

HANS THOMA

Zwischen
POESIE und
WIRKLICHKEIT

Herausgegeben von Felix Reuße

unter Mitarbeit von
Adila Garbanzo León und Hélène lehl

Augustinermuseum Freiburg
14. Dezember 2024 bis 30. März 2025

STÄDTISCHE MUSEEN Freiburg 
IM BREISGAU

MICHAEL IMHOF VERLAG



Inhaltsverzeichnis

Kunst und Kontext	6
Jutta Götzmann	

Biographie	8
-------------------	---

ESSAYS und EXKURSE

»Aufheben der mechanischen Vollkommenheit«. Zur Druckgraphik Hans Thomas	15
Felix Reuße	

Exkurs: Ein kunsttechnologischer Blick auf die Druckgraphik von Hans Thoma	26
Franziska Leidig	

Framing Hans Thoma. Über Thomas Künstlerrahmen im Kontext der Reformbewegung um 1900	31
Leonie Beiersdorf	

»immer nebenher«. Hans Thomas Bezüge zum Kunsthandwerk	43
Arthur Mehlstäubler	

Exkurs: Graphikrahmen für alle	52
Felix Reuße	

»Du hast dies Land entdeckt.« Italien als Ort der künstlerischen Inspiration	59
Jutta Götzmann	

Provenienz als Rezeptionsgeschichte. Thomas Druckgraphik am Augustinermuseum	71
Felix Reuße	

KATALOG

Vorbemerkung zum Katalog und Abkürzungsverzeichnis	79
---	----

1 Ein Stück Welt, in dem man die Unendlichkeit ahnt. Die Landschaftsbilder	80
---	----

2 Arbeit und Muße. Das Genre	98
------------------------------	----

3 Thomas Tiere zwischen Genremotiv und Wesensbild	118
---	-----

4 Zwischen Nähe und Distanz. Die Porträts	124
---	-----

5 Zwischen Selbstreflexion und Vergänglichkeit. Die Selbstporträts	142
---	-----

6 Auf den Spuren von Thomas Fabelwesen	158
--	-----

7 Zwischen Arkadien und Heimatsehnsucht: Darstellungen des <i>Goldenen Zeitalters</i>	176
--	-----

8 Vorbild, Sinnbild, Lebenswerk. Die religiösen Darstellungen	192
--	-----

9 Im Banne Wagners	206
--------------------	-----

Add-on: Marcel van Eeden. Aus der Serie »Bayreuth«, 2024	230
--	-----

Anhang

Werkkatalog der Exponate	238
Literatur	251
Bildnachweis	256



Abb. 5 Meereserwachen, 1893, Temperafarben auf Pappe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 1294 (Kat. 6.1.)

ständen um die frei erdachten Schicksalsgöttinnen aus der nordischen Mythologie konzipiert (Abb. 8). Wie steinerne Urgewalten sitzen diese in einer kargen Szenerie. In Anlehnung an Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* inszeniert Thoma sie statisch und monumental. In schweres Leinen statt in antike Kostüme gekleidet, halten sie den Schicksalsfaden in

Händen. Thoma erfindet so eine Bildsprache für die völkische Idee einer urgermanischen Herkunft, was ihm noch direkte Folgeaufträge aus dem Hause Wagner beschern sollte. Das Gemälde war wie schon das *Meereserwachen* für das Schloss der Gräfin Erdödy im kroatischen Novi Marof bestimmt. Die Komponistin und Freundin des Hauses Wagner wird den Einfall, die Rahmen-

leiste der *Nornen* mit einer dichten Girlande aus Blättern und Äpfeln zu schmücken, zu würdigen gewusst haben. Möglicherweise ist die Idee sogar im gemeinsamen Gespräch zwischen Mäzenin und Künstler in dessen Atelier entstanden.¹³ Die Äpfel der Göttin Freya verhelfen den Göttern zur Unsterblichkeit und stellen daher einen Gegenpol zum bald reißenden Schicksalsfaden der Nornen dar, dem Ausgangspunkt der nahenden Götterdämmerung.¹⁴ In die als Untergrund konzipierte Mosaikstruktur hat Thoma sein eigenes Monogramm und die Datierung eingelassen – ein deutliches Zeichen für seine Zufriedenheit mit der Einheit und Gleichwertigkeit von Bild und Rahmen.

Thomas Künstlerrahmen im Kunstdiskurs um 1900

»Auch die bescheidene Rahmenkunst, auf die die Malerei zur Zeit der neuklassischen Richtung mit Verachtung herablickte, sucht jetzt, nachdem sie durch alle Stadien des Verfalles und der Nachahmung hindurchgegangen ist, wieder selbstständig zu werden, indem die Maler die Schnitzarbeit, Bemalung und Vergoldung überwachen oder selbst ausführen. Dadurch liegt freilich die Gefahr nahe, daß der Rahmen zur Fortsetzung statt zum Abschluss des Gemäldes wird und den Uebergang zur Wand nicht zu vermitteln vermag.«¹⁵ Wilhelm von Bodes Zitat aus dem Jahr 1898 ist zu entnehmen, dass die neuen Künstlerrahmen um die Jahrhundertwende keinesfalls nur Zustimmung fanden. Der Auftritt eines Gemäldes wurde durch die neue Handschrift des Rahmens stark individualisiert, weswegen der Bezug zum Interieur der Umgebung, etwa der Museumswand, im Zusammenspiel mit anderen Werken größere Anforderungen stellte.

Bodes Unbehagen bezüglich der Künstlerrahmen seiner Gegenwart stand jedoch im Kontrast zu der Begeisterung der Kollegen aus dem Bereich des reformorientierten Kunstgewerbes. Edmund Wilhelm Braun (1870–1957), der gerade zum Direktor des Kaiser Franz Josef-Museums für Kunst und Gewerbe in Troppau ernannt worden war,

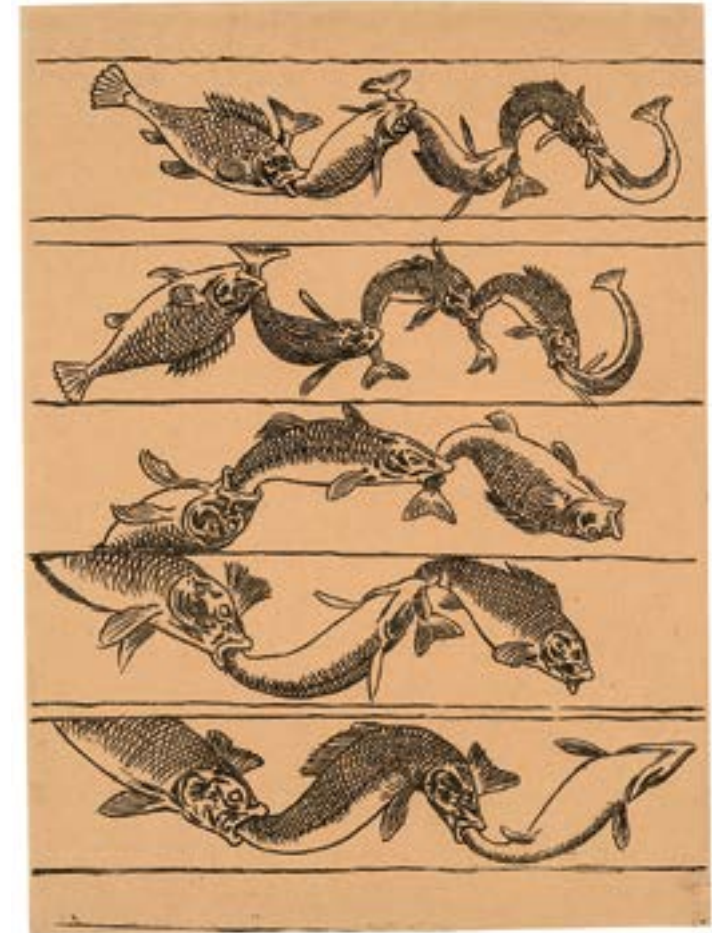


Abb. 6 Fünf Register sich in den Schwanz beißender Fische, um 1892, Tachographie, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 1896–667



Abb. 7 Zwei Paar am Schwanz aneinander gebundener Fische und vier Fratzen, um 1892, Tachographie in Gold auf blauem Papier, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 1896–668

»immer nebenher«

Hans Thomas Bezüge zum Kunsthandwerk

Hans Thoma hatte, wie er in der Rückschau schrieb, als Kind »immer nebenher gezeichnet, gemalt, geschnitzt, gepappt.«¹ Tatsächlich beschäftigte er sich auch noch als erwachsener Künstler des Öfteren mit Keramik, Holzschnitzerei, Textilstickerei und -weberei, Glas- sowie Emailmalerei. Dennoch sind Informationen zu seinen kunsthandwerklichen Arbeiten nur sehr spärlich zu finden, manche Hintergründe lassen sich nicht mehr rekonstruieren.

Keramik

Unter den Keramiksorten entsprach die niedrig gebrannte, weiche, farbige und während des Brennprozesses sich verändernde Irdenware am ehesten der künstlerischen Neigung Hans Thomas. Den Herstellungsprozess wertete er als Abenteuer: »Gar zu interessant ist der Kampf mit dem Feuer, aus dem die Arbeit immer ganz anders herauskommt als man es gemeint hat, von dem man aber später sieht, daß diese Zufallsgewalt des Feuers doch gesetzlich gewaltet hat und etwas Schönes, Naturproduktähnliches hervorgebracht hat.«²

Thomas keramisches Schaffen lässt sich in drei Etappen einteilen. Die erste bezieht sich auf seine 1880 erfolgte zweite Italienreise. In einer kleinen Werkstatt in Siena, die in traditioneller Art die in Italien typische Majolika herstellte, bemalte er einige Teller.

Die nächste Etappe keramischer Arbeit ist verbunden mit Thomas Lebensabschnitt in Frankfurt am Main. Im nahe gelegenen Ort Oberursel ließ sich der Künstler beim Hafner Josef Borzner kreisrunde Platten drehen und den farbigen Ton mit weißem



Abb. 2 Teller mit drei Masken, Hafner Josef Borzner, Ritzzeichnung Hans Thoma, um 1895, Irdengut, engobiert, geritzt und glasiert, Hans-Thoma-Kunstmuseum, Bernau, Inv. T 84 (Kat. 10.1)

Tonbrei überziehen. Diesen kratzte er stellenweise wieder ab oder ritzte mit einem Stichel Motive ein. So entstanden Platten mit Motiven wie Satyr, Meerweib, Putto, Harpyie, Hahn und eine Drei-Masken-Darstellung (Abb. 2). Einige von ihnen hängte Thoma in seiner eigenen Wohnung auf. Durch die Bekanntschaft mit dem Maler Wilhelm Süs (1861–1933) knüpfte Thoma in seiner Frankfurter Zeit auch wieder an die Technik der Majolika an. Süs stellte, angeregt durch die Keramiken Thomas, in Kronberg im Taunus ab 1898 nach dem Vorbild italienischer Renaissancekeramik bemalte Majolika her. Thoma arbeitete in dessen keramischem Atelier in Kronberg mit und lieferte christliche und mythologische Motive,

Abb. 1 Brettstuhl »Gut Nacht«, Bernauer Schnitzerschule unter Johann Bregger nach Entwurf von Hans Thoma, nach 1900, Lindenholz, geschnitzt, Augustiner-museum Freiburg, Inv. 2009/189 (Kat. 10.5) ←



Exkurs: Graphikrahmen für alle



Abb. 1 Vier Senkrechtfüllungen mit Blumengebinden auf waa-gerecht schraffiertem Hintergrund, um 1892, Tachographie, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. A 1896-1006

Abb. 2 Rahmendetail zum Selbstbildnis Thomas, 1880, Ölfarben auf Textil, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. 3427

Abb. 3 Rahmendetail zu »Der Künstler mit seiner Frau Bonicella«, 1887, Ölfarben auf Textil, Hamburger Kunsthalle, Inv. 1540

Für Thoma hört das Gemälde nicht mit der Leinwand auf; die wesentliche Rolle des Rahmens ist ihm bewusst. Das führt dazu, dass er, im Fahrwasser des Jugendstils und beeinflusst durch die englische Arts and Crafts-Bewegung¹ um 1900, den Rahmen immer stärker in seine Gestaltung einbezieht: Durch Bemalung oder geschnitzte Reliefs nach seinen Entwürfen wird dieser auf das jeweilige Gemälde abgestimmt (siehe Beitrag Beiersdorf, S. 31–41), dem er seinen Wirkungsraum sichert. Dass bei den Plattenrahmen auch die Graphik als Flächenkunst ins Spiel kommt, ist nur folgerichtig. Der Dresdner Kunsthistoriker Hans W. Singer schildert ein malerisches Verfahren, bei dem Thoma im wahrsten Sinne des Wortes die Druckgraphik zugrunde legte: »Er nahm breite glatte Leisten und bemalte sie mit friesar-



tiger Zier. Um sich die Arbeit zu vereinfachen, hat er diese Zierstreifen eines Tages auf Stein gezeichnet und die lithographischen Abzüge [=Tachographien] dann auf die Leisten geklebt, um sie darauf nach Bedarf nur noch zu kolorieren. Auf diesem Wege wurde er zum Steindruck überhaupt geführt, den er dann als selbstständige Kunst ausübte.«² Tatsächlich haben sich Tachographien erhalten, auf denen rapportartige Ornamente zusammengestellt sind (Abb. 1), die zum Beispiel beim *Selbstbildnis* von 1880 (Abb. 2, 5, weitere Fassung in Dresden) oder beim Doppelbildnis Thomas

mit Cella Verwendung fanden (Abb. 3, 4)³. Wie wichtig Thoma der Aspekt eines auf das jeweilige Werk abgestimmten Rahmens auch für die Wirkung von Papierarbeiten war, kommt in einem Brief an Cosima Wagner von 1889 zum Ausdruck, die seine Aquarelle an der Wand präsentieren wollte: »Für die Umrahmung denke ich mir zunächst jedes Blatt einzeln mit dem weißen Kartonrande unter Glas in einfacher brauner Holzleiste, oder auch direkt an die Malerei anschließend, wie bei Ölgemälden, einen möglichst flachen Goldrahmen. Sodann ginge es aber wohl auch an, die drei Bilder gleichsam als Wandmalereiefelder zu betrachten, und in diesem Falle müßte eine weiche, gegliedert gemalte Ornamentierung den Rahmen für alle drei bilden.«⁴ Es ist somit folgerichtig, dass Thomas Bewusst-



sein für Rolle und Ästhetik des Rahmens auch auf Gestalt und Präsentation seiner Druckgraphik ausstrahlt, die ab 1892 entsteht. Und dies betrifft sogar die losen, ungerahmten Blätter: In den Flachdrucken der Mutter (Abb. auf S. 14, 127) oder des Schwarzwälder Bauern (Abb. auf S. 126) wird der dreidimensionale Rahmen, ob bemalt oder geschnitzt, zum gezeichneten bzw. gedruckten und avanciert damit zum innerbildlichen Teil der Komposition. Dabei wird der Schnitzrahmen nicht etwa nur ins Zweidimensionale übersetzt, sondern die graphische Lösung folgt in Größe, Struktur, Komplexität und Formensprache ihren ganz eigenen Gesetzen.

Unabhängig vom realen Rahmenvorbild entwickelte Thoma auf anderen Blättern rahmende graphische Strukturen (B I 315–321, B II 32, 44) die es so geschnitzt nicht unbedingt gegeben haben muss, die aber vom Prinzip des Rahmens her gedacht und entwickelt worden sind. In jedem Fall wird die ästhetisch schützende und vermittelnde Funktion des realen Rahmens hier ein Stück weit übernommen und der bei Graphiken oft fehlende

oder als zu aufwendig verworfene Zierrahmen kompensiert.

Doch hatte Thoma bald auch eigene Graphikrahmen im Blick. Anregend mag gewirkt haben, dass er sich auf Wunsch der Großherzogin Luise von Baden, mit der er 1898 in St. Blasien zusammentraf, etwas Volkstümliches für die Bernauer Volkskunstwerkstätten ausdenken sollte, »was die Leute dort als Spezialität schnitzen könnten«.⁵ Gedacht war dies als Maßnahme, um die 1895 gegründete Dependance der Großherzoglich Badischen Schnitzereischule Furtwangen zu unterstützen. »An Bilderrahmen für meine Drucke denke ich jetzt vorerst«, verrät er Georg Gerland.⁶ Parallel dazu hat Thoma im Juni 1898 auch »Entwürfe zu den Bernauer Holzbrandmalereidekorationen« im Sinn, doch »das viele Zeichen- und Malmaterial [...] wird leider ziemlich leer zurückkehren«⁷, wie er angesichts seiner mangelnden Fortschritte prophezeit.

Letztlich fließen diese Überlegungen in ein Großprojekt ein, das die Käufer von Thoma-Graphiken

Abb. 4 Der Künstler mit seiner Frau Bonicella, 1887, Ölfarben auf Textil, Hamburger Kunsthalle, Inv. 1540

Abb. 5 Selbstbildnis, 1880, Ölfarben auf Textil, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv. 3427

Abb. 5 Nereiden mit Neptun auf dem Wagen mit den See-rössern, um 1880, Pinsel und Feder, laviert über Röteln und Bleistift, Privatbesitz



seinem *Tritonenpaar* von 1892.²² Zweifelsohne inspirierten ihn auch die eindrucksvollen weiblichen Figuren in Raffaels Deckenspiegel von *Armor und Psyche* sowie im *Triumph der Galatea* – wie nicht zuletzt seine aus den Wellen aufsteigende Venus, die den Titel *Schaumgeborene* trägt, belegt (Abb. 6).²³ Es sind gerade die ausgreifenden Bewegungsmotive der Arme, die der Figur

Abb. 6 Schaumgeborene, 1878, Ölfarben auf Textil, Hans-Thoma-Kunstmuseum, Bernau, Inv. T 12



Abb. 7 Raffael/Giulio Romano, Triumph der Galatea, 1511/12, Fresko, Villa Farnesina, Rom →

Dynamik verleihen, ebenso der antikisierende Kontrapost, den Thoma in der ausgewogenen Ponderation studierte und verarbeitete. Auch rekurriert er in seinem Werk auf das spannungsreiche Verhältnis von entblößter Figur und locker geführter Gewandung – gerade in diesen Details erhalten etliche Werke Thomas eine italienische Stilistik.

Und auch seine Verarbeitung des Flora-Motivs lässt eindeutige Bezüge zur italienischen Kunst erkennen (siehe auch Beitrag Straub, S. 178–179). Neben seiner frühen *Schwarzwaldflora* von 1879, die noch stärker in der nordalpinen Figurensprache verhaftet ist, weist seine *Flora* von 1882 in der Konzeption der Figur, ihres Blütenkranzes, der grazilen, aber ausgewogenen Körpermodellierung und der zugleich muskulös und kontrapostisch angelegten Putti auf italienische Vorbilder hin.²⁴ Das Urmotiv ist sicherlich die *Primavera* (Galleria degli Uffizi, Florenz) von Sandro Botticelli (1445–1510) als zentrales Werk der Florentiner Frührenaissance von 1480. Der paradiesische Garten als *locus amoenus* mit breiter Blumenwiese bietet der rechtsseitig der Primavera präsentierten weiblichen Figur Platz, um mit einem Griff in Bauchhöhe das locker fallende Kleid anzuheben und nach vorn zu schreiten. Auch ihr lose gesteckter Blütenkranz und das Sammeln von Blüten in der hochgerafften Stoffpartie ist bei Botticelli angelegt und gibt in diesen Bezü-





Abb. 19 »Bernau« (Oberlehen), 1898, Algraphie, Augustinermuseum Freiburg, Inv. G 67/015 a (Kat. 1.3)

Abb. 20 Schwarzwaldpartie bei St. Blasien, 1897, Kalkanadel, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2024/063 (Kat. 1.9)

Perspektiven – Fern- und Durchblicke

»Wenn man von Bergeshöhen in die weiten Lande hinaussieht und sich hinaushehnt, das, was die Brust so mächtig bewegt und durchzieht, ist Gefühl.«²⁵ Die für Thoma emotional aufgeladenen Fernblicke hielt der Künstler im Frankfurter Raum auf Wanderungen im Taunus fest (Abb. 17). Noch in Unkenntnis seiner späteren Berufung als Galeriedirektor nach Karlsruhe hatte er 1899 in Kronberg im Taunus ein Haus erworben und sich



Abb. 21 Blick auf Öflingen (Brennet/Hochrhein), 1897, Algraphie, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2021/312 (Kat. 1.18)

dort endlich das ersehnte Atelier auf dem Land realisieren lassen. Zuvor hatte er von 1896 bis 1898 in Oberursel wechselnde Häuser angemietet. Neben den Landschaftsmotiven seiner neuen Wahlheimat stellte Thoma auch weiterhin den Schwarzwald dar und fuhr zu Studienaufenthalten in die Heimat (Abb. 19).²⁶ Auch Motive aus früheren Jahren wurden aufgegriffen (Abb. 20).²⁷ Eine Hochrheinlandschaft von 1879 liegt der rund zwanzig Jahre später entstandenen Tachographie zugrunde, welche das Motiv spiegelver-

kehrt wiedergibt (Abb. 21). Dargestellt ist eine Ansicht auf Brennet, einem Gemeindeteil von Wehr-Öflingen, von erhöhtem Standpunkt aus.²⁸ Am oberen Bildrand begrenzt ein Blätterdach den Raum. Die auf einem Wiesenhang am unteren Bildrand sitzende Figurengruppe aus Frau und Kind in Rückansicht zieht den Betrachter ins Bild hinein. Durch den in dunkleren Farbtönen und verdichteten Schwarzlinien gebildeten Rahmen aus Blätterdach und üppigem Grasteppich hindurch blickt der Betrachter auf die Landschaft dahinter.

2 | Arbeit und Muße. Die Genredarstellungen

Neben den Landschaften gibt Thoma auch die dort lebenden Menschen, insbesondere die Bauern und Bäuerinnen, in ihrem jeweiligen Ambiente wieder, wobei er sich meist auf ein bis zwei Figuren beschränkt. In den wenigsten Fällen ist die Interaktion zwischen den Personen das Thema, wie sie ausnahmsweise die *Märchenerzählerin* zeigt (Abb. auf S. 55). Thomas Interesse gilt weniger dem Tun oder Handeln der Menschen. Ihm genügt ihre bloße Präsenz respektive ihr wie selbstverständlich wirkendes wesenhaftes Dasein, das der Künstler in stillen Bildern einfängt. Raum und Figur bilden hierbei keinen Gegensatz, die Umgebung ist der natürliche Lebensraum und dient dazu, die Person zu charakterisieren.

Abb. 1 Sämann (Kriegskarte), um 1914, Chromolithographie, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2020/110.20 (Kat. 9.16)



Abb. 2 Hühnerfütterung (Ausschnitt), 1867, Ölfarben auf Textil, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 1114 (Kat. 2.1) →

Landarbeit und Bauerntum

Das frühe, noch klassische Genrebild *Hühnerfütterung* (Abb. 2) zeigt Thomas Schwester Agathe, die aus einem Bretterverschlag herausgetreten ist¹, das Futter in der hochgerafften Schürze bergend.² Ihr Blick ist leicht gesenkt und auf Hahn, Hühner und Küken gerichtet, die in abwechslungsreicher Variation zu ihren Füßen versammelt sind. Das erhöht auf einem Balken sitzende Huhn hat offenbar schon das Futter im Blick. Auf unspektakuläre, reizvolle Weise sind hier Stimmung und Vertrautheit zwischen Mensch und Tier in einem Augenblick eingefangen. Die sehr differenzierte Wiedergabe der verschiedenen Stofflichkeiten von der Kleidung Agathes über das teils farbig schillernde Gefieder der Hühner bis hin zu Details wie einzelnen losen Federn und Grashalmen im Vordergrund entspricht dem zu diesem Zeitpunkt noch realistischen Leitbild Thomas.

Rund drei Jahrzehnte später gestaltete Thoma ein grundsätzlich verwandtes Motiv.³ Auch hier handelt es sich um eine stehende Figur bei ländlicher Arbeit, die Körner bzw. Saatgut in einem Tuch nah am Körper trägt, doch liegt der Akzent ganz anders: Die Ganzfigur des Sämanns⁴ (Abb. 1 und 3) nimmt hier die ganze Bildhöhe ein und hebt sich vor der weiten Ackerfläche und dem wolkig bewegten Himmel effektiv ab. Auch die Körpersprache könnte unterschiedlicher nicht sein. Der bei Agathe angewinkelte, auf sich selbst zurückführende Arm ist hier aktiv ausgestreckt. Das Säen wird zum symbolträchtigen schöpferischen Akt stilisiert, was sich auch im hoheitsvollen, aus leichter Untersicht frontal wiedergegebenen Gesicht des Bauern ausdrückt. Die Figur wird überhöht, der Realismus ist einem bedeutungsschweren Symbolismus gewichen. Das ist bei diesem Motiv insofern nicht verwunderlich, als Thoma damit eine ikonographische Tradition aufgreift, die von Jean-François Millet (1814–1875) bis Vincent van



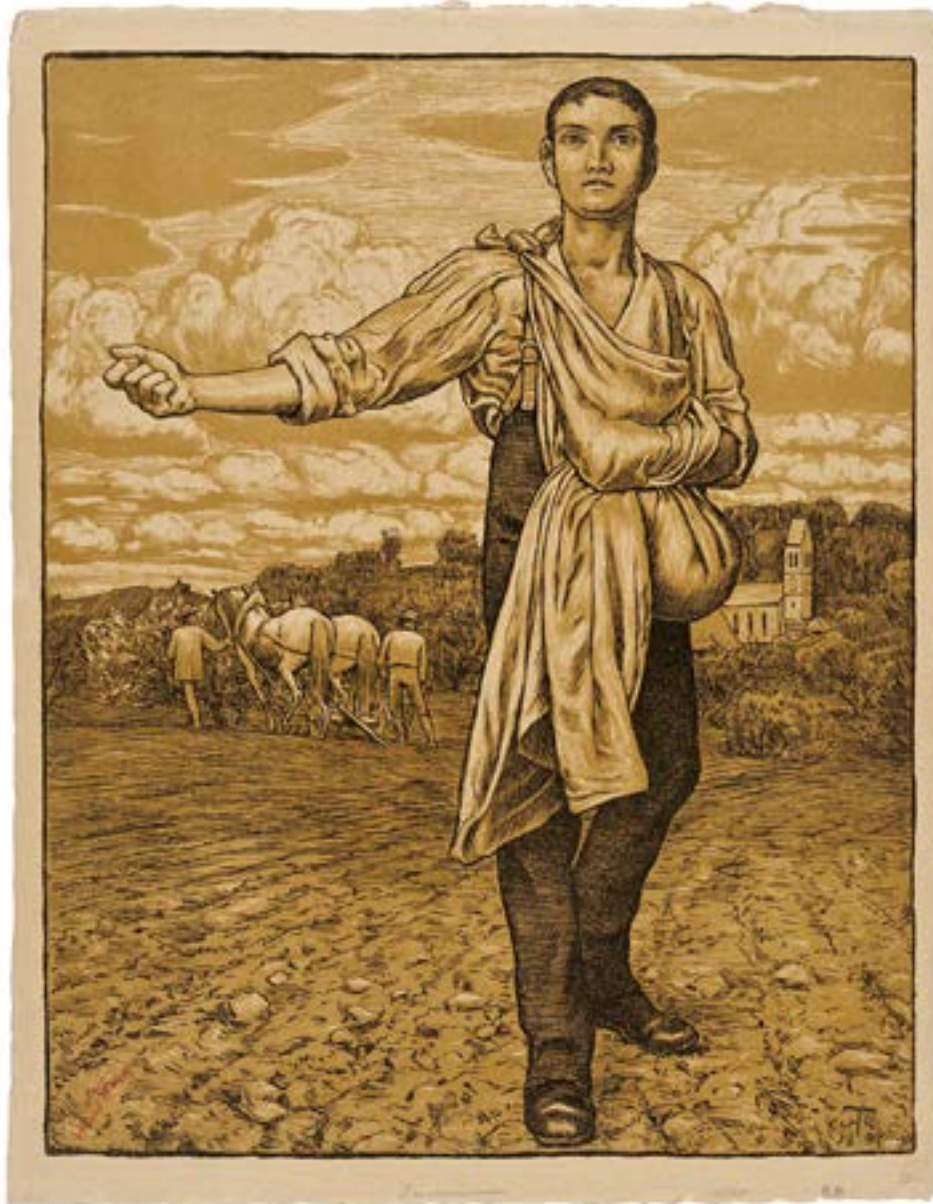


Abb. 3 Sämman I, 1897, Algraphie, Dauerleihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2010/468 (Kat. 2.2)

Gogh (1853–1890) reicht (letzterer ist Thoma um 1897 wohl noch nicht bekannt) und bei der das Säen schon immer als eine andächtige, fast sakrale Handlung dargestellt wurde. Insofern ist es auch kein Zufall, dass bei Thoma im Hintergrund ein Kirchturm zu sehen ist. Diese beiden Darstellungen des Fütterns und des Säens markieren die Spanne, in der sich die anderen Genredarstellungen bewegen. Der Symbolismus des Sämmanns ist allerdings im Fall Thoma auch im Kontext der völkischen Bewegung zu sehen, als deren künstlerisches Aushängeschild sich der Künstler vereinnahmen

ließ. Das bauerliche Landleben wurde hier als idyllisches, naturnahes Gegenbild zur kranken, degenerierten, intellektuell versponnenen (Groß-)Stadtgesellschaft aufgefasst, ein Topos, der sich abgeschwächt bis in unsere Gegenwart gehalten hat. So ist es nicht verwunderlich, dass das Motiv 1914 für eine von Thomas Kriegspostkarten (Abb. 1) ausgewählt und modifiziert wurde: Während die Figur des Sämmanns und die Ackerfläche komplett übernommen wurden, ersetzte man die bewegten Jugendstilwolken durch einen neutralen Himmelsfond und legte den pflügenden Bauern im Hintergrund bildparallel an. Vor allem aber ist der Darstellung ein interpretierendes Gedicht des völkischen Dichters Wilhelm Kotzde (1878–1948) beigegeben, durch das das Säen als Symbol usurpatorischer Landnahme eine religiös verbrämte, aggressiv-nationalistische Ausdeutung erfährt: »Wir pflügen, wir graben ein heiliges Land / Wir streuen den Samen [...] o segne die Hand! / [...] Und deutsch sei die Erde und deutsch sei das Land / Zerschmettere den Feind die deutsche Hand!«⁵

Abgesehen vom populären Sämman, der auch in mehreren Radierungen Thomas begegnet, tritt die Feldarbeit selten als Hauptmotiv in Thomas Bildern auf. Bezeichnenderweise hat eine Kaltnadelradierung, die das Einholen des Heus mit hochbeladenem Wagen zeigt (Abb. 6), nur miniaturhafte Ausmaße. Sie zeigt die Szene aus großer Distanz, sodass die Personen nur skizzenhaft angedeutet sind.

In Verbindung mit größeren Hauptfiguren bzw. weitläufigen Landschaften tauchen arbeitende Bäuerinnen und Bauern allenfalls als winzige Staffagefiguren auf, wie etwa im *Schwalbenflug* (Abb. 4). Im Vordergrund pflückt ein kniendes Mädchen Wiesenblumen, während auf den Feldern im Hintergrund gearbeitet wird. Die beschauliche Idylle wird allerdings nachhaltig durch die markanten dunklen Akzente der durch die Luft jagenden Schwalben dynamisiert. Sie stehen in spannungsvollem Kontrast zu den visuell kleineren, zarten Gestalten neben ihnen und legen sich wie ein Muster über die obere Hälfte des Bildfeldes. Der Blumenpflückerin kommen sie

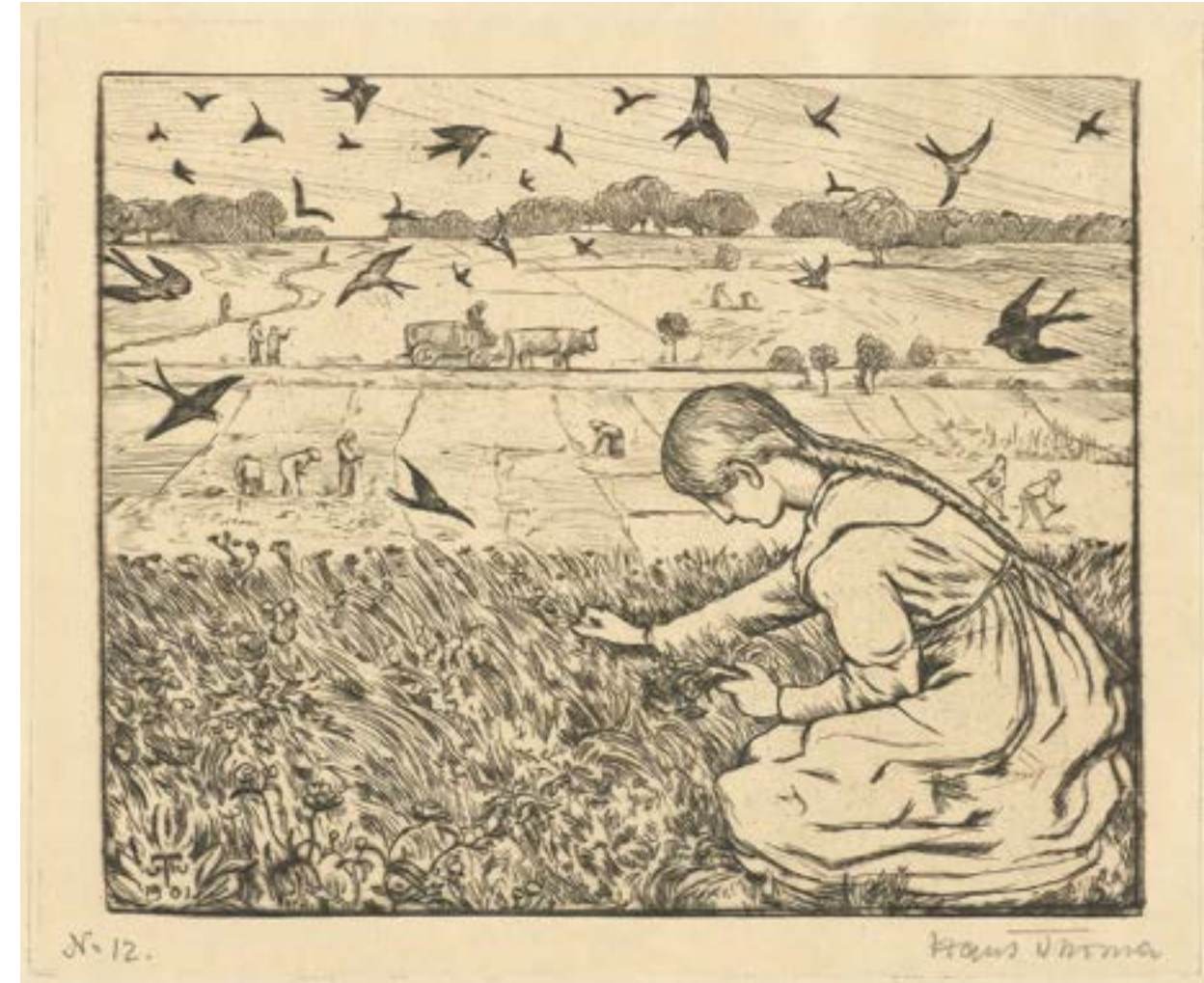


Abb. 4 Schwalbenflug, 1901, Kaltnadel, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2021/362.1 (Kat. 2.3)

nicht zu nahe. Doch trägt der belebte Hintergrund dazu bei, sie bei ihrem Tun als besonders konzentriert und gedankenverloren wahrzunehmen. In mehreren Druckzuständen wird deutlich, wie Thoma die anfangs luftig-klare Komposition vor allem im Bereich der Wiese zunehmend verdichtet und auch Papierton und Druckfarbe bei der Wirkung des Blattes mitsprechen.

Eine klare kompositorische Trennung der inhaltlichen Bereiche liegt in der Radierung *Idyll III vor* (Abb. 5), bei der sich die Darstellung aus zwei horizontalen, unvermittelt aufeinanderstoßenden Bildzonen zusammensetzt. Dabei ist der untere Wiesenstreifen den Kindern vorbehalten, die gänzlich von schützendem Gras umgeben sind, worin er einem Gemälde von 1880 folgt.⁶ Im obe-

ren Bereich hingegen hebt sich die Gestalt eines Mähers mit Sense vor dem hellen Himmel ab, die formal in der Baumgruppe rechts ein ausgleichendes Gegengewicht findet. Irritierend wirkt das strampelnde Kleinkind im Gras.⁷ Im Unterschied zu der silhouettenhaften Gestalt des Mähers am Horizont und der Seitenansicht des im Gras sitzenden Mädchens ist es in extremer perspektivischer Verkürzung dargestellt und bricht so die sonst streng flächige Komposition räumlich auf. In zwei anderen Varianten des Motivs gab Thoma diese durchaus gewagte und formal innovative Kombination zugunsten eines einheitlichen Bildraums auf: Die Wiese ist dort gleichsam in den Bildraum verlängert (B II 66). Von bereits verrichteter Arbeit spricht die Darstellung eines Bauernpaares – vielleicht die eben



Die Schwester

»Der 13. November wurde mir immer mehr ein Festtag von Jahr zu Jahr. Sie [Agathe] ist so gut, so aufopfernd für mich, so eine rechte, treue Schwester.«¹⁶ So berichtete der Künstler in seinem Tagebuch im Rückblick über die Geburt seiner neun Jahre jüngeren Schwester Agathe (1848–1928). Ihr kommt eine ähnliche Bedeutung wie der Mutter zu: »So eine Schwesterliebe ist auch etwas gar Besonderes. [...] Sie darf getrost mit der Mutterliebe in die Schranken treten. Agathe ist ein Engel. Sie war all die Jahre hindurch mein guter Engel.«¹⁷ Das innige Verhältnis zur Schwester wird – ebenso wie zur Mutter – in den zahlreichen an sie gerichteten Briefen zum Ausdruck gebracht, ebenso anhand der Bildnisse, die Thoma ab den 1860er Jahren von ihr anfertigte. Zu Beginn noch als junges Mädchen dargestellt, lässt sich in den Werken das Erwachsen- und Älterwerden der Schwester mitverfolgen. Mal bindet Thoma sie in eine Genreszene ein, hält sie spazierend mit Hund im Park oder stickend und nähend fest. Mal ist sie allein, mal gemeinsam mit der Mutter zu sehen. Immer wieder sind es auch ganz schlichte Porträts, die sich vollends auf die Dargestellte konzentrieren.



Abb. 8 Bildnis der Mutter, 1886, Ölfarben auf Leinwand, Privatbesitz

Abb. 9 Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend, 1866, Ölfarben auf Karton, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 1283

Im Gemälde von 1886 (Abb. 10) blickt die 38-jährige Agathe dem Betrachter mit ernstem Gesichtsausdruck entgegen. Sie trägt schlichte bürgerliche Kleidung, die sich kaum von dem dunkel gefassten Hintergrund abhebt. Ihren Kragen ziert eine Brosche, in den Händen hält sie eine Stickarbeit, die etwas Farbe in das dunkel gehaltene Bild bringt. Deren florale Muster erinnern an den von Thoma selbst gestalteten Rahmen für das Porträt der Mutter drei Jahre später. Das Bildnis ist in Frankfurt entstanden, wohin Agathe mit der Mutter und Thomas Frau Cella im Dezember 1877 gezogen war. Es existiert ein Pendant dazu, das Thomas Mutter (vgl. Abb. 8) vor demselben einfarbigen Hintergrund zeigt. Thoma wiederholte den Tisch auf beiden Bildnissen – einmal von rechts und einmal von links gesehen, wodurch er die formale und inhaltliche Zusammengehörigkeit der Porträts verdeutlichte. Trotzdem funktionieren beide Bildnisse auch losgelöst voneinander.

Die Einheit von Mutter und Schwester zeigt sich besonders nachdrücklich anhand eines frühen Doppelbildnisses, das Thoma während eines Aufenthaltes 1866 in Bernau angefertigt hatte. Es trägt den Titel *Mutter und Schwester des Künstlers, in der Bibel lesend* (Abb. 9).¹⁸ Agathe sitzt eng an die Mutter geschmiegt, ihre rechte Hand ruht auf ihrer Schulter. Beide blicken konzentriert in die Bibel, ein Leitmotiv, das Thoma in Bezug auf seine Mutter immer wieder aufgreift, die eine sehr fromme, gläubige Frau gewesen sein muss.



Abb. 10 Bildnis der Schwester Agathe, 1886, Ölfarben auf Textil, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2015/300 (Kat. 4.1)



Abb. 2 Selbstbildnis, 1871, Ölfarben auf Textil, Hamburger Kunsthalle, Inv. HK-1544

Zwischen Amor und Tod

Im *Selbstbildnis VII mit Tod* von 1920 (Abb. 3) wiederholt Thoma seitenverkehrt ein Motiv aus seinem malerischen Œuvre. 1875 entstand das *Selbstbildnis mit Amor und Tod* (Abb. 4, siehe größere Abb. auf S. 30) auf dem der bärtige Maler prüfend aus dem Bild herausblickt. Er scheint Arm und Schulter rechts über die nicht sichtbare Lehne eines Stuhls zurückzunehmen und präsentiert den Betrachtenden daher ungewöhnlich weit oben den in Rot getauchten Pinsel in seiner Hand als Attribut seiner Arbeit. Hinter der hochgezogenen rechten Schulter drängt sich die mit welkendem Lorbeerkranz bekrönte Personifikation des Todes wispernd an sein Ohr.

Das gemalte Selbstporträt hat ein berühmtes Vorbild: Der Schweizer Symbolist Arnold Böcklin (1827–1901) schuf 1872 das *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* (Abb. 5), auf das sich Thoma eindeutig bezieht (siehe Beitrag lehl, S. 158).³ Er variierte dessen Bildfindung mit dem gierigen Tod, der sich von hinten an den Künstler schmiegt. Böcklins Knochenmann spielt auf einer einsaitigen Geige und macht dem aufmerksam lauschenden Maler im Sinne eines mittelalterlichen Totentanzes bewusst, dass auch sein Dasein vergänglich ist. Im Unterschied dazu erscheint Thomas Knochenmann ohne Instrument. Nicht das gespannte Lauschen, das sich bei Böcklin in der leichten Drehung und Neigung des Kopfes zeigt, sondern der unbeeindruckt nach vorn gerichtete Blick des Dargestellten steht hier im Fokus: Er bezeugt, dass das Geflüster des Todes den Künstler nicht erschüttert. Die Symbolik des von Thoma hinzugegebenen welken Lorbeerkranzes deutet daraufhin, dass hier nicht nur – wie bei Böcklin – auf den Memento Mori-Gedanken und die eigene Sterblichkeit, sondern zudem auf die Vergänglichkeit des Ruhmes verwiesen wird.⁴



Abb. 3 Selbstbildnis VII mit Tod (Ausschnitt), 1920, Kaltnadel, Augustinermuseum Freiburg, Inv. 2010/097 (Kat. 5.10)

Thoma ergründet im Gemälde erneut seine Rolle als Maler und thematisiert dabei auch seine ganz persönliche Lebenssituation: Der von ihm zum Bildprogramm hinzugefügte geflügelte Amor spielt wohl darauf an, dass er seine spätere Ehefrau, die Blumenmalerin Bonicella »Cella« Bertener (1858–1901) im Entstehungsjahr des Gemäldes kennengelernt hatte. Als Gegenmacht zum Tod schwebt er über Thomas Haupt und streicht mit seiner Rechten liebevoll durch das Haar des Künstlers. Dass Thoma das Motiv 45 Jahre später wieder aufgreift, ist wohl im Kontext der Auseinandersetzung des greisen Künstlers mit dem Tod zu sehen, die sich ab 1913 in seinen Kaltnadelarbeiten niederschlägt.



Abb. 4 Selbstbildnis mit Amor und Tod, 1875, Ölfarben auf Textil, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 1287



Abb. 5 Arnold Böcklin, Selbstbildnis mit fiedelndem Tod, 1872, Ölfarben auf Textil, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv. A I 633



Abb. 11 Tritonenpaar, 1895, Lithographie, Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland, Augustinermuseum Freiburg, Inv. G 67/017 a (Kat. 6.2)

»In den majestätischen Wellen des Meeres«¹²

»Nun bin ich seit drei Tagen am großen Meere – es ist herrlich, und ich halte das Meer für das Schönste, was es auf Erden gibt, – diese Reinheit und Klarheit und Farbenpracht!«¹³ Die Faszination für die See, die Thoma in Italien empfand, dürfte auch seine Darstellungen von maritimen Fabelwesen inspiriert haben (Abb. 11–13, 15, 16, 18, 19,

21, 22). Unter den verschiedenen Meeresgeschöpfen scheint er eine besondere Vorliebe für die Figur des Fischzentauren (*Ichtyozentauren*) gehabt zu haben, die in zahlreichen seiner Werke zu sehen ist (Abb. 11–13, 15, 16). Dieses der griechischen Mythologie entstammende Wesen zeichnet sich neben seinem menschlichen Oberkörper durch einen hybriden tierischen Unterleib aus, der sich aus Pferdebeinen und einem Fischschwanz zusammensetzt.



Abb. 12 Tritonenpaar II, 1917, Kaltnadel, Augustinermuseum Freiburg, Inv. G 60/027 d (Kat. 6.5)

Abb. 13 Meereskampf, 1915, Kaltnadel, Augustinermuseum Freiburg, Inv. G 60/021 b (Kat. 6.4)



Abb. 14 Poseidon auf dem Viergespann, Ende 2. Jh. n. Chr., römischer Marmorsarkophag, Musei Vaticani, Giardino della Pigna, Rom, Inv. 5144

In der Lithographie *Tritonenpaar* (Abb. 11) von 1895, die auf das gleichnamige Gemälde von 1892¹⁴ zurückzuführen ist,¹⁵ reiten ein Fischzentaur und eine Nereide in Menschengestalt bei Sonnenaufgang durch die Fluten des Meeres. Der im Profil dargestellte Fischzentaur bläst in sein Muschelhorn, als wolle er seine Ankunft ankündigen. Seine Gefährtin, die auf seinem Fischschwanz sitzt und sich an seine Brust klammert, lässt sich von ihm über das Wasser führen. Mit noch halb geschlossenen Augen und erhobenem Arm genießt sie, wie im Halbschlaf, die Morgenbrise. Auf der linken Seite werden die Konturen ihres Körpers durch die Strahlen der aufgehenden Sonne betont, die sich im Hintergrund im Meer spiegelt. Mit der Darstellung dieses Paares, das ganz mit

dem Element Wasser verbunden ist, bringt Thoma die ursprüngliche Einheit von Natur und Mensch zum Ausdruck (vgl. Abb. 12). Dabei greift er auf eine antike Darstellungsweise zurück, die insbesondere auf altrömischen Meerwesensarkophagen zu sehen war. Erwähnt sei der diesbezüglich berühmte römische Sarkophag mit Meeresthiasos aus dem späten zweiten Jahrhundert (Abb. 14), auf dem das Paar im Gefolge des Meeresherrn Poseidon im Viergespann dargestellt ist. Dieses könnte Thoma bei seinem Besuch im Vatikan 1874 gesehen haben. In der Neuzeit wurde das Motiv beispielsweise von Peter Paul Rubens (1577–1640) aufgegriffen (Abb. 17), den Thoma auch sehr geschätzt hat.¹⁶

Add-on Aus der Serie »Bayreuth«, 2024

Gummidrucke und Texte

Ein imaginärer Gang Thomas von Haus Wahnfried zum Festspielhaus

