

BIRGIT VERWIEBE

# KUNST STÜCKE

---

Realität und Surrealität  
in Johann Erdmann  
Hummels Bildern





Abb. 1 / Johann Erdmann Hummel

### **TRIBUNAL (SPIEGELSAAL)**

1839, Öl auf Leinwand, 93 × 105 cm, ehemals  
Akademie der Künste Berlin, Verlust

Abb. 2 / Johann Erdmann Hummel

### **DIE FREIE PERSPEKTIVE ▶**

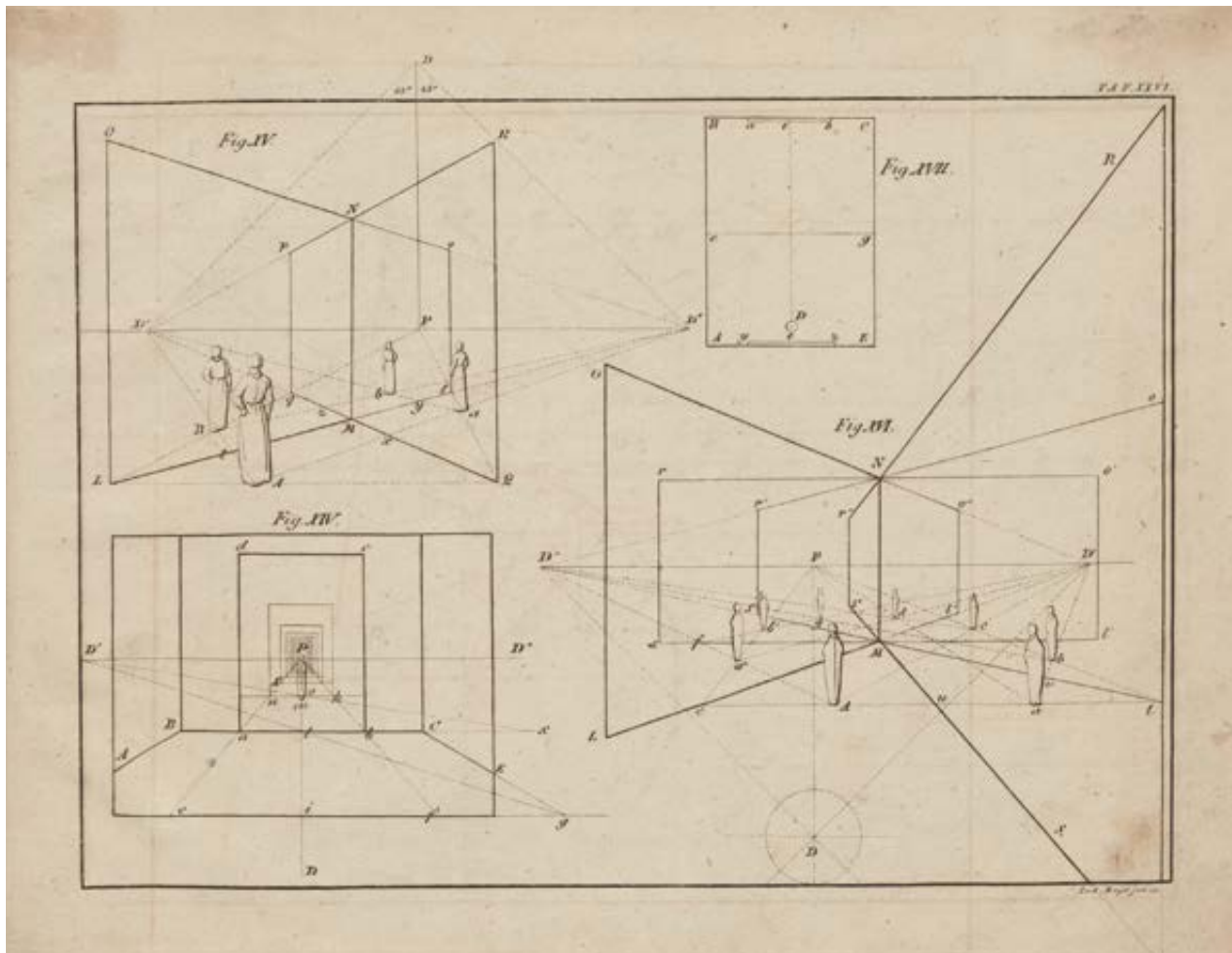
Teil 1, Berlin 1824, Tafel XXVI, Staatsbibliothek  
zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Abteilung  
Historische Drucke

## TRIBUNAL. EIN SPIEGELSAAL

Als objektivierendes und zugleich verfremdendes Instrument vermittelt der Spiegel zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Magie. Im Spiegel eröffnen sich neue Perspektiven. Spiegelungen gehören neben mathematisch berechneten Raumkonstruktionen und Licht-Schatten-Phänomenen zu den wesentlichen Themen von Johann Erdmann Hummel. Der Künstler erforschte die Wahrnehmung des Sichtbaren sowohl im Spiegel selbst als auch in reflektierenden Materialien wie Fensterscheiben, in polierten Oberflächen etwa von Granit, Metall, Glas, in Gewässern, sogar in Regenpfützen. Sein ausgeprägtes Interesse an Reflexionen führte Hummel zu originellen Bildfindungen und raffinierten Kompositionen. Mit gemalten Spiegelungen brach er Bildräume auf und dynamisierte damit

die Darstellung. Die Wiedergabe von sich außerhalb des Bildrahmens befindenden Gegenständen im gemalten Spiegel diente der Erweiterung des dargestellten Raums, zugleich aber auch der Verästelung des innerhalb des Bildes Sichtbaren. So wirken die Spiegelungen in Hummels Bildern mitunter real und zugleich surreal.

Sozusagen als »Quintessenz« seiner Experimente mit Reflexionen sei die späte Komposition *Tribunal* an den Anfang dieses Aufsatzes gestellt. Als Hummel sein wohl bedeutendstes und anspruchsvollstes Werk zu diesem Thema schuf, war er bereits 70 Jahre alt. Bezeichnenderweise nannte der Maler die komplexe, durchaus verwirrende Darstellung eines Spiegelsaals »Kunststück«. In einem Brief an seinen Schüler Theodor Pelissier berichtete er: »Voriges Jahr habe ich ein Kunststück gemacht, es war nemlich ein [...] Zimmer mit [...] Spiegel[n], welche ineinander reflectirten. Die Aufgabe war sehr verwickelt, jedoch streng



mathematisch gelöst.«<sup>1</sup> Das Gemälde war 1839 auf der Berliner Akademieausstellung zu sehen. Im gleichen Jahr erwarb die Akademie das Bild. Nach dem Krieg ging es verloren,<sup>2</sup> lediglich ein Schwarz-Weiß-Foto ist überliefert (Abb. 1). Eine detaillierte, sorgfältig konstruierte Vorzeichnung hat sich hingegen erhalten (Kat. 58). Bereits einige Jahre zuvor veröffentlichte Hummel in seinem 1824 erschienenen Traktat *Die Freie Perspektive* Illustrationen mit perspektivischen Konstruktionen von ineinander reflektierenden Spiegeln unter verschiedenen Winkeln (Abb. 2).<sup>3</sup> Der Bildtitel *Tribunal* geht zurück auf die aus der Antike stammende Bezeichnung für einen erhöhten Platz der Rechtsprechung. Im Katalog der Akademieausstellung kommentierte der Künstler sein Werk: »Eine perspektivische Aufgabe – Tribunal mit Halbsäulen, deren sechs Zwischenweiten mit ebenso viel Spiegeln belegt sind, gegenüber ein Saal mit zwei Säulenreihen (kleine dreischiffige Basilika). Der Zuschauer befindet sich vor dem Tribunal im mittleren Schiff. Das Tribunal erhält das Licht durch eine Öffnung in der Decke, welche auch mit Spiegeln belegt ist.«<sup>4</sup>

Hummel malte einen Kaleidoskop-artigen Spiegelsaal, der sich endlos in die Tiefe zu erstrecken scheint. Sechs Spiegel, von denen vier sichtbar sind, bedecken die Wände zwischen sieben Säulen. Der Saal, dessen Decke ebenfalls spiegelt, wirkt wie ein Bühnenraum, durch seine Deckenöffnung fällt Licht. Zwei in antike Gewänder gekleidete männliche Figuren und ein Hund halten sich darin auf. Der Mann im Hintergrund hat sich mit erhobenem Arm dem Hund zugewandt. Der andere links ist im Begriff, den Raum über eine Stufe hinab zu verlassen, in seiner Hand hält er den aufgerollten Grundrissplan der hier dargestellten Architektur-Fiktion: In den Spiegeln erstreckt sich nach hinten der gegenüber liegende Raum einer dreischiffigen Säulenhalle, in der vielfach die beiden männlichen Figuren sowie der Hund erscheinen. Zahlreiche Seitenfenster der Halle gewähren Landschaftsausblicke. Die Spiegelbilder spiegeln sich gegenseitig und verkleinern sich unendlich im Fluchtpunkt einer imaginären Perspektive.

Nicht allein sein mathematisches Können und die glänzende Beherrschung der Perspektive stellte Hummel hier überzeugend zur Schau. Dem Thema Spiegelung wohnt zugleich eine tiefere, seelische Dimension inne. Der Spiegel als altes Symbol der Selbsterkenntnis thematisiert die menschliche Innenwelt, die psychische Verfasstheit. Sich selbst hat Hummel indes nicht als Spiegelbild gemalt. Die individuelle Selbstbetrachtung und Hinterfragung des eigenen »Ichs« im Spiegel ist nie direkt Thema in seinem Œuvre. Dennoch kann das *Tribunal* nicht nur als perspektivisches Lehrstück zum Thema Wahrnehmung gelesen werden. Sein Titel – ein Synonym für Gerichtshof – deutet zugleich hin auf das Gefühl des Ausgeliefertseins. Für den Betrachter wird das Bild so zum verunsichernden Labyrinth der Selbstbefragung, zum Labyrinth ohne Ausgang. Hummel schuf einen »Irr-Sinn-Garten«, aus dem heraus kein Weg führt.<sup>5</sup> Damit griff er nicht nur auf die Idee der Irrgärten und Labyrinth der Renaissance und des Barock zurück, zugleich weist sein Werk voraus auf die Moderne, etwa den Surrealismus mit seinen Paradoxien (Abb. 3).<sup>6</sup>

## ANFÄNGE UND ERSTE JAHRE IN BERLIN

Hummel schuf ein höchst vielseitiges Werk. Figurenszenen in Innen- und Außenräumen sind dort ebenso anzutreffen wie Bildnisse, Landschaften und Naturstudien. Stilistisch orientierte sich der Maler an sämtlichen zeitgenössischen Strömungen wie Klassizismus, Romantik und Realismus. Im Folgenden wird die klassizistische Schaffensphase zugunsten jener Werke vernachlässigt, in denen Hummels Vorliebe für optische Erscheinungen gesteigerten Ausdruck fand und denen innovatives Potenzial für kommende künstlerische Entwicklungen innewohnt.

Der 1769 in Kassel geborene Sohn des Schlossermeisters David Hummel und seiner Frau Martha, geborene Schwartz, empfing in seiner Geburtsstadt die künstlerische Ausbildung in den Zeichen- und Bauklassen der Akademie sowie bei deren Direktor Wilhelm Böttner. Mit einem Stipendium des Landgrafen reiste Johann Erdmann Hummel 1792 für knapp sieben Jahre nach Italien. Diese Zeit war für sein künstlerisches Werk und für die Entstehung lebenslanger Freundschaften äußerst fruchtbar (vgl. den Aufsatz von Christiane Lukatis in diesem Katalog). Nach der Rückkehr 1799 hielt er sich nur für kurze Zeit in Kassel auf, um ein Jahr später nach Berlin überzusiedeln, wo er fünf Jahrzehnte, bis an sein Lebensende, wirken sollte.

Bald nach seiner Ankunft in der preußischen Hauptstadt schrieb Hummel im August 1801 an den Malerfreund Johann Christian Reinhart in Rom: »Nach einem erbärmlichen Leben von anderthalb Jahren in Kassel befolgte ich endlich Ihren Rat und traf das Loch, was der Zimmermann gelassen hatte; ging nach Braunschweig und verkaufte die Aussicht von Weißenstein [*Schloss Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald*, Kat. 80], die mir der Landgraf zurückgeschlagen hatte, dem Herzog; reiste von da hierher, und durch besondere Empfehlung des Herzogs hatte ich das Glück, drei kleine Bilder dem König [von Preußen] zu verkaufen. Nun bin ich schon zehn Monate hier und es geht mir ganz passabel. Bury, die Genelli und Hirt bilden eine kleine, angenehme Künstlergesellschaft in diesem sandigen Lande, und wir suchen unsern Aufenthalt wechselseitig durch die Erinnerung an das geliebte Rom so viel als möglich erträglich zu machen.«<sup>7</sup>

In den ersten Berliner Jahren suchte Hummel, auf verschiedenen Wegen zum künstlerischen Erfolg zu gelangen. 1801 nahm er mit zwei Zeichnungen zum Leben des Achill an den von Goethe und Heinrich Meyer ausgerufenen *Weimarer Preisaufgaben* teil. 1803 schuf er Kostümzeichnungen für das Königliche Theater in Berlin. Im Auftrag des Archäologen Aloys Hirt (Kat. 15), mit dem Hummel seit der Italienzeit verbunden war, zeichnete und stach er Umriss nach antiken Vasenbildern und



Abb. 3 / René Magritte

### REPRODUKTION VERBOTEN

1937, Öl auf Leinwand, 81,5 × 65,5 × 2 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

Skulpturen. Sie dienten als Illustrationen für Hirts *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*, der erste Band erschien 1805. Ab 1802 war Hummel regelmäßig mit Werken auf den Berliner Akademieausstellungen vertreten. Bis 1810 zeigte er dort Landschaften und Figurenbilder mit italienischen Motiven, eine religiöse Szene nach Leonardo, Zeichnungen des Tempels der Diana in Ephesus, die *Verherrlichung Martin Luthers* (Abb. 4) sowie einige Bildnisse.



Abb. 4 / Johann Erdmann Hummel

**APOTHEOSE (VERHERRLICHUNG)  
LUTHERS**

um 1806, Öl auf Leinwand, 71,2 × 75 cm,  
Angermuseum Erfurt

## BILDNISSE

Zu den eindrucklichsten Porträts der ersten Berliner Jahre gehören Hummels Bildnisse seiner betagten Eltern (Kat. 10, 13). Wohl nach altmeisterlichen Vorbildern stellte er Vater und Mutter überaus sachlich und ungeschönt, zugleich würdevoll, in altertümlich wirkender Steifheit dar. Vor dem Hintergrund einer kostbaren, mit dunkelgoldenen Ornamenten verzierten blauen Tapete sitzen die Eltern in einem Lehnstuhl, in dessen metallenen Knäufen sich der Raum und ein Fenster spiegelt – ein Zeichen von Kunstfertigkeit und Detailfreude. Der Gedanke an altniederländische Gemälde von Jan van Eyck oder Hans Memling drängt sich auf (Kat. 11). Gekleidet in grüne Gewänder und weiße Hausmützen schauen Vater und Mutter in strenger Frontalität direkt zum Betrachter, ihre Blicke fesseln. Die Hände der vor dem Körper verschränkten Arme verraten ein arbeitsreiches Leben. Mit diesen Porträts gelangen dem Künstler gleichsam gebaute, bis ins Letzte durchgeformte Bildnis-Stillleben.<sup>8</sup>

Hummel vertiefte seine Kenntnisse Alter Meister während einer Reise 1816 in das Rheinland und in die südliche und nördliche Niederlande. Sowohl die Besichtigung der Sammlung der Brüder Boisserée in Heidelberg als auch das Studium von Kunstwerken in Städten wie Köln, Aachen, Lüttich, Brüssel, Gent, Antwerpen, Den Haag und Amsterdam trugen dazu bei. Hummel bewunderte den dort vorgefundenen Stil der »feinen Zeichnung und [des] Mahlens« sowie die »Lieblichkeit und Klarheit« der Farben.<sup>9</sup> Im Zusammenhang mit dieser Reise entstand eine feinmalerische Kopie eines holländischen Damen-Porträts des 17. Jahrhunderts (Kat. 12).

Im fast gleichen Format der Elternbildnisse und mit ähnlicher Manier porträtierte Hummel Jahre später seine Tochter Marie (Abb. 5, Kat. 20). In dem präzise gemalten Porträt hat er das Kind frontal platziert. Unverwandt schaut es zu seinem Gegenüber, die Arme vor der Brust verschränkt und auf einen Tisch gestützt. Lange blonde Locken, mittig gescheitelt, fallen über die Schultern des



Abb. 5 / Johann Erdmann Hummel

### BILDNIS DER TOCHTER MARIE

um 1830, Kreide, 31,5 × 24,5 cm, Privatbesitz

Mädchens. Das strahlende Blau seiner Augen wiederholt sich im blau schimmernden Kleid. Auch hier wählte der Maler, im Rückbezug auf Alte Meister, als Hintergrund eine goldene, mit Renaissance-motiven geprägte Tapete.

Ähnlich konstruiert, präzise und sachlich ausgeführt wirkt Hummels 1810/1815 entstandenes, ebenfalls die Mittelachse betonendes Bildnis der Luise Mila (Kat. 22). Die unbewegte, fast starr wirkende Haltung der Dargestellten wird belebt durch eine subtile Farbbehandlung. Meisterhaft

sind die verschiedenen Stofflichkeiten erfasst. Das warme Rot des eleganten Brokatschals kontrastiert mit dem Weiß des Kleides und der Haube, beides mit zartesten Spitzen verziert. Vorhänge in Dunkelgrün und violette Wandtöne umrahmen das Fenster dahinter, das einen Ausblick auf die Universität, den Französischen und den Deutschen Dom in Berlin gewährt. Das Haus der Milas an der Ecke Dorotheen-/ Universitätsstraße war ein Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle. Hummel hatte sich mit dem Ehepaar Mila befreundet und unterrichtete den Sohn Paul. Luise Mila, geborene Savary, war die Tochter des Hofgoldschmieds Friedrichs des Großen – ihre kostbaren Fingerringe deuten darauf hin. Ihr Mann, Guillaume Mila, wirkte als Prediger der französisch-reformierten Gemeinde Berlins sowie als Justizrat und Historiker. Ihn hatte Hummel ebenfalls porträtiert (Kat. 24). »Wo Hummel Freundschaft oder Neigung mit der dargestellten Person verband, schuf er Werke, die zum Besten, was er geschaffen hat, gehören«, schrieb der Enkel und Biograf Georg Hummel.<sup>10</sup>

## LEHRAMT AN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

1809 erhielt Hummel an der Berliner Akademie der Künste die Professur für Perspektive, Optik und Architektur. 1811 wurde er Mitglied des Senats der Akademie. In der nun erreichten finanziellen Unabhängigkeit entwickelte er neue künstlerische Strategien. Klassizistische Themen verloren an Bedeutung. Hummels besonderer Sinn für optische Phänomene wie Spiegelungen und Schatten rückte in den Vordergrund. Die intensive Beschäftigung mit der Perspektive vertiefte sein Interesse an konstruktiv begründeten Bildideen. In mehreren Lehrbüchern hielt er die Grundzüge seines Unterrichts fest und verband diese mit Erläuterungen zu den Gesetzen der visuellen Wahrnehmung. Sie wurden national und international richtungsweisend

(vgl. den Aufsatz von Regina Schubert in diesem Katalog). In der Folge wurde Hummel zum Schöpfer von unvergleichlichen, überrealistisch erscheinenden, mitunter rätselhaft wirkenden Bildwelten. »Kein Künstler hat in dieser Art Ähnliches geleistet oder ist darin so weit gegangen.«<sup>11</sup>

Hummels Vorlesungen über Schattenkonstruktionen, Spiegelungen, Luft- und Entfernungsperspektive waren gut besucht, im Laufe der Jahre stieg die Schülerzahl beträchtlich (vgl. den Aufsatz von Uta Simmons in diesem Katalog). Er unterrichtete nicht nur an der Akademie, sondern auch an der Kunst- und Gewerbeschule, um den künftigen Handwerkern das perspektivische Rüstzeug für ihre praktische Arbeit zu vermitteln. Zudem bemühte er sich um eine Reform des Zeichenunterrichts an den preußischen Gymnasien.<sup>12</sup> Hummel war als Lehrer beliebt, sein pädagogisches Geschick und sein Humor werden dazu beigetragen haben. Die Comic-artige Zeichnung *Maler und kleiner Lehrling im Atelier* (Kat. 51), in der ein Lehrer und sein Schüler gleichsam synchron denselben Hund porträtieren, bezeugt den heiteren Geist des Künstlers.

## GESELLSCHAFT IN EINER ITALIENISCHEN LOCANDA. DIE FERMATE

Auf der Akademieausstellung 1814<sup>13</sup> präsentierte Hummel das Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Locanda* – eine ungewöhnliche, sich nicht selbst erklärende Szene (Kat. 29). Ein »heiteres, lebenskräftiges Bild, [...] Aug' und Gemüt gar vieler erlustigend«, erinnerte sich E. T. A. Hoffmann.<sup>14</sup> Kein anderes der ausgestellten Bilder erregte ein so lebhaftes Interesse wie dieses: »Alle Welt zerbrach sich den Kopf, wie der Künstler zu dem merkwürdigen Gegenstände gekommen sein mochte.«<sup>15</sup>

Innerhalb seines Schaffens hatte Hummel hier erstmals das Thema des Musizierens aufgegriffen. Wenige Jahre später befasste er sich mit diesem Gegenstand erneut: 1820 entstand die aus dem Berliner Schloss stammende und heute im Moskauer Puschkin-Museum bewahrte Komposition *Harfenspielerinnen auf der Schlackenburg bei Teplitz* (Abb. 6).

Der mit Hummel befreundete Graf Gustav Adolf von Ingenheim, den der Künstler mehrfach porträtierte (Kat. 17, 18), erwarb das Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Locanda*.<sup>16</sup> Zu sehen ist die weinumrankte Laube eines Gasthauses, in der zwei für die ländliche Gegend ungewöhnlich elegant gekleidete Damen musizieren. Sie sitzen an einem Tisch, auf dem Gläser, Weinflasche und Früchte malerisch funkeln. Die Gitarrenspielerin links trägt einen Strohhut, ein roséfarbenes Seidenkleid und hellblaue Ballerinas, über ihrer Stuhllehne hängt ein kostbar gemustertes rotes Tuch. Sie begleitet eine Sängerin, die Noten mit dem Titel *L'Ortolanello* (Der kleine Gärtner) hält und mit erhobenem Blick ihr Lied vorträgt. Ihr türkis schimmerndes Gewand, der reich verzierte Spitzenhut, die rosa Seidenschuhe und der orange-farbene Schal geben leuchtende Farbklänge. Der neben den Musikerinnen stehende Geistliche dirigiert, er hält ein gerolltes Notenblatt in der Hand und verharrt mit erhobenen Armen. Rechts dahinter trägt der Wirt eine Weinflasche, die Hand am Ohr, als würde er lauschen. Ein Diener bringt Essen. Wie häufig bei Hummel ist die Komposition zentralperspektivisch angelegt. In der Bildmitte erstreckt sich der Raum in die Tiefe, durch die offene Tür strömt helles, warmes Licht ein, eine besonnte Allee ist zu sehen, auf der ein ankommender Reiter begrüßt wird. Weiter hinten nähert sich eine tanzende und musizierende Gruppe. Hinter dem Dirigenten hat sich eine Frau mit Kind niedergelassen.

Nicht ohne Humor, fast karikierend, schilderte Hummel hier einen musikalischen Vortrag. Eine merkwürdige Spannung herrscht zwischen den wie erstarrt erscheinenden Figuren. Die unklare Aussage der Szene war für den Berliner Romantiker E. T. A. Hoffmann wohl ein Anstoß zu seiner das

»herrliche Bild«<sup>17</sup> interpretierenden, die Darstellung fantasievoll ausdeutenden Erzählung *Die Fermanate* – ihr Titel ist inzwischen auf das Werk übergegangen.<sup>18</sup>

Der Dichter ließ zwei Ausstellungsbesucher, Eduard und Theodor, ihre durch Hummels Darstellung geweckten Empfindungen schildern. Während Eduard von dem Bild so begeistert ist, dass er am liebsten in die gemalte Laube hineinsteigen würde, um die Weinflasche zu öffnen, werden bei Theodor Erinnerungen an eine mehrere Jahre zurückliegende Begegnung in Italien mit zwei musikalischen Schwestern geweckt. Die Gesellschaft, die Theodor damals traf, sei jene, die Hummel gemalt habe, »und zwar in dem Moment, als der Abbate eben im Begriff ist, in Laurettas Fermanate hineinzuschlagen.«<sup>19</sup> Der verfrühte Abbruch des Liedvortrags der Sängerin durch den Dirigenten führt in Theodors Geschichte zu Zerwürfnissen.

Hummels Gemälde hatte neben Hoffmann einen weiteren Dichter der Romantik inspiriert. Joseph von Eichendorff bezog sich unter Berufung auf Hoffmann in seinem 1826 erschienenen Roman *Aus dem Leben eines Taugenichts* ebenfalls »auf das sinnreiche Tableau«. Von dem »schönsten Hummelschen Bilde« habe der »selige Hoffmann« 1816 eine schöne Beschreibung gegeben.<sup>20</sup> Eichendorff übertrug Hummels Werk in eine Szene seines Romans, in der ein junges Paar den Höhepunkt der musikalischen Darbietung – das Innehalten nach einer komplizierten Kadenz der Sängerin – stört und damit für Unmut sorgt.<sup>21</sup>

Hummels erfindungs- und detailreiche Darstellung wirkt in ihrer übergenaue Malweise und streng perspektivischen Konstruktion wie ein stummes Tableau oder Lebendes Bild. Diese Art der gestellten, bewegungslos und zugleich rätselhaft wirkenden Momentaufnahme hat Hummel auch in anderen Werken realisiert, beispielsweise in dem Gemälde *Junge Leute beim Schaukeln in einem Garten bei Neapel* (Kat. 32). Auch hier wirkt die Szene seltsam erstarrt, wie ein Schnappschuss. Erneut hat der Künstler die Komposition nach geometrischen Regeln »gebaut«. Bestimmend ist die Diagonale, auf der die Schaukel im Scheitel-



punkt ihrer Pendelbewegung zu verharren scheint. Belebend fällt seitlich Sonnenlicht ein, das lange, sorgfältig konstruierte Schatten wirft. Die leuchtenden Farbklänge der singenden, tanzenden und schaukelnden Figuren verströmen Heiterkeit.

## DIE KAPELLE

Mehrere Reisen führten Hummel ab 1808 über Dresden nach Böhmen, in die Kurbäder Teplitz und Karlsbad. Seine Beobachtungen der Landschaft und ihrer Bewohner erschlossen ihm neue Themen. Gewiss auch unter dem Einfluss der Dresdner Romanik schuf Hummel nun Darstellungen von betenden Landleuten und Kapellen, bei denen er sein Interesse an Lichtphänomenen gesteigert zum Ausdruck brachte (Kat. 33–41). 1816 präsentierte er auf der Akademieausstellung das Gemälde *Die Kapelle* (Kat. 41), im Katalog ist der Zusatz »mit Mondschein- und Kerzenbeleuchtung« zu lesen.<sup>22</sup> Dargestellt ist eine auf einem Berg stehende Kapelle, vor der sich zu nächtlicher Stunde Menschen zur Andacht versammelt haben. Einige knien betend davor, einige kommen, andere verlassen gerade den Ort. Aus dem Tal nähert sich links ein Mönch mit Kreuz. Hummel hat hier Lichter verschiedener Quellen zusammengeführt. Der Innenraum der Kapelle ist mit Kerzen hell erleuchtet und wirft sein Licht durch die offene Tür nach draußen auf die Betenden. Rechts geht ein Mann mit einer Laterne am Gebäude entlang, links bricht das silbrige Licht des Mondes durch die Wolken und spiegelt sich auf dem Gewässer im Tal. Das Werk, das für die Kurprinzessin Auguste von

Hessen, Tochter des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II., bestimmt war, sandte Hummel zuvor an Goethe zur Ansicht. Im Brief vom 24. Dezember 1816 beschrieb er sein künstlerisches Anliegen: Das Gemälde ist »ein Versuch von mir, Mond- und Kerzenlicht zusammenzustellen, es ist freylich eine Unmöglichkeit beyde Lichter in ihrem Glanze in Farben wieder zu geben, allein es war eigentlich meine Absicht die Wirkung ihres Lichtes auf den Gegenständen darzustellen und solches nach den Regeln der Optik zu konstruiren«.<sup>23</sup> Hummels Idee, die Wirkung des Lichtes auf verschiedenen Gegenständen zu untersuchen, ist hochmodern und griff seiner Zeit voraus, sie wurde mit dem Impressionismus zur zentralen Frage der Malerei.

*Die Kapelle* fand beim Publikum Beifall und war für Hummel ein Erfolg. Karl Friedrich Zelter berichtete über das Bild an Goethe: »Man sieht es mit Vergnügen lange an«.<sup>24</sup> Und die Kurprinzessin war voller Vorfriede: »Das Lob der Kapelle habe ich mit Vergnügen in verschiedenen Zeitschriften gelesen. Ich will gerne meine Ungeduld dies schöne Bild wiederzusehen bezwingen, wenn durch einen kleinen Aufenthalt Goethen die Freude wird es zu bewundern.«<sup>25</sup> Als das Bild dann bei ihr eintraf, gab sie ihm einen besonderen Platz im Saal und ließ es so anbringen, dass es nach dem Licht ausgerichtet werden konnte.

1817 beauftragte König Friedrich Wilhelm III. mehrere Berliner Künstler, für die Potsdamer Garnisonkirche religiöse Tafelbilder zu malen. Auch Hummel war darunter, ihm wurde das Thema *Abendmahl* zugeteilt. Das schlanke Hochformat des großformatigen Bildes (Abb. 7) ergab sich aus den architektonischen Gegebenheiten des Kirchenraums. Hummel entschied sich für eine Szene bei Nacht. Hier konnte er verschiedene Lichtquellen, Mond und Kerzen bzw. Öllampen, miteinander in Beziehung setzen. Das warme rötliche Licht der sechsflammigen Lampe, die wie ein Nimbus über dem Kopf Christi schwebt, beleuchtet die zentralperspektivisch ausgerichtete Tischgesellschaft und kontrastiert mit dem kühlen Mondschein. Spiegelungen auf den Tellern und Gläsern beleben die Szene zusätzlich.

Abb. 6 / Johann Erdmann Hummel

### HARFENSPIELERINNEN AUF DER SCHLACKENBURG ZU TEPLITZ

1820, Öl auf Leinwand, 58 × 49 cm, ehemals Berliner Schloss, Kriegsverlust, heute Puschkina-Museum Moskau



Bis zum Ende seines Schaffens blieben Licht- und Schattenphänomene dieser Art für Hummel reizvoll. In seinem 1848, vier Jahre vor seinem Tod gemalten Werk, genannt *Römischer Liebeszauber* (Kat. 60), thematisierte er erneut Lichterscheinungen verschiedener Quellen bei Nacht. Das Bild war sein letztes, das er auf der Akademieausstellung zeigte. Zu sehen sind auf einem Hügel bei Rom zwei Zauberinnen, Canidia und Sagana, die an einem Feuer eine magische Handlung vollziehen, um einen untreuen Liebhaber zu bestrafen. Silbernes Mondlicht beleuchtet auch hier die Szene.

## DIE SCHACHPARTIE

Die in der Nationalgalerie bewahrte, aus Familienbesitz stammende *Schachpartie* (Kat. 43) entstand als Vorstudie zu einer Komposition, welche die Königin Wilhelmine der Niederlande, geborene Prinzessin von Preußen, bei Hummel als Darstellung ihres Berliner Freundeskreises bestellt hatte: Die »Königin freut sich ungemein auf das Bild der Schachpartie, wie die bekannten Freunde recht bald darauf zu erblicken, ich habe den Auftrag Sie [...] von der hohen Gönnerin der Künste zu grüßen«, schrieb Friedrich Bury am 2. März 1820 an den befreundeten Hummel.<sup>26</sup> Schauplatz ist jener Raum im Palais Voß, gelegen an der Berliner Wilhelmstraße, in dem sich der Schachklub des Grafen von Ingenheim regelmäßig traf. Links im Bild ist der Architekt Hans Christian Genelli, eine Tonpfeife rauchend, dargestellt, neben ihm am Tisch der Archäologe Aloys Hirt. Gegenüber sitzt der Maler Friedrich Bury, den Hummel seit dem gemeinsamen Romaufenthalt näher kannte.

Abb. 7 / Johann Erdmann Hummel

### ◀ ABENDMAHL

1817, Öl auf Leinwand, 245 × 153 cm,  
Depositum Stiftung Preußische Schlösser  
und Gärten Berlin-Brandenburg



Abb. 8 / Johann Erdmann Hummel

### SELBSTBILDNIS

Vorzeichnung für das Gemälde *Schachpartie*,  
um 1818, Kreide, 20 × 12,5 cm, Privatbesitz

Der Hausherr und Gastgeber, Graf von Ingenheim, Sohn König Friedrich Wilhelms II. und dessen morganatischer Gemahlin Julie von Voß, sitzt am unteren Ende des Tisches. Er lernte den Maler als Zeichenlehrer der Kurprinzessin Auguste von Hessen kennen. Hummel selbst stellte sich vor dem Fenster stehend dar (Abb. 8). Graf Friedrich Wilhelm von Brandenburg, ein Halbbruder der Auftraggeberin, beschließt vorn die Runde, ihm zur Seite eine stattliche Dogge. Wie die erhobene Hand und der erstaunt wirkende Gesichtsausdruck Burys ahnen lassen, ist jener Moment festgehalten, in dem Hirt seinen Spielgegner schachmatt setzt. Rechts an der Wand hängt ein Gemälde Burys, das *Bildnis des Landschaftsmalers Janus Genelli*.<sup>27</sup> Zwei Kerzen in hohen Leuchtern und eine Lampe erhellen den Raum. Überdies scheint durch das Fenster der Mond hinein. Die streng axial ausgerichtete Szene mit ihren sich in verschiedene Richtungen erstreckenden, teilweise überlagernden Schatten hat Hummel exakt konstruiert.



Abb. 9 / Johann Erdmann Hummel

### SCHACHPARTIE BEIM GRAFEN INGENHEIM IM PALAIS VOSS

1817–1819, Bleistift, Sepia, 37,5 × 42,7 cm,  
ehemals Sammlung der Zeichnungen an  
der Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust

Abb. 10 / Wilhelm Bendz

### TABAKS KOLLEGIUM ▶

1828, Öl auf Leinwand, 98,5 × 85 cm,  
Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen





Abb. 11 / Johann Erdmann Hummel

### SCHACHSPIELER MIT ZWEI SPIEGELN

um 1818, Tusche und Bleistift, 38 × 42,9 cm,  
Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Kupferstich-Kabinett

Abb. 12 / Wilhelm Scholz

### DIE SPIEGELUNG ►

Illustration in: Ernst Kossak, *Die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1846*, Berlin 1846, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abteilung Historische Drucke

Vor allem aber den Reflexionen wandte er sich mit Hingabe zu: Die Kerzen spiegeln sich in den Fensterscheiben und werden zugleich vom Spiegel reflektiert.

Hummel schuf nach diesem Bild eine im Detail abweichende und im Format erheblich größere Version, bei der es sich um das zuvor erwähnte Auftragswerk für die Königin Wilhelmine handelt (Kat. 44).<sup>28</sup> Das Foto einer verlorenen Zeichnung macht die Komplexität der Konstruktion deutlich (Abb. 9). Sind in der kleinformatigen Vorstudie mit Kerze, Lampe und Mond noch drei verschiedene Lichtquellen und ein Spiegel zu sehen, so steigerte Hummel bei der eindrucksvollen großen Fassung die Lichteffekte virtuos durch einen weiteren Spiegel und ein Ofenfeuer. Besonders artistisch erscheinen die Reflexionen der Gesichter im inzwischen von den Vorhängen befreiten Fenster, sie schweben dort wie »Geister«. Sogar die Schachfiguren spiegeln sich auf der polierten Tischplatte. Obendrein hat Hummel sein herausragendes malerisches Können mit dem Stillleben rechts vor dem Spiegel demonstriert. Kostbar funkelndes Porzellan, eine Lampe und eine Flasche werden in Teilen reflektiert. Zugleich sind im Spiegel ein weißer Teller und ein Kachelofen sichtbar – Gegenstände, die im Bildraum selbst nicht dargestellt sind. Die bestechend präzise gemalte Komposition wirkt überwirklich, gleichsam magisch.

Als hätte Hummels *Schachpartie* den Dänen Wilhelm Bendz inspiriert, malte dieser ein Jahrzehnt später mit seinem *Tabaks-Kolleg* ebenfalls ein Interieur, in dem sich eine Männergesellschaft bei nächtlichem Kerzenschein versammelt hat, diesmal nicht, um Schach zu spielen, sondern um gemeinsam zu rauchen, Karten zu spielen und zu musizieren (Abb. 10). Wie bei Hummel sind auch hier Licht-, Schatten- und Spiegeleffekte raffiniert und ungemein belebend inszeniert.

Gegen Ende seines Schaffens griff Hummel das Thema der *Schachpartie* erneut auf. Das in seinen Konstruktions- und Spiegeleffekten nochmals gesteigerte, heute verschollene Bild zeigte er 1846 auf der Berliner Akademieausstellung. Der Katalog

vermerkt: »Schachspieler in einem Zimmer mit zwei Fenstern und zwei Spiegeln, der eine einfach, der andere doppelt gegen die Bildfläche geneigt, in welchen Spiegeln die Schachspieler und auch das Zimmer sich reflektieren. Nach den Regeln der Perspektive, Optik und Katoptrik entworfen«. Bei einer im Dresdner Kupferstich-Kabinett bewahrten Zeichnung könnte es sich um eine Vorarbeit handeln (Abb. 11). Mit seinen früheren Schachpartien hatte Hummel großen Erfolg. Jahrzehnte später aber sahen Kritiker und Publikum dessen Leidenschaft für Konstruktionen, Spiegelungen, Licht- und Schattenspiele eher kritisch (Abb. 12).<sup>29</sup>



## ZWEI DAMEN MIT LAMPE AM FENSTER

1823 heiratete Hummel die fast 30 Jahre jüngere Wilhelmine Heinicke, Tochter des Großgärtners Friedrich Heinicke und seiner Frau Charlotte Sophie, geborene Ernst. Das Paar bekam eine Tochter und zwei Söhne. Von der Ehefrau, der Tochter Marie und vom Sohn Fritz, einem angehenden Maler, sind Ölbildnisse des Künstlers überliefert (Kat. 28, 20, 19). Mit dem Gemälde *Zwei Damen mit Lampe am Fenster* widmete Hummel seiner Gattin ein



Abb. 13 / Georg Friedrich Kersting

### JUNGE FRAU BEIM SCHEIN EINER LAMPE NÄHEND

1823, Öl auf Leinwand, 40,3 × 34,2 cm,  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, München

»Kunststück« mit Licht- und Spiegeleffekten (Kat. 48): Am Fenster einer Stube steht eine junge Frau, sie liest einen Brief, den ihr die links sitzende, noch den Umschlag haltende Dame gereicht hat. Die beiden sich ähnelnden, gleichaltrig wirkenden Frauen scheinen miteinander vertraut zu sein. Eine rückseitige Beschriftung verrät, dass hier Hummels Frau Wilhelmine und die Schwägerin Ernestine Friederike Hummel dargestellt sind. Der Maler wählte eine Nachtszene, die sich für Lichtspiele und Schattenkonstruktionen besonders eignet. Die am Fenster stehende Lampe spiegelt sich in den Scheiben zweifach, ihr Licht umspielt die anmutigen Gestalten der Leserin und der erwartungsvoll blickenden Zuhörerin. Der Ausdruck ihrer Verbundenheit wird durch warme Rottöne ihrer Kleidung zwischen Rosa und Violett verstärkt. 1836 präsentierte Hummel vermutlich dieses Bild auf der Akademieausstellung unter dem Titel *Szene bei Lampenlicht, mit doppelter Spiegelung*.<sup>30</sup> Die Darstellung erinnert an die zart gemalten, intimen Interieurs mit Frauenfiguren von Georg Friedrich Kersting (Abb. 13).

## ECKLADEN AN DER BERLINER SCHLOSSFREIHEIT

Nach mehreren Nachtszenen mit Reflexionen, Licht- und Schattenkonstruktionen richtete sich Hummels Streben zu Beginn der 1830er Jahre auf Tageslichtdarstellungen, bei denen er die Spiegeleffekte weiter ausgestaltete. Auf der Akademieausstellung 1830 zeigte er sein bemerkenswertes Bild *Eckladen an der Berliner Schlossfreiheit*, das in den zahlreich gemalten Spiegelungen erstmals die Berliner Stadtlandschaft abbildete (Abb. 14). Das Werk bereitetete der Künstler mit einer Aquarellzeichnung vor (Kat. 53). Hummel hatte das Motiv frei erfunden. Wie im Kommentar des Akademie-katalogs zu lesen, war der Berliner Stadtplan die Grundlage für seine Fiktion: »Ansicht von der Ecke



Abb. 14 / Johann Erdmann Hummel

### ECKLADEN AN DER BERLINER SCHLOSSFREIHEIT

1830, Öl auf Leinwand, 73 × 75 cm, Berliner Schloss,  
Kriegsverlust, heute im Puschkin-Museum Moskau



Abb. 15 / Richard Estes

## TIMES SQUARE

2004, Öl auf Leinwand, 94 × 162,5 cm,  
 Richard Estes, Courtesy Menconi + Schoelkopf  
 Fine Art, LLC, New York

der Schloßfreiheit nach dem Zeughaus hin. Eine perspektivische Aufgabe nach dem Grundriß von Berlin gezeichnet, worin bedingt ist: daß in dem Eckhaus ein Putzladen mit Spiegelscheiben sich befinden soll und der Moment nach einem Platzregen gewählt ist.«<sup>31</sup>

Hummel war mit dem Bild erfolgreich, König Friedrich Wilhelm III. erwarb das Werk. Im Zweiten Weltkrieg ging es verloren und wird heute im Puschkin-Museum Moskau bewahrt. Wie anhand eines alten Farbfotos zu sehen ist, war ein Modeladen dargestellt, vor dessen Eingang eine elegante, in Weiß gekleidete Dame mit mondämem grünem Hut und rotem Regenschirm verharrt. Der Händler steht im Türrahmen und bietet der Kundin ein Tuch an. Die Farbe der Fenster- und Türrahmen sowie Türflügel spielt in dem Bild eine dominierende

Rolle, sie leuchten in Rot. Im Schaufenster lockt das Angebot zahlreicher Hüte, filigraner Spitzen und zartfarbener Bänder in Weiß und Rosé. Eine Frau im schwarzen Kleid und mit rotem Umschlagtuch, an ihrer Seite ein Kind, nähert sich rechts, im Hintergrund eine Kutsche und das Zeughaus. Der eigentliche Reiz des Bildes erwächst aus den diversen kunstvoll wiedergegebenen Spiegelungen in den Fenstern und Glastüren des Ladens, die das Innere des Raums, vor allem die ausgestellten Waren überlagern. Links in der Flügeltür sind die Spiegelbilder der Kundin und des Doms am Lustgarten zu sehen. Rechts in den Scheiben des Schaufensters spiegeln sich ein Teil der alten Börse und eine Ecke des von Schinkel neu errichteten Museums. Auch der wolkenverhangene Himmel, von dem gerade ein Platzregen ausgegangen war, wird von den Scheiben reflektiert. Damit nicht genug, sogar in den Pfützen spiegeln sich Details der Szene. Die Spiegelungen geben Elemente des Bildes selbst wieder, aber auch Außerbildliches – etwa der Dom – wird hineingespiegelt, was

Hummel zur Erweiterung des Bildraums diene.<sup>32</sup> Als Hummels vielleicht »allerköstlichstes« Bild beschrieb der Kritiker Willi Wolfradt das Werk 1924. Der Maler habe »höchst delikate und bezaubernd fein [...] die Mannigfaltigkeit der Spiegelungen« nachgebildet. »Entzückend die Verbindung duftiger Quincailleries und mürrischen Wetters, steifen Gebarens und raffinierter Reflexwirkungen.«<sup>33</sup>

War der Spiegel als Gegenstand der Malerei bisher vor allem in Interieurs anzutreffen, so hat Hummel ihn hier in die Außenwelt, in den Stadtraum verlegt, eine auf die Moderne vorausweisende Entscheidung. Die Durchdringung von realen und gespiegelten Erscheinungen, von Innen- und Außenräumen in Schaufenstern, die Simultanität des Wirklichen und des Gespiegelten, hat im 20. und 21. Jahrhundert beispielsweise der amerikanische Fotorealist Richard Estes zum zentralen Thema seiner Malerei gewählt (Abb. 15).<sup>34</sup>

## GRANITSCHALEN-ZYKLUS

1832 präsentierte Hummel auf der Berliner Akademieausstellung einen dreiteiligen Gemäldezyklus. Er war einer damals herausragenden ingenieurtechnischen Leistung gewidmet: dem Schleifen und Wenden der großen Granitschale sowie ihrer Aufstellung im Lustgarten vor dem Alten Museum.

Seit den 1820er Jahren hatte man in Berlin aus Granitblöcken, die infolge der Eiszeit in der Umgebung zu finden waren, Sockel, Schalen und dergleichen hergestellt. Der Hofsteinmetz, Baurat und Hummel-Schüler Christian Gottlob Cantian, der sich auf die Bearbeitung von Granit spezialisiert hatte, fertigte auf Bestellung des englischen Gesandten Herzog von Devonshire eine große Granitschale. König Friedrich Wilhelm III. verlangte daraufhin auch für Preußen eine solche Schale, die jene für England übertreffen sollte. Cantian versprach ein Stück, das größer und herrlicher sein werde als die antike Porphyrschale aus dem goldenen Haus Neros.<sup>35</sup> In Abstimmung mit Karl Friedrich Schinkel war die Schale ursprünglich für die

Rotunde des im Bau befindlichen Alten Museums gedacht gewesen. Der Findling aus den Rauen-schen Bergen bei Fürstenwalde erwies sich dafür jedoch als zu groß. Der vor Ort gemeißelte, 80 Tonnen wiegende Schalenrohling mit einem Durchmesser von fast sieben Metern wurde auf Stämmen zur Spree transportiert und mit einem Kahn nach Berlin gebracht. In den nachfolgenden zwei Jahren wurde die Schale mittels modernster Dampfmaschinenteknik in einer Werkstatt auf dem Gelände des Packhofs nahe dem Museum am Lustgarten geschliffen und poliert.

Hummel hielt die Schleifarbeiten, die großes öffentliches Echo fanden, in seinem Bild *Das Schleifen der Granitschale fest* (Kat. 1). Es macht sein Verständnis für technische Zusammenhänge und optische Erscheinungen deutlich. Die verschiedenen Stofflichkeiten der Lehmwände, Balken, Bretter und des rostigen Eisens sind höchst male-risch erfasst. Zahlreiche virtuos ausgeführte Spiegelbilder beleben die gemusterte, glattpolierte Oberfläche des Granits, sie zeigen Teile der Schleifmaschine sowie Ausblicke aus den Fenstern und der offenen Tür der Werkstatt auf benachbarte Gebäude, Bäume und den blauen Himmel mit weißen Wolken. Wenig später schuf er eine zweite, etwas größere und leicht geänderte Version, nun belebt mit Figuren, die den Schleifvorgang beobachten (Kat. 2).

Nach Abschluss der Schleifarbeiten wurde die Schale gewendet. Auch diesen Vorgang stellte Hummel in einem Gemälde dar, dessen Format diesmal deutlich größer war (Abb. 16). Auf dem Werk war ein mächtiges Gerüst zu sehen, an dem die Schale mit Seilen befestigt war und von zahlreichen Arbeitern mithilfe von sechs Winden umgedreht wurde.

Anschließend stellte man die monumentale Schale provisorisch auf drei Granitblöcke vor das Alte Museum. Als »Biedermeierweltwunder«<sup>36</sup> hatte die Herstellung und Platzierung der Granitschale ganz Berlin, Ingenieure, Architekten und Schaulustige, in Atem gehalten. Hummel ließ sich erneut zu einer Darstellung inspirieren, von der er ebenfalls eine Zweitfassung schuf (Kat. 6, 8).



Abb. 16 / Johann Erdmann Hummel

## DAS WENDEN DER GRANITSCHALE

1831, Öl auf Leinwand, 135 × 190 cm,  
ehemals Märkisches Museum Berlin, Kriegsverlust

Seine Vorliebe für optische Phänomene demonstrierte er in dieser den Zyklus abschließenden Komposition auf besonders eindrucksvolle Weise. Hummels Blickwinkel monumentalisiert die aus der Nahsicht riesenhaft wirkende Schale, die die benachbarten Gebäude, Dom und Schloss, zu überragen scheint. Die polierte Außenwand der Schale nimmt das helle Licht des sonnigen Tages in Spiegelbildern der städtischen Umgebung auf. Sein artistisches Können demonstrierend, hat Hummel die Lustgartenbesucher auf dem Kopf stehend in einem panoramaartigen Rundbild am Schalenboden wiedergegeben. Links im Vordergrund betrach-

tet Baurat Cantian, im Gehrock und mit Zylinder, sein Werk. Bei den beiden Knaben rechts handelt es sich um die Söhne Hummels, die in Begleitung ihrer Cousine die Schale bestaunen. Bewundernswert ist die täuschende Wiedergabe der Körnung des Gesteins, sowohl in diesem als auch in den anderen beiden Bildern des Zyklus. Im Akademiekatolog hatte Hummel auf ein optisches Phänomen hingewiesen, das später ein zentrales Thema der Impressionisten wurde: »Es wird vielleicht Einigen auffallen, dieselbe Schale in jeder der drei verschiedenen Ansichten in einer anderen Farbe dargestellt zu sehen; ich mache daher darauf aufmerksam, daß dieselbe polirt ist und folglich die Farbe der Gegenstände annimmt, welche sie umgeben.«<sup>37</sup>

Die wie beim *Eckladen an der Berliner Schlossfreiheit* auch hier dargestellten Spiegelungen des Stadtraums hatte bis dahin niemand so gemalt.

Hummels kühne Erfindung war um 1830 vollkommen singulär. Erst in neuerer Zeit wurde dieses bis heute faszinierende Thema wieder aufgegriffen. So hat beispielsweise Olafur Eliasson 2010 Spiegelungen des Berliner Stadtraums in seinem Projekt *Innen Stadt Außen* realisiert.<sup>38</sup> In dem Werk *Your reversed Berlin sphere* von 2015 zeigt er einen fotografischen Ausblick vom Dach seines Berliner Ateliers in Richtung Alexanderplatz (Kat. 9). In der Bildmitte erscheint ein kreisrunder Ausschnitt des Stadtbilds auf dem Kopf stehend. Vor diesem Ausschnitt befindet sich ein halbverspiegeltes, zwischen Blau und Gelb changierendes Farbeffektfilterglas, das das jeweilige Gegenüber reflektiert. Je nach Position und Bewegung vor dem Werk interagieren bzw. überlagern sich die Spiegelbilder der Betrachter auf subtile Weise mit der Stadtsilhouette. Deren Umkehrung erinnert an Hummels Darstellung der *Granitschale im Berliner Lustgarten* mit den auf dem Kopf stehenden Spiegelungen (Abb. 17).

Abb. 17 / Johann Erdmann Hummel

### SPIEGELUNGEN AUF DER GRANITSCHALE

Detail aus: *Die Granitschale im Berliner Lustgarten*, 1831, Öl auf Leinwand, 66 x 89 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

## LANDSCHAFTEN UND NATURSTUDIEN

Landschaftsdarstellungen sind im gesamten Schaffen Hummels anzutreffen. Einen ersten beachtlichen Erfolg hatte er mit der um 1800 entstandenen repräsentativen Ansicht von *Schloss Wilhelmshöhe mit dem Habichtswald* (Kat. 80), die er dem Herzog von Braunschweig verkaufte (vgl. den Aufsatz von Dorothee Gerkens in diesem Katalog). Während seines Italiaufenthalts zwischen 1792 und 1799 entstanden zahlreiche Werke, darunter Naturstudien und Zeichnungen, die später auch zur Grundlage für Ausführungen in Öl wurden. Den Blick aus seiner Wohnung in Rom in der Via Margutta auf die Villa Medici und die Kirche SS. Trinità unter strahlend blauem Himmel hielt er in einem Gemälde fest (Kat. 77). In der perspektivisch präzisen Darstellung der Gebäude wird bereits die von architektonischem Denken geprägte Könnerschaft Hummels deutlich. Das Bild erinnert an Motive bei Karl Friedrich Schinkel, an dessen Zeichnungen des Ausblicks aus der eigenen oder der Wohnung Wilhelm von Humboldts in Rom (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett).





Abb. 18 / Johann Erdmann Hummel

### ◀ **GEBORSTENER BAUM (BLASTED TREE)**

Öl auf Papier auf Leinwand, 58,1 × 45,1 cm,  
Thaw Collection, The Metropolitan Museum of Art  
and The Morgan Library & Museum, New York

In Italien füllte Hummel mehrere Skizzenbücher, er studierte genauestens die südliche Landschaft und Vegetation. Wiederholt erwies er sich als Meister der Naturstudie. Besonders Bäume wie Platanen, Oliven oder Eichen, ihr Blattwerk und ihre Stämme fanden seine Aufmerksamkeit (Abb. 18, Kat. 61, 64–66). Hummel schuf in dieser Zeit auch hinreißend präzise, nachsichtige Waldbilder mit Büschen, Stauden, Kräutern und Felsen (Kat. 67, 69), wie sie von Johann Christian Reinhart oder von Romantikern wie August Heinrich, Carl Gustav Carus oder Johan Christian Dahl bekannt sind. Ein vom Unwetter geborstener Baum hatte es ihm offensichtlich besonders angetan. Mit Gouachefarben in Braun, Grau und Grün hielt er die Plastizität des von Naturkräften zersplitterten Stammes detailgenau fest (Kat. 62). Er integrierte das Motiv in mehrere Kompositionen, etwa in die 1838 in Berlin ausgestellte *Gewitterlandschaft mit vom Sturm gebrochenem Baum* (Kat. 86), in der Hummel die Dramatik und Schönheit einer Gewitterstimmung über einer Berglandschaft wiedergab.

Vermutlich im Zusammenhang mit seiner Reise in die Niederlande und unter dem Einfluss holländischer Meister schuf Hummel die eindruckliche Darstellung eines toten, an einem Baum befestigten Adlers (Kat. 72). Mit grandios gezeichneten *Adlerköpfen* (Kat. 71) hatte Hummel das Werk vorbereitet. Das imposante, am Fuß aufgehängte Tier füllt das Format des Gemäldes völlig aus, lediglich links im Hintergrund sind Felsformationen zu sehen. Souverän erfasste der Künstler das Gefieder, malerisch delikat ist die Tonwirkung von Braun, Grau und Grün.

Im Besitz des Grafen Voß, einem Onkel des Grafen von Ingenheim, befand sich das nördlich von Berlin gelegene, von einem Park umgebene

Schloss Buch. Auf Bestellung des Grafen malte Hummel 1836 mehrere Darstellungen des Anwesens (Kat. 82–85). Sowohl die üppige Pracht der Bäume als auch die Gebäude wie Scheune, Orangerie oder Kirche gab der Künstler mit Präzision wieder. Die vom Sonnenlicht beleuchteten Ansichten sind nur vereinzelt mit Figuren belebt. Seiner Leidenschaft für Spiegelungen ging Hummel hier ebenfalls nach. In den Parkgewässern sind Reflexionen der Umgebung zu sehen, besonders gelungen ist dies in der Ansicht der Orangerie (Kat. 82). Hier verdoppeln sich gleichsam das Gebäude, die Vegetation und die Spaziergänger. Allein das in seiner Dopplung seltsame Zwillingpaar rechts ist für eine Spiegelung zu weit vom Wasser entfernt.

1842 zeigte Hummel auf der Akademieausstellung mehrere kleinformatige Ölstudien von Regenbögen »in verschiedenen Ansichten nach optischen, physischen u. perspektivischen Gesetzen [...] die Schatten [sind] nach dem Stande der Sonne bestimmt« (Kat. 87–89; vgl. den Aufsatz von Regina Schubert in diesem Katalog).<sup>39</sup> Es liegt auf der Hand, dass Hummel von der architektonisch anmutenden, Vollkommenheit ausstrahlenden Naturerscheinung des Regenbogens – ein altes Symbol für Harmonie – fasziniert war.

In seiner späten, virtuos konstruierten *Landschaft mit Regenbogen* überspannt das Himmelsphänomen eine fiktive südliche Gegend, über die soeben ein Gewitter gezogen war (Kat. 91). Mit Präzision sind die Landschaftsdetails und die wie zufällig verteilten Figuren, darunter eine *Samniterin* (Kat. 31), sowie die Spiegelungen im See und in den Pfützen wiedergegeben. Hummel erfand ein mathematisiertes Landschaftsbild, das aus verschiedenen Motiven zusammengesetzt ist. Das kompositionelle Rückgrat bildet eine exakt auf die Bildmitte zulaufende schnurgerade Straße mit einer daneben steil aufragenden, durch Weinspaliere gegliederten Stützmauer. In ihrer suggestiv in die Tiefe gehenden Verkürzung erinnert sie an Architekturelemente in Bildern von Giorgio de Chirico oder auch von Künstlern der Neuen Sachlichkeit, wie etwa in dem Werk *Bahnübergang* von Georg Schrimpf (Kat. 92).

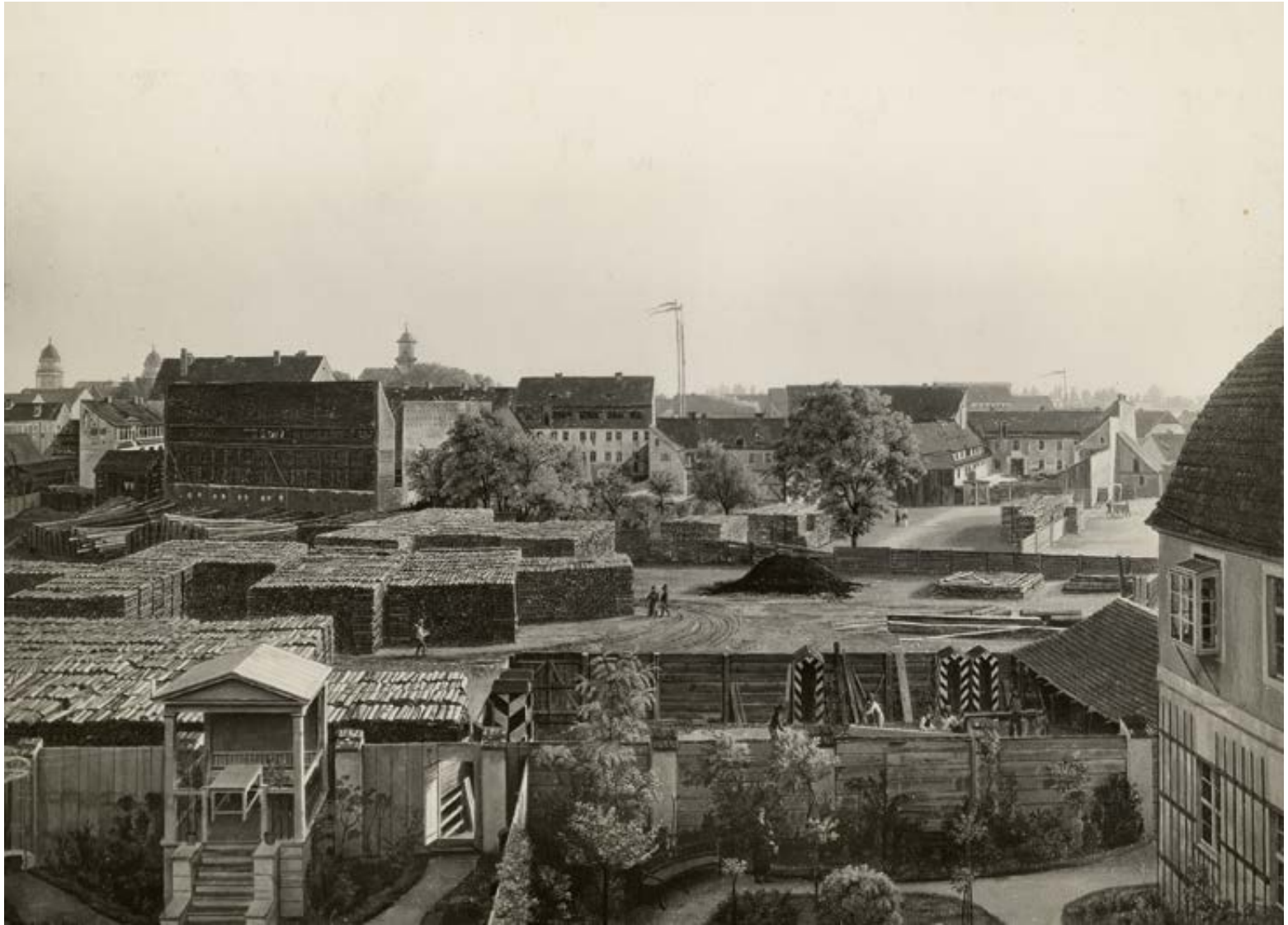


Abb. 19 / Johann Erdmann Hummel

**BLICK NACH DEM SCHIFFBAUER  
DAMM AUS HUMMELS WOHNUNG  
IN DER MARIENSTRASSE**

um 1835, Öl auf Papier auf Pappe oder  
Leinwand, 49 × 66,7 cm, ehemals Märkisches  
Museum Berlin, Kriegsverlust

Abb. 20 / Carl Blechen  
**BLICK AUF DÄCHER  
 UND GÄRTEN**

um 1835, Öl auf Papier  
 auf Pappe, 20 × 26 cm, Staatliche  
 Museen zu Berlin, Nationalgalerie



Abb. 21 / Adolph Menzel

**HINTERHAUS UND HOF**

1844, Öl auf Leinwand,  
 44,5 × 61,5 cm, Staatliche Museen  
 zu Berlin, Nationalgalerie



Abb. 22 / Johann Erdmann Hummel

### SELBSTBILDNIS

um 1795, Öl auf Leinwand, 48 × 35 cm,  
ehemals Nationalgalerie Berlin, Kriegsverlust

Die Spannung zwischen der Radikalität des streng zentralperspektivisch ausgerichteten Raums und dem Versöhnenden des Regenbogens lässt das Bild merkwürdig surreal erscheinen.

Um 1835 malte Hummel die Aussicht aus seiner Berliner Wohnung in der Marienstraße Nr. 5 auf mehrere Hinterhöfe, unter anderem auf eine Schilderwerkstatt und einen Holzplatz, bis hin zum Schiffbauerdamm (Abb. 19). Das Gemälde gehört »zu den besten Arbeiten des Meisters«, schrieb Georg Hummel. »Ein Bild von köstlicher Tonigkeit

und doch auch blitzendem Glanz breitet sich vor uns aus. Der Blick gleitet oder klettert über Hintergärten, Höfe, Holzplätze und Häuser, hinter denen Masten von Kähnen den Schiffbauerdamm ahnen lassen, und die Kuppeln vom Gensdarmenmarkt herübergrüßen. Mit größter Treue berichtet Hummel das Wesentliche, und wesentlich ist ihm alles: gefiederte Akazienblätter und Holzzäune, märkischer Sand und Häuserputz. Alles ist gemalt mit jener Hingabe, die sich nur aus der wiederholten geruhsamen Versenkung in das vor dem Fenster ausgebreitete Bild erklären lässt.«<sup>40</sup> Man werde erinnert an E. T. A. Hoffmans Erzählung *Des Vettters Eckfenster*, in der es heißt: »Das Fixieren des Blickes erzeugt das deutliche Schauen.«<sup>41</sup> Hummel griff mit dem Ausblick auf die unspektakuläre Stadtlandschaft an der Rückseite seines Hauses ein Thema auf, dem sich zeitgleich Carl Blechen (Abb. 20) sowie etwas später auch Adolph Menzel (Abb. 21) widmeten und das vorausweisend auf die Kunst des Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wirkte.<sup>42</sup>

## JAHRHUNDERT- AUSSTELLUNG 1906 UND HUMMEL- AUSSTELLUNG 1924

1852 starb Hummel im Alter von 83 Jahren. Sein Werk geriet danach in Vergessenheit. Erst mit der Jahrhundertausstellung an der Nationalgalerie 1906 wurden seine Bilder wieder ins Gedächtnis gerufen. Direktor Hugo von Tschudi präsentierte auf dieser Ausstellung sieben Gemälde des Künstlers, darunter die *Schachpartie* und den Granitschalen-Zyklus. Tschudi war es auch, der erstmals Bilder Hummels für die Nationalgalerie erwarb. Während der Vorbereitung der Jahrhundertausstellung gelangten die *Schachpartie*, *Das Schleifen der Granitschale* und *Die Granitschale im Berliner Lustgarten* aus dem Besitz der Nachfahren Hummels in die Sammlung (Kat. 40, 1, 6).

Als sich in den 1920er Jahren die Neue Sachlichkeit mit ihrer Rückbesinnung auf die Welt des Sichtbaren als eine führende Kunstrichtung etablierte, zeigte die Nationalgalerie 1924 eine Sonderausstellung zum Werk Hummels.<sup>43</sup>

Die Zeit war offensichtlich reif dafür, die herausragenden Leistungen des Meisters gesteigerter Sachlichkeit als einen bedeutenden Wegbereiter zu würdigen (vgl. den Aufsatz von Ralph Gleis in diesem Katalog). Direktor Ludwig Justi höchstselbst kuratierte diese Ausstellung, die »lebhaftestes Interesse« hervorrief und sich regen Besuchs erfreute.<sup>44</sup> Justi sah in Hummel einen »merkwürdigen Maler«, der äußerst gründlich »die Anwendung der Verkürzungen, der Schatten-Berechnungen, der Spiegelungen« beherrscht habe.<sup>45</sup> Den Großteil der Exponate lieh Justi von den Enkeln des Malers, Georg und Fritz Hummel. Von Letzterem erwarb er das frühe *Selbstbildnis* des Künstlers (Abb. 22). Das für ihn wichtigste Bild, *Die Fermate* (Kat. 29), reiste aus dem schlesischen Hirschberg an. Wie Justi dem Besitzer zuvor geschrieben hatte, sei die Ausleihe dieses Gemäldes die Voraussetzung für das Zustandekommen des Projekts.<sup>46</sup>

Bedauerlicherweise erschien damals kein Katalog, dafür aber wurden Artikel in Zeitschriften unter anderem von Georg Hummel<sup>47</sup> und von Hans Rosenhagen<sup>48</sup> publiziert. Eine höchst bemerkenswerte und hellsichtige Rezension verfasste Willi Wolfradt. Unter den Kritikern war er wohl der einzige, der das Außergewöhnliche und die Modernität der Kunst Hummels erkannte. Sein sich durch brillante Wortschöpfungen auszeichnender Ausstellungsbericht erschien sowohl im *Cicerone* als auch im *Jahrbuch der Jungen Kunst*.<sup>49</sup> Wolfradt bewertete die Kunst Hummels neu, sie lasse sich nicht auf schlichte Wirklichkeitstreue und Darstellung des Sichtbaren beschränken: »Neues Licht [fällt] auf einen Künstler wie Johann Erdmann Hummel, diesen höchst merkwürdigen Fanatiker der Reflexe und Perspektiven.«<sup>50</sup> Die Ausstellung habe, so Wolfradt, die überraschende Vielseitigkeit und kostbare Individualität des Künstlers deutlich gemacht. Die Rationalistik seiner Methode der Feinoptik überspitze sich ins Irrrationale. Diese Sonderbarkeiten machten die geistige Kraft der Kunst Hummels aus. Ihre Intensität und ihr heimlicher Radikalismus könne die Gegenwart über jede frühere Bedeutung hinaus faszinieren<sup>50</sup> – Willi Wolfradt sollte Recht behalten!

**1** Johann Erdmann Hummel an Theodor Pelissier, Brief vom 15. Juli 1840, in: G. Hummel 1958, S. 43. / **2** Vgl. den Aufsatz von U. Simmons in diesem Katalog. / **3** Hummel 1824b, Tafel XXVI. / **4** Ausst.-Kat. Berlin 1786–1850, Bd. 2, 1839, Kat. 359. / **5** Scheyer 1973, S. 60. Vgl. Maaz 2008. / **6** Ein an Hummels *Tribunal* erinnerndes Spiegelkabinett stellte 1927 Christian Schad, einer der bedeutendsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit, im Hintergrund seines *Porträt des Schriftstellers Ludwig Bäumer* dar (Kat. 16, vgl. Maaz 2008 und den Aufsatz von Ralph Gleis in diesem Katalog). Vgl. Maaz 2008. / **7** Johann Erdmann Hummel an Johann Christian Reinhart am 6. August 1801, zit. nach: G. Hummel 1954, S. 16–17. / **8** Vgl. G. Hummel 1954, S. 39. / **9** Johann Erdmann Hummel an Goethe,

Brief vom 24. Dezember 1816, in: G. Hummel 1958, S. 15. / **10** G. Hummel 1954, S. 39. / **11** Toelken 1852, S. 24. / **12** G. Hummel 1954, S. 27; Beeskow 1997, S. 67. / **13** Im Katalog der Berliner Akademieausstellung 1814 ist das Werk nicht verzeichnet, vermutlich weil es nachgereicht wurde. / **14** Hoffmann 1816, S. 347. / **15** Rosenhagen 1926, S. 415. / **16** G. Hummel 1944, S. 17, Kat. A 1. / **17** Hoffmann 1816, S. 349. / **18** Vignau-Wilberg 2003, Kat. 9263. / **19** Hoffmann 1816, S. 375. / **20** Eichendorff 1826, S. 95. / **21** Ebd., S. 94–95. / **22** Ausst.-Kat. Berlin 1786–1850, Bd. 1, 1816, Kat. 24. / **23** Johann Erdmann Hummel an Goethe, Brief vom 24. Dezember 1816, zit. nach: G. Hummel 1958, S. 15. / **24** Zit. nach: G. Hummel 1954, S. 34. / **25** Kurprinzessin Auguste von Hessen an Johann Erdmann

Hummel, Brief vom 18. Dezember 1816, zit. nach: F. Hummel 1957, S. 200. / **26** G. Hummel 1958, S. 34. / **27** Eine Version dieses Bildnisses befindet sich heute in der Nationalgalerie, eine weitere Fassung in der Klassik Stiftung Weimar. / **28** G. Hummel 1944, S. 22, Kat. A 64; Holländer 2001, S. 214–215; Ausst.-Kat. Berlin 2003. / **29** Kossak 1846, S. 48. / **30** Ausst.-Kat. Berlin 1786–1850, Bd. 2, 1836, Kat. 1507. / **31** Ebd., Bd. 2, 1830, Kat. 291. / **32** Vgl. Hartlaub 1951, S. 113–115. / **33** Wolfradt 1924, S. 23. / **34** Vgl. Hentzen 1973. / **35** Rave 1948, S. 124. / **36** Rave 1965, S. 106. / **37** Ausst.-Kat. Berlin 1786–1850, Bd. 2, 1832, Kat. 301–303. / **38** Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 2010. / **39** Ausst.-Kat. Berlin 1786–1850, Bd. 2, 1842, Kat. 415a–e. / **40** G. Hummel 1954, S. 46–47. / **41** Ebd., S. 47. / **42** Diese

Art der sachlichen Vertiefung in Gesehnes, etwa der Arbeitswelt, hat Hummel wenig später mit inzwischen nicht mehr vorhandenen Bildern einer Lohgerberei (1836) und einer Ziegelei (1838) fortgesetzt. / **43** Die Hummel-Ausstellung fand von April bis August 1924 im Obergeschoss der Nationalgalerie statt. Vgl. Rosenhagen 1924, S. 6 und SMB-ZA, I/NG 603. / **44** SMB-ZA, I/NG 603, Bl. 543. / **45** Justi 1932, S. 94. / **46** Ludwig Justi an Herrn von Mikusch-Buchberg in Hirschberg, Brief vom 12. Februar 1924, vgl. Akte im Zentralarchiv, SMB-ZA, I/NG, Bl. 516. / **47** G. Hummel 1924. / **48** Rosenhagen 1924. / **49** Wolfradt 1924. / **50** Ebd., S. 13. / **51** Ebd., S. 19.