschreibung der Stadt Rom. Mit Beiträgen von B. G. Niebuhr und einer geognostischen Anh. von F. Hoffmann, Stuttgart 1830 – 1842, 2 Bde., Stuttgart/Tübingen 1832 (I) und 1834 (II)

Pochat 1986

Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986

Pochat 2001

Pochat, Götz: Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst, in: Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, hrsg. von Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S. 11-47

Polling 1938

Die Kapelle zu Linden (St. Johann Nepomuk), in: Polling, Etting und Oderding. Pfarrgeschichte, hrsg. vom Heimatverein Polling, 10., 2. A. Polling 1938, S. 127-128

Preimesberger 1999

Preimesberger, Rudolf/Baader, Hannah/Suthor, Nicola: Porträt. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2, Berlin 1999

Preller 1904

Preller, Friedrich d. J., Tagebücher des Künstlers, hrsg. von M. Jordan, München 1904, S. 54f.

Prinz 2000

Prinz, Wolfram: Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260 – 1460, Mainz 2000

Rabuse 1976

Rabuse, Georg: Gesammelte Aufsätze zu Dante, hrsg. von Erika Kanduth, Fritz Peter Kirsch, Siegfried Loewe, Wien/Stuttgart 1976

Rahmeyer 2002

Rahmeyer, Ruth: Otilie von Goethe, Frankfurt/Leipzig 2002

Raimund 2001

Raimund, Maier: Bischof Heinrich von Hofstätter (1839 – 1875) und seine Kunstschöpfungen, Diss. Passau 2001

Rehfues 1881

Rehfues, Philipp Joseph von: Ein Lebensbild, in: Zs. f. Preuß. Geschichte und Landeskunde, 18, 1881, S. 89-224

Reidelbach 1985

Reidelbach, Hans: König Ludwig I. v. Bayern u. seine Kunstschöpfungen, 1. A. München 1888, Nachdruck Hannover 1985

Reinhardt 1977

Reinhardt, Brigitte: Der Münchener Schlachten- und Genremaler Peter von Heß, in: Obb. Archiv, Bd. 102, München 1977, S. 249-356

Reinhardt 2000

Reinhardt, Udo: Angelika Kaufmann und Homer, in: Jb. Vorarlberger Landesmuseumsverein, Freunde der Landeskunde 144, 2000, S. 131-198

Reitmaier 1988

Reitmaier, Martina: Die Jahregaben des Münchener Kunstvereins (1825 – 1865), München 1988

Riccardi 2004

Riccardi, Domenico: Olevano e i suoi Pittori, Rom 2004

Ringseis 1886

Ringseis, Emilie: Erinnerungen des Dr. Johann Nepomuk Ringseis, 2 Bde., Regensburg/Amberg 1886

Ringshausen 1979

Ringshausen, Gerhard: Zur Rezeptionsgeschichte der Nazarener-Kunst. Bildwerke für den Religionsunterricht, in: Städel-Jahrbuch NF 7, 1979, S. 251-270

Rispoli 1940

Rispoli, Guisepppe Ed.: Deutsche Erinnerungen in Rom, Neapel 1940

Robels 1966

Robels, Hella: Johann A. Ramboux. Maler und Konservator 1790 – 1866, Gedenk-Ausst. Wallraff-Richartz-Museum zu Köln, Köln 1966

Robels 1974

Robels, Hella: Sehnsucht nach Italien, München 1974

Rodenwaldt 1957

Rodenwaldt, Gerhart: Otto Magnus von Stackelberg. Der Entdecker der griechischen Landschaft. 1786 – 1837, München/Berlin 1957

Gombrich u.a. 1989

Giulio Romano. Mit Beiträgen von Ernst H. Gombrich, Manfredi Tafuri, Sylvia Ferino Pagden, Christoph L. Frommel, Konrad Oberhuber, Amedeo Belluzzi, Kurt W. Forster und Howard Burus, Mailand 1989

Ronte 1970

Ronte, Dieter: Die Nazarener und Dante, Diss. Leipzig 1970

Roquette 1883

Roquette, Otto: Friedrich Preller, ein Lebensbild, Frankfurt/M. 1883, S. 74, 196, 225

Rott 1990

Rott, Herbert Wilhelm: Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V., 24, Augsburg 1990, S. 190-227

Rückert 1932

Rückert, Georg: Die Kapelle zu Linden (St. Johann Nep.), in: Lech-Isar-Land, 8. Jg., Nr. 12, Weilheim 1932, S. 185

Salmen 2002

Salmen, Brigitte: Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker bis zum 19. Jahrhundert in Murnau, in: Markt Murnau am Staffelsee, Beiträge zur Murnauer Geschichte Bd. 1, Murnau 2002, S. 320-335

Salmen 2003

„... welche zuweilen Kunstwerth haben.“ Hinterglasmalerei im 18. und 19. Jahrhundert in Südbayern, Schloßmuseum Murnau, bearb. von Brigitte Salmen, Murnau 2003

Schade 1964

Schade, Hubert: Franz von Assisi und Giotto, Köln 1964

Schahl 1936

Schahl, Adolf: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Diss. Leipzig 1936

Scheffler 1973

Scheffler, Gisela: König-Ludwig-Album, München 1973

Scheitler 1988

Scheitler, Irmgard: Katholizismus, Klerus, Kirchenstaat im Urteil deutscher Romreisender in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 301-320

Schelling 1843

Schelling, F. W. J. von: Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur, 1. A. 1807, Neuer unveränd. Nachdruck, Berlin 1843

Schiller, 1966 – 1980

Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1-4 und Registerband, Gütersloh 1966 – 1980

Schindler 1982

Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982

Schmidlin 1906

Schmidlin, Joseph: Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima, Freiburg/Wien 1906

Schmidt 2003, 2004

Schmidt, Wolf Gerhard: „Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“. James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur, 4 Bde., Berlin/New York 2003/2004

Schneider 1996

Schneider, Heribert: Historik und Systematik. Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert, Weimar 1996

Schnorr von Carolsfeld 1886

Briefe aus Italien von Julius Schnorr von Carolsfeld, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, Gotha 1886

Schnorr von Carolsfeld 1994

Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik, hrsg. von Gerd-Helge Vogel, Publ. der VII. Greifswalder Romantik-Konferenz, Greifswald 1994

Schoch 1975

Schoch, Rainer: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Reutlingen 1975

Schoch 1979

Schoch, Rainer: Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag, in: Städel-Jahrbuch, NF 7, 1979, S. 171-186

Schottenloher 1950

Schottenloher, Karl: Die Bayern in der Fremde, München 1950, S. 194

Schröter 1990

Schröter, Elisabeth: Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: Röm. Jb. d. Bibliotheca Hertziana, 26., Rom 1990, S. 305-399

Schüßler 2002

Schüßler, Gosbert: Michelangelos „Erschaffung des Adam“ in der Sixtinischen Kapelle, in: Bedeutung in den Bildern, Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, hrsg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüßler, Regensburg 2002, S. 309-328

Sexau 1958

Sexau, Richard: „Symposien“/Die Kulturpolitik König Max' II. von Bayern, in: Neues Abendland, H.1, 1. Qu., 1958, S. 1-12

Siebenmorgen 1983

Siebenmorgen, Harald: Die Anfänge der ‚Beuroner Kunstschule‘: Peter Lenz u. Jakob Wüger 1850 – 1875, Sigmaringen 1983

Simon 1958

Simon, Karl: Gottlieb Schick. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Malerei um 1800, Leipzig 1914

Smitmanns 1980

Smitmanns, Adolf: Die christliche Malerei im Ausgang des 19. Jahrhunderts – Theorie und Kritik. Eine Untersuchung der deutschsprachigen Periodika für christliche Kunst 1870 – 1914, St. Augustin 1980

Spicer 2006

Spicer, Joaneath: Heemskerck's Rainbow: Symbol or Narrative Motif? In: *Pictura Verba Cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného. Essays for Lubomír Konečný*, Artefactum, Prag 2006, S. 143-149

Sprengel 1988

Sprengel, Peter: Deutsche Geselligkeit in Rom als konstitutives Element des deutschen Rom-Erlebnisses – nicht nur bei Goethe, in: *Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, hrsg. von Conrad Wiedemann, Stuttgart 1988, S. 247-259

Springer 1858

Springer, Anton: Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858

Spruner 1868

Carl von Spruner: Die Wandbilder des Bayerischen National-Museums, Nr. 109, München 1868

Stagno 1995

Stagno, Laura: Madonna col Bambino e S. Erasmo, S. Nicola, L'Angelo Raffaele e Tobio, Alassio S. Erasmo. Le ‚figure‘ di Tobio e Tobia nella rappresentazione pittorica della prima metà del Seicento a Genova, in: *Arte christiana*, 83, 1995

Stamer 1961

Stamer, Ludwig: 900 Jahre Speyerer Dom. Festschrift zum Jahrestag der Domweihe, 1061 – 1961, Speyer 1961

Stein 1917

Stein, Wilhelm: Die Erneuerung der Heroischen Landschaft nach 1800, Straßburg 1917

Stein-Kecks 2002

Stein-Kecks, Heidrun: Santa (sacra) Conversazione. Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: *Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Karl Möseneder und Gosbert Schüßler, Regensburg 2002, S. 413-442

Steiner 1985

Steiner, Peter Bernhard: Andacht und Anschauung. Zur Ikonographie des Rosenkranzes, in *Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst in München e.V.*, München 1985, S. 20-43 und S. 185-196

Stern 1930

Stern, Max: Johann Peter Langer. Sein Leben und sein Werk, Bonn 1930

Stieglitz 1848

Stieglitz, Heinrich: Erinnerungen an Rom und den Kirchenstaat, Leipzig 1848

Stieglitz 1865

Stieglitz, Heinrich: Selbstbiographie, hrsg. von L. Curtze, Gotha 1865, S. 47ff.

Stöger ca. 1970

Stöger, Alois: Die deutsche Nationalkirche Santa Maria dell' Anima in Rom, St. Pölten o. J. (ca. 1970)

Stolzenburg 1992

Stolzenburg, Andreas: Die Freskendekoration der Arkaden des alten Bozner Friedhofes (1832 – 1838), in: Der Schlern, 66. Jg., 1992, H. 1, S. 487-517

Suhr 1991

Suhr, Norbert: Philipp Veit (1793 – 1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis, Weinheim 1991

Suhr 1998

Suhr, Norbert: Quellen nazarenischer Kunsttheorie am Beispiel Philipp Veits, in: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1998, S. 118-122

Tacke 1998

Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel, hrsg. von Andreas Tacke, Berlin 1998

Teichmann 2001

Teichmann, Michael: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 – 1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis, Diss. München 1999, Frankfurt/Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien 2001

Tradition 1985

Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, 1985

Traeger 1970

Traeger, Jörg: Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums, Bd. 1, München/Zürich 1970

Traeger 1997

Traeger, Jörg: Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels, München 1997

Trapp 1992

Trapp, Eugen: Cosroe Dusi (1808 – 1859). Seine Südtiroler Altarbilder, in: Der Schlern, 66. Jg., 1992, 1, S. 5-12

Tsigakou 1981

Tsigakou, Fani-Maria: The rediscovery of Greece: travellers and painters of the romantic era, mit einer Einführung von Sir Steven Runciman, London 1981

Viroli 1994

Viroli, Giordano: Chiese di Forlì, con una presentazione di Piergiorgio Brigliadori, Bologna 1994

Vogt 1841

Vogt, Karl Wilhelm: Beschreibung des Schlosses Hohenschwangau und seiner Umgebungen, 2. A. München 1841, S. 27

Vollmer 1985

Vollmer, Eva Christina: Neuentdeckte Stuckdekorationen der Brüder Zimmermann, in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V., Bd. XV, München 1985, S. 123-132

Waal 1880

Waal, Anton de: Die Nationalstiftungen des deutschen Volkes in Rom, Frankfurt/M. 1880

Waal 1895

Waal, Anton de, Rector des Nationalhospizes von Campo Santo: Fünfundzwanzig Jahre in Rom 1870 – 1895. Ein Bild des katholischen Lebens in der deutschen Colonie, in: Frankfurter zeitgemäße Broschüren NF XVI, 1895, S. 339-369

Waal 1896

Waal, Anton de: Der Campo Santo der Deutschen zu Rom, Freiburg 1896

Waal 1933

Waal, Anton de: Roma Sacra: die Ewige Stadt in ihren christlichen Denkmälern und Erinnerungen alter und neuer Zeit, neubearb. von Joh. Peter Kirsch, Bonn 1933, S. 689, 693

Waetzoldt 1971

Waetzoldt, Stephan, Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, mit einem Vorwort von Walter Wiora, Frankfurt 1971

Wagner 2004

Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese – Inhalt – Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchener Historismus, München 2004

Wagner 1989

Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. von Ulrich Hausmann und Klaus Schwager, Tübingen 1989

Walter/Horn 1991

Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild, hrsg. von Hermann von Walter und Hans-Jürgen Horn, Int. Symposion der Wiener Reimers-Stiftung, Bad Homburg vor der Höhe 1991

Weber 1853

Weber, Beda: Charakterbilder, Frankfurt/Main 1853

Weskott 1974

Weskott, Hanne: Die Darstellung der Tobiasgeschichte in der bildenden Kunst West-Europas – von d. Anfängen bis zum 19. Jh., Berlin 1974

Westermayer 1893

Westermayer, Georg: Chronik der Burg und des Marktes Tölz, Tölz 1893, insbes. S. 237

Wichmann 1981

Wichmann, Hans: Meister. Schüler. Themen. Münchener Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert, Herrsching 1981, insbes. S. 274

Wiedenmann 1902/03

Wiedenmann, Joseph: Die Restauration unserer Pfarrkirche St. Nikolaus in den Jahren 1899, 1900 und 1902, in: Staffelseebote Murnau, 4.10.1902 – 28.2.1903

Wiedenmann 1903

Wiedenmann, Joseph: Geschichte der Pfarrkirche St. Nicolaus und deren Restauration 1899, 1900 u. 1902, Murnau 1903

Wiegel 2004

Italiensehnsucht, hrsg. von Hildegard Wiegel, Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, München 2004, S. 95-199

Witeschek 1965

Witeschek, Helmut: Studien zur kirchlichen Erneuerung im Bistum Augsburg in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Augsburg 1965

Wittmer/Molitor 1866

Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna. Bearbeitet von Michael Wittmer, Historienmaler in Rom, und Dr. Wilh. Molitor, Domcapitular in Speyer, Regensburg & New York 1866, 2. A. 1870

Woeckel 1992

Woeckel, Gerhard P.: Pietas Bavarica. Wallfahrt, Prozession und Ex voto-Gabe im Hause Wittelsbach in Ettal, Wessobrunn, Altötting und der Landeshauptstadt München von der Gegenreformation bis zur Säkularisation und der „Renovatio Ecclesiae“, Weißenhorn 1992

Menzel 1877

Wolfgang Menzels Denkwürdigkeiten, Bielefeld/Leipzig 1877

Zahn 1980

Zahn, Eberhard: Johann Anton Ramboux, Trier 1980

Zimmermann 1988/1989

Zimmermann, Rainer: Noahs Dankopfer und Ruth und Boas. Zwei neuentdeckte Federzeichnungen von Joseph Anton Koch, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Wien 1988/1989, Jg.32/33, Nr. 76/77, S. 18-25

Werkliste nach Themenbereichen:

Abkürzungen:

A: Andresen, Andreas, Die Deutschen Maler-Radierer des 19. Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken, Bd. II, Leipzig, 1872, Nachdruck Hildesheim/New York 1971

ADB: Allgemeine Deutsche Biographie, 43. Bd., Leipzig 1898, S. 645-649, Hyacinth

Holland: Johann Michael Wittmer

B: Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden, 1891 – 1901, Bd. 2, Nachdruck: Hofheim 1979, S. 1033 – 1034

Bau: Baumann, Simon: Geschichte des Marktes Murnau in Oberbayern, Murnau 1855

Dehio: Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern, bearb. von Ernst Götz, Heinrich Habel, Karlheinz Hemmeter, Friedrich Kobler, Michael Kühenthal, Klaus Kratzsch, Sixtus Lampl, Michael Meier, Wilhelm Neu, Georg Paula, Alexander Rauch, Rainer Schmid und Florian Trenner, München/Berlin 1990

N: Neues allgemeines Künstler-Lexikon, bearb. von Georg Kaspar Nagler, 3. A. 24. Bd., unveränd. Abdruck der 1. A. Leipzig 1835 – 1852

Th-B: Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 36, 1947

V. u.: Verbleib unbekannt

W.: Wittmer

Im Text sind nachfolgende Werke mit „WL“ und der jeweiligen Nummer bezeichnet.

Die Liste erfaßt die bisher bekanntgewordenen sowie in Schriftquellen genannten Werke.

Da die Angaben in den Schriftquellen in manchen Fällen nicht eindeutig sind bzw. voneinander abweichen, zudem der Verbleib der genannten Werke nicht in allen Fällen nachweisbar ist, können im Einzelfall Werke doppelt erfaßt sein. Dem Verbleib von Werken, auch ihrer eventuellen Veröffentlichung, konnte nicht in allen Fällen nachgegangen werden.

Auch wird kein Anspruch auf Vollständigkeit der Werkliste erhoben, da zum einen mit noch unbekanntem Arbeiten, insbesondere Zeichnungen, zu rechnen ist, zum anderen bestimmte Bestände in Privatbesitz nicht zugänglich waren.

Die nachfolgend in der Rubrik „Lit./Quellen“ genannten Abkürzungen beziehen sich auf die Abkürzungen der Bibliographie.

Orientreise

1. Aufblickender bärtiger Männerkopf, 1833 (Abb. 18)

Schwarze Kreide, 24,2 x 19,2 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48041

2. Mann mit Turban, 1833 (Abb. 19)

Bleistift, 23,1 x 15,8 cm

Schloßmuseum Murnau, Nachlaß Dr. Ingeborg Haeckel, Inv. Nr. 4846/304

3. Knabe, vor einer Versammlung von Orientalen tanzend, 1833 (Abb. 42)

Feder in Grau, 34,8 x 48,4 cm, bez. u. re: „J. M. Wittmer f 1833“,

verso: „MW. Constantinopel“ und, über die Fläche verteilt, diverse Farbangaben zur umseitigen Komposition

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Inv. Nr. 12993, Schlemmer'sches Vermächtnis 1900

4. Karawane am Brückentor, 1833 (Abb. 43)

Feder in Grau, 34,8 x 47,3 cm, bez. u. li.: „I. M. WITTMER F. 1833“,
verso: „Smyrna“ und, über die Fläche verteilt, diverse Farbangaben zur umseitigen
Komposition
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Inv. Nr. 12994, Schlemmer'sches Vermächtnis 1900

5. Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, 1833 (Abb. 25)

Aquarell über Bleistift, aufgezogen auf Karton, 24 x 38 cm, bez. u. Mitte: „M. WITTMER
1833“
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9790

6. Reisealbum für Kronprinz Maximilian von Bayern, 1834/35

V. u.
Lit.: A. S. 294; ADB; Th.-B.

7. Neun Wandgemälde in Schloß Hohenschwangau nach Zeichnungen Wittmers, 1834/35 (Abb. 8-17)

(Erinnerungen an die Reise Maximilians nach Griechenland und Kleinasien). Sechs gemalt
von Wilhelm Scheuchzer, drei von Dietrich Monten
Lit.: A. S. 295; ADB; Th.-B.; Vogt, Karl Wilhelm: Beschreibung des Schlosses
Hohenschwangau und seiner Umgebungen, 2. A. München 1841, S. 27; Karnapp, Birgit-
Verena: Hohenschwangau. Zur Geschichte und Ideenwelt eines romantischen Schlosses, in:
Oberbayerisches Archiv, 1909, 2, 1984, S. 133-145

8. Café Hadischrek in Smyrna, 1835

Tuschezeichnung, Maße unbekannt
V. u.

Quellen: W. an den Dresdner Hofrat K. Winkler, 2.12.1835: „Ueberschicke ich hiermit die
durch Herrn Linden bestellten Blätter orientalischer Kostüme. Das eine ist vom Portier vor
dem Caffé Hadischrek in Smyrna, mit einer Gruppe rauchender Türken wovon der vordere in
Albanerischer Tracht gekleidet ist. Der daneben sitzende Türke raucht aus einem Nergile,
wodurch auch das Wasser passieren muß, ehe es in den Kanal kömmt der nach dem Mund
führt, eine Art den Tabak zu genießen der fast allgemein in der Türkei ist. An den
Platonosbaum ist ein kleiner Kramladen angebaut. Links ruht ein Kameltreiber mit seynen
Thieren die Ansicht ist auf einen kleinen Theil der Stadt und eine Moschee.“ (B)

9. „Das andere Blatth nun stelt einen Wagen (Araber von den Türken genant vor)“, 1835

Aquarelliert, Maße unbekannt
V. u.

Quellen: W. an den Dresdner Hofrat K. Winkler, 2.12.1835: „Das andere Blatth nun stelt
einen Wagen (Araber von den Türken genant vor:) dieses führwahr bedienen sich gewöhnlich
die 7 Damen wen sie Ausflüge nach den schönen Parthien des Bosporus machen. Ich habe
dieses in Sonttari der ..sintischen Vorstadt von Konstantinopel gezeichnet in dem Moment wo
eben Almosen gegeben wird welches häufig geschieht und mir deswegen Charakteristisch
schien, das die Quasten um den aufgeбуzten Ohfen des fliegens wegen sind und man im
Hindergrunde einen Theil von Konstantinopel siht, brauchte ich wohl kaum zu bemerken.
Ich habe eines darum mit Tusche gezeichnet und das andere kolloriert, und stelle es Eur.
Hochwohlgeboren frey in welcher Manier Dieselben in Zukunft die Gegenstände von mir

wünschen, im Falle diese zwei Blätter befriedigend für Sie ausgefallen sind. [...] Es ist schade daß das Format so klein ist ich hätte mehr was ich glaube daß schon interessant wäre [...].“

10. Bayern in Griechenland, um 1835 (Abb. 20)

Feder in Braun über Bleistift, 29,2 x 45 cm, bez. u. re.: „M. Wittmer“
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 1954:2Z

11. Durchquerung der Furt (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835 (Abb. 21)

Aquarell, 35,6 x 58,4 cm, bez. u. li.: „M. W.“
Museum der Stadt Athen, Inv. Nr. 439
Lit.: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 477-478

12. Nahe der Meeresküste, (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835 (Abb. 22)

Aquarell, 35,6 x 58,4 cm, bez. u. li.: „M. Wittmer F.“
Museum der Stadt Athen, Inv. Nr. 440
Lit.: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 477-478

13. Abendliche Rast (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835 (Abb. 23)

Aquarell, 27 x 48 cm
Museum der Stadt Athen, Inv. Nr. 441
Lit.: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., Kat. Ausst. München 1999/2000, S. 477-478

14. Ein Reiterzug durchquert einen Fluß, in dessen Mitte der Kronprinz reitend von einem Griechen durch die Furt geleitet wird, um 1835

Aquarell auf Papier, u. li. bez.: M. W., 28,8 x 47,3 cm
Privatbesitz
Lit.: Kunsthandel Joseph Fach, Frankfurt, abgebildet in: Weltkunst 41, 1971, S. 1340; vgl. Nr. 11

15. „Sechs orientalische Bilder für Baron Orkcy“, um 1835

V. u.
Lit.: A. S. 295: „von denen Koch zwei, die Ansichten von Nauplia und Athen, untermalt“;
ADB; Th.-B.

16. Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, 1830/40er Jahre (Abb. 26)

Bleistift, 29,7 x 47,4 cm, rücks. bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833 Athen“
Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3748 A
Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

17. Athen mit Parthenon und Akropolis, 1830/40er Jahre (Abb. 29)

Bleistift, 24,4 x 42,8 cm, rücks. bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833, Athen mit Parthenon“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3749 A
Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

18. Sákinthos (Zante), 1830/40er Jahre (Abb. 36)

Bleistift, 33,5 x 48,2 cm, rücks. bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833 Zante“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3755 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

19. Tempel des Apoll bei Bassaé, 1830/40er Jahre (Abb. 37)

Bleistift, 24,9 x 38,5 cm, rücks. bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833, Tempel des Apoll bei Bassaé in Arkadien“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3757 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

20. Ansicht eines griechischen (Nauplia?) oder türkischen Ortes, 1830/40er Jahre (Abb. 38)

Bleistift, 26,7 x 43 cm, rücks. fälschlich bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833, Napoli di Romania“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3750 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

21. Nauplia von Tyrinth aus, 1830/40er Jahre (Abb. 31)

Bleistift, 24,3 x 42,7 cm, rücks. bez. von unbekannter Hand: „Wittmer 1833, „Nauplia von Tyrinth aus“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 3756 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

22. Ansicht von Nauplia, 1830er/40er Jahre (Abb. 30)

Aquarell über Bleistift, aufgezogen auf Karton, 23,6 x 33 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9780, Dauerleihgabe der Stiftung Bünemann

23. Nauplia, Das mittelalterliche Kloster Hagia Moni, 1830/40er Jahre (Abb. 39)

Bleistift, 23,15 x 37,9 cm

Benaki Museum, Athen, 24361

Lit.: Glanz der Ruinen 1995, Kat. Nr. 33, S. 102

24. Athen, Hagios Eleutherios, 1830/40er Jahre (Abb. 40)

Bleistift, 25,1 x 39,9 cm

Benaki Museum, Athen, 24414

25. Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, vom Tal des Ilissos aus, 1830/40er Jahre (Abb. 27)

Aquarell, 24 x 34,5 cm, am Rahmen beschriftet: „Ansicht von Athen 1833. Aus Sammlung Jürg Stoker. Schloss Gierzensee“

Museen der Stadt Athen

26. Delphi, Kastalia Quelle, nach 1833 (Abb. 41)

Bleistift, 40,3 x 29,2 cm

Benaki Museum, Athen, 24163

27. Athen mit Parthenon, Akropolis und Hadrianstor vom Tal des Ilissos aus, nach 1833 (Abb. 24)

Aquarell über Bleistift, 24,5 x 39,5 cm

Benaki Museum, Athen, 23991, aus der Sammlung D. Kyriazis geschenkt

Lit.: Das wiederentdeckte Griechenland in Reiseberichten und Gemälden der Romantik, Bergisch-Gladbach 1982, Nachdruck Bindlach 1987, S. 40-41; Through romantic eyes 1991, Abb. 12, S. 48; Glanz der Ruinen 1995, Kat. Nr. 3, S. 40; Das neue Hellas 1999/2000, S. 479

28. Athen mit Parthenon, vom Tal des Ilissos aus, nach 1833 (Abb. 28)

Öl auf Leinwand, 51,5 x 85,5 cm

Privatbesitz

29. Ebene von Troja, Mitte 1830er Jahre

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Briefe W. an Hofrat Winkler, Dresden, ca. Mitte 1830er Jahre ; B. 6: „aus der Schwanthaler-Sammlung“; Th.-B.; Kat. Ausst. Wiesbaden 1936

30. Ebene von Troja mit dem Grab des Ajax, 1833 (Abb. 33)

Aquarell, 25,2 x 42,3 cm, bez. u. re.: „M. Wittmer 1833.“

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, Inv. Nr. G 13369, erworben bei Karl & Faber 92. Auktion 14./15./16.10.1964

Quellen/Lit.: Liste von Wittmers Hand, o. D. (um 1845) (B): „gehört dem Herrn Prof. Schwanthaler [...] Aquarell“; Th.-B.

31. Die Ebene von Troja (Abb. 34)

Aquarell über Bleistift, 21,5 x 34,5 cm

Privatbesitz

32. Die Ebene von Troja, 1845

Öl auf Leinwand (?), 87 x 58 cm

V. u.

Quellen: W. an Schlosser, 25.3.1845 (Q), 18.5.1845 (Q), 9. 5. 1846 (Q): „3 bay. Fuß breit, 2 hoch“ (= 87 x 58 cm, nach W. Rottleuthner, Innsbruck 1985, S. 25); Liste von Wittmers Hand, o. D. (ca. 1845) (B)

33. Die Ebene von Troja, kleinere Wiederholung 1846

Öl auf Leinwand (?), 43,5 x 29,2 cm (nach bayerischen Zoll von 1842)

Ehem. in der Sammlung Friedrich von Schlosser, V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 9.5.1846 (Q): „15 Zoll x 10 Zoll groß“ (114,3 x 76,2 cm); Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 72, 74

34. Ebene von Troja, 1847 (Abb. 35)

Radierung, 21,5 x 34,4 cm, betitelt: „DIE EBENE VON TROJA, NACH DER NATUR GEZEICHNET VON M. WITTMER“ (dto. in Italienisch), sowie Erläuterungen zur dargestellten Landschaft in Deutsch (und Italienisch):

„DIE EBENE VON TROJA, NACH DER NATUR GEZEICHNET VON M. WITTMER (A) Aegeisches Meer bei Tenedos.

- (B) Uraltes Grabmal des Aesyetes. Priamos Sohn Polites spähte auf demselben nach dem Lager der Griechen. (*Ilias. II. 791.*)
- (C) Hügel der wilden Feigenbäume, nahe am scaeischen Thore und den kalten und warmen Quellen des Scamandros. (*Il. VI. 433. XXII. 145.*)
- (D) Fluss Scamander, im Kreise der Götter Xanthus genannt (*Il. XX. 74.*) Die Ufer dieses Flusses haben noch jetzt Reitze, welche die alten Dichter ihnen beilegen. Homer lässt hier in Zeiten des Friedens die Frauen und reizenden Töchter von Troja festliche Kleider waschen. (*Il. XXII. 154.*) Und bei Aeschylos ruft sich Cassandra vor ihrem Tode die heitern Eindrücke der Jugend zurück, die sie an den schönen Ufern des Scamandros empfangen.
- (E) Muthmasslicher Ort, wo einst Batieia, das Monument der Myrine, war. (*Il. II. 813.*)
- (F) Dorf Bounar-Bashi (Haupt der Quellen) auf dem Hügel nahe am scaeischen Thor und den Gärten des Priamus. (*Il. XXI. 36.*)
- (G) Insel Imbros.
- (H) Insel Samothracien. Vom höchsten Punkte übersah Neptun das Schlachtfeld, Priamos Stadt, und die Höhen bis zum Ida, auf welchem hinwiederum Jupiter die ganze Gegend bis zum Ida, auf welchem hinwiederum Jupiter die ganze Gegend bis Samothracien überschaute (*Il. XIII. 12.*)
- (I K) Grabhügel des Antilochus, des Achilles und Patroclus. (*Il. XXIII. 125, 245. Od. XXIV. 80.*) Quintus VII 400, Strabo, Plinius, Pausanias und viele andere alten Schriftsteller erwähnen dieser Grabhügel nahe bei der Mündung des Hellespont, wo wir sie noch jetzt erblicken.
- (L) Vorgebirge Sigeum.
- (M) Gegend von neu Ilion, nach Strabo etc.
- (N) Stelle, wo einst des Ilus Grabmahl war. (*Il. X. 160, 415, XI. 56. XXIV. 349, 365.*)
- (O) Asiatisches Dardanellenschloss Kum-Kalaasi (Sandschloss.)
- (P) Europäisches Dardanellenschloss Schahin-Kalaa ((Falkenschloss) nahe beim Grabe des Protesilaus auf dem thrakischen Chersonesus.
- (Q) Lager der Griechen.
- (R) Hellespont.
- (S) Vorgebirge Rhoeteum und Gegend von Dardanien.
- (T) Thal Thymbra (*Il. X. 430*), noch jetzt Tymbrek genannt.
- (V) Hügel von Callicolone, von wo aus der wüthende Ares die Trojaner zum Kampf aufmunterte. (*Il. XX. 53, 151.*)
- (W) Simois Fluss, der sich von den Höhen des Idagebirges in die Ebene ergiesst und von Homer mit grosser Wahrheit geschildert wird. (*Il. XXI. 307.*)
- (X) Alt Ilion.“

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. W 193
 Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 21.4.1846 (K), 27. 7. 1846 (K) und 11.1.1847 (Q) mit Beschreibung; A S. 294; B. 6; ADB; Th.-B.

35. An den süßen Wassern Asiens, 1837 (Abb. 46, 47)

Öl auf Leinwand, 79,2 x 116,8 cm, bez. u. Mitte mit Titel, Datum, Künstler und Entstehungsjahr

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 13690
 Quellen/Lit.: W. an Heideck, 13.7.1837: „bey Göysnyi“ (J); an Kronprinz Maximilian 1.8.1838 (I); W. an Schlosser, 21.4.1846 (K); N. S. 496; A. S. 295: „König Max hat es testamentarisch dem Baron v. Wendland vermacht“; B. S. 1033; ADB; Th.-B.; Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 28-30, 104f.; Kat. Neue Pinakothek, München, S. 543-545, mit vollständigen bibliographischen Angaben

36. An den süßen Wassern Asiens, 1844 (Abb. 48)

Öl auf Leinwand, 85,2 x 123,5 cm, bez. unten linke Mitte: „J. Wittmer F. Romae 1844“
Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, Inv. Nr. MGS 5430

Lit.: A. S. 296: „verkaufte es an den König von Württemberg“; B.; ADB; Th.-B.; Kat.
Weinmüller, München, 118, 1969, Tf. 83; Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt
2001, Abb. S. 28-30, 104f.

37. An den süßen Wassern Asiens, 1844

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: ADB S. 647: „ein kleines Bild dieser Art [erwarb] der Fürst von Leiningen“

38. Straßenszene in Konstantinopel, 1833 (Abb. 44)

Aquarell, 49,9 x 67,3 cm, bez. u. Mitte: „J. M. Wittmer 1833.“

Johann Jacobs Museum, Zürich, Inv. Nr. P 80/3, Herkunft: Walter Krieg, Wien

39. Türkisches Café in Smyrna, 1833 (Abb. 45)

Aquarell, 49,9 x 67,3 cm; undatiert, aufgrund der vergleichbaren Ausführung und der
identischen Maße jedoch wohl zeitgleich mit WL 38)

Johann Jacobs Museum, Zürich, Inv. Nr. P 80/4, Herkunft: Walter Krieg, Wien

**40. Orientalische Hafenszene (Uferstraße mit Orientalen, zwei Reisenden
und Badenden), 1830/40er Jahre (Abb. 49)**

Feder in Grau, aquarelliert, auf rohweißem Papier, zweifache Randlinie, 31,7 x 64,3 cm
Staatsgalerie Stuttgart, Inv. Nr. C 58/831

41. Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna (Abb. 51)

Silberstift und schwarze Feder auf blauem Papier, 43,7 x 60,8 cm

Kunsthhaus Lempertz, Köln

42. Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna (Abb. 50)

Aquarell über Bleistift, Goldfarbe auf hellgrauem Papier, 23,2 x 36,8 cm, aufgezogen auf
Karton, auf dem Karton lithographiert der Titel w. o., rücks.: „59“ (gestrichen) dann „60“, auf
dem Unterlagekarton: „239 und Wittmer“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4070 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

43. Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna, 1856 (Abb. 52)

Öl auf Karton, 45,5 x 60,5 cm, rücks. Aufkleber: „M. Wittmer zu Rom 1856“

Kunsthhaus Lempertz, Köln

Lit.: Kunsthhaus Lempertz, Köln, 795. Auktion, 25. Nov. 2000, Nr. 1855

44. Die Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba (Abb. 53)

Aquarell über Bleistift, Goldfarbe auf hellgrauem Papier, 25,7 x 43,3 cm, aufgezogen auf
Karton, auf dem Karton lithographiert der Titel w. o. und: „1. Juni 1833“, rücks.: „50“, auf
dem Unterlagekarton „Wittmer“, von gleicher Hand „237“ und „Wittmer“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4071 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

45. Die Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba (Abb. 54)

Aquarell über Bleistift, 25,5 x 46,5 cm

Privatbesitz

46. Die Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba, um 1845

V. u. (identisch mit oben Nr. 45?)

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 16.4.1846 und 27.7.1846 (K); A. S. 297: „Bild ... Ankunft einer Karawane, welches Erzherzog Maximilian ankaufte“; B. 16: „angekauft von Erzherzog Maximilian“

47. Anatolier aus der Umgebung von Smyrna (Abb. 55)

Aquarell über Bleistift, Goldfarbe, 14,3 x 22 cm, aufgezogen auf Karton, auf dem Karton lithographiert der Titel, rücks.: „60“ (gestrichen), „61“, auf dem Unterlagekarton: „240“ und: „Araboise [?] Smyrna Aquarelle mit Goldhöhen vom Künstler selbst beschriftet, nach Angaben des Vorbesitzers aus dem Reisealbum des Kronprinzen Maximilian v. Bayern, Künstler war Reisebegleiter des Prinzen“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4074 A

Lit.: Kat. Ausst. Fernweh und Reiselust, Schweinfurt 2001, S. 181

48. Café Hadizarch in Smyrna, 1845 (?) (Abb. 56)

Aquarell über Bleistift, 24,8 x 38 cm

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4080 A

Quellen/Lit.: wohl identisch mit „Café Hadischarch im Bazar von Smyrna“, siehe Liste von Wittmers Hand, o. D. (1845) (B); W. an Schlosser, 16.4.1846 und 27.7.1846 (K); B. 13: „E.: Fürst Leiningen“; N. S. 496; A. S. 297

49. Ein türkisches Kaffeehaus in Konstantinopel,

mit der gemischten Bevölkerung dieser Stadt, mit Schachspielern, spanischen Juden und einem rasirenden Armenier, welches der Münchener Kunstverein ankaufte.“

V. u.

Lit.: ADB S. 648

50. Ein Fest in Konstantinopel, 1845

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Liste von Wittmers Hand, o. D. (1845) (B); W. an Schlosser, 16.4.1846 (K); A. S. 297; B. 14: „E.: Friedrich Schlosser“ (gleiches Motiv wie „Knabe, vor einer Versammlung von Orientalen tanzend“, s. o.?)

51. Ankunft einer Karawane in Smyrna, 1845

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Liste von Wittmers Hand, o. D. (ca. 1845) (B): „Ein Werktag in Smyrna“; W. an Schlosser, 16.4.1846 (K); A. S. 297; B. 15: „E.: Baron Neufville, Bonn“ (gleiches Motiv wie Karawane am Brückentor, s. o.?)

52. Tanzende Derwische in einer Moschee, nach 1848 (1853 ?) (Abb. 57)

Öl auf Leinwand, 36,5 x 46 cm, bez. u. li.: „S.M. MAXIMILIAN REX II MICH. WITTMER F. CONSTANTINOPOLIS“, rücks.: „12. Juni 1833

Wittelsbacher Ausgleichsfond, München, Inv. Nr. B 1 550

Quellen/Lit.: W. 1873 an den Sekretär Ludwigs II.: „erhalten hiemit das Bildchen welches S. Majestät der Höchstselige König Maximilian II wünschten“ (B); A. S. 298

Vielleicht entstanden anlässlich der geplanten zweiten Reise Maximilians – mit Wittmer – in den Orient im Winter/Frühjahr 1853, die jedoch nicht zustande kam.

53. Einzug des Kronprinzen Maximilian von Bayern in Athen 1833, gemalt 1879

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: ADB S. 649: „Ölbild“; Schreiben Dr. Karl Feuchtmayr an Genia Fürst, 4.9.1943 (M); Th.-B.

54. „Scenen des römischen und orientalischen Volkslebens sind mehrfach für Taschenbücher und Bilderwerke gestochen.“

Kupferstiche, Maße unbekannt

V. u.; weder in Originalen, noch Schriftquellen nachgewiesen

Lit.: A. S. 301

Porträts

55. Bildnis der Posthalterin Johanna Bayerlacher, 1821 oder 1822

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 10.9.1864; Th.-B.: „bei Dr. Jos. März, Prag“ (O)

56. Bildnis Max Einsele, wohl 1824 (Abb. 58)

Öl auf Leinwand, 59 x 45,5 cm

Privatbesitz

Quellen: Einsele Tagebuch, 16.8.1867 (O)

57. Bildnis Josef Wepfer, Forstrat, wohl 1824 (Abb. 59)

Öl auf Leinwand, 62,5 x 48,9 cm

Privatbesitz

Quellen: Einsele Tagebuch, 16.8.1867 (O)

58. Bildnis Johann Paul März, Murnau, 1825 (Abb. 60)

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

Privatbesitz

Lit.: Th.-B.: „bei Dr. Julius Sigl, München“

59. Bildnis Johann und Elisabeth Streicher, um 1825

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.: „bei Frl. Streicher, Murnau“

60. Selbstporträt, 1825 (Abb. 61)

Lithographie mit Tonplatte in Grau auf Velin, 15,7 x 11,7 cm (Tonplatte), 188 x 146 (Velin), im Stein bez. u. li.: „J. M. W. /1825“

Privatbesitz

Lit.: Kunstantiquariat Stephan List, Verkaufskatalog Nr. 114: Graphik des 16. – 19. Jahrhunderts, München 2001, Abb. Tf. 5

61. Bildnis Pfarrer Johann Adam Pessenbacher, 1825 (Abb. 62)

Öl auf Leinwand, ca. 59,5 x 50 cm, rückseitig bez.: „M. Wittmer pinxit 1825“, auf dem Rahmen Siegellack-Stempel: „A. Gastl – Murnau“

Privatbesitz

P. war von 1795 – 1827 Pfarrer in Murnau.

62. Bildnis Johann Adam Pessenbacher, um 1827 (Abb. 63)

Lithographie, 22,3 x 19,5 cm, Titel unten in Druckschrift: „I. A. PESSENBACHER Pfarrer in Murnau von 1795 bis 1827.“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1098 sowie 4771

Lit.: Abb. in: Lech-Isar-Land 7, 1931, S. 99

63. Der Mutter Jugendporträt von Wittmer

Kreidezeichnung, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 4.9.1860 bzw. 5.12.1862; vermutlich die Mutter Max Einseles (O)

64. Maria Elisabetha Kottmüller (1785 – 1864, Mutter von Emeran Kottmüller), 1827 (Abb. 65)

Öl auf Leinwand, 71,5 x 59,5 cm, bez. u. li.: „M. WITTMER p. 1827“

Privatbesitz

65. Emeran Kottmüller (1777 – 1828, Vater von Emeran Kottmüller), 1827 (Abb. 64)

Öl auf Leinwand, 71,5 x 59,5 cm, bez. u. li.: „J. Mich. Wittmer pinx. 1827“

Privatbesitz

66. Posthalterin Neuner mit Töchterchen, 1827 (Abb. 66)

Öl auf Leinwand, 86,5 x 67,5 cm, rücks. später bez.: „Posthalterin Reiser, Partenkirchen gemalt 1837“

Gasthof zur Post, Oberau

Lit.: Th.-B.

67. Zwei Bildnisse (Mutter, Tochter), um 1827

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.: „Haus Dialer“

68. Selbstporträt, Ende 1820er Jahre (Abb. 67)

Öl auf Leinwand, 47,2 x 37,5 cm

Privatbesitz

69. Bildnis Joseph Anton Koch, 1830 (Abb. 71)

Bleistift und Röteln mit Kreidehöhnung auf Papier, 29 x 21,5 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 48

Lit.: Th.-B.

70. Bildnis Joseph Anton Koch, 1830/31 (Abb. 72)

Bleistift, ca. 23,5 x 29,5 cm, bez. u.: „IOS. ANT. KOCH“, re. unter der Zeichnung: „Wittmer f. Roma“

Privatbesitz

71. Bildnis Joseph Anton Koch, 1831 (Abb. 73)

Bleistift, ca. 26 x 28,5 cm, bez. u. re.: „I. ANT. KOCH Wittmer f. 1831“

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6333

Lit.: B. 35; Th.-B.; Holst 1989, S. 19

72. Bildnis Joseph Anton Koch, 1831 (?) (Abb. 74)

Nach der Zeichnung im Kupferstichkabinett Wien (WL 71), von E. Forberg

Kupferstich, ca. 26,1 x 20,3 cm, in der Platte bez.: u. li.: „W. Wittmer del.“, u. Mitte: „J. A. KOCH.“, u. re.: „E. Forberg sc.“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10.141

Lit.: B. 35; Zeitschrift für bildende Kunst, 1874, S. 65, Anm. 1; Th.-B.: „nach der Zeichnung in Wien“ (Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6333)

73. Porträt eines jungen Mädchens (Abb. 69)

Bleistift auf hellbraunem Papier, 14,6 x 11,6 cm, am linken Bildrand: „nach Natur von Wittmer in Rom 1831 pour Marie ins Album.“

Privatbesitz

74. Porträt des Prinzen Butera, 1833 (Abb. 68)

Bleistift, 26,8 x 20 cm, bez. u.: „Prinz Butera gezeichnet in der Quarantäne zu Malta am 26. Juli 1833 J. M. Wittmer gez.“

Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sammlung Vogel von Vogelstein, Inv. Nr. C 2907

75. Bildnis Joseph Anton Koch, 1830er Jahre

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.: „Commend. Ottav. Koch, Rom“

76. Cassandra Koch, 1830er Jahre

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.: „Commend. Ottav. Koch, Rom“

77. Bildnis Joseph Anton Koch, Mitte 1830er Jahre (Abb. 75)

Öl auf Leinwand, 46,2 x 36,5 cm

Privatbesitz

78. Cassandra Koch, Mitte 1830er Jahre (Abb. 78)

Öl auf Leinwand, 47,7 x 37,6 cm

Privatbesitz

79. Bildnis Joseph Anton Koch, 1838 (Abb. 76)

Bleistift 28,5 x 22,2 cm, bez. o. re. „No 83.“, unter dem rechten Ärmel in Bleistift: M Wittmer f. 1838.“, Mitte u. in Bleistift: „Joseph Koch, darunter in Bleistift in Tinte: „,+“
Bibliotheca Hertziana, Rom
Lit.: Abb. in: Geller 1952, S. 7, Abb. 2, Nr. 695

80. Bildnis Pietro Wittmer, Wittmers Sohn, Ende 1830er Jahre (Abb. 81)

Öl auf Leinwand, 47,7 x 37,3 cm
Privatbesitz

81. Selbstbildnis, 1845 (Abb. 80)

Öl auf Leinwand, 61 x 48,5 cm

V. u.

Quellen: SW-Photo der National Galerie Berlin, datiert 1943, Privatbesitz (das Gemälde gehörte nicht zum Bestand der National Galerie, es wurde dort offenbar lediglich photographisch dokumentiert)

82. Bildnis Elena Wittmer, Ehefrau Wittmers, Tochter Kochs, um 1845 (Abb. 79)

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: SW-Photo, Schloßmuseum Murnau, Bildarchiv

83. Mutter mit zwei Kindern, 1846

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 6.10.1846 (K); Liste Genia Fürst (im Schloßmuseum Murnau): für „Graf Sprau“; Th.-B.

84. Porträt Pius IX., 1847

Radierung, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Schlosser, 25.3.1847, Liste im Brief-Anhang, von Schlosser verfaßt (von der Hand Wittmers?) (K)

85. Bildnis der zwölfjährigen Tochter Theodolinde, 1849 (Abb. 82)

Öl auf Leinwand, 36,5 x 23,5 cm

Privatbesitz

Lit.: Th.-B.

86. Bildnis des ca. zwölfjährigen Sohnes Friedrich, 1858 (Abb. 83)

Öl auf Leinwand, 46,5 x 36,5 cm

Privatbesitz

87. Töchter Lavinia, Mathilde und Theodolinde, ca. 1858 (Abb. 84)

Öl auf Leinwand, 135 x 100 cm

Privatbesitz

Lit.: Th.-B.

88. Der Mutter Bild (vermutlich die Mutter Max Einseles)

Nach Kreidezeichnung von Wittmer

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 5.12.1862 (O)

89. Rast an einem Brunnen, mit dem Selbstbildnis Wittmers und seiner Frau, 1866 (Abb. 85)

Öl auf Leinwand, 135 x 98 cm, bez. Mitte re.: „M. Wittmer F. Roma 1866“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 8953

Lit.: Kunsthaus Lempertz, Köln, 795. Auktion, 25. Nov. 2000, Nr. 1852

90. Bildnis der Schwester der Verlegerwitwe Rosalie Schmid, München, wohl 1867

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, ca. 1867/68 (O)

91. Bildnis der Verlegerwitwe Rosalie Schmid (1811 – 1875), 1868 (Abb. 89)

Öl auf Leinwand, 58 x 48,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 4675

Lit.: Einsele Tagebuch, 20.8. und 6.9.1868 (O)

92. Ein älteres Porträt des verstorb. Werkmeister

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 6.9.1868 (O)

Es handelt sich vermutlich um den am 20.2.1867 verstorbenen Murnauer Weber Mathias Werkmeister.

93. Bildnis der Elisabeth Oswald, geb. Seitz, 1872 (Abb. 90)

Öl auf Leinwand, ca. 64 x 52,5 cm, u. re. bez.: „M. Wittmer 1872“

Privatbesitz

94. Selbstporträt, 1869

„Wittmer eben in Begriff sein Bildniß für die hiesige Gem. resp. das Rathaus auf d. Wunsch des Hrn. Bürgermeist. zu malen.“

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 18.1.1869 (O)

95. Männliches Halbporträt, 1873 (Abb. 91)

Öl auf Leinwand, 60,6 x 48,6 cm, bez. Mitte re.: „M. WITTMER 1873“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 8969

96. Bildnis Friedrich Wittmer (Wittmers Sohn), unvollendet

Datum, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M); Th.-B.: „aus W.s‘ letzter Zeit“

97. Mädchenkopf (Abb. 70)

Bleistift, auf braunem Transparentpapier, 29,6 x 21,8 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48047

98. Modellstudie: junge Frau mit entblößtem Oberkörper am Boden sitzend

Zeichnung, 19,5 x 17,5 cm, bez. „Wittmer fec. ad. nat.“

V. u.

Lit.: Deutsche Handzeichnungen aus der Sammlung weiland Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen und aus anderem Besitz: Romantiker und Nazarener; alte Meister des XV.-XVIII. Jahrhunderts; neuere Meister. C. G. Boerner, Auktions-Institut, Kunst- und Buchantiquariat, Leipzig 1940, Nr. 910 (handschriftlicher Vermerk auf der Titelseite: „Auktion fand nicht statt. Die Sammlung wurde geschlossen an das geplante Hitler Museum Linz o/D. verkauft“)

99. Porträt eines Ritters

Datum, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M)

100. Kopf einer Bäuerin aus der Campagna

Ölskizze, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M)

101. Mädchen in Tracht, sitzend

Bleistift, 25,9 x 38,1 cm

Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48045

102. Zwei Bildnisse der Tochter Mathilde und ihres Gatten Max Hefner

Entstehungszeit, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B. „Erben der Giuseppina Hausmann, Rom“

Mythologische, literarische und historische Themen

103. Mitarbeit an der Ausführung der Fresken in der Glyptothek und im Odeon, München

Lit.: A. S. 290; ADB, Th.-B.

104. Kopie der Hochzeit Alexanders, nach Sodoma, in der Farnesina, Rom, 1832

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 292; ADB; Th.-B.

105. Kopie der Hochzeit Alexanders, nach Sodoma, in der Farnesina, Rom, 1843

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 297

106. Antiochus u. Stratonike nach Plutarch, wohl 1835

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Seit 1838 im Besitz der Gebrüder Neufville, Bonn, V. u.

Lit.: B. 7; A. S. 295; ADB S. 648: "Ölbild"; Th.-B.

107. Antiochus u. Stratonike nach Plutarch

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 295: „Wiederholung für Thorvaldsen“; B. 7; ADB S. 648: „Ölbild“

108. Homer, auf Delos seine Poesie vortragend, 1834 (Abb. 128)

Aquarell, 31,4 x 45,4 cm, bez. u. re.: „MICHAEL WITTMER ROME F., MDCCCXXXIV“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4291 A

Quellen: W. an von Heideck, 20.5.1836 (J)

109. Homer, den Griechen auf Delos seine Gesänge vortragend, 1834 (?)

Zeichnung, Maße unbekannt

Ehemals Kestner Museum, Hannover, V. u.

Lit.: Th.-B.: „im Kestner-Museum Hannover“; dort jedoch nicht vorhanden (Schreiben von M. Trudzinski an B. Salmen, 29.11.2004)

110. Homer, den Griechen auf Delos seine Gesänge vortragend, 1839 (Abb. 129)

Öl auf Leinwand, 87 x 126 cm, bez. Mitte: „Wittmer Roma F. 1839“

Privatbesitz

Lit.: N. S. 496; B. 10 und A. S. 296: „für die Brüder Neufville“ und: „Ausstell. des

Kunstvereins Anfang 1840“; ADB; Th.-B.: „Ehem. München, Frz Graf Pocci“; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 15.5.1993

111. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1834/1835 (Abb. 132)

Bleistift, 24,4 x 33,7 cm, Blattgr. 26 x 35,4 cm

Münchener Stadtmuseum, Maillinger-Sammlung II. Nr. 2175

Lit.: ADB; Th.-B.

112. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend

Zeichnung, Maße unbekannt

V. u. (Nr. 111?)

Quellen: W. am Hieronimus Heß 6.1.1850 (T)

113. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1835 (Abb. 133)

Aquarell über Bleistift auf Velin, 35,5 x 56,2 cm, bez. u. li. in Feder: „Michael Wittmer f. 1835“

Kunsthalle Mannheim, Inv. Nr. G 2052

Lit.: A. S. 295; Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts: Vom Klassizismus zur Spätromantik. Die Zeichnungen und Aquarelle 1770 – 1860, Kunsthalle Mannheim, Bd. 1/2, bearb. von Monika Schulte-Arndt, Berlin 1997, Nr. 261

114. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1836 (Abb. 134)

Aquarell, 28,5 x 43 cm, bez. u. re.: „MICHAEL WITTMER ROMAE F. 1836“

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4290 A

Lit.: Th.-B.

115. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1836 (Abb. 135)

Öl auf Leinwand, 70 x 102 cm, bez. im Brunnen u. Mitte: „M. Wittmer F. 1836“ und auf gedrucktem Textausschnitt: „war 1846 im römischen Atelier des Künstlers, Besitz des Baron B. Neufville“

Kunsthhaus Lempertz, Köln

Quellen/Lit.: B. 9; Photo im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek

116. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1841 (Abb. 136)

Öl auf Leinwand, 73,2 x 107,9 cm, bez.: „M. Wittmer F. Romae 1841“

Thorvaldsens Museum Kopenhagen, Inv. Nr. B 167

Lit.: N. S. 496; A. S. 295; ADB; B. 9; Th.-B.

117. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1855

Öl auf Leinwand, ca. 135,4 x 178,4 cm, bez.: „M. Wittmer f. Roma, 1855“

The Royal Collection Trust, London, Inv. Nr. RCIN 406331, 1855 vom Prince Consort angekauft

Lit.: Catalogue of the Paintings, Sculpture and other works of Art at Osborne, London 1876, S. 346

118. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend (Abb. 137)

Datum, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Photo im Zentralarchiv der Nationalgalerie Berlin

119. Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1875 (Abb. 138)

Öl auf Leinwand, 98 x 136,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 107

Lit.: ADB; Th.-B.; Museumsführer des Schloßmuseums Murnau, Murnau 1993, S. 188

120. Ossian, vor dem Volke singend, 1841

Technik und Maße unbekannt

V. u. (identisch mit dem "Dt. Bardengesang", der im Personalakt der Akademie der Bildenden Künste München dokumentiert war ?)

Quellen: W. an Heideck, 29.5.1841: „bin izt daran die Heldenpoesie des Nordens unter den Bardenliedern des Osian darzustellen. Ich glaube das meine Composition neu und sich über das gewöhnliche erheben sol. Ich habe den Ossian mit der Malwina gruppiert und den Helden selbst nach dem Siege den Elegischen Charakter zu geben gesucht dem sie dem Zeitalter und Dichter gemäß haben müssen, auf einer Seite habe ich barden gruppiert, der Phantastische Hintergrund mit den Grabnischen bewegten Eichen und Selma so wie die Stürmische Luft des Nordens wo sich die Wolkenmassen zu den Geistern der abgeschiedenen Heldengestalten ist für die Malerey günstiger als der mehr plastische Homer -“ (J)

121. Ossian, vor dem Volke singend, Anfang 1840er Jahre

V. u. (identisch mit Gemälde von 1841 ?)

Quellen/Lit.: Liste von Wittmers Hand, o. D. (ca. 1845) (B): „Die germanischen Heldenpoesien nach Tacitus Beschreibungen und Ossians Liedern Höhe 3-‘ 4-, Länge 4 6‘.

Preis 100 Karolin“; A. S. 296; B.32: „L. Fonrobert in Berlin.- Berlin, akademische Kunstausstellung 1872“; Th.-B.

122. Ossian, 1847 (Abb. 139)

Öl auf Leinwand, ca. 98,4 x 137,2 cm, rechts im Stein bez.: „M. Wittmer, f. Romae, 1847“
The Royal Collection Trust, London, Inv. Nr. RCIN 406291, von der Königin dem Prince Consort am 24.5.1847 übergeben
Lit.: ADB S. 648: „für die Königin Viktoria von England“; Catalogue of the Paintings, Sculpture and other works of Art at Osborne, London 1876, S. 363

123. Ossian, vor dem Volke singend (Abb. 140)

Öl auf Leinwand, 38 x 47 cm
Privatbesitz

124. Stredonica und der kranke Königssohn

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Heideck, 29.5.1841: „verkauft nach Hamburg“ (J)

125. Landschaft mit Raub des Gynimed, 1839 (?) (Abb. 141)

Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, bez. u. li. auf dem Stein: „J. A. Koch“, darunter „M. Wittmer“

Privatbesitz Bern

Lit: A 23: „Kopie Wittmers nach G 94 in Hannover oder (um) eine von diesem zu Ende geführte, von Koch noch angelegte Fassung“; Lutterotti 1985, A 23, S. 311; Gramaccini 2001, S. 162-176, Tf. VII

126. Der Raub des Ganymed, 1839 (?) (Abb. 143)

Feder in Braun, 30,5 x 24,2 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6322

Lit.: Lutterotti 1985, Z697, S. 368

127. Orpheus, 1830er/40er Jahre (Abb. 144)

Bleistift, ca. 27,7 x 41,2 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. W 202

128. Apoll unter den Hirten

Feder in Graubraun, 28,3 x 43,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6299

Lutterotti 1985, Z 688, S. 367: „Wohl von Wittmer nachgezeichnet.“

129. Wittmer nach Koch: Der Raub des Hylas

(wahrscheinlich von Wittmer übergangen)

Feder in Grau, 35,6 x 27,5 cm

Berlin, Kupferstichkabinett

Lit.: Lutterotti 1985, Z 99, S. 324: „Wahrscheinlich Nachzeichnung von J. M. Wittmer“

130. Der Kentaur Chiron unterrichtet Achill im Leierspiel

Nachzeichnung von Wittmer nach dem aquarellierten (verschollenen) Entwurf Kochs

V. u.

Lit.: Lutterotti 1985, siehe Z 127, S. 331, Karl & Faber 92. Auktion (und eine weitere, siehe Lutterotti 1985, Z 1011, S. 397: „Wahrscheinlich Nachzeichnung von J. M. Wittmer“)

131. Landschaft mit dem Urteil des Paris

Maße unbekannt, bez. u. li.: „M. Wittmer nach I. Koch. 1864“

V. u.

Lit.: Lutterotti 1985, Z 241, S. 332

Landschaften / Diverse

132. Ansichten von Murnau u. Weghaus, 1820

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch 5. u. 6.7.1869: „gemalt“ (O)

133. Diverse Landschaftszeichnungen, 1820

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 12.9.1868, 5.7.1869: „Charwendel- und Herzogstand-Ansichten u. Murnau-Ansichten von 1820“ (O)

134. Skizzenbuch (Abb. 92 – 100)

„Tivoli am 28ten Juli 1828“, Bleistift; „Zur Erinnerung an Subiaco Sonntag den 3ten August“, Bleistift

„Olevano am 7 August“, Bleistift; Palme, „...9“, Bleistift; „Im Thale der Egeria Rom am 8 Sept. 1828“, Federzeichnung; „den 15 Okt. 1828 La fabrica Pussina alla campagna di Roma“, Bleistift; „Zur Erinnerung an den Ceovara am 25. Novemb. 1828“; „Pintoritrio in Ponoplerio 30. Dez. 28“, Bleistift; Zwei weibliche Heiligenporträts, unbezeichnet, Bleistift; Römischer Streitwagen, „am 21 April 29“, Bleistift; Römischer Streitwagen, „22 April 29“, Bleistift; Rückdeckel innen: Kopf, Heuschrecke, Bleistift

21,5 x 34,4 cm, im rückwärtigen Deckel oben rechts: „Joh. Michael Wittmer von Murnau“; Buch: 19,8 x 30,2 cm, die Seiten jeweils: 19,1 x 24,8 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Skizzenbuch W 242, Sammlung Fohn

135. Aussicht von den Farnesischen Gärten auf Forum, Konstantinsbogen und Colosseum, 1832 (Abb. 116)

Bleistift, 28,8 x 44,1 cm, bez. u. li.: „Aus den farnesischen Gärten in Rom 1832.“, u. re.: „Koch und Wittmer“; Thorvaldsens Museum, Kopenhagen, Inv. Nr. D 753

Lit.: Lutterotti 1985, Z 511, S. 349

136. Blick auf Rom mit der Piazza del Popolo (Abb. 117)

Bleistift, grau laviert, 26,3 x 38,3 cm, Blattgr.: 26,3 x 38,3 cm

Münchener Stadtmuseum, Maillinger Sammlung Bd. II, Nr. 2174

Lit.: Th.-B.

137. Die Kirche San Giovanni in Laterano, 1834

Bleistift, ca. 12 x 33,5 cm, bez. u. re.: „S. Giovanni in Laterano“, li. „21. Giulio 1834“
V. u.

Lit.: Karl & Faber, 154. Auktion 27./28.11.1980

138. Albumblätter, mit unbekanntem Motiven

Aquarelliert, Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 294-295; ADB

139. Maler mit seiner Malausrüstung, 1830er Jahre (Abb. 120)

Bleistift, 26,2 x 41 cm, bez. u. re. „J. WITTMER“

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Sammlung Fohn,
Inv. Nr. W 224

140. Skizzenbuch Koch/Wittmer (Abb. 101 – 115)

Mit folgenden Skizzen Wittmers aus den Jahren 1840 bis 1849:

8262 „auf dem Weg von Cori nach Nimfa am 4 Sept. 1840“; 8265 Burgen; 8266 „Towani ?
d. Olevano 7 Sept 40“; 8267 „Norma moderna 4 Sept 40 Nimfa“; 8268 „Nimfa 4 Sept 40“;
8269 Kolosseum in Rom, kl. Studie;

8270 „Cyclophen Thor Seyni 5 Sept 40“; 8271 „Serpentara bey Olevano 7 Sept 40“; 8272
„von St. Viro nach Olevano 8 Sept 40“; 8273 Heiligenbild, „w [...] Mantel gelb, blumen und
Enden u. Verzierungen blau, 1841“; 8274 sitzender Mann, „länger und tiefer“; 8275 nackte
Gestalten; 8276 Studien; 8277 Kolosseum in Rom, „so groß als das 3te Stockwerk von
das oben bis rück [...] oben gebrante Terra di S.“; 8278 li.: Ruinenlandschaft mit Reiter, „Oben
[...] wie Sand“; 8278 re.: „Jesus und Maria“, „Die 2te [...] tiefer“; 8279 Engelsburg und
Tiberbrücke, „Schatten, + Luft der Aufsatz ist ganz in der Mitte [...] um so auch höher JWB
„ [...] kann ganz von dem Paulus bedeckt werden“; 8280 Forum Romanum, „Foro Romano
29. Merz 49 als die [...] plizanisch“;

jeweils Bleistift, 24,5 x 19 cm

Wien, Kupferstichkabinett, 8240-8281 (von Koch: 8240a-8261, 8263 und 8264)

Lit.: Lutterotti, 1985, SB937, S. 382

141. Römische Ruinen, 1843 (Abb. 118)

Aquarell, 24 x 34,5 cm, auf Karton aufgezogen, auf dem Aquarell bez. u. li. von Wittmer:
„Wittmer 1843“ Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4091 A

142. Das Theater in Taormina (Abb. 119)

Aquarell über Bleistift, 22,9 x 33,6 cm, bez. u. re.: „M. WITTMER F.“ (nicht auf Karton
gezogen u. keine weiteren Bez.)

Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 4090 A

143. Schlehdorf, je eine Ansicht auf Vorder- und Rückseite (Abb. 121)

Bleistift 27,7 x 41,2 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Skizzenbuch W
223, Sammlung Fohn

144. Ansicht von Genazzano mit Aquädukt, ca. 1845 (Abb. 122)

Öl auf Leinwand, 16,3 x 25,9 cm

Privatbesitz

Lit.: Riccardi, Domenico: Olevano e i suoi Pittori, Rom 2004, Abb. 131, S. 266

145. Ansicht von Olevano, ca. 1845 (Abb. 113)

Aquarell über Bleistift, 23 x 40,5 cm

Privatbesitz

Lit.: Riccardi, Domenico: Olevano e i suoi Pittori, Rom 2004, Abb. 132, S. 266

146. Faß zum Transportieren von Wein, 1845

Bleistift, aquarelliert, 14,7 x 10,2 cm, bez.: „Strick zum tragen/Cordicella per trasportare“ und „Olevano. Copella/29. Aug./45.“

Privatbesitz

Lit.: Riccardi, Domenico: Olevano e i suoi Pittori, Rom 2004, Abb. 133, S. 266

147. Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran am 8. Nov. 1846, 1846

Aquarell

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser 11.1.1847 (K); A. S. 297; B. 20; ADB

148. Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran am 8. Nov. 1846, 1847 (Abb. 124)

Kupferstich, koloriert, 56 x 97,7 cm, bez. u. Mitte: „IL SOMMO PONTEFICE PIO IX.“

Privatbesitz und: Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. A 1935-12 (unkoloriert)

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 11.1.1847, 25.3., 9.4. und 23.7.1847, 28.4.1848 (K); A. S. 302; B. 20; ADB; Th.-B.

149. Lagerszenen aus dem Heere Garibaldi's 1849

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Hieronymus Heß, 6.1.1850 (T)

150. Kampf um Rom, 1849

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Hieronymus Heß, 6.1.1850: „und von historischen Interesse dürfte seyn der Kampf um Rom am 28 Juni auf der Batt[...] Aureliana wo ich genau alles nach der Natur gemacht habe, was ein Bild gibt wie die Kämpfe des Alterthums ich habe es in Aquarell gemacht.“ (T)

151. „das blat von dem Tempel der Minerva“

V. u.

Lit.: W. an Schlosser, 23.7.1847 (K)

152. Weitgespannte Landschaft

V. u.

Lit.: Kraus 1913/14, S. 186: „E. Friedrich von Schlosser“

153. Schlafender Knabe (Abb. 125)

Bleistift, 10 x 12,8 cm, bez. „Olevano 8. Juli 61“

Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48046

154. Evangelischer Friedhof mit der Cestius-Pyramide, Rom, 1869 (Abb. 126)

Gouache, 29,5 x 44 cm, bez. u. re.: „M. WITTMER ROMAE“

Peter Freude, Murnau

Lit.: Kat. Antiquariat Peter Kiefer, Pforzheim, 2003

155. Panorama des Gebirges bei Murnau, ca. 1873

Aquarell

V. u.

Quellen/Lit.: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M)

156. Panorama des Gebirges bei Murnau, 1873 (Abb. 127)

Kreidelithographie, 19,9 x 95,6 cm, gedruckt v. J. B. Obernetter, München

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 7433 sowie 3482 und 415

Lit.: Ausschnitt abgebildet in: Max Dingler, Das Murnauer Moos, München 1941

157. S. Francesco di Civitella

„Vielleicht entstanden unter Mithilfe Wittmers“

Bleistift und Feder, graubraun laviert, 15,2 x 21,2 cm

V. u.

Lit.: Lutterotti 1985, Z 559a, S. 391

158. „die schönen Fontanen“, 1863 (?)

Zeichnung, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe, 16.1.1864: „wo ich in Viterbo war, um im Auftrage des Königs Max die schönen Fontanen daselbst zu zeichnen.“ (R)

159. Reiseführer: Rom. Ein Wegweiser durch die ewige Stadt und die römische Campagna.

Bearbeitet von Michael Wittmer, Historienmaler in Rom, und Dr. Wilh. Molitor,

Domcapitular in Speyer. Regensburg & New York 1866; 2. A. 1870

In der 2. Auflage mit zehn Ansichten von Rom bzw. Tivoli:

Capitol, Emporium, Saturnustempel und Severusbogen, S. 16, bez. u. li. „F. Ade. X. A.“, u. re.: „JB“; Forum Trajan's, S. 39; Pantheon, S. 47, bez.: u. li.: „JB“, u. re.: „H“; Colosseum, S. 59; Constantinsbogen, S. 70; Die St. Peterskirche mit dem gleichnamigen Platze und dem Vatikan, S. 86, bez. u. li. „JB“; Fontana di Trevi, S. 94; bez. u. re.: „JB“, S. Maria Maggiore, S. 121; bez. u. re.: „JB“; S. Clemente, S. 159, bez. u. Mi.: „F.D. ADE X.A.“; Tempel der Vesta in Tivoli, S. 407

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9608

Dante, „Göttliche Komödie“

160. Sechs Kompositionen zu Dantes Paradies, „mit denen Wittmer Kochs Dantefolge ergänzen wollte“

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Marggraff, 29.10.1839; an Schlosser (J. G. v. Sachsen, in: Der Wächter, 13. Jg. H. 2, 1931, S. 66) (K); W. an Linder, 27.1.1854 (über Koch); Lutterotti 1985, Nr. 752a, S. 371-372

161. Album mit 40 Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie

Feder in Braun, braun und grauviolett laviert, Deckweißhöhlungen, gelbliches

Transparentpapier, ca. 44 x 57 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 35.248-287

Lit.: Reiter, Cornelia, in: Kat. Ausst. Murnau 2006, S. 249-255

162. Wittmer, nach Koch: Der Kahn des Charon. Dante und Vergil am Ufer des Acheron (Abb. 145)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 3. Gesang

Feder in Graubraun über Bleistift, 30,6 x 38,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6494

Lit.: Lutterotti 1985, Z 705, S. 368

163. Wittmer, nach Koch: Die Tauschkrämer werden in den Pechsee gestürzt. Der Ratsherr von Lucca. Unterhandlung mit Malacoda. Ciampolo von Navarra (Abb. 146)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 21./22. Gesang

Feder in Grau über Bleistift, 37,6 x 30 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6519

Lit.: Lutterotti 1985, Z 732, S. 370

164. Wittmer, nach Koch: Die Strafe der Diebe im Tal der Schlangen und Drachen, 1839 (Abb. 147)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 24./25. Gesang, bez. u. li.: „Koch 1803 invenit, Wittmer dis. 1839“

Feder in Grau über Bleistift, 30,2 x 38,2 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6523

Lit.: Lutterotti 1985, Z 734, S. 370

165. Wittmer, nach Koch: Streit des Hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro (Abb. 151)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 27. Gesang

Aquarell auf Karton, 49 x 39 cm

Privatbesitz

166. Der Kentaur Chiron unterrichtet Achill im Leierspiel

Nachzeichnung des (verschollenen) aquarellierten Entwurfs von Koch durch Wittmer (zu Z 127)

Feder in Graubraun über Bleistift, 26 x 19 cm

V. u.

Lit.: Lutterotti 1985, Z 127, S. 385; Katalog von Karl & Faber 92. Auktion

14./15./16.10.1964, Nr. 1029 (siehe dazu auch Lutterotti Z 294, S. 331, und Z 436, S. 345)

167. Der Kentaur Chiron unterrichtet Achill im Leierspiel

Federzeichnung, 25,6 x 18,7 cm

Kunstmuseum, Kupferstichsammlung, Kopenhagen

Lit.: Lutterotti 1985, Z 436, S. 345: „wahrscheinlich Nachzeichnung Wittmers“

168. Der Kentaur Nessus raubt Dejanira

Federzeichnung, 28,5 x 22 cm

V. u.

Lit.: Lutterotti 1985, Z 1011, S. 397: „Wahrscheinlich Nachzeichnung von J. M. Wittmer“

Kunsthistorische Anekdotenmalerei

169. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1845 (Abb. 161)

Aquarell über Bleistift, 37,5 x 30,5 cm, an der Steintreppe rechts bez.: „M. WITTMER ROM 1845“

Privatbesitz

Lit.: Liste von Wittmers Hand, o. D. (ca. 1845) (B); ADB; Th-B.: „1845 in München ausgestellt, Personalakt“ (der Personalakt ist im 2. Weltkrieg verbrannt); Karl & Faber, 177. Auktion 1./2.6.1989

170. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1853 (Abb. 162)

Öl auf Leinwand, 98,7 x 74,6 cm, an der Steintreppe rechts bez.: „M. Wittmer, f. 1853“

The Royal Collection Trust, London, RCIN Inv. Nr. 403635, 1853 vom Prince Consort angekauft

Lit.: A. S. 299; ADB; Catalogue of the Paintings, Sculpture and other Works of Art at Osborne, London 1876, S. 346

171. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, zwischen 1854 und 1858

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 299; B. 22: „Für die Fürstin Leiningen. Nach 1853 gemalt – Berl. ak. KA 58“; Th.-B.

172. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1850er Jahre

Farbendruck, Photographie und Holzschnitt, Maße jeweils unbekannt

V. u.

Lit.: ADB S. 648

173. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1864 (?) (Abb. 163)

Öl auf Holz, mit vergoldetem Binnenrand, 29,5 x 21,5 cm, Holzplatte: 31,2 x 22,6 cm

Privatbesitz

174. Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1864 (?)

Technik und Maße unbekannt

V. u. (identisch mit oben?)

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 3.9.1864 (O): „röm. Vigne mit Raffaels Madonna u. dem Porträt von seinem Schwiegervater“, und 26.6.1865: „Wittmers berühmtes Genrebild: Raphael malt seine herrl. Madonna della Seggiola in einer röm. Osteria auf einem Faßdeckel (mit Kochs Porträt)“; ADB: „Farbendruck, Photographie u. Holzschnitt bemächtigten sich neuerdings desselben.“

Religiöse Werke

175. – 204. Alt- und neutestamentarische Szenen, nach Zeichnungen von Joseph Anton Koch:

175. Erschaffung Evas (Abb. 165)

Bleistift, braun laviert, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 19,4 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6446

176. Der Sündenfall (Abb. 166)

Bleistift, braun laviert, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 1,88 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6447

177. Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 167)

Bleistift, braun laviert, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 19,3 x 23,7 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6448

178. Adam und Eva mit Kind

Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 23,3 x 18,7 cm;
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6449

179. Kains Brudermord

Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 18,8 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6450

180. Noah baut die Arche

Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 22,7 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6451

181. Sintflut

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 19,3 x 23,2 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6452

182. Noah führt die Tiere auf die Arche

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 23,2 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6453

183. Opfer Noahs

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 19,4 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6454

184. Die Söhne Noahs lachen über ihren betrunkenen Vater

Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, im Hintergrund lila laviert, leicht bräunliches Papier, 22,8 x 19,3 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6455

185. Opfer Moses (Abb. 169)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 23,2 cm, bez.: „Koch inv.“

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6456

186. Abraham, Sara und Hagar (Abb. 170)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,5 x 23,2 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6457

187. Verstoßung der Hagar (Abb. 171)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 22,8 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6458

188. Einzug ins gelobte Land (Abb. 172)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,3 x 22,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6459

189. Gedeon schlägt die Madiniten (Abb. 173)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 22,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6460

190. Melchisedech u. Abraham (Abb. 174)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,5 x 22,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6461

191. Drei Engel erscheinen Abraham (Abb. 175)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,5 x 22,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6462

192. Lot und seine Töchter (Abb. 176)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 22,7 x 19,3 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6463

193. Geburt des Johannes (Abb. 177)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 19,4 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6464

194. Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1829 oder um 1855 (Abb. 178)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 23,2 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6465

195. Mariae Verkündigung (Abb. 179)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 18,7 cm

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6466

196. Heimsuchung Elisabeths (Abb. 180)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 22,7 x 19,4 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6467

197. Anbetung der Hirten (Abb. 181)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 22,7 x 19,3 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6468

198. Anbetung der Könige (Abb. 182)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 23,2 x 19,3 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6469

199. Engel fordert zur Flucht nach Ägypten auf (Abb. 183)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,3 x 23,9 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6470

200. Bethlehemitischer Kindermord

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 22 x 18,9 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6471

201. Bethlehemitischer Kindermord (Abb. 184)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 22,7 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6472

202. Darbringung im Tempel (Abb. 185)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 23,7 x 19,4 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6473

203. Hochzeit zu Kanaa (Abb. 186)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 22,7 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6474

204. Abraham bewirtet die drei Himmlischen (Abb. 187)

Feder in Braun, braun laviert, leicht bräunliches Papier, 19,4 x 23,3 cm
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste, 6475

205. Josephs blutiger Rock, Anfang 1820er Jahre (Abb. 188)

Bleistift, braun aquarelliert, 14,2 x 12,3 cm.

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1025a, aus der Sammlung Prinz Johann Georgs von Sachsen

206. Lauterbach, Kapelle: Christus im Grabe und Kreuzweg (14 Stationen), 1825

V. u. (Kapelle abgebrochen)

Lit.: A. S. 289; B. 1

207. Johann Evangelist, 1825

V. u.

Lit.: N. S. 495

208. 10. Station des Kreuzweges, 1825

Öl auf Leinwand, ca. 102 x 118 cm
Bad Tölz, Kath. Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt
Lit.: Th.-B.

209. Kreuzigungsszene, 1826 (Abb. 190)

Öl auf Leinwand, 228 x 145 cm, bez. u. li.: „Wittmer f.26“
Iffeldorf, Kath. Pfarrkirche St. Vitus, heute im Pfarrhof Iffeldorf
Lit.: A. S. 290; B. 2; ADB

210. Kreuzigungsszene, 1826 (Abb. 189)

Bleistift, 41,2 x 26,7 cm, bez. u.: „Altarblatt in Iffeldorf“
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Sammlung Sophie Fohn, Inv. Nr. W 212

211. Marienkrönung, 1827 (Abb. 192)

Öl auf Leinwand, 150 x 220 cm, sign. li: "I. M. Wittmer Murnaviensis“, re.: „Beneficium Martini Hipper“;
Weilheim, Stiftskirche Heilig Geist, Hochaltar
Lit.: A. S. 290 (fälschlich): „zwei Bilder“; ADB; Th.-B.; Dehio

212. Marienkrönung, 1827 (Abb. 191)

Bleistift, 36 x 25,3 cm
Entwurf für das Altargemälde der Hl. Geist-Spitalkirche, Weilheim
Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 48025 recto

213. Hl. Sebastian, 1827 (Abb. 193)

Öl auf Leinwand, 63 x 33 cm, bez. u. re. „M. Wittmer fecit 1827“
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1359

214. Hl. Sebastian, 1827 (Abb. 194)

Öl auf Leinwand, 210 x 113 cm, Bezeichnung "Roma" von unbekannter Hand beigefügt
Für Weilheim bestimmt, seit 1838 Altarbild der Kapelle des alten Krankenhauses in Murnau, später und auch heute in St. Martin, Murnau-Weindorf
Quellen/Lit.: Simon Baumann 1855, S. 173; Einsele Tagebuch, 21.8.1868: „besond. Mißgeschicke mit sein. hl. Sebastian in d. hiesig. Spitalkapelle (früher für Weilheim bestimmt; 2 mal durchlöchert.“ (O); Th.-B.

215. Zeichnungen nach italienischen Meistern

V. u.
Lit.: A. S. 290; ADB; Th.-B.

216. Rebekka und Elieser am Brunnen, 1828 (Abb. 195)

Öl auf Leinwand, 43 x 57,3 cm, bez. u. li.: „M. W. Roma 1828“
Privatbesitz
Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 3.7.1841 (K); N. S. 495; A. S. 290; B. 3: „auch Bleistiftzeichnung; München, Kunstausstellung Oktober 1829“; ADB; Th.-B.

217. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1829

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 291: kam „in die Ausstellung nach München, [...] ging in den Besitz des Dr. Gattinger über“; B. 4: 1829; ADB; Th.-B.

218. Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1829

Karton, Maße unbekannt

V. u.

N. S. 496: „gleichzeitig mit Hagar [...] etc.“; A. S. 291; B. 23; ADB; Th.-B.

219. Hagar in der Wüste, 1829

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 291; N. S. 496: „1841“; B. 11: „in Rom entstanden. im Frühjahr 1841 ausgestellt im Münchener Kunstverein“

220. Die Heilung der Blinden von Jericho, 1830/31

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 292

221. Der barmherzige Samariter, 1830/31

Technik und Maße unbekannt (wie das Pendant „Rebekka am Brunnen“)

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 3.7.1841 (K); A. S. 292; B. 12: „Berlin, akademische Kunstausstellung 1842“

222. Anbetung der Hirten, 1831/32 (Abb. 196)

Öl auf Leinwand, 44 x 65 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. 9469

Lit.: A. S. 292: „Geburt Christi“; B. 5: „1832 durch König Ludwig angekauft“; N. S. 496: „Anbetung der Könige, von Ludwig I. 1838 angekauft“, gemeint ist vermutlich die „Anbetung der Hirten“; ADB; Th.-B.

223. Anbetung der Hirten, 1831/32

Karton, Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 292: „Geburt Christi“, B. 5: „den Carton besaß W. v. Goethe, der Enkel des Dichters“; ADB; Th.-B.

224. Die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten, von zwei Engeln geleitet, 1832 (Abb. 197)

Öl auf Leinwand, 72 x 103 cm, bez. Mitte u.: „Wittmer Rom 1832“

Privatbesitz

Lit.: Neumeister München, Auktion 227, 8.5.1985, Nr. 694

225. Die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten, um 1832 (Abb. 198)

Aquarell, 22,5 x 32,2 cm, bez. u. re.: „M. WITTMER“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9859
Lit.: Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 812, 17.11.2001, Nr. 1455

226. 20 Zeichnungen, Kopien nach Antonio Solari zum Leben des hl. Benedikt im Klosterhof von San Severo, Neapel, 1833

V. u.
Lit.: A. S. 293; ADB

227. Kopien der „Sieben Sakramente“ in S. Maria Incoronata, Neapel, 1833

V. u.
Lit.: A. S. 293; ADB; Th.-B.

228. Kopien der Bilder Pietro Donzellis in Santa Maria la Nova, Neapel, 1833

V. u.
Lit.: A. S. 293; ADB; Th.-B.

229. Betende Muttergottes, umgeben von Engeln, 1836 (Abb. 201)

Zeichnung, Bleistift (?)
Bayerische Staatsbibliothek München, Heydeckiana II. I.a. Wittmer, Johann Michael
Quellen: Anlage im Brief von W. an Heideck, 20.5.1836

230. Die seligste Mutter Gottes mit Johannes dem Täufer und Johann Nepomuk, 1834 (Abb. 202)

Etwa 200 x 160 cm
Linden bei Etting, Privatkapelle, Altarbild (die Kapelle wurde im Januar 1835 geweiht)
Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 24.4.1867: „bei den Höfen Westenried (Protestant. Kirchthürmchen) Schönes Madonenbild angebl. in Rom gemalt.“, 3.6.1867, 7.6.1867: „Maria mit den Heiligen Johannes der Täufer und Johann Nepomuk“ (O); Th.-B.

231. Kaiser-Dalmatika, 1839

Durchzeichnungen nach dem Original in St. Peter, Rom, im Auftrag des bayerischen Kronprinzen
Maße unbekannt
V. u.
Quellen/Lit.: Brief W. an Boisserée, 26.6.1840 (F); an Schlosser, 6.10. und 29.10.1845, 29.3. und 27.7.1846 (K); Einsele Tagebuch, 1862 (O); abgebildet in: Boisserée, Sulpiz, in: Abh. d. Bay. Ak. d. Wiss. 1. Kl. III, 3, 1842, S. 555, m. Abb.; Th.-B.

232. Kaiser-Dalmatika, 1839

Nach dem Original in St. Peter, Rom, für den bayerischen Kronprinzen Maximilian
Kolorierte Zeichnung, Maße unbekannt
V. u.
Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 29.3.1846 (K); Th.-B.

233. Kaiser-Dalmatika

Nach dem Original in St. Peter, Rom
Farbige Zeichnungen, Maße unbekannt
V. u.
Quellen: W. an Schlosser, 3.7.1841 (K)

234. Zwei kleinere Zeichnungen der Kaiser-Dalmatika, in St. Peter zu Rom

V. u.

Quellen: W. an Schlosser, 6.10.1845 (K)

235. Kaiser-Dalmatika (Abb. 228)

Zeichnungen, reproduziert in: Boisserée, Sulpiz: Kaiser-Dalmatika in der St. Peterskirche zu Rom, Abhandlungen d. 1. Kl. der Ak. d. Wiss. III, Abt. III, München 1840

236. Die heilige Familie in der Werkstatt, 1830er Jahre (Abb. 203)

Feder in Grau und Braun über Bleistift, weiß gehöht, 23,5 x 18,8 cm,
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 43946

237. Zeichnungen nach altitalienischen Meistern für den Kronprinzen

V. u.

Quellen/Lit.: Boisserée am 1.3.1840; Boisserée, Tagebücher, III. 1835 – 1843, S. 580 (F)

238. Himmlische und irdische Liebe, Kopie nach Tizians Gemälde in der Villa Borghese, Rom, 1830er/40er Jahre (Abb. 204)

Öl auf Leinwand, 27 x 65 cm

Privatbesitz

239. Geburt Christi, um 1840

Karton, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: A. S. 297: „großer Carton“ (Identisch mit „Anbetung der Könige“ nach W. an Sophie von Schlosser, 3.7.1841 ? (K))

240. Flucht nach Ägypten, 1840/42 (?)

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 296: „für Lord Lindsey“

241. Flucht nach Ägypten, 1840/42 (?)

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 296: „Wiederholung für Prof. Mittermaier, Heidelberg“

242. Siehe Nr. 371

243. Geburt Johannes des Täufers, ca. 1843

Karton, Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 31.12.1866 (O); A. S. 297: „Carton“; ADB

244. Wittmer, nach Koch: Noahs Dankopfer (Abb. 208)

Feder in Braun und Bleistift, 33,7 x 47 cm, bez.: „K inv. W. f.“

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6324

Lit.: A. S. 298 ; Lutterotti 1985, Z 673, S. 366

245. Dankopfer Noahs, 1830/1840er Jahre (Abb. 207)

Nach Kochs Bild von 1813

Öl auf Leinwand, 100 x 136 cm

Privatbesitz

Quellen/Lit.: W. an Linder, 10.1.1838; Kunsthaus Lempertz, Köln, 4.6.1912; Kunsthaus Lempertz, 795. Auktion, 25. Nov. 2000, Nr. 1853; Photo im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek; Hauke, Wolfgang: Das Dankopfer Noahs von Joh. Michael Wittmer, in: Jb. d. Hist. V. Murnau, 1982, S. 42-48; siehe dazu: „Das Opfer Abrahams“

246. Madonna mit Kind, dem hl. Ignaz und Rosalia, um 1845

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 16.10.1864 (O): „Hl. Ignatius u. hl. Rosalie vor einem Madonnenbild, 1845 in Rom für seine hiesig Freunde Ign. u. Rosal. Schmid compon. u. gemalt mit der Unterschrift ‚O Maria sey uns hold!‘“; Liste von ca. 1845 (bei Brief W. an Winkler 2.12.1835) (B): „Dieses Bild bitte ich nach der Ausstellung an den Eigenthümer Herrn Ignaz Schmid nach Murnau zu schicken.“; , N. S. 496: „1846, für J. Schmidt in Murnau“ ; A. S. 297

247. Hl. Ignatius und hl. Rosalie vor einem Madonnenbild, um 1845 (?)

Kupferstich nach dem Gemälde, Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M): „im Besitz des Verlegers Schmidt“

248. Das Opfer Abrahams, um 1845

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: A. S. 297; B. 19: „für Baron Oheimb“; siehe dazu auch: W. an Ottilie von Goethe 28.5.1850 (R)

249. Madonna mit dem Kind, 1840er Jahre

Technik und Maße unbekannt

V. u.

250. Kaiser-Dalmatika, in mehreren Ausführungen, 1845

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Schlosser, 6.10.1845 (K): „Ich habe sie in voller Pracht ausgeführt wie sie noch niemand hat und auch Niemand mehr bekommen wird, weil es eine zu mühesame und kostspielige Arbeit ist, und weil ich sie schon 2mal (aber nur im kleinen) gemacht habe, werde ich sie nicht mehr machen können. Ich fürchte mich fast Ihnen die Rechnung zu machen, für die kleinern habe ich jedes mal 30 Luisdor erhalten an dieser hätte ich wohl 50 L: verdient. Sie glauben nicht wie oft ich nah der Peterskirche gehen mußte und wie unbequem es daselbst zu arbeiten ist, und wie bedeutend die Auslagen an Gold und Silber & waren.“

251. Zeichnungen nach alten Paramenten in Anagni, 1846

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 6.10.1846 (K), an Sibylle Mertens, 1.11.1846 (C), an Thiersch, 1846 (K); Th.-B.

252. Gottfried von Bouillon als Gesetzgeber von Jerusalem, 1846

Zeichnung, Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 21.4.1846 (K): „Ich mache gegenwärtig für einen Bruder von Neufville (Heinrich) eine Zeichnung nach eigener Erfindung, die er mit als Jurist aufgab. Gottfried von B. als Gesetzgeber von Jerusalem wie er seiyne Satzungen in der Kirche des heil: Grabes niederlegen läßt, ein Gegenstand der noch nie gemacht ist“; Th.-B.: „ehemals bei Heinrich von Neufville, Bonn“

253. Gottfried von Bouillon als Gesetzgeber von Jerusalem, 1846

Skizze, Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Schlosser, 21.4.1846 (K): „Gottfried von B. als Gesetzgeber von Jerusalem wie er seiyne Satzungen in der Kirche des heil: Grabes niederlegen läßt, ein Gegenstand der noch nie gemacht ist. Sie sollen die erste Scititze davon zum Geschenke erhalten“

254. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1848 (?)

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

1851 angekauft von Ludwig I. für die Neue Pinakothek, Wittelsbacher Ausgleichsfond München, Inv. Br. 1198, vor dem 2. Weltkrieg verkauft; V. u.

Lit.: Allgemeine Zeitung 155, 4.6.1851, S. 2471; N. S. 496: „Begräbnis der heil. Catharina durch die Engel“, vgl. B. 4; ADB; Th.-B.: „1848“

255. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1848 (?)

Karton, Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Liste von Genia Fürst (im Schloßmuseum Murnau): „bei W. v. Goethe, Enkel des Dichters“

256. Die Kindersegnung Christi, ca. 1848

Technik und Maße unbekannt

V. u. (identisch mit Nr. 273?)

Lit.: A. S. 298: „angekauft von Balduin von Neufville“

257. Bild für den inneren Chor im neuen Tempel, 1849/50

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

Viterbo, Kirche des Klosters der hl. Rosa

Lit.: A. S. 298; B. 8; ADB; Th.-B.

258. Die Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

Viterbo, Kirche des Klosters der hl. Rosa, Hochaltar

Lit.: N. S. 496; A. S. 298; B. 21; ADB; Th.-B.

259. Die Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850 (Abb. 209)

Aquarell über Bleistift, 36,3 x 17 cm (Blattgr.: 58 x 45,2 cm)

für das König Ludwig-Album III Nr. 252

Staatliche Graphische Sammlung, München

Lit.: ADB; Th.-B.

260. Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850 (Abb. 210)

Bleistift auf Papier, 34,3 x 16,8 cm

Entwurf für das König Ludwig-Album

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 8341

261. Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850 (?) (Abb. 211)

Lithographie von Franz Maria Ingenmey, 53 x 34,2 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 8342

Lit.: A. S. 298: „für das König Ludwig-Album lithographiert“; B. 8; ADB; Th.-B.

262. Bildnis eines Heiligen, 1850 (?)

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe 15.10.1850 (R)

263. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1851

(identisch mit Nr. 254 ?) V. u.

Lit.: B. 4: „Bez. 1851, h. 0,62, br. 0,50“

264. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1851 (?)

Lithographie, Maße unbekannt

V. u.

Lit.: B. 4: „Lithographie von Max Lang, München, roy. fol., allgemeine Kunstausstellung 1858“

265. Hl. Joseph mit dem Jesuskind und den Heiligen Franz Xaver, Dominikus, Ignaz von Loyola, Stanislaus und Alois, 1852 (Abb. 212)

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

Forlì, Chiesa di S. Filippo

Quellen/Lit.: W. an Sophie von Schlosser, 19.5.1852 (K): “ Mein großes Bild für Forlì ist fertig und zur großen Zufriedenheit des ver: Patre Marchi ausgefallen“; A. S. 298: „St. Joseph mit dem Kinde und dem heil. Ignatius mit der Häresie“; ADB; siehe dazu Schwarzweißphoto des Gemäldes mit dem hl. Joseph und den Heiligen Franz Xaver, Dominikus, Ignaz von Loyola, Stanislaus und Alois im Archiv des Bistums Augsburg, Pf. 54/2

266. „Izt bin ich am 7ten Stationsbilde für Franckreich.“, 1852

Technik und Maße unbekannt

Quellen/Lit.: W. an Sophie von Schlosser, 19.5.1852 (K); A. S. 298; Th.-B.

267. Hl. Genoveva, 1852

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Sophie von Schlosser, 19.5.1852 (K); ursprünglich in der Sammlung Schlosser, Neustift bei Heidelberg, siehe dazu das „Verzeichnis der auf dem Stift Neuburg dermalen befindlichen Gemälde“ aus dem Jahr 1842 in der Abtei Neuburg, Heidelberg

268. Muttergottes vom Guten Rat, ab 1853 insgesamt vierzehn Kopien:

- eine für die Pfarrkirche in Skutari (heute Shkoder)
- Gemälde, dokumentiert durch Photo im Archiv des Bistums Augsburg, Pf. 54/2. Um welche Fassung es sich hier handelt, ist unbekannt.
- Wengen/Allgäu, 1875: siehe Nr. 315 und 316

269. 1-7: Diverse Zeichnungen, 1853

| | |
|--|---------|
| „1 die hl. Elisabeth | 5 Scudi |
| 2 der hl. Lucas | 5 S |
| 3 die 4 Heiligen nach Orgagnia [Orcagna] | 6 S |
| 4 die antice Gruppe | 4 |
| 5 die Engel von Pisano | 2 |
| 6 die Gruppe von Signorelli | 3 |
| 7 J. Christus nach T. Gati | 1“ |

Maße unbekannt

gezeichnet nach Skizzenbuch-Entwürfen für Ottilie von Goethe

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe, 16.10.1853 (R)

270. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1853 (Abb. 213)

Öl auf Leinwand, in etwa 300 x 150 cm

Murnau, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Katharinenaltar, Altarblatt

Lit.: A. S. 298; Gebhart 1931; Th.-B.; Dehio; Markt Murnau am Staffelsee. Beiträge zur Murnauer Geschichte Bd. 1, Murnau 2002, S. 238f.

271. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1854 (?)

Kleine Wiederholung des Altarbildes in St. Nikolaus

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Ernst Förster, in: Allgemeine Zeitung, Nr. 242, 1854; ADB; Th.-B.: „Haus Oberried, Murnau“

272. Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1858 (Abb. 217)

Öl auf Leinwand, 102 x 140 cm, bez. u. li. „M. Wittmer/Rom 1858“

Privatbesitz

Quellen/Lit.: Giornale di Roma, 1857, 116, S. 117; B. 23: "der Carton war bereits im Herbst 1829 in Rom entstanden. ausgestellt in Berlin, akademische Kunstausstellung 1858“, und München, deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung im Glaspalast 5. August 1858; in Loge XI im Bereich „München“, siehe Plan im BHStA Geh. Hausarchiv, Nachlaß König Max II., 78/1/92a (I); ADB; Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 23.11.1996, Nr. 1563

273. Christus läßt die Kinder zu sich kommen (Christus segnet die Kinder), um 1855

Technik und Maße unbekannt

V. u. (identisch mit Nr. 256?)

Lit.: Giornale di Roma, Jg. 1857, 116, S. 117; B. 25: „Eigentümer: B. von Neufville, Köln, allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung 1861“; ADB

274. Einführung des Christentums in Deutschland durch den hl. Bonifatius, 1859 (Abb. 218)

Federzeichnung, Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Maximilian II., 24.1.1860 (I); A. S. 300-301: „im Stiffts-Album, fotografiert von J. Keller, Heidelberg 1860, findet sich eine Photographie nach der Federzeichnung „Die Einführung des Christentums in Deutschland durch St. Bonifatius“; B. 34; Th.-B.: „Rom, Erben der Frau Guiseppina Hausmann“, siehe auch B. 26; jeweils als Photo im Zentralarchiv der Nationalgalerie, Berlin, und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Photothek 265186

275. Aus dem Leben des hl. Bonifatius, ca. 1858/59

Karton, Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 299: „ein Carton aus dem Leben des heil. Bonifatius, wie er nach der Zerstörung der Donnereiche dem Himmel für den endlichen Sieg dankt [...] Cornelius gefiel diese letztere Composition, er wünschte, dass sie in Oel ausgeführt und dem Cyclus der historischen Bilder im Maximilianeum in München einverleibt würde.“

276. Aus dem Leben des hl. Bonifatius, ca. 1859/60 (Abb. 219)

Öl auf Leinwand (?), Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: W. an Ottilie von Goethe, 20.5.1861 (R): „Ich male izt an einem großen, reichen Bilde den hl. Bonifaz vorstellend, der nach dem Sturtz der Donner Eiche dem Himmel dankt. Mit der freudigen Überraschung der Christen, und Bestürzung der Heiden. Es ist dieses eine der schönsten und Erfolgreichsten Gegenstände unserer Geschichte.“; B. 26: Der hl. Bonifatius zerstört die Donnereiche, Köln, allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung 1861; Schreiben Dr. Karl Feuchtmayr an Genia Fürst, 10.6.1943 (M): „mit bildnishaften Figuren nach den fünf Töchtern des Künstlers“

277. Religiöses Gemälde, in Marseille, 1850er Jahre

Thema, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.

278. Krönung der hl. Jungfrau, Altarbild, ca. 1858/59

V. u.

Lit.: A. S. 299: „für die Gräfin Stadion“; B. 27

279. Himmelfahrt Mariae, 1869/70 (Abb. 226)

Bleistift auf Papier, 25,8 x 38 cm

Entwurf zu Altargemälde in Partenkirchen (WL 301, Abb. 225; siehe dazu auch WL 302)

Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 48026

(In Kat. Ausst. Murnau 2006 sind zu dieser Zeichnung irrtümlich Daten von Nr. 212 angegeben)

280. Hl. Anna mit der jugendlichen Maria, 1861

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 299: „für den Fürsten von Löwenstein“; B. 24: „Köln, allgemeine deutsche und historische Kunstausstellung 1861“

281. St. Joseph mit dem Kind, 1862

Technik und Maße unbekannt

Toulouse, Kloster St. Maria Riparatrice

Lit.: A. S. 299; B. 28

282. Hl. Ignatius mit der Häresie, 1862

Technik und Maße unbekannt

Toulouse, Kloster St. Maria Riparatrice

Lit.: A. S. 299; B. 29

283. Die Geburt Johannes des Täufers, 1862

Öl auf Leinwand, 73 x 100 cm

Wittelsbacher Ausgleichsfond München, Inv. Nr. 1199, vor dem 2. Weltkrieg verkauft, V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 31.12.1866 (O); B. 30: „Bez. 1862, E.: Neue Pinakothek, München“; Zs. f. bild. Kunst, 1867; ADB; Th.-B.: „siehe Carton von 1843“

284. Hl. Ignatius im Meßgewande, vor der Madonna mit dem Kinde kniend, 1862 (?)

Techniken und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 5.12.1862 (O)

285. Kopien von italienischen Werken in Siena und Florenz, 1862

Techniken und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe, 10.3.1862 (R)

286. Hl. Ambrosius, um 1862 (?)

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: dokumentiert als kleines Schwarzweißphoto im Archiv des Bistums Augsburg Pf. 54/2 (A)

287. Kopien nach Giotto, Donzelli und Zingaro

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe, 28.4.1863 (R)

288. Die vier Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Gregorius und Augustinus, 1864 (Abb. 229)

Öl auf Holz, jeweils 40,3 x 17,1 cm, gemeinsam gerahmt, bez. jeweils oben: „Michael

Wittmer F. Roma 1864“ (durch den Rahmen verdeckt)

Privatbesitz

Lit.: Kunsthaus Lempertz, Köln, 795. Auktion, 25. Nov. 2000, Nr. 1854

289. Madonnenbild, 1864

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: W. an Ottilie von Goethe, 24.7.1864 (R): „Der gute Fürst von Löwenstein hat ein Madonnenbild von mir gekauft“

290. „der Bischof v. Augsburg jüngst bei Wittmer dahier eine größere Copie seines Bildes vom hl. Ignatius bestellt.“

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 13.9.1864 (O)

291. Muttergottes vom Guten Rath in Rom, 1864

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 6.5.1864 ff. (O): „Familie, das Gnadenbild der Mater boni consilii verehrend“; A. S. 299; ADB; Bericht des Benefiziaten von Wengen/Allgäu; Th.-B.

292. Hl. Calepodius, 1865

Fresko, 350 cm hoch

Rom, S. Maria in Trastevere

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 26.6.1865 und 4.1.1866 (O): „Seine neue große Arbeit für die uralte Kirche S. Maria in Trastevere in Fresco: Altarblatt 12‘ hoch, den hl. Calephodius darstellend.“; A. S: 300: „kollosale Gestalt“

293. Die Muttergottes mit dem Kind und der Mutter Anna, umgeben von Namensheiligen (der Murnauer Familie Kottmüller), 1866 (Abb. 221)

Öl auf Leinwand, 137 x 100 cm; bez. u.: „S. ELISABETH. S. THEODORUS. V. CRESENTIA. S. ANNA. S. MARIA. V. S. EMERANUS. S. THERESIA. MICH. WIMMER MURNAUIENSIS. F.ROMAE 1866.“

Privatbesitz

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 29.5.1865/31.12.1866: „sein Gemälde für den Pantlbräu“, 14.2.1867: „Wittmers Votiv-Bild im Saale beim Pantl“, 17.8.1867; A. S. 300; B. Nr. 31: „bei Fam. Leu, Murnau, ausgestellt im Münchener Kunstverein 1866“ (O); Th.-B.: „Murnau, Fam. Leu“

294. Madonna, vor 1866

Technik und Maße unbekannt

Rom, Santa Maria in Ara Coeli, Altarblatt in der Kapelle des hl. Petrus v. Alcantara

Lit.: Th.-B.

295. Christus als Richter inmitten von Heiligenhören

Zwei Entwürfe für ein Kuppelfresko in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Murnau (nicht ausgeführt)

Kath. Pfarramt Murnau, V. u.

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 31.12.1866, Juli 1867, 15.8. und 20.8.1868 (O): „Seine Skizzen zu den hiesigen Kuppelfresken dermal bei Hrn. Pfarr. Schmid depon.“, 29.8.1868; Th.-B.: „Aquarell im Pfarramt“

296. Auftrag für eine Kirche zu St. Veit's im bayer. Wald, 1867

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Quellen: Einsele Tagebuch, 22.2.1867 (O)

297. Maria überreicht dem Karmelitergeneral Simon Stock das Skapulier, 1867 (Abb. 222)

Öl auf Leinwand, etwa 80 x 160 cm

Murnau Mariahilf-Kirche, 1i. Seitenaltar

Quellen/Lit.: Einsele Tagebuch, 31.12.1866, Juli 1867, 17.8.1867 (O): „gestiftet von Witwe Schmid“; Gebhart 1931; Th.-B.; Dehio

298. „Anfrage für Eschenlohe“

Quellen: Einsele Tagebuch, 31.1.1868 (O). Ein entsprechendes ausgeführtes Werk ist nicht bekannt.

299. Berufung des hl. Jakob, 1869 (Abb. 223)

Öl auf Leinwand, 170 x 140 cm, bez. unten: „I. MICH. WITTMER F. ROMAE MDCC.....“

Schwandorf, Kath. Stadtpfarrkirche St. Jakob

Quellen: Einsele Tagebuch, 19.8.1869 (O): „Wittmer wieder mit Altarblatt (für Schwandorf) beschäftigt.“

300. Hinrichtung des hl. Jakob, 1869 (Abb. 224)

Öl auf Leinwand, 170 x 140 cm

Schwandorf, Kath. Stadtpfarrkirche St. Jakob

Quellen: Einsele Tagebuch, 19.8.1869 (O): „Wittmer wieder mit Altarblatt (für Schwandorf) beschäftigt.“

301. Himmelfahrt Mariae, 1870 (Abb. 225)

Öl auf Leinwand, 273 x 208 cm (mit Auszug), Auszug 67 x 94 cm, bez. „I. MICHAEL WITTMER F. ROMAE MDCCCLXX“

Partenkirchen, Kath. Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, Hochaltar

Lit.: Th.-B.: „gemalt 1870 in Rom während des Vatikanischen Konzils“; Dehio

302. Maria Himmelfahrt

Aquarellskizze zu einem dreiteiligen Altar, Maße unbekannt

„Bei Genia Fürst“; V. u. (identisch mit WL 279 ?)

Lit.: Th.-B.

303. Skizze für Chorfresko, Dez. 1870 (Abb. 230)

Tinte, Maße unbekannt

Weitere Skizzen ehemals in Murnau, Pfarramt St. Nikolaus, V. u.

Quellen: Brief vom 19.12.1870 an den Murnauer Pfarrer Michael Schmid; Archiv des Bistums Augsburg, Pf. 54, 200 (A)

304. Erschaffung der Erde, wohl 1871 (Abb. 233)

Entwurf für den Chor für St. Nikolaus, Murnau
Aquarell, 14,8 x 31 cm, Blattgr.: 23 x 37,5 cm
Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 43947

305. Verkündigung, Geburt Christi, Christi Verklärung, Kreuzigung, 1870 – 1872 (Abb. 231, 232)

Fresko, bez.: „JOH.MICHAEL WITTMER INVEN. ROMAE 1870 – 72“

**In den Gurtbögen, nach Wittmers Entwürfen von Schwarzmann ausgeführt:
Erschaffung der Erde, Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies,
1870 – 1872 (Abb. 234)**

Fresken

Murnau, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Kuppel im Chor

Lit.: ADB; Wiedenmann, Staffelseebote 17.1.1903; Gebhart 1931, S. 49; Th.-B.; Dehio

306. Himmelfahrt Mariae, 1872 (Abb. 227)

Öl auf Leinwand, etwa 80 x 160 cm

Kleine Wiederholung des Altarbildes in Partenkirchen

Murnau, Mariahilf-Kirche

Lit.: Th.-B.

307. Hl. Bonifatius und Karl der Große neben dem Grabdenkmal des Papstes Hadrian VI. sowie: Heinrich II. und Papst Leo IX., neben dem Grabdenkmal des Prinzen Karl Friedrich von Kleve, alle 1873 (Abb. 235)

Fresken, Hl. Bonifatius und Karl der Große: jeweils 190 x 90 cm, Heinrich II. und Papst Leo IX. jeweils 190 x 65 cm

Rom, Santa Maria dell' Anima, Chor

Lit.: Lohninger 1909, S. 140; Th.-B.; Knopp/Hansmann 1979, S. 37, 42

308. Jüngstes Gericht

V. u.

Lit.: B. 33: „Wiener Ausstellung 1873“

309. Madonna mit Kind, 1873 (Abb. 236)

Öl auf Leinwand, 52 x 38 cm; bez. u. Mitte: I. MICHAEL WITTMER F. ROMAE

MDCCCLXXIII“, auf dem Keilrahmen handschr.: „Am 23/7/73 vom Maler Wittmer aus

Rom gekauft“, auf dem Rahmen Siegellack-Sammlungsstempel: „A. Gastl – Murnau“

Privatbesitz

Lit.: Neumeister München, Auktion 20. März 2002, Nr. 856

310. Hl. Familie, 1873/74

Technik, Maße und Standort unbekannt

Lit.: Th.-B.: „Altarbild für eine neue Kirche in der Diözese Regensburg, vgl. Brief W.'s in der Pfarr-Registratur Obereglfing“

311. Hl. Franz Xaver, 1873/74

Ort, Technik und Maße unbekannt

Lit.: Th.-B.: „Altarbild für eine neue Kirche in der Diözese Regensburg, vgl. Brief W.'s in der Pfarr-Registratur Obereglfing“

312. Hl. Martin und der Bettler, 1874 (Abb. 237)

Öl auf Leinwand, in etwa 1,50 x 100 cm

Obereglfing, Kath. Pfarrkirche St. Martin, Gemälde für den Hochaltar

Lit.: Th.-B.; Dehio

313. Christus als Weltenrichter (Jüngstes Gericht), 1875 (Abb. 238)

Fresko, Maße unbekannt

München, Südl. Friedhof: Familien-Gruft Senestey

Lit.: Joh. Schrott in: Allgemeine Zeitung Nr. 122, 1876; ADB S. 649; Th.-B. „nicht erhalten“

314. Christus als Weltenrichter, 1875 (Abb. 239)

Fresken

Immünster, Kath. Pfarrkirche St. Arsadius, Hauptapsis

Lit.: Allgemeine Zeitung, Augsburg, Nr. 115 24.4.1876; ADB; Th.-B.; Dehio; Pfister, Peter: Immünster, 3. A. Regensburg 1995

315. Zwölf Apostel, 1877/78 (Abb. 240, 241)

Fresken

Immünster, Kath. Pfarrkirche St. Arsadius, an den Hochwänden des Schiffes

Lit.: ADB; Th.-B.; Dehio

316. Muttergottes vom Guten Rat, 1875 (Abb. 242)

Öl auf Leinwand, 196 x 116 cm

Wengen/Allgäu, Kath. Pfarrkirche St. Johannes Baptist, linker Nebentalar

Quellen/Lit.: Bericht des Benefiziaten Franz Seraph Mayr, Wengen/Allgäu, nach 1875 in Kopie im Schloßmuseum Murnau; Th.-B.

317. Muttergottes vom Guten Rat, um 1875 (Abb. 243)

Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm

Wengen/Allgäu, Kath. Pfarrkirche St. Johannes Baptist

318. Maria als Rosenkranzkönigin mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena, 1876 (Abb. 244)

Öl auf Leinwand, in etwa 280 x 150 cm, bez. „I MICH. WITTMER FACIEBAT ROMAE 1876“

Murnau, Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Rosenkranzaltar im Hauptraum, Nordseite

Lit.: Gebhart 1931; Th.-B.; Dehio; Markt Murnau am Staffelsee. Beiträge zur Murnauer Geschichte Bd. 1, Murnau 2002, S. 238

319. Hl. Dominikus, 1875/76 (?)

Studie zu dem Gemälde „Maria als Rosenkranzkönigin mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena“, 1876, in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Murnau

Bleistift, ca. 17 x 11 cm

Archiv des Bistums Augsburg, Pf. 54/2 (A)

320. Rosenkranzmadonna, um 1850 ? Vor oder 1876 ? (Abb. 245)

Altarblatt-Entwurf für die Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus, Murnau

Feder über Bleistift, 34,2 x 22,4 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 8343

321. Maria mit dem Kinde, 1876 (Abb. 246)

Öl auf Leinwand, 85 x 62 cm; bez. u. li.: „M. Wittmer F. Romae; Inschrift: Zum Andenken an den hochwürdigen letzten Prälaten des Klosters Indersdorf Joh. Bapt. Sutor widmet dieses Bild unter Stiftung einer jährl. hl. Seelenmeße im Gefühle der innigsten Verehrung u. Dankbarkeit der prakt. Arzt Dr. Trettenbacher in München am 10. Mai 1877.“
Für die Kath. Pfarrkirche Mariae Himmelfahrt, Indersdorf
Heute im Pfarrverband Markt Indersdorf
Lit.: Th.-B

322. Der Schutzengel Raphael und Tobias mit der Muttergottes, 1877 (Abb. 247)

Öl auf Leinwand, in etwa 200 x 130 cm
Murnau, Pfarrkirche St. Nikolaus, rechter Choralter
Lit.: Wiedenmann, Josef: Die Restauration unserer Pfarrkirche St. Nikolaus in den Jahren 1899, 1900 und 1902, in: Staffelseebote 4.10.1902 – 28.2.1903; Gebhart 1931, S. 49; Dehio

323. Kreuzigungsgruppe, 1870er Jahre (Abb. 248)

Öl auf Leinwand, 82 x 57,4 cm
Pfarramt Murnau

Sonstige

324. Die Bergpredigt

Technik und Maße unbekannt
V. u.

Quelle: Bertel Thorwaldsen, siehe Schreiben Wittmers vom 19.5.1830 an König Ludwig I.; Akademie der bildenden Künste, München, Personalakt

325. Fußwaschung, 1830/40er Jahre

Bleistift, 26,2 x 41 cm, rücks. bez.: „J. Wittmer“
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Sammlung Fohn, Inv. Nr. W 200

326. Johannes der Täufer (identisch mit Taufe oder Predigt des Johannes?)

Entstehungszeit, Technik und Maße unbekannt
V. u.

Quellen: Schreiben Genia Fürst an Dr. Karl Feuchtmayr, 24.5.1942 (M)

327. St. Vitus

Entstehungszeit, Technik und Maße unbekannt
Wetzelsburg, Pfarrkirche St. Vitus
Lit.: A. S. 300

328. Hl. Augustin und das Knäblein

Entstehungszeit, Technik und Maße unbekannt
V. u.

Lit.: Th.-B.: „alte Photogr. im Kath. Pfarramt Murnau“

329. Madonna mit dem Kind und Heiligen (Abb. 250)

Öl auf Leinwand, 30 x 23 cm
Privatbesitz
Lit.: Th.-B.

330. Drei Darstellungen der Madonna mit Heiligen

Entstehungszeit, Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: Th.-B.: „Erben der Guiseppina Hausmann, Rom“

331. Christi Einzug in Jerusalem

Zeichnung, Maße unbekannt

V. u.

Lit. Th.-B.: „Besitz Frl. Reinecke“

332. Betende Muttergottes, Altarentwurf, Rückseite: Gewandstudien (Abb.)

Bleistift, 25,9 x 38,1 cm

Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48026

333. Engel mit Geißelsäule, 1860/70er Jahre (Abb. 252)

Aquarell über Bleistift, 20,5 x 19,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1033

334. Engel mit Lanze, 1860/70er Jahre (Abb. 253)

Aquarell über Bleistift, 20,8 x 19,2 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1034

335. Zwei Engel, 1860/70er Jahre (Abb. 254)

Bleistift, blau aquarelliert, 12,5 x 8,8 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1025b, aus der Sammlung Prinz Johann Georgs von Sachsen

336. Eheschließung (Abb. 249)

Bleistift, 41 x 27,5 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. W 224

337. Maria als Königin mit dem segnenden Jesuskind und den Erzengeln Gabriel und Michael, 1860/70er Jahre (Abb. 251)

Bleistift, 19 x 11,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 1026, aus der Sammlung Prinz Johann Georgs von Sachsen

338. – 354. Konvolut aus dem Nachlaß des Malers Robert Hieronymi (1868 – 1950):

338. Engel, Skizze

Bleistift, weiß und grau gehöht, 41,4 x 29,3 cm

Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48030. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

339. Bischof im Pluviale, stehend

Schwarze und weiße Kreide auf bräunlichem Papier, 41,1 x 26,2 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48038. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

340. Kopf- und Handstudien

Bleistift, 27 x 21,1 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48042. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

341. Gewandstudie (Ärmel), Rückseite: dto.

Bleistift, 15,6 x 22 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48027. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

342. Gewandstudie

Bleistift, ca. 18 x 9 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48028. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

343. Gewandstudie, Rückseite: dto. (beschnitten)

Bleistift, 11 x 28,6 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48031. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

344. Gewandstudie

Bleistift, weiß und grau gehöht, ca. 25,3 x 36 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48032. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

345. Gewandstudie, Rückseite: dto.

Bleistift, weißgehöht, 40,2 x 27,2 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48033. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

346. Gewandstudie

Bleistift, weiß gehöht, ca. 33 x 14,4 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48034. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

347. Gewandstudien, Rückseite: ebenfalls Gewandstudien

Bleistift, braun laviert
Rückseite: Bleistift, weiß gehöht, 28 x 40,3 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48035. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

348. Gewandstudie

Bleistift, 36,6 x 27 cm
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48036. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

349. Handstudien, Rückseite: Gewandstudie

jeweils Bleistift, weiß gehöht, 27 x 41,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48037. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

350. Gewandstudie

Bleistift, weiß gehöht, 39,5 x 28,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48039. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

351. Gewandstudie (Oberteil)

Kohle, weiß gehöht, auf grauem Papier, 28,8 x 27,7 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48040. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

352. Gewandstudie

Bleistift, 30,7 x 22,8 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48043. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

353. Handstudie, Bleistift

weiß gehöht, 8,2 x 11 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48048. Aus dem Nachlaß Robert Hieronymi

354. Handstudie, Rückseite: dto.

Bleistift, 5,2 x 8,9 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 48049

Zeichnungen Joseph Anton Kochs, von Wittmer überarbeitet:

355. Joseph Anton Koch: Dante und Vergil bei den Heroen, Philosophen und Künstlern (Abb. 152)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 4. Gesang

Feder über Bleistift, 29,5 x 36,7 cm, von Wittmer mit Federstrichen übergangen (nach Lutt.)

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6496

Lit.: Lutterotti 1985, Z 707, S. 368

356. Joseph Anton Koch: Dante und Vergil erblicken Francesca und Paolo, oben der Höllenrichter Minos (Abb. 153)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 5. Gesang

Feder, 38 x 30,5 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6498

Lit.: Lutterotti 1985, Z 709, S. 368

357. Joseph Anton Koch: Die Schlemmer. Vergil besänftigt Cerberus (Abb. 154)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 6. Gesang

Feder über Bleistift, 39 x 30,6 cm, von Wittmer mit Federstrichen übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6500
Lit.: Lutterotti 1985, Z 711, S. 369

358. Joseph Anton Koch: Pluto. Die Strafe der Verschwender und Geizigen (Abb. 155)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 7. Gesang
Feder über Bleistift, 38,1 x 30,2 cm, von Wittmer mit Federstrichen übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6501
Lit.: Lutterotti 1985, Z 712, S. 369

359. Joseph Anton Koch: Pluto. Die Strafe der Verschwender und Geizigen

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 7. Gesang
Feder über Bleistift, 38,1 x 30,5 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6502
Lit.: Lutterotti 1985, Z 713, S. 369

360. Joseph Anton Koch: Ein Engel öffnet den Dichtern das Tor der Höllenstadt. Die Furien Gorgo (Abb. 156)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 9. Gesang
Feder über Bleistift, 39 x 30,5 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6505
Lit.: Lutterotti 1985, Z 716, S. 369

361. Joseph Anton Koch: Bei den Ketzern. Farinata ruft Dante an (Abb. 157)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 10. Gesang
Feder über Bleistift, 30,5 x 38 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6506
Lit.: Lutterotti 1985, Z 717, S. 369

362. Joseph Anton Koch: Dante und Vergil im Wald der Selbstmörder (Abb. 158)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 13. Gesang
Feder über Bleistift, 31,4 x 38,9 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6509
Lit.: Lutterotti 1985, Z 720, S. 369

363. Joseph Anton Koch: Dante und Vergil auf dem Rücken Geryons. Die Wucherer (Abb. 159)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 17./18. Gesang
Feder über Bleistift, 38,2 x 29,5 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6515
Lit.: Lutterotti 1985, Z 726, S. 369

364. Joseph Anton Koch: Streit des hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro (Abb. 150)

Dante, Göttliche Komödie, Hölle, 27. Gesang
Feder in Grau über Bleistift, 37 x 29,5 cm, von Wittmer übergangen (nach Lutt.)
Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6543
Lit.: Lutterotti 1985, Z 739, S. 370

365. Joseph Anton Koch: Dantes Traum vom Adler. Dante und Vergil an der Pforte des Fegefeuers vor dem Engel (Abb. 160)

Dante, Göttliche Komödie, Fegefeuer, 9. Gesang

Feder über Bleistift, 30 x 39,5 cm, von Wittmer übergeben (nach Lutt.)

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, 6538

Lit.: Lutterotti 1985, Z 750, S. 371

366. Joseph Anton Koch: Die Anbetung der Hirten

Bleistift, 23,3 x 20 cm, von Wittmer überarbeitet (nach Lutt.)

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 61

Lit.: Lutterotti 1985, Z 351, S. 339

367. Joseph Anton Koch: Anbetung der Heiligen Drei Könige

Bleistift, 23,2 x 19,9 cm, von Wittmer überarbeitet (nach Lutt.)

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 60

Lit. : Lutterotti 1985, Z 352, S. 339

368. Joseph Anton Koch, von Wittmer überarbeitet:

Traum Josephs und Flucht nach Ägypten

Bleistift, 19 x 23,4 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 45

Lit.: Lutterotti 1985, Z 353, S. 339: „Von Wittmer übergeben laut seinem Brief vom 20.6.1846“

369. Joseph Anton Koch: Der Bethlehemitische Kindermord

Bleistift, 18,9 x 22,4 cm, von Wittmer überarbeitet (nach Lutt.)

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Graphische Sammlung, Inv. Nr. K 46

Lit.: Lutterotti 1985, Z 354, S. 339

Nachträge – Werke Wittmers:

370. Männlicher Akt, Anfang 1820er Jahre (Abb. 7)

Kohle auf Karton, 175 x 96,5 cm

Privatbesitz

371. Galathea, 1843

Technik und Maße unbekannt

V. u.

Lit.: A. S. 297: „nach Raphael“

372. Ansicht „Von den Ruinen des Palastes quattro venti gegen Porta S. Pancrazio“

Bleistift, 19,5 x 26,5 cm, bez. u. mit obiger Angabe, u. re. von anderer Hand: „M. Wittmer“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10470

373. Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1853 (Abb. 214)

Öl auf Karton, 34,5 cm x 23,6 cm, bez. u. li.: „Roma 1853“, u. re.: “M. Wittmer.”

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 9914

374. Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1860

Öl auf Leinwand, 23,5 x 28,8 cm. bez. u. Mitte: „J. M. 1860“
Privatbesitz

375. Raffael, die Madonna della Sedia malend, 1859 (Abb. 164)

Öl auf Leinwand, 138 x 99 cm, bez. im Stein u. re.: „M. WITTMER F. ROMAE 1859“
Privatbesitz

376. Raffael, die Madonna della Sedia malend

Öl auf Leinwand, 137 x 99 cm, bez. u. re.:
Stadt Augsburg, Kunstsammlungen, Inv. Nr. 8874

377. Rast an einem Brunnen

Öl auf Leinwand, 137 x 99,5 cm
Stadt Augsburg, Kunstsammlungen, Inv. Nr. 8875

378. Porträt eines Mannes

Öl auf Leinwand, 28 x 23,5 cm, bez. u. re.: „Wittmer“ (?)
Weilheim i. Obb., Stadtmuseum

379. – 418. Konvolut aus dem Nachlaß des Malers Robert Hieronymi (1868 – 1950):

Bez.: „Gute Studien von Wittmer ... Maler in Rom (Nazarenerschule)“

379. Gewandstudien

Bleistift, 41 x 58 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/1

380. Kopfstudien, rücks.: dto.

Bleistift, 27,3 x 20,8 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/2

381. Kopfstudie Hl. Ignatius

Bleistift, 28,5 x 21,8 cm, bez.: „S. Ignatio“ und „die Augen kleiner das linke mehr rechts und höher“
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/3

382. Gekreuzigter, rücks. dto.

Bleistift, 22,6 x 15 cm, verschied. Beschriftungen
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/4

383. Kopfporträt eines Kindes

Bleistift auf dünnem braunem Papier, 23 x 15,5 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/5

384. Kopfporträt eines älteren Mannes, rücks. Heilige

Bleistift, 14,6 x 1,2 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/6

385. Kopfporträt eines jungen Mannes, rücks. Gewandstudie

Bleistift, ca. 11,5 x 8,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/7

386. Porträt eines jungen Mannes, rücks. Gewandstudie

Bleistift, ca. 22 x 29 cm (zusammengehörig mit 10124/31)

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/8

387. Porträt eines sitzenden Mädchens, rücks. Handstudie

Bleistift, 15,3 x 22 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/9

388. Porträt eines stehenden Mädchens, rücks. Rockstudie

Bleistift, 17,6 x 12,9 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/10

389. Brunnen, rücks. Gebäude- oder Pfeilergrundriß

Bleistift, 25,9 x 20,1 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/11

390. Ansicht von Rom mit Kolosseum

Bleistift, 24,3 x 37,2 cm, bez. u. re.: „Roma“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/12

391. Handstudien

Bleistift, ca. 11,5 x 10,8 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/13

392. Handstudie

Bleistift, ca. 9,3 x 11,9 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/14

393. Handstudie

Bleistift, 10 x 9,6 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/15

394. Handstudien, rücks. kniend betende Frau

Bleistift, 14,6 x 16 cm, verschiedene Beschriftungen

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/16

395. Betende Hände

Bleistift, 14,4 x 12,8 cm, mit Beschriftungen

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/17

396. Gewandstudien, rücks. dto.

Bleistift, 18,9 x 14,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/18

397. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, auf der Vorderseite weiß gehöht, ca. 13,1 x 19,1 cm, bez. u.: „fliegendes Gewand“
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/19

398. Gewandstudie, rücks. Rückenfigur (abgeschnitten)

Bleistift, 19,2 x 14 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/20

399. Fahnenstudie, rücks. Beinstudie (abgeschnitten)

Bleistift, ca. 13,2 x 18 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/21

300. Gewandstudie, rücks. Hand- und Tierstudien

Bleistift, ca. 26 x 20,1 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/22

401. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, ca. 28,3 x 19 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/23

402. Gewandstudien

Bleistift, ca. 27,7 x 19 cm, verschiedene Beschriftungen
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/24

403. Gewandstudien, rücks. kniend betende Frau und Kind vor Marterl

Bleistift, ca. 29,2 x 22 cm, bez. u. re.: „Wittmer f.“
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/25

404. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, ca. 29,6 x 22 cm, u. li. beschriftet
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/26

405. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, ca. 30,5 x 18,1 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/27

406. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, ca. 18,8 x 27,2 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/28

407. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, auf der Vorderseite weiß gehöht, ca. 25 x 20,3 cm, u. li. beschriftet
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/29

408. Gewandstudien, rücks. Gewandstudie

Bleistift, auf Vorder- und Rückseite weiß gehöht, ca. 27,3 x 20,3 cm
Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/30

409. Gewandstudie, rücks. Beinstudie (abgeschnitten)

Bleistift, ca. 28,9 x 18,6 – 19,8 cm (zusammengehörig mit 10124/8)

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/31

410. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift, ca. 29,9 x 21,4 cm, unten u. seitlich beschriftet, u. re. nummeriert: „37“

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/32

411. Gewandstudie, rücks. Gewand- und Handstudie

Bleistift, ca. 33,3 x 26 cm, rücks. beschriftet

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/33

412. Gewand- und Armstudie, rücks. Gewandstudie

Bleistift, ca. 39,6 x 27,9 cm, rücks. beschriftet

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/34

413. Gewand- und Figurenstudie

Bleistift, ca. 38,3 x 27 cm, unten beschriftet

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/35

414. Gewandstudien, rücks. dto.

Bleistift auf graublauem Papier, jeweils weiß gehöhlt, ca. 27,6 x 19 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/36

415. Gewandstudie

Bleistift auf graublauem Papier, ca. 28,7 x 22,6 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/37

416. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift auf grünem Papier, ca. 27,9 x 20,5 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/38

417. Gewandstudie, rücks. dto.

Bleistift auf grünem Papier, ca. 28,1 x 23,1 cm, rücks. beschriftet

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/39

418. Gewandstudie, rücks. Handstudien

Bleistift auf grünem Papier, ca. 28 x 23,1 cm

Schloßmuseum Murnau, Inv. Nr. 10124/40

Abbildungsverzeichnis (Werke Johann Michael Wittmers, soweit keine anderen Angaben)

Abb. 1: Christian August Kestner: Porträt Johann Michael Wittmer, 1830
 Abb. 2: Rehbenitz, Theodor: Bildnis des Malers Johann Michael Wittmer, 1832
 Abb. 3: Christian August Kestner: Porträt Johann Michael Wittmer, 1844
 Abb. 4: Porträt Wittmer, 1850er Jahre
 Abb. 5: Porträtbüste von Johann Michael Wittmer, Marmorbildnis von Peter Schöpf, 1867
 Abb. 6: Porträt Wittmer, 1870er Jahre
 Abb. 7: Männlicher Akt, Anfang 1829er Jahre
 Abb. 8-17: Neun Wandgemälde in Schloß Hohenschwangau nach Zeichnungen Wittmers
 Abb. 18: Aufblickender bärtiger Männerkopf, 1833
 Abb. 19: Mann mit Turban, 1833
 Abb. 20: Bayern in Griechenland, um 1835
 Abb. 21: Durchquerung der Furt (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835
 Abb. 22: Nahe der Meeresküste, (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835
 Abb. 23: Abendliche Rast (König Otto I. und Kronprinz Maximilian auf der Reise durch Griechenland 1833), um 1835
 Abb. 24: Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, vom Tal des Ilissos aus, nach 1833
 Abb. 25: Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, 1833
 Abb. 26: Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, 1830/40er Jahre
 Abb. 27: Athen mit Parthenon, Akropolis, Hadrianstor und Olympieion, vom Tal des Ilissos aus, 1830/40er Jahre
 Abb. 28: Athen mit Parthenon, vom Tal des Illissos aus, nach 1833
 Abb. 29: Athen mit Parthenon und Akropolis, 1830/40er Jahre
 Abb. 30: Ansicht von Nauplia, 1830er/40er Jahre
 Abb. 31: Nauplia von Tyrinth aus, 1830/40er Jahre
 Abb. 32: Joseph Anton Koch: Ansicht von Nauplia, 1836 (unvollendet)
 Abb. 33: Ebene von Troja mit dem Grab des Ajax, Mitte 1830er Jahre
 Abb. 34: Die Ebene von Troja, 1833
 Abb. 35: Ebene von Troja, 1847 (Radierung)
 Abb. 36: Sákinthos (Zante), 1830/40er Jahre
 Abb. 37: Tempel des Apoll bei Bassaé, 1830/40er Jahre
 Abb. 38: Ansicht eines griechischen (Nauplia?) oder türkischen Ortes, 1830/40er Jahre
 Abb. 39: Nauplia, Das mittelalterliche Kloster Hagia Moni, 1830/40er Jahre
 Abb. 40: Athen, Hagios Eleutherios, 1830/40er Jahre
 Abb. 41: Delphi, Kastalia Quelle, nach 1833
 Abb. 42: Knabe, vor einer Versammlung von Orientalen tanzend, 1833
 Abb. 43: Karawane am Brückentor, 1833
 Abb. 44: Straßenszene in Konstantinopel, 1830/40er Jahre
 Abb. 45: Türkisches Café in Smyrna, 1830/40er Jahre
 Abb. 46: An den süßen Wassern Asiens, 1837
 Abb. 47: An den süßen Wassern Asiens, 1837, Ausschnitt
 Abb. 48: An den süßen Wassern Asiens, 1844
 Abb. 49: Orientalische Hafenszene (Uferstraße mit Orientalen, zwei Reisenden und Badenden), 1830/40er Jahre
 Abb. 50: Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna
 Abb. 51: Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna
 Abb. 52: Persischer Brunnen in der Wache von Smyrna, 1856

- Abb. 53: Die Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba
 Abb. 54: Die Caravanen-Brücke außerhalb Smyrnas auf dem Wege nach Burnaba
 Abb. 55: Anatolier aus der Umgebung von Smyrna
 Abb. 56: Café Hadizarch in Smyrna, 1845
 Abb. 57: Tanzende Derwische in einer Moschee, nach 1848 (1853 ?)
 Abb. 58: Bildnis Max Einsele, wohl 1824
 Abb. 59: Bildnis Josef Wepfer, Forstrat, wohl 1824
 Abb. 60: Bildnis Johann Paul März, Murnau, 1825
 Abb. 61: Selbstporträt, 1825
 Abb. 62: Bildnis Pfarrer Johann Adam Pessenbacher, 1825
 Abb. 63: Bildnis Johann Adam Pessenbacher, um 1827 (Lithographie)
 Abb. 64: Emeran Kottmüller (1777 – 1828, Vater von Emeran Kottmüller), 1827
 Abb. 65: Maria Elisabetha Kottmüller (1785 – 1864, Mutter von Emeran Kottmüller), 1827
 Abb. 66: Posthalterin Neuner mit Töchterchen, 1827
 Abb. 67: Selbstporträt, Ende 1820er Jahre
 Abb. 68: Porträt des Prinzen Butera, 1833
 Abb. 69: Porträt eines jungen Mädchens
 Abb. 70: Mädchenkopf
 Abb. 71: Bildnis Joseph Anton Koch, 1830
 Abb. 72: Bildnis Joseph Anton Koch, 1830/31
 Abb. 73: Bildnis Joseph Anton Koch, 1831
 Abb. 74: Bildnis Joseph Anton Koch, 1831 (?) (Kupferstich)
 Abb. 75: Bildnis Joseph Anton Koch, Mitte 1830er Jahre
 Abb. 76: Bildnis Joseph Anton Koch, 1838
 Abb. 77: Philipp Veit: Bildnis Joseph Anton Koch
 Abb. 78: Cassandra Koch, Mitte 1830er Jahre
 Abb. 79: Bildnis Elena, Ehefrau Wittmers, Tochter Kochs, um 1845
 Abb. 80: Selbstbildnis, 1845
 Abb. 81: Bildnis Pietro Wittmer, Wittmers Sohn, Ende 1830er Jahre
 Abb. 82: Bildnis der zwölfjährigen Tochter Theodolinde, 1849
 Abb. 83: Bildnis des ca. zwölfjährigen Sohnes Friedrich, 1858
 Abb. 84: Töchter Lavinia, Mathilde und Theodolinde, ca. 1858
 Abb. 85: Rast an einem Brunnen, mit dem Selbstbildnis Wittmers und seiner Frau, 1866
 Abb. Max Haider: Staatsporträt König Maximilians II., 1850 (Ausschnitt)
 Abb. 87: Friedrich Overbeck und Peter Cornelius, Gegenseitiges Doppelbildnis, 1812
 Abb. 88: Friedrich Overbeck, Bildnis Peter Cornelius, 1812
 Abb. 89: Bildnis der Verlegerwitwe Rosalie Schmid (1811 – 1875), 1868
 Abb. 90: Bildnis der Elisabeth Oswald, geb. Seitz, 1872
 Abb. 91: Männliches Halbporträt, 1873
 Abb. 92-199: Skizzenbuch, 1828/29
 Abb. 101-115: Skizzenbuch Koch/Wittmer mit Skizzen Wittmers aus den Jahren 1840 bis 1849:
 Abb. 116: Aussicht von den Farnesischen Gärten auf Forum, Konstantinsbogen und Colosseum, 1832
 Abb. 117: Blick auf Rom mit Piazza des Popolo
 Abb. 118: Römische Ruinen, 1843
 Abb. 119: Das Theater in Taormina
 Abb. 120: Maler mit seiner Malaurüstung, 1830er Jahre
 Abb. 121: Schlehdorf, je eine Ansicht auf Vorder- und Rückseite, 1845

Abb. 122: Ansicht von Genazzano mit Aquädukt, ca. 1845
 Abb. 123: Ansicht von Olevano, ca. 1845
 Abb. 124: Einzug des Papstes Pius IX. in den Lateran am 8. Nov. 1846, 1847 (Radierung)
 Abb. 125: Schlafender Knabe
 Abb. 126: Evangelischer Friedhof mit der Cestius-Pyramide, Rom 1869
 Abb. 127: Panorama des Gebirges bei Murnau, 1873
 Abb. 128: Homer, auf Delos „seine Poesie vortragend“, 1834
 Abb. 129: Homer, den Griechen auf Delos seine Gesänge vortragend, 1839
 Abb. 130: Joseph Anton Koch: Äsop am Brunnen
 Abb. 131: Bonaventura Genelli: Äsop, den phrygischen Hirten Fabeln vortragend, 1859
 Abb. 132: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1834/1835
 Abb. 133: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1835
 Abb. 134: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1836
 Abb. 135: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1836
 Abb. 136: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1841
 Abb. 137: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend
 Abb. 138: Äsop, dem phrygischen Volk Fabeln erzählend, 1875
 Abb. 139: Ossian, 1847
 Abb. 140: Ossian, vor dem Volke singend
 Abb. 141: Landschaft mit Raub des Ganymed, 1839 (?)
 Abb. 142: Joseph Anton Koch: Raub des Ganymed, 1838/39
 Abb. 143: Der Raub des Ganymed, 1839 (?)
 Abb. 144: Orpheus, 1830er/40er Jahre
 Abb. 145: Wittmer (nach Koch): Der Kahn des Charon. Dante und Vergil am Ufer des Acheron
 Abb. 146: Wittmer, nach Koch: Die Tauschkrämer werden in den Pechsee gestürzt. Der Ratsherr von Lucca. Unterhandlung mit Malacoda. Ciampolo von Navarra
 Abb. 147: Wittmer, nach Koch: Die Strafe der Diebe im Tal der Schlangen und Drachen, 1839
 Abb. 148: Joseph Anton Koch: Der Streit des hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro
 Abb. 149: Joseph Anton Koch: Der Streit des hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro
 Abb. 150: Joseph Anton Koch: Der Streit des hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro
 Abb. 151: Wittmer, nach Koch: Streit des hl. Franziskus mit dem Teufel um die Seele des Mönches Guido da Montefeltro
 Abb. 152: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Dante und Vergil bei den Heroen, Philosophen und Künstlern
 Abb. 153: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Dante und Vergil erblicken Francesca und Paolo, oben der Höllenrichter Minos.
 Abb. 154: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Die Schlemmer. Vergil besänftigt Cerberus.
 Abb. 155: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Pluto. Die Strafe der Verschwender und Geizigen
 Abb. 156: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Ein Engel öffnet den Dichtern das Tor der Höllenstadt. Die Furie Gorgo
 Abb. 157: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergeben: Bei den Ketzern. Farina ruft Dante an.

Abb. 158: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergangen: Dante und Vergil im Wald der Selbstmörder.

Abb. 159: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergangen: Dante und Vergil auf dem Rücken Geryons. Die Wucherer.

Abb. 160: Joseph Anton Koch, Zeichnung von Wittmer übergangen: Dantes Traum vom Adler. Dante und Vergil an der Pforte des Fegfeuers vor dem Engel.

Abb. 161: Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1845

Abb. 162: Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1853

Abb. 163: Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend, 1864 (?)

Abb. 164: Raffael, die Madonna della Sedia auf ein Faß zeichnend

Abb. 165: Erschaffung Evas

Abb. 166: Der Sündenfall

Abb. 167: Vertreibung aus dem Paradies

Abb. 168: Joseph Anton Koch: Vertreibung aus dem Paradies, 1822/23

Abb. 169: Opfer Moses

Abb. 170: Abraham, Sara und Hagar

Abb. 171: Verstoßung der Hagar

Abb. 172: Einzug ins gelobte Land

Abb. 173: Gedeon schlägt die Madiniten

Abb. 174: Melchisedech u. Abraham

Abb. 175: Drei Engel erscheinen Abraham

Abb. 176: Lot und seine Töchter

Abb. 177: Geburt des Johannes

Abb. 178: Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1829 oder um 1855

Abb. 179: Mariae Verkündigung

Abb. 180: Heimsuchung Elisabeths

Abb. 181: Anbetung der Hirten

Abb. 182: Anbetung der Könige

Abb. 183: Engel fordert zur Flucht nach Ägypten auf

Abb. 184: Bethlehemischer Kindermord

Abb. 185: Darbringung im Tempel

Abb. 186: Hochzeit zu Kanaa

Abb. 187: Abraham bewirbt die drei Himmlischen

Abb. 188: Jakobs blutiger Rock, Anfang 1820er Jahre

Abb. 189: Kreuzigungsszene, 1826

Abb. 190: Kreuzigungsszene, 1826

Abb. 191: Marienkrönung, 1827

Abb. 192: Marienkrönung, 1827

Abb. 193: Hl. Sebastian, 1827

Abb. 194: Hl. Sebastian, 1827

Abb. 195: Rebekka und Elieser am Brunnen, 1828

Abb. 196: Anbetung der Hirten, 1831/32

Abb. 197: Die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten, von zwei Engeln geleitet, 1832

Abb. 198: Die heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten, von zwei Engeln geleitet, um 1832

Abb. 199: Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld: Die Flucht nach Ägypten, 1828

Abb. 200: Johann Friedrich Overbeck: Christus segnet die Kinder, 1826/35

Abb. 201: Betende Muttergottes, umgeben von Engeln, 1836

Abb. 202: Die seligste Mutter Gottes mit Johannes dem Täufer und Johann Nepomuk, 1834

Abb. 203: Die heilige Familie in der Werkstatt, 1830er Jahre

Abb. 204: Himmlische und irdische Liebe, Kopie nach Tizians Gemälde in der Villa Borghese, Rom, 1830er/40er Jahre

Abb. 205: Joseph Anton Koch: Dankopfer Noahs

Abb. 206: Joseph Anton Koch: Dankopfer Noahs, 1813

Abb. 207: Dankopfer Noahs, 1830/1840er Jahre

Abb. 208: Wittmer, nach Koch: Noahs Dankopfer

Abb. 209: Die Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850

Abb. 210: Die Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850

Abb. 211: Madonna und die Schutzheiligen Viterbos, 1850 (?) (Lithographie)

Abb. 212: Hl. Joseph mit dem Jesuskind und den Heiligen Franz Xaver, Dominikus, Ignaz von Loyola, Stanislaus und Alois, 1852

Abb. 213: Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1853

Abb. 214: Engel übertragen den Leichnam der hl. Katharina auf den Berg Sinai, 1853

Abb. 215: Heinrich Anton Mücke: Übertragung des Leichnams der heiligen Katharina auf den Berg Sinai, 1836

Abb. 216: Joseph Anton Settegast: Engel bringen den Leib der hl. Katharina zum Berge Sinai, 1840

Abb. 217: Die Predigt Johannes des Täufers in der Wüste, 1858

Abb. 218: Einführung des Christentums in Deutschland durch den hl. Bonifatius, 1859

Abb. 219: Aus dem Leben des hl. Bonifatius, ca. 1859/60

Abb. 220: Joseph Anton Settegast: Die Predigt des hl. Bonifatius

Abb. 221: Die Muttergottes mit dem Kind, der Mutter Anna und den Namensheiligen der Murnauer Familie Kottmüller, 1866

Abb. 222: Maria überreicht dem Karmelitergeneral Simon Stock das Skapulier, 1867

Abb. 223: Berufung des hl. Jakob, 1869

Abb. 224: Hinrichtung des hl. Jakob, 1869

Abb. 225: Himmelfahrt Mariae, 1870

Abb. 226: Himmelfahrt Mariae 1869/70

Abb. 227: Himmelfahrt Mariae, 1872

Abb. 228: Kaiser-Dalmatika

Abb. 229: Die vier Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Gregor und Augustinus, 1864

Abb. 230: Skizze für Chorfresko, Dez. 1870

Abb. 231: St. Nikolaus, Murnau, Chorfresko: Verkündigung, Geburt Christi, Christi Verklärung, Kreuzigung, Originalzustand

Abb. 232: St. Nikolaus, Murnau, Chorfresko: Verkündigung, Geburt Christi, Christi Verklärung, Kreuzigung, veränderter Zustand seit den 1960er Jahren

Abb. 233: Gottvater, wohl 1871 Entwurf für St. Nikolaus, Murnau, Chorfresken

Abb. 234: St. Nikolaus, Murnau, Gurtbögen im Chor: Erschaffung der Erde, Erschaffung Adams, Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, 1871 – 1872

Abb. 235: St. Maria dell' Anima, Fresken im Chor: Hl. Bonifatius und Karl der Große, Heinrich II. und Papst Leo IX., 1873

Abb. 236: Madonna mit Kind, 1873

Abb. 237: Schwandorf: Hl. Martin und der Bettler, 1874

Abb. 238: München: Christus als Weltenrichter, 1875

Abb. 239: Iilmünster: Christus als Richter zwischen acht Heiligen, 1875

Abb. 240: Iilmünster: Kirchenschiff

Abb. 241: Iilmünster: Apostel Mathäus, 1877/78

Abb. 242: Muttergottes vom Guten Rat, 1875

Abb. 243: Muttergottes vom Guten Rat, um 1875

Abb. 244: Maria als Rosenkranzkönigin mit den Heiligen Dominikus und Katharina von Siena, 1876
Abb. 245: Rosenkranzmadonna, um 1850 ? Vor oder 1876 ?
Abb. 246: Maria mit dem Kinde, 1876
Abb. 247: Der Schutzengel Raphael und Tobias mit der Muttergottes, 1877
Abb. 248: Kreuzigungsgruppe, 1870er Jahre
Abb. 249: Eheschließung
Abb. 250: Madonna mit dem Kind und Heiligen
Abb. 251: Maria als Königin mit dem segnenden Jesuskind und den Erzengeln Gabriel und Michael
Abb. 252: Engel mit Geißelsäule, 1860/70er Jahre
Abb. 253: Engel mit Lanze und Schwamm, 1860/70er Jahre
Abb. 254: Zwei Engel, 1860/70er Jahre

Photonachweis:

Athen, Benaki Museum: Abb. 24, 39-41
Athen, Museum of the City of Athens: Abb. 21-23, 27

Augsburg, Diözesanarchiv: Abb. 212, 230
 Berlin, Zentralarchiv der Nationalgalerie: Abb. 137
 Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen: Abb. 3, 35, 68, 124, 148, 205
 Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie: Abb. 42-43
 Garmisch-Partenkirchen, Werdenfels Museum: Abb. 225
 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Landesgalerie: Abb. 142
 Innsbruck, Tiroler Landemuseum Ferdinandeum: Abb. 71, 92-100, 120-121, 144, 168, 189, 249
 Köln, Kunsthaus Lempertz, Köln: Abb. 51-52, 129, 135, 217, 229
 Kopenhagen, Thorvaldsens Museum: Abb. 116, 136
 Lübeck, Museen für Kunst und Kulturgeschichte: Abb. 2
 Leipzig, Museum für bildende Künste: Abb. 32
 London, Royal Collections, Buckingham Palace: Abb. 139, 162
 Mannheim, Kunsthalle Mannheim: Abb. 133
 Markt Indersdorf, Pfarrverband: Abb. 246
 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Abb. 5, 46-47, 196
 München, Bayerische Staatsbibliothek: Abb. 201
 München, Wittelsbacher Ausgleichsfonds: Abb. 57 (B. S.)
 München, Staatliche Graphische Sammlung: Abb. 18, 20, 70, 125, 191, 203, 209, 226, 233
 München, Münchener Stadtmuseum: Abb. 117, 132
 München, Städtische Galerie im Lenbachhaus: Abb. 33
 München, Monacensia Literaturarchiv der Stadt München: Abb. 6
 München, Kunstauktionshaus Neumeister: Abb. 236
 München: Susanne Herbst. Abb. 190
 Murnau, Schloßmuseum Murnau: Abb. 4, 7-17, 19, 25, 30, 58-66, 74, 79-80, 85, 89-91, 126-127, 138, 163, 188, 193-195, 197-198, 202, 210-211, 214, 221-222, 227, 237, 239-241, 245, 248, 251-254,
 Willi Wagner: 213, 232, 234, 244, 247
 Rom, Pontificium Institutum Teutonicum Sanctae Mariae de Anima und die Bibliotheca Hertziana: Abb. 76
 Rom: Santa Maria dell' Anima: Abb. 235
 Schwandorf, Pfarramt: Abb. 223-224
 Schweinfurt, Museum Georg Schäfer: Abb. 26, 29, 31, 36-38, 48, 50, 53, 55-56, 118-119, 128, 134
 Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart: Abb. 49
 Weilheim, Stadtmuseum: Abb. 192
 Weitnau, Pfarramt: Abb. 242-243
 Wien: Kupferstichkabinett der Akademie der Bildenden Künste: Abb. 73, 101-115, 130, 143, 145-147, 150, 152-160, 165-167, 169-187, 208
 Zürich, Johann Jacobs Museum: Abb. 44-45

 Von Privat zur Verfügung gestellt: Abb. 28, 34, 54, 67, 69, 72, 75, 78, 81-84, 122-123, 140, 151, 161, 164, 204, 207, 218-219, 231, 238, 250