



„APOSTEL FÜR DIE SCHÖNHEIT“

MAX SCHULTZE (1845–1926)

als Architekt, Künstler, Alpinist,
Natur- und Heimatschützer

Herausgeber:

Dr. Thomas Feuerer, Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Prof. Dr. Julian Jachmann, Institut für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg

Dr. Reiner Meyer, Museen der Stadt Regensburg, Städtische Galerie

Dr. Peter Styra, Fürst Thurn und Taxis Zentralarchiv – Hofbibliothek – Museen

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALT

GRUSSWORTE

- Gertrud Maltz-Schwarzfischer, Oberbürgermeisterin der Stadt Regensburg **8**
ID Mariae Gloria Fürstin von Thurn und Taxis **9**

VORWORT **10**

WISSENSCHAFTLICHES SYMPOSION ESSAYS

SEKTION I: HISTORISCHER UND BIOGRAFISCHER RAHMEN

- I.1** Universalkünstler und Ökologe. Multitalent und „Kind seiner Zeit“? *Irmhild Elisabeth Heckmann* **16**
I.2 Visionär oder reaktionär? Die Anfänge des bayerischen Heimatschutzes *Jörg Zedler* **30**
I.3 Anfänge des Historismus in Regensburg. Die Walhalla als „Ur-Werk“ König Ludwigs I. und seines Architekten Leo von Klenze *Hans-Christoph Dittscheid* **48**

SEKTION II: ARCHITEKTUR UND INNENARCHITEKTUR

- II.1** „.... daß die Ostfaçade endlich einmal fertig werde!“ Arbeitsweise und Herausforderungen beim Ostflügelumbau des Schlosses St. Emmeram *Lisa Landl* **84**
II.2 Renaissance und Rokoko im elektrischen Licht – *Feenträume*
Zur Innenausstattung des Südflügels von Schloss St. Emmeram in Regensburg *Wolfgang Baumann* **100**
II.3 Der geliehene Baumeister und das Burgschlossprojekt auf dem Falkenstein bei Pfronten
Adina Christine Rösch **120**

SEKTION III: MALEREI, GRAFIK UND FOTOGRAFIE

- III.1** „Aus allen Bildern [...] lacht uns die Freude ihres Schöpfers an der Natur [...] entgegen.“
Die Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen *Alexandra Demberger* **146**
III.2 Von einem, der auszog, das Sehen zu lehren. Die Fotografien *Johannes Paffrath* **170**

SEKTION IV: ALPINISMUS, NATUR- UND HEIMATSCHUTZ

- IV.1 Der „Hochtourist“ und sein Engagement in der Sektion Regensburg des Deutschen Alpenvereins *Anton Putz / Thomas Feuerer* 194
- IV.2 „Hochbegeisterter Naturfreund“ und „hochverdientes Ehrenmitglied“. Das Wirken in der Sektion Regensburg des Bayerischen Waldvereins e. V. *Patricia Lippert* 216
- IV.3 Der Naturschutz-Pionier und sein alpiner Steig an den Donauhängen bei Regensburg *Werner Dechent / Anton Schmidt* 234

KATALOG

STAMMBAUM (Klapptafel) 251

I HISTORISCHER UND BIOGRAFISCHER RAHMEN

Biografische Tabelle 258
Katalognummern I.1. – I.15. 264

II ARCHITEKTUR UND INNENARCHITEKTUR

Katalognummern II.1. – II.102. 278

III MALEREI, GRAFIK UND FOTOGRAFIE

Katalognummern III.1. – III.50. 396

IV ALPINISMUS, NATUR- UND HEIMATSCHUTZ

Katalognummern IV.1. – IV.41. 432

BILDNACHWEIS 469

Max Schultze (um 1895),
Fotografie von Bernhard Johannes



SEKTION I

HISTORISCHER UND BIOGRAFISCHER RAHMEN

I.3 ANFÄNGE DES HISTORISMUS IN REGENSBURG. DIE WALHALLA ALS „UR-WERK“ KÖNIG LUDWIGS I. UND SEINES ARCHITEKTEN LEO VON KLENZE

Hans-Christoph Dittscheid

„Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden,
ist die Nachahmung der Alten“ (*Johann Joachim Winckelmann, 1717–1768*)

Der folgende Beitrag geht der Frage nach, wie es um die historistische Baukunst in Regensburg bestellt war, bevor Max Schultze am Ende des 19. Jahrhunderts neue historistische Akzente innerhalb der Stadt setzen sollte. Die diesbezüglichen Aktivitäten sind untrennbar mit dem Kronprinzen und späteren König Ludwig I. von Bayern (reg. 1825–1848) als Ideengeber und Stifter verbunden. Auf ihn gehen drei monumentale Komplexe in und bei Regensburg zurück, die für die Architektur des Historismus in Deutschland als exemplarisch gelten: die 1827 begonnene Restaurierung und Vollendung des Regensburger Doms, die seit 1814 geplante, 1830–1842 endlich erbaute Walhalla bei Donaustauf sowie die 1842–1863 errichtete Befreiungshalle bei Kelheim. Von dieser Trias zählt die Walhalla zu den bedeutendsten deutschen Nationaldenkmälern des 19. Jahrhunderts. Ihre jahrzehntelange Planung war reich an kontroversen Ideen und unterschiedlichen Planungen, die zwischen Ludwig, seinem Architekten Leo von Klenze und weiteren Architekten fantasie- und nicht selten emotionsreich verhandelt wurden. Dabei währte der Prozess des Planens bei der Walhalla bis in den Bauprozess hinein fort. Lange Zeit war nicht einmal ihr Standort klar, was für die utopischen Züge der damals neuen Bauaufgabe eines deutschen Nationaldenkmals spricht.

Die Rolle des Bauherrn und Kunstmäzens, von dessen Ideen und Befehlen eine Vielzahl von Architekten, Bildhauern und Malern abhingen, muss Ludwigs Naturell und seinen Talenten besonders entsprochen haben.¹ In ihr äußerte sich das Bild eines Regenten,

dessen Zentrierung auf den Monarchen noch ganz vom absolutistischen Gottesgnadentum geprägt war. Wilhelm Kaulbach machte es zum Thema eines zwischen 1848 und 1854 entstandenen Wandbildes in der Neuen Pinakothek in München. Die davon erhalten gebliebene Ölskizze² zeigt ein Aufgebot dienstbarer Architekten und Handwerker, die nur darauf warten, die Ideen des Königs umzusetzen. (Abb. 1) Nicht zufällig steht Ludwig im Profil genau in der Mitte vor der vollendeten Walhalla und der damals noch im Entstehen befindlichen Befreiungshalle. Die Walhalla ist unter den drei mit Regensburg verbundenen Monumenten das am intensivsten geplante, das Ludwig am meisten bedeutete. Ihr Standort wanderte von München nach Donaustauf vor die Tore Regensburgs. Mit dem 1803 gekommenen Ende des Alten Reichs hatte Regensburg seinen Status als freie Reichsstadt und Sitz des Reichstags eingebüßt, womit der politische, wirtschaftliche und kulturelle Niedergang der Stadt vorprogrammiert schien.³ Ihre Angliederung an Bayern brachte weitere Rückschläge, da Regensburg zur Mehrung des Kunstbesitzes in München beitragen musste. So wurden die Kirchen und Klöster auf ihre Kunstschatze und ihre mögliche Verwendbarkeit in Museen Münchens geprüft. Im Vollzug dieser Pläne verlor Regensburg zum Beispiel alle seine Schätze an mittelalterlicher Buchmalerei. Ludwigs Bauprogramm war darauf angelegt, auf diese massiven Verluste an kultureller Substanz zu reagieren. Die Stadt an der Donau sollte Ausgangspunkt und Ziel eines von der Romantik geprägten Kulturtourismus werden. Die wichtigste Rolle



Abb. 1 | Wilhelm von Kaulbach, König Ludwig I. von Bayern im Kreis seiner Architekten, Ölskizze als Vorlage zur Umsetzung an der Neuen Pinakothek München, 1848–54

fiel dabei der Walhalla zu,⁴ die deshalb vor den Toren der Stadt in Donaustauf ihren Platz fand.

Jedes der drei Bauprogramme lässt nostalgische, für die Romantik kennzeichnende Züge erkennen, die mit je unterschiedlichen Rollen einem aufklärerischen Bildungsideal verpflichtet waren. So erinnern Walhalla und Befreiungshalle an die Befreiungskriege, die mit der Völkerschlacht von Leipzig 1813 Deutschland vom Joch der napoleonischen Bevormundung erlöst hatten. Die Idee, einen Denkmalbau zur Erinnerung an große Deutsche zu stiften, entstand bei Ludwig 1807, nachdem Berlin durch Napoleon eingenommen war und der deutsche Bund die Schlacht von Jena und Auerstedt verloren hatte. Die von Ludwig als „tiefste Schmach“ empfundene Niederlage löste eine allgemeine Depression aus, die er durch die Erinnerung an Größen der deutschen Geistesgeschichte überwinden wollte. Was sie einte, war nicht die Nation, sondern die ihnen gemeinsame Kultur, die sich in der Sprache, der „teutschen Zunge“, äußerte. Seit dem Jahr des politischen Tiefpunkts 1807 an begann Ludwig, Büsten von Vertretern der deutschen Geschichte anzufertigen zu lassen, die sich durch Geist, Gelehrsamkeit, tugendhaftes Verhalten und Charakter auszeichneten und dem deutschen Kulturräum zugerechnet werden konnten. Mit dieser Aufgabe betraut wurden zunächst vor allem die Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764–1850) und Christian Daniel Rauch (1777–1857), auf den die Vik-

torien zurückgehen. Wer in den Kreis der zunächst 50 vorgesehenen Geisteshelden aufgenommen werden sollte, entschied Ludwig. Zur Vollendung der Walhalla verfasste er einen Katalog, der über jede der vorbildlichen Persönlichkeiten ausführlich Auskunft gab. Ludwig bezeichnete sie als „Walhallas Genossen.“ Den Reigen der Auserwählten eröffnete König Friedrich der Große von Preußen als die erste bei Schadow in Auftrag gegebene Porträtbüste. Ludwig hat in seinem Buch nicht weniger als 159 Persönlichkeiten versammelt. Sie umfassen 24 hochrangige Vertreter des Militärs, angefangen bei Hermann dem Cherusker und endend bei den Heerführern, die sich im Kampf gegen Napoleon besonders auszeichneten, ferner 20 Könige, zehn Kaiser und zwei Kaiserinnen (Maria Theresia und Katharina II. von Russland), vier Ritter, acht Maler, aber nur einen Bildhauer, 14 Gelehrte, vier Komponisten, 13 Herzöge, neun Dichter und Schriftsteller, 17 Bischöfe und Kurfürsten, sieben Geschichtsschreiber, zwei Heilige, vier Geistliche, die drei Schweizer Mitglieder des Rütli-Schwurs, zwei Minnesänger, eine Seherin, und je einen Buchdrucker, Uhrmacher, Physiker und Astronom. Die Biografien der einzelnen Persönlichkeiten verraten, dass Ludwig sich mit seinen Genossen und den wenigen Genossinnen ausführlich auseinandergesetzt hat. Seine Kommentare enthalten auch Kritisches. Zu Johann Joachim Winckelmann, der immerhin als Gewährsmann für Ludwigs Philhellenismus gelten kann, liest man etwa: „Der die Bahn

aus“ (Kat. III.18).¹³ Ein Vergleich der beiden Blätter zeigt, dass Schultze die 1865 gewonnenen Eindrücke übernahm und anhand der lithografischen Technik stärker herausarbeitete. Deutlich ist dies an der vor dem Wendelstein liegenden, mittleren Bildebene (Hirschgröhrkopf und Auracher Köpferl) zu sehen. Ebenso ist der Schliersee nun eindeutig als solcher zu erkennen. Durch die Hell-Dunkel-Kontraste entsteht eine lebhafte und anschauliche Gebirgsszene.

Max Schultze, der in Partenkirchen zur Welt gekommen ist, wurde die Liebe zu den Bergen, zur Natur und zur Heimat bereits in die Wiege gelegt:

„Dieser wunderbare Flecken in unserem Gebirge war es, welcher die größte Anziehungskraft auf meine Eltern ausüben sollte, [...] und die Zuneigung zu diesem paradiesischem Stück Erde ist von den Eltern ungemindert auf die Kinder übergegangen, so daß der Verfasser dieser Chronik mit Stolz erfüllt ist darob, daß seine Wiege am Fuße der majestätischen Zugspitze gestanden.“¹⁴

Ein paar Seiten weiter in eben genannter Chronik (Kat. I.1.) berichtete Schultze über die bergsteigerischen Erfolge seines Vaters, besonders im Wettersteingebirge.¹⁵ Auch seine Mutter war von einer „großen

Liebe zu den Bergen“ erfüllt. Spaziergänge mit den Kindern in Augsburg und München wurden mit Vorliebe an Punkte gerichtet, „von wo man die Alpenkette sah, deren Häupter sie fast alle mit Namen zu nennen wusste.“ So überrascht es nicht, dass der damals 20-jährige Max ein guter Kenner der heimischen Berglandschaft war und die einzelnen Gipfel bezeichnen konnte. Die Alpenlandschaft war vom Anfang bis zum Ende ein leidenschaftliches Motiv im künstlerischen Wirken von Max Schultze.

Ein weiteres frühes Blatt von 1868 zeigt eine „Parthie aus Unter-Grainau“, dem Zugspitzdorf (Abb. 2). Im Mittelpunkt der Dorfszene befinden sich zwei an einem Brunnen stehende Bäuerinnen, die vermutlich Wäsche waschen. Ein mit Holz befestigter Kanal führt diagonal aus der linken Ecke ins Bildzentrum. Seitlich wird die Szene von Gebäuden flankiert. Aus der detailgenauen Ausführung der einzelnen Gebäudeelemente spricht der Architekt Max Schultze. Im Hintergrund ragen der Kleine und Große Waxenstein in die Höhe. Normalerweise stehen sie im Schatten der Zugspitze, doch von Schultzes gewählten Standpunkt aus kommen sie zur vollen Geltung. Die Bleistiftzeichnung wurde auf braun getöntem Papier



Abb. 2 | Parthie aus Unter-Grainau, 1868, Bleistift auf Papier, Kat. III.9.



Abb. 3 | Weg in Partenkirchen,
1879, Bleistift auf Papier,
Kat. III.12.

der Halbtotalen abgebildet. In dieser Einstellungsgröße ist die Körpersprache wichtiger als die Physiognomie. Schultzes Interesse am fotografischen Porträt entspricht einer dokumentarisch sachlich-konzeptuellen Methodik, die seinem gesamten fotografischen Werk anhaftet.

Max Schultzes Bilder „stürzen“ zum Teil geringfügig – entweder, weil ihm die Korrekturen zu aufwendig erschienen, oder weil er aus der Hand oder ohne optische Kontrolle fotografiert hat. Für diese Annahme sprechen auch die häufigen Zentralkompositionen bzw. leicht kompositorische Schwächen an den Bildrändern. Max



Abb. 8 | Donaufähre bei Sinzing, Fotografie von Max Schultze



Abb. 9 | Alte Burg bei Leonberg,
Fotografie von Max Schultze

Schultzes Zeichnungen nach seinen fotografischen Vorlagen zeigen jedoch, dass er die Gesetzmäßigkeiten der Perspektive meisterlich beherrschte.

Man kann davon ausgehen, dass Max Schultze diese kleinen Unzulänglichkeiten meinte, als er seine Fotografien in einem Schreiben an Johann Baptist Laßleben als „keineswegs Meisterwerke“¹⁸ bezeichnete. Wahrscheinlich war ihm bewusst, dass er das

Potential seiner bildgestalterischen Fähigkeiten mit vermehrtem Aufwand hätte vergrößern können. Weil Schultze die Möglichkeit der Kompensation von Fehlern durch die Weiterverarbeitung in Illustrationen hatte, und da nachträgliche Korrekturen mittels Ausschnittverschiebung auch in den Projektionsvorlagen möglich waren, scheint er mit der Ausbeute durchaus zufrieden gewesen zu sein. Im selben Schreiben an Laßleben erwähnt er auch, dass

II.90. Grundriss des ersten Stockwerks, [ca. Ende März 1885]

Max Schultze

Bleistift-/ Federzeichnung über Autografie auf Papier, 46,5 x 37 cm

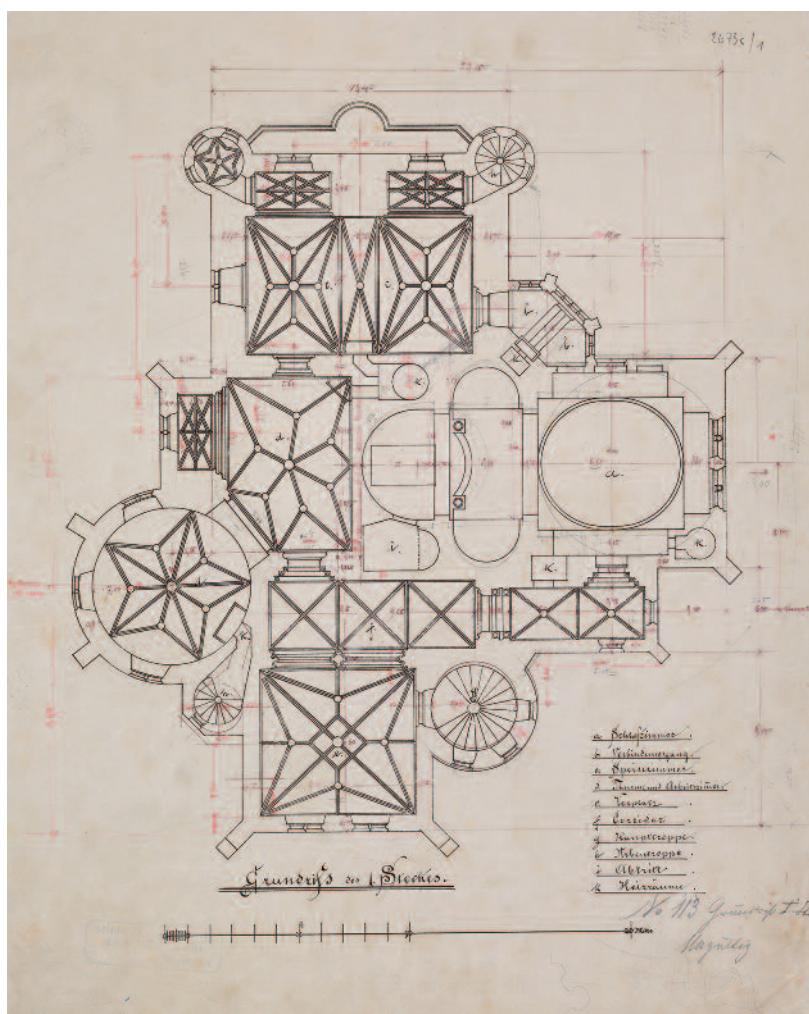
Beschriftet mittig unten: „Grundriß des I. Stockes.“ und rechts unten: „a Schlafzimmer. / b Verbindungsgang. / c Speisezimmer. / d Thurm- und Arbeitszimmer. / e Vorplatz. / f Corridor. / g Haupttreppe. / h Nebentreppe. / i Abtritt. / k Heizräume.“, darunter: „No 113 Grundriß I. Stock / Ungültig“

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, L. II.-Mus.

2673c1

Die maximalen Maße des Schlafgemachs betragen nun rund 56 Fuß in der Länge sowie 28 Fuß in der Breite. Trotz größerer Dimensionen sind auf diesem ungültigen Entwurf bereits neuerliche Korrekturen zu Raumform und Größe des Schlafgemachs mit Bleistift- über der Federzeichnung vorgenommen worden. (ACR)

Kat. II.90.



II.91. Aufriss der Ostwand des Schlafzimmers, [29. März 1885] (s. Abb. 12, S. 135)

Max Schultze, August Spieß, Josef Andreas Weiß

Aquarell über Federzeichnung auf Papier, 58 x 98 cm

Beschriftet rechts unten: Max Schultze

Notizen am linken Planrand

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, L. II.-Mus. 519

Die neue Entwurfsreihe für das Schlafzimmer verleiht dem Inneren des Gemachs bereits zum dritten Mal ein „Gesicht“. Die Darstellung der östlichen Längswand verdeutlicht den dreiteiligen Zimmeraufbau, der sich aus Kuppelraum, Seitenapsidenbereich und Hauptnische zusammensetzt. Im Gegensatz zu vorhergehenden, perspektivischen Ansichten des Schlafzimmers werden zusätzliche Würdeformen eingebracht. So umstellen zwei Säulen den Haupteingang, der im Inneren durch einen goldbestickten, blauen Vorhang verborgen werden kann. Auch die Gurtbögen, die die Seitennischen sowie die Hauptnische vom Kuppelraum trennen, werden in Höhe des Hauptgesimses von roten Marmorsäulen aufgefangen. Die Doppelsäulen reichen vom Hauptgesims bis zur Sockelzone. (ACR)

II.92. Aufriss der Südwand des Schlafzimmers, [29. März] 1885

Max Schultze, August Spieß, Josef Andreas Weiß

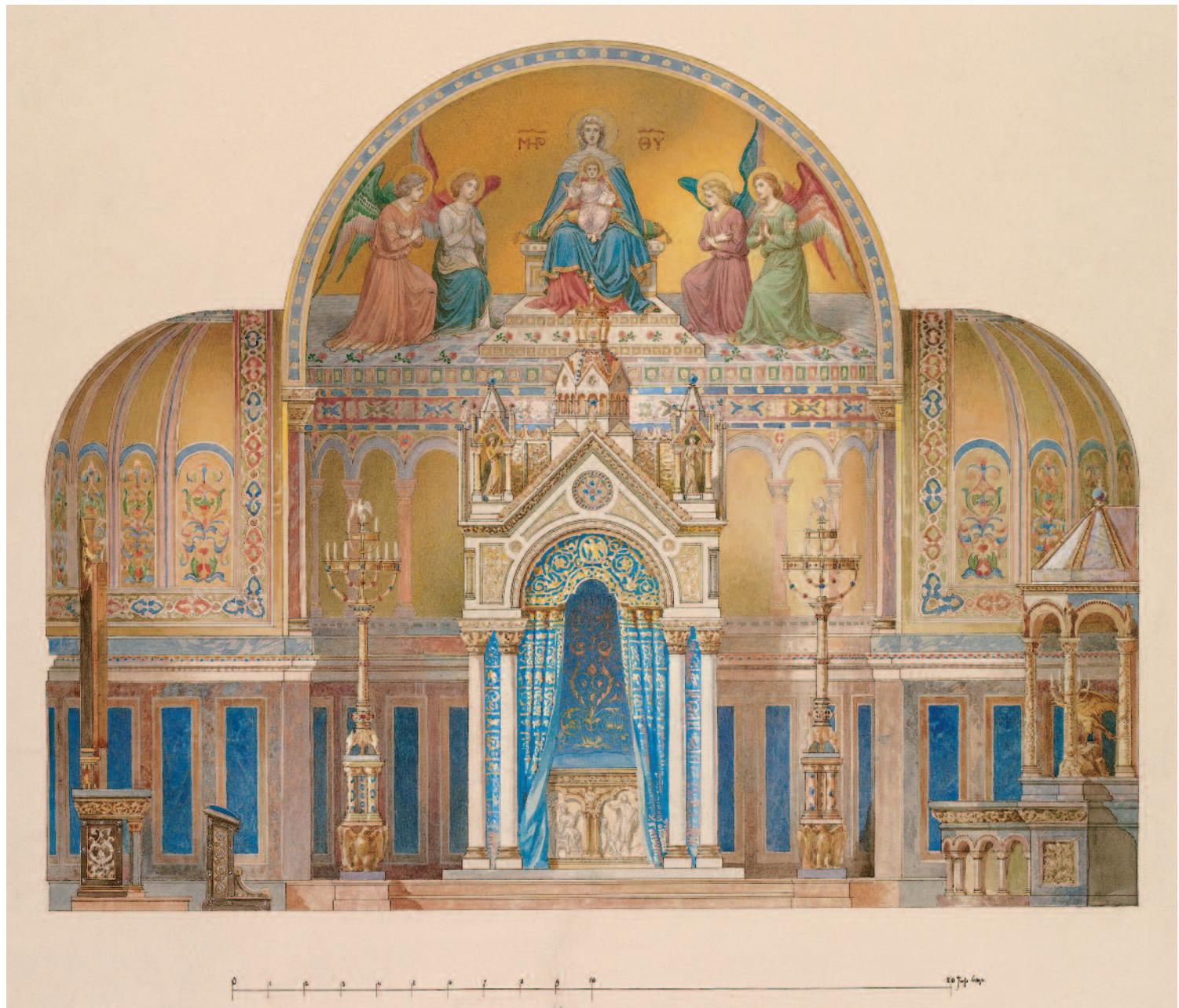
Aquarell über Federzeichnung auf Papier, 46 x 60,8 cm

Signiert rechts unten: „Max Schultze fec. / 1885.“

Rest. Prot. Nr. 279

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, L. II.-Mus. ohne Nummer, evtl. 519a

Auf diesem Südwnandaufriß des Schlafzimmers sind die beiden Seitenapsiden sowie die Bettische dargestellt. Die Seitenapsiden, die nur etwa zwei Drittel der Höhe der Hauptapsis erreichen, schließen beidseitig an den tonnengewölbten Südansbau an. Die Wandgestaltung des kuppelüberwölbten Raumabschnitts setzt sich auch in diesem Schlafzimmerbereich fort. Die Sockelzone ist mit Steineinlegearbeiten verkleidet und die Wandflächen darüber sind mit Ornamenten auf Goldgrund ausgemalt. In der Hauptapsis erstreckt sich über dem Sockelgesims bis zum Gewölbeanfang ein Arkadenfries. Über dem Fries, der augenscheinlich ein Gebälk aus Ornamentbändern trägt, befindet sich in der Apsiskalotte eine Muttergottesdarstellung. Die Seitennischen weisen oberhalb des Sockelgesimses



Kat. II.92.

Ausmalungen mit einem Ornamentkonzept auf, das an Muschelwerk erinnert. Zwischen die Lamellen fügen sich florale Arabesken ein, die nach oben mit einem blauen Flachbogen abschließen. (ACR)

II.93. Grundriss des ersten Stockwerks, [Anfang Mai 1885]

Max Schultze, [Martin Heinrich Voigt]

Bleistiftzeichnung auf Papier, 94 x 68,5 cm

Beschriftet rechts unten: „No 119. Grundriß I Stock / Ungültig“

Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, L. II.-Mus. 2673L4

Auf den ersten Blick gleicht dieser Grundrissentwurf dem von März 1885. Abgesehen von der Vergrößerung der Gesamtanlage und der Erweiterung der südöstlichen Dienstbotentreppen beschränken sich die meisten Veränderungen auf den Bereich um das Schlafzimmer und das Schlafgemach selbst. Zum Ausgleich des erneut erhöhten Schlafzimmers und der damit einhergehenden Absenkung des Fußbodenniveaus im ersten Stock sind zusätzliche Treppenanlagen in den Korridoren erforderlich, die zum rund 57 Fuß langen und 33 Fuß breiten Schlafgemach führen. (ACR)

III.2. Wassermühle

Max Schultze

1915

Öl auf Holz, 84 x 57 cm

Signiert unten links: „M. Schultze Partenau.“

Signiert und datiert unten rechts: „M. Schultze 1915“

Sammlung W. Reng, Partenkirchen

Das Gemälde von 1915 zeigt den Blick auf eine hell blühende Wiesenlandschaft und ein bauernhofartiges Gebäude. Zwischen den Wiesen führt auf der rechten Seite ein Weg hindurch, der auf Höhe des Hofes von großen Bäumen flankiert wird. Die Äste und das Laubwerk überragen die Dächer und verbergen einen Teil des Gebäudes hinter sich. Am Horizont hinter einem Waldstreifen taucht die Sonne gerade auf oder ab. Es bleibt unklar, ob Max Schultze den Moment des Sonnenaufgangs oder -untergangs malerisch einfing. Die Morgen- bzw. Abendröte färbt den Himmel sowie

das gesamte Bild in ein sanftes Gelb-Violett. Die Blumen auf der Wiese im Vordergrund weisen auf die Frühlings- oder Sommerzeit hin. Würde der Bildtitel es nicht schon verraten, so entpuppte sich die Mühle erst bei näherem Hinsehen. Es ist kein Bach oder Fluss zu sehen und das hölzerne Rad hebt sich kaum vom direkt dahinter liegenden, ebenfalls aus Holz errichteten Gebäudeteil ab.

Das Motiv der Wassermühle ähnelt stark Schultzes Fotografien, die er beispielsweise auf ausgedehnten Wanderungen im Donau- oder Laabertal angefertigte. Mit großer Wahrscheinlichkeit könnte das Gemälde nach Vorlage einer seiner Fotografien entstanden sein. Schultze empfahl bei seinen Lichtbildervorträgen „Die landschaftliche Umgebung Regensburgs in künstlerischer Beziehung“ den Zuhörern, ihren Blick mithilfe eines „Ausschnittsuchers“ zu schärfen und so das Sehen zu lernen. Sie sollten einen besonders malerischen Ausschnitt wählen. Je einfacher und in sich geschlossener das Motiv, desto größer sei die Wirkung. Zudem wandte

Kat. III.2.





Kat. III.3.

Schultze für diese Komposition die Zwei-Drittel-Regel aus der Fotografie an, die sich an die Proportionslehre des Goldenen Schnitts anlehnt. Das Bild wird gedanklich durch zwei senkrechte und zwei waagrechte Linien in neun Teile geschnitten (vgl. Kat. III.35.). Die Signatur „M. Schultze-Partenau.“ verweist auf die Entstehung des Gemäldes in späteren Jahren Max Schultzes. Soweit heute bekannt, signierte er erst nach seiner Pensionierung und seinem Umzug nach Partenkirchen mit dem Zusatz „Partenau“ oder auch „Part.“. Das Gemälde verblieb nach seinem Tod in der Villa Heimat. (AD)

Max SCHULTZE, Aus meinen Vorträgen über die Umgebung Regensburgs in künstlerischer Beziehung. Mit einer Einleitung von Thomas Feuerer, in: Die Oberpfalz 106 (2018) S. 259–275 und S. 338–353, hier S. 268f.

III.3. Landschaft bei Niederwinzer

Max Schultze

1892

Öl auf Leinwand, 49 x 65 cm

Signiert unten rechts: „M. SCHULTZE 1892“

Sammlung Bernd Sauer

Max Schultze malte die Donaulandschaft mit den Winzerer Höhen und der von Pfaffensteine nach Niederwinzer führenden Landstraße.

In der Ferne ist das Dorf mit der Nikolauskirche erkennbar. Das flott gemalte Bild ist meisterlich komponiert in Farben, die an ein Aquarell erinnern. Für Winzer ist es eine neue, bislang unbekannte Ansicht aus dem Jahr 1892.

Bedauerlicherweise sind bislang nur wenige Gemälde von Max Schultze nachweisbar. Trotz dieser geringen Zahl lässt sich eine künstlerische Vielfalt feststellen, die vom Naturalismus der Landschaftsmalerei bis zu impressionistischen und expressionistischen Einflüssen der späteren Jahre reicht. Den Landschaften und Architekturbildern stehen die wenigen Porträts gegenüber. Seine malerischen Qualitäten hätten sicherlich bei einer Ausbildung an der Akademie der Künste bei den entsprechenden Professoren wie z.B. bei Carl von Piloty gesteigert werden können. (RD) (HR)

III.4. Eibsee mit Zugspitze (s. Abb. 11, S. 158)

Max Schultze

Undatiert

Öl auf Pappe, 34 x 26 cm

Oberpfalzverlag Laßleben, Kallmünz

Der Eibsee mit Schultzes Lieblingsberg, der Zugspitze, stellt ein wiederkehrendes Motiv im Œuvre des Künstlers dar. Wie beim gleich-



Kat. IV.1.

IV.1. Panorama von der Dreitorspitze gegen das Zugspitzplatt gesehen

Max Schultze

1880

Lavierte Bleistiftzeichnung, 27 x 61 cm

Anmerkung auf der Zeichnung:

Oben: „Reintaler Schrofen / Teufelsgrat und Hinterreintaler-Schrofen / Hochwanner / Hundstall / Gatterköpfe / Plattspitze / Gatterlspitze / Wetterwandeck / Plattachferner / Das Platt / Schneefernerkopf / Schneeferner / Zugspitze / Höllentalspitz / Hochbllassen / Grieskar / Alspitze“ Unten links: „Kante / der südwestlichen / Dreitorspitze // Panorama der Rainthaler spitzen, des Schnee- / Feners und der Zugspitze von der mittleren / Dreithorspitze aus.“

Museum Werdenfels, Inv. Nr. 01341

Die Zeichnung gibt die Sicht von der Dreitorspitze im östlichen Wettersteingebirge wieder. Die Hänge der Berge wurden mit Tuschlavierungen koloriert und dort, wo sich an Schluchten, Kämmen oder unter Wolkenschleieren Schatten bilden, besonders stark betont. Je näher man sich am Standort des Zeichners befindet, desto genauer sind die Schattierungen ausgearbeitet und erlauben es dem Betrachter sogar, den späten Nachmittag als ungefähre Uhrzeit der Entstehung zu bestimmen. Der Zeichner hat zudem sorgfältig die Namen der sichtbaren Gipfel notiert. Der Blick des Betrachters geht Richtung Osten und folgt der schroffen Linie des Gebirgskamms: Von der Dreitorspitze über die Gipfel des Hochwanners, der Plattspitzen, und des Schneefernerkopfs gelangt man schließlich zur Zugspitze. (LB)

IV.2. Panorama der Zugspitze

Max Schultze

1882

Lithografie

Erschienen in der Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins, Jg. 1882 – Band XIII, Wien 1882, 8 Tafeln.

Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 1, 22,2 x 42,5 cm (Blatt), 13,8 x 37,5 cm (Platte)

Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 2, 22,2 x 42,5 cm (Blatt), 13,8 x 37,5 cm (Platte)

Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 3, 22,2 x 42,5 cm (Blatt), 13,8 x 37,5 cm (Platte)

Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 4, 22,2 x 42,5 cm (Blatt), 13,8 x 37,5 cm (Platte)

Erkennungsschema zum Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 2, 21,5 x 49 cm

Erkennungsschema zum Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 3, 21,5 x 49 cm

Erkennungsschema zum Panorama der Zugspitze, 1882, Blatt 4, 21,5 x 49 cm

Das Erkennungsschema zu Blatt 1 fehlt.

Sammlung Werner Dechent

1881 präsentierte Max Schultze den Mitgliedern der Regensburger Alpenvereinssektion im Rahmen eines vereinsinternen Vortragsabends ein von ihm entworfenes Zugspitzpanorama. Die zugehörigen Zeichnungen veröffentlichte er dann im Jahr darauf in der „Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins“: vier Panoramen von der Zugspitze aus (je eine Panorama-Ansicht für jede Himmelsrichtung) und vier Gipfelschemata, welche die sichtbaren Gipfel der Panoramen detailliert und akribisch aufführen. Wiederum vier Jahre später schließlich erfolgte die Publikation seines Aufsatzes über „Das Panorama der Zugspitze“ in den „Mittheilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins“. In die-