

Jürgen Eichenauer



DER FRANKFURTER MALER AN- GILBERT GÖBEL (1821–1882)

Ein Wegbereiter des Realismus

V&G

Jürgen Eichenauer

Der Frankfurter Maler Angilbert Göbel (1821-1882)

Jürgen Eichenauer

DER FRANKFURTER MALER
ANGILBERT GÖBEL (1821-1882)

Ein Wegbereiter des Realismus

V&G

Umschlagabbildung: Kat.-Nr. 48

© VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2004

D.30

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Knoblich & Wolfrum, Berlin

E-Book ISBN: 978-3-95899-180-4

INHALT

Vorwort	9
Einleitung	13
Zeitleiste	16
I. DER FRANKFURTER MALER ANGILBERT GÖBEL	21
1. SEIN WEG ZUR MALEREI	23
1.1 Studienjahre am Städelschen Kunstinstitut	23
1.2 Vom Kupferstecher zum Maler	30
1.3 Etablierung, Erfolge und Arthur Schopenhauer	37
2. VORMÄRZ UND REVOLUTION VON 1848/49	44
2.1 Eine studentische Freundschaft	44
2.2 Karikaturen zur Revolution	47
2.3 Die Künstlervereinigung »Totenbund«	59
3. GÖBELS WEG ZUM REALISMUS	71
3.1 Seine Studienreisen	71
3.2 Altniederländische Malerei – eine deutsche Tradition?	73
3.3 Altniederländische Malerei – ein französischer Neuanfang?	78
3.4 Courbets Ausstellungen in Frankfurt am Main	84
3.5 Courbets Aufenthalt im Atelierhaus Kettenhofweg 44	93
4. EIN MALER DES FRANKFURTER BÜRGERTUMS	105
4.1 Göbel als Genremaler	105
4.2 Göbel als Bildnismaler	108
4.3 Die späten Jahre	113
5. DAS ATELIERHAUS IM KETTENHOFWEG 44	120
5.1 Die Baugeschichte	120
5.2 Göbel als Mieter und Eigentümer	123
5.3 Die Ateliermieter	129
6. TECHNIK UND STIL DES MALERS	137
6.1 Malgrund/Entwurf	137
6.2 Schaffensphasen/Duktus	137
6.3 Kolorit/Komposition/Signatur	139

EPILOG	142
BRIEFWECHSEL	147
II. WERKVERZEICHNIS	169
Erläuterungen zum Werkverzeichnis	171
1. GEMÄLDE	173
1.1 Herrenbildnisse [Kat.-Nr. 1 – Kat.-Nr. 16]	173
1.2 Damenbildnisse [Kat.-Nr. 17 – Kat.-Nr. 22]	184
1.3 Kinderbildnisse [Kat.-Nr. 23 – Kat.-Nr. 27]	189
1.4 Studienbildnisse [Kat.-Nr. 28 – Kat.-Nr. 38]	192
1.5 Bürgerliche Genreszenen [Kat.-Nr. 39 – Kat.-Nr. 63]	195
1.6 Volkstümliche Genreszenen [Kat.-Nr. 64 – Kat.-Nr. 76]	208
1.7 Altstadtmotive/Architektur [Kat.-Nr. 77 – Kat.-Nr. 85]	212
1.8 Landschaften/Ansichten [Kat.-Nr. 86 – Kat.-Nr. 89]	217
1.9 Mythologisches [Kat.-Nr. 90 – Kat.-Nr. 97]	218
1.10 Verschiedenes [Kat.-Nr. 98 – Kat.-Nr. 99]	222
2. AQUARELLE, PASTELLE UND ZEICHNUNGEN	223
2.1 Bildnisse [Kat.-Nr. 100 – Kat.-Nr. 122]	223
2.2 Studienbildnisse [Kat.-Nr. 123 – Kat.-Nr. 146]	231
2.3 Bürgerliche Genreszenen [Kat.-Nr. 147 – Kat.-Nr. 175]	235
2.4 Volkstümliche Genreszenen [Kat.-Nr. 176 – Kat.-Nr. 194]	245
2.5 Altstadtmotive/Architektur [Kat.-Nr. 195 – Kat.-Nr. 205]	249
2.6 Landschaften/Ansichten [Kat.-Nr. 206 – Kat.-Nr. 219]	252
2.7 Historisches [Kat.-Nr. 220 – Kat.-Nr. 224]	254
2.8 Mythologisches [Kat.-Nr. 225 – Kat.-Nr. 237]	256
2.9 Karikaturen [Kat.-Nr. 238 – Kat.-Nr. 240]	257
2.10 Verschiedenes [Kat.-Nr. 241 – Kat.-Nr. 250]	258
3. DRUCKGRAPHIK	261
3.1 Bildnisse [Kat.-Nr. 251 – Kat.-Nr. 259]	261
3.2 Karikaturen [Kat.-Nr. 260 – Kat.-Nr. 274]	268
3.3 Reproduktionsgraphik [Kat.-Nr. 275 – Kat.-Nr. 329]	280
3.4 Verschiedenes (eigener/nach eig. Entwurf) [Kat.-Nr. 330 – Kat.-Nr. 343]	313
LITERATURVERZEICHNIS	321
a) Autoren, Autorinnen und Nachschlagewerke	321
b) Auktions-, Ausstellungs- und Inventarkataloge	326
c) Archivquellen/Periodika	330
PHOTONACHWEIS	332

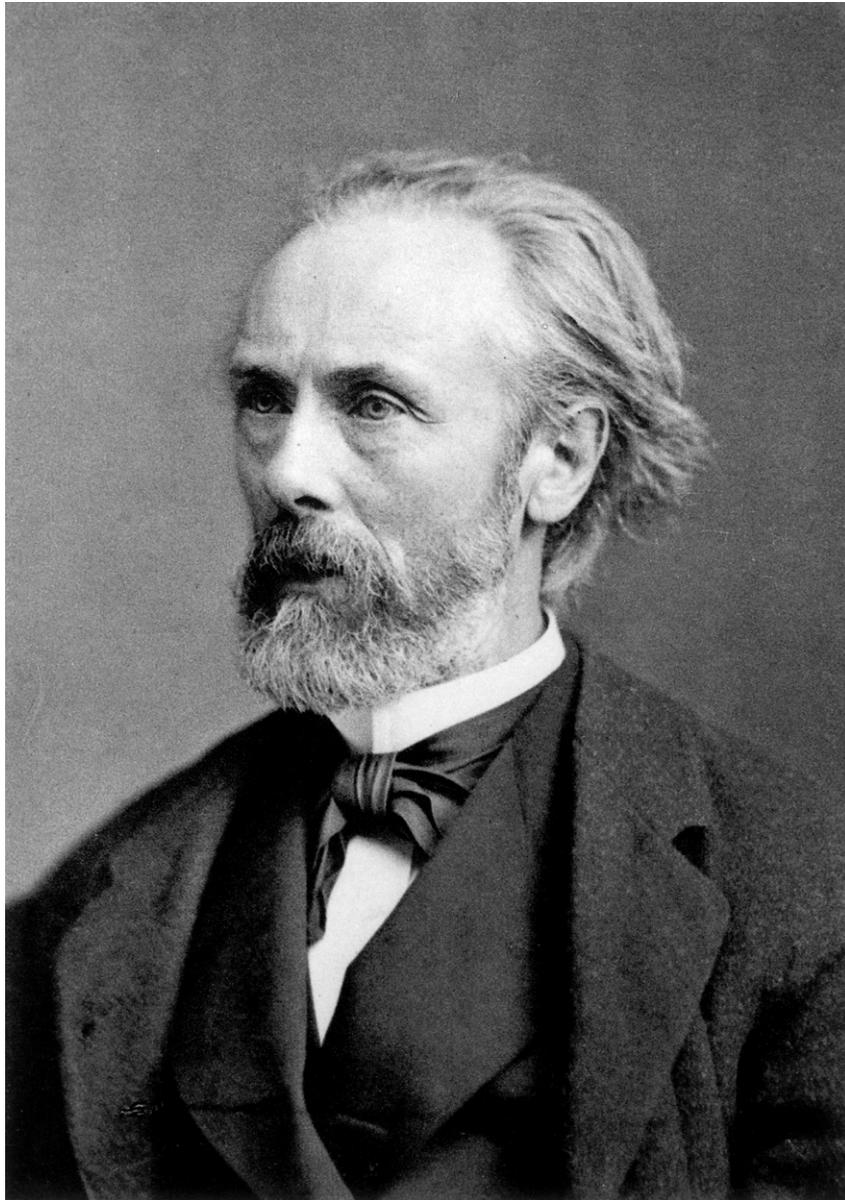


Abb. 1: Angilbert Göbel in der einzigen bekannten Photographie, die in einem Kästlein mit der Deckelaufschrift ›74 Bildnisse zu Kaulen, deutsche Künstler‹ als Beilage zu Wilhelm Kaulens gleichnamiger Buchpublikation [vgl. Kaulen 1878] verkauft wurde, Lichtdruck von Alois Mayer, Frankfurt a. M. o. J. [1878] (für die Genehmigung zur Veröffentlichung sei an dieser Stelle der Kunsthandlung Joseph Fach GmbH, Frankfurt a. M., gedankt).

Vorwort

»Mich deucht, der Grund dafür, daß man so rasch über den Künstler hinwegschritt, lag wohl in einzelnen Zügen seiner Persönlichkeit begründet. In Göbel lebte ein scharfer, kritischer Geist. Wie er an sich die höchsten Anforderungen stellte, verlangte er auch von Andern das Höchste. Da er den Muth seiner Ueberzeugung besaß, und mit dem drastischen Ausdruck seines strengen Urtheils nicht hinter dem Berge hielt, gewann er sich manchen Feind und nicht allzu viele Freunde unter den Kollegen und den Führenden auf dem Gebiete der Kunst. Es mag gar Manchen unbewußt ein Gefühl der Erleichterung beschlichen haben, als diese hellen, durchdringenden Augen sich für immer geschlossen, als dieser beredte Mund sich nicht mehr öffnen konnte, ein tadelndes Wort zu sprechen, das den Kern der Sache traf.«¹

Die Malerin Philippine Wolff-Arndt (geb. 1849)² schrieb jene befremdlichen, einem veröhnlichen Nachruf wenig gemäßen Worte im Jahr 1900 zur Erinnerung an ihren einstigen Lehrer, den Frankfurter Maler Angilbert Göbel. Eine Monographie jenes Künstlers, der für Gustave Courbets (1819-1877) in den 1850er Jahren erfolgte Hinwendung nach Deutschland mitverantwortlich zeichnete, ist seither nicht geschrieben worden. Diese Forschungslücke soll mit der vorliegenden Arbeit geschlossen werden.

Ein bemerkenswerter Künstler begegnete mir, als ich mich auf Vorschlag von Herrn Prof. Dr. Dr. Gerhard Eimer (Kopenhagen) jenem Vergessenen zuwandte. Arthur Schopenhauer (1788-1860), dessen Ruhm als pessimistischer Philosoph sich nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 zu entfalten begann, nannte Göbel im Jahr 1857 den »berühmtesten und besten hiesigen Maler«;³ ohne daß diese Wertschätzung damals öffentlich geworden wäre. Zugleich hatte Schopenhauer – als Augenzeuge der Courbetschen Ausstellungen in Frankfurt am Main – Göbels künstlerische Ausrichtung erkannt: »Er ist ein Realist und scheint sich Courbet zum Vorbild genommen zu haben.«⁴

Die Propagierung eines Realismus Courbetscher Prägung durch deutsche Künstler, vor allem durch Mitglieder des Münchner Leibl-Kreises, wäre in den 1870er Jahren nicht denkbar gewesen, hätte nicht das Frankfurter Kunstleben bereits zwanzig Jahre zuvor Voraussetzungen für Courbets Anerkennung in Deutschland geschaffen, die im Rahmen dieser Arbeit zu erörtern sind.

Über den Frankfurter Realismus der 1850er Jahre und die Entfaltung des Realismus im Münchner Leibl-Kreis führt ein Weg auch zum jungen Max Liebermann (1847-1935) und dessen Erfolgen, so daß Courbets Auftreten in Frankfurt am Main als eine Weichenstellung zur Moderne zu werten ist. Im Jahrzehnt nach 1848/49 fand die jüngste Generation Frankfurter

-
1. Philippine Wolff-Arndt, *Angilbert Theodor [sic!] Göbel. Ein Erinnerungsblatt*, in: *Frankfurter Zeitung*, 12.12.1900 (1. Morgenblatt), o. S. (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek).
 2. Vgl. TB 1907-50, Bd. 36 (1947), S. 219; vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 173. – Die Nennung von Göbel als Lehrer erfolgt in beiden Einträgen nicht. Genannt wird der Maler Johann *Heinrich* Hasselhorst (1825-1904). Daß Wolff-Arndt auch Schülerin Göbels war, geht lediglich aus ihrem Essay hervor.
 3. Arthur Schopenhauer, Brief an Asher, 16.3.1857, zit. nach: Hübscher 1968, S. 121, Nr. 45 [vgl. Kat.-Nr. 4].
 4. Arthur Schopenhauer, Gespräch mit Carlot G. Beck, Anfang März 1857, zit. nach: ebd. [vgl. Kat.-Nr. 4].

Künstler in Courbets Kunst, die mit einem revolutionären politischen Programm unterlegt war, den Ausgleich zur erfolgten Entmündigung.

In engerer Verbindung oder Freundschaft standen Anton Burger (1824-1905), *Jacob* Fürchtgott Dielmann (1809-1885), Angilbert Göbel (1821-1882), Jacob Maurer (1826-1887), Victor Müller (1829-1871), Philipp Rumpf (1821-1896), Otto Scholderer (1834-1902), Adolph Schreyer (1828-1899) und Anton Umpfenbach (1821-1892), alles Absolventen der Städelschen Kunstschule in Frankfurt am Main. Müller, Scholderer und Schreyer verließen die Stadt und erfuhren überregionale Ehrung. Burger, Rumpf, Dielmann und Maurer übersiedelten nach Kronberg im Taunus – als Begründer der dortigen Malerkolonie werden sie bis zur Gegenwart geschätzt. Göbel und Umpfenbach hingegen, die in Frankfurt am Main geblieben waren, gerieten in Vergessenheit.

Traf Göbel die Vergessenheit zurecht? Nachdem sich Göbel als Porträtmaler des gehobenen Bürgertums zu etablieren begann, war dem Publikum eine Kenntnisnahme der entstehenden Bildnisse verwehrt. Auf wenigen Ausstellungen war im 19. Jahrhundert das eine oder andere Genregemälde zu sehen. Nach seinem Tod blieben die hinterlassenen Arbeiten – wenige Ausnahmen abgerechnet – verborgen; sie befinden sich mittlerweile in Museumsdepots oder immer noch in Privatbesitz. Auch ist ein gutes Drittel von Göbels Gemälden als Kriegsverlust zu beklagen. Ein einziges Gemälde, ein beeindruckendes Hauptwerk, das **Familienporträt** [Kat.-Nr. 22], ist in der Schausammlung eines deutschen Museums zu sehen, nämlich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Gemeinsam mit dem biographischen Teil dieser Arbeit soll nun ein Werkverzeichnis der gerechten Urteilsfindung des Publikums dienen.

Die kunsthistorische Literatur begegnete Angilbert Göbel zu Lebzeiten mit zaghaften Hinwendungen. Einige Zeilen, manchmal ein Absatz waren das Maximum. Neben Göbels eigenem, bislang unbekanntem Briefwechsel, der sich innerhalb dieser Arbeit ediert findet, trug der Briefwechsel mehrerer Persönlichkeiten, mit denen der Künstler bekannt geworden war, zur Annäherung bei: der Zeichner und Karikaturist Wilhelm Busch, der Maler Gustave Courbet und der Philosoph Arthur Schopenhauer sind zu nennen.⁵ Eine andere Quelle war Weizsäcker/Dessooffs zwei Jahrzehnte nach Göbels Tod verfaßter Rückblick auf die Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts; mit beigegebenem Künstlerlexikon, das Verweise auf zeitgenössische Feuilletonartikel enthält.⁶

Hinzu traten mündlich mitgeteilte, jedoch literarisch geglättete Lebensläufe in der Buchpublikation ›Freud und Leid im Leben deutscher Künstler‹, die der Frankfurter Journalist Wilhelm Kaulen im Jahr 1878 herausgab,⁷ die Erinnerungen des Arztes Dr. Heinrich Hoffmann, der den ›Struwelpeter‹ schrieb und Administrator des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main war,⁸ ebenso die Erinnerungen des Malers Johann Friedrich Hoff,⁹ sowie alle

5. Die Genannten waren keine Korrespondenzpartner Göbels. Gleichwohl gestatten deren Briefwechsel wertvolle Rückschlüsse. – Vgl. WBG 1982; vgl. ten-Doesschate Chu 1996; vgl. die für Göbel relevanten Zitate in Schopenhauers Briefwechsel in: Hübscher 1968, S. 120 ff.

6. Vgl. WD 1907/09, Bd. 1 (1907), Bd. 2 (1909).

7. Vgl. Kaulen 1878.

8. Vgl. Hoffmann 1985.

9. Vgl. Hoff 1902; vgl. Hoff 1914.

verfügbaren Auktions- und Ausstellungskataloge des betreffenden Zeitraums. Historische Zeitungen und Adreßbücher trugen neben der Frankfurter kunsthistorischen Literatur des 19. Jahrhunderts zur Vervollständigung des Bildes bei.¹⁰ Zuletzt schlossen Archivquellen, vor allem des Instituts für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main, noch verbliebene Lücken.¹¹

Das umfangreichste der genannten Werke, Weizsäcker/Dessoffs Künstlerlexikon, gibt in Heinrich Weizäckers Schilderung des Frankfurter Kunstlebens im 19. Jahrhundert den entscheidenden Hinweis, daß die jüngst vergangene Epoche – in welche eben Göbels Aufstieg als Porträtmaler fällt – weitgehend gekürzt worden sei.¹²

Das materialreiche Feld der Sekundärliteratur, die sich im 20. Jahrhundert mit der Frankfurt-Kronberger Kunstgeschichte befaßte, konnte zum Schließen erheblicher Forschungslücken bloß Hinweise liefern: So findet sich etwa Göbels Jahrzehnte bestehendes Atelierhaus im Kettenhofweg 44 einzig und allein in einem Beitrag Benno Reifenbergs, der im Jahr 1921 in der ›Frankfurter Zeitung‹ erschien, beschrieben.¹³ Vielerlei Erörterungen ohne Quellenangaben, meist auf die Wirkung von Abbildungen vertrauend, haben nach Ende des Zweiten Weltkriegs das Dargestellte breitgefächert behandelt, zugleich jedoch den Blick auf Einzelheiten verstellt. Der Forschungsstand zu Angilbert Göbel zeigte sich in einem Maße dürftig, daß der humanistische Ruf »ad fontes« – zu den Quellen – für die vorliegende Arbeit bestimmend und zwingend wurde.

Folglich sind Personennamen, sofern ein Vergleich mit zeitgenössischen Belegen dies erlaubte, in der Schreibweise des 19. Jahrhunderts gehalten.¹⁴ Zitate erscheinen, soweit der Urtext vorlag, in der Orthographie ihrer Zeit; zitierte Briefstellen, wenn das Original zur Verfügung stand, den Eigenheiten des Schreibers entsprechend.

Meine Darstellung wurde als Dissertation im Rahmen der Projektgruppe Frankfurter Malerei geschrieben. Unter Leitung von Herrn Prof. Dr. Dr. Gerhard Eimer (Kopenhagen) ist diese Arbeitsgemeinschaft dem Institut für Kunstgeschichte der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main angeschlossen. Einen besonderen Dank möchte ich neben Herrn Prof. Dr. Dr. Eimer und den Mitgliedern der Projektgruppe auch gegenüber Herrn Prof. Dr. Klaus Herding, dem zweiten Gutachter dieser Dissertation, aussprechen. Ebenso sei den Herren Dr. Christoph Andreas (Kunsthaltung J. P. Schneider jr.), Michael Kolod (Graphische Sammlung im Städelschen Kunstinstitut), Michael Mohr (Bibliothek und Archiv im Städelschen Kunstinstitut), Dr. Reinhold Schmitt-Thomas (Rhein-Main-Kunstspiegel), Dr. Klaus-Ludwig Schulz (priv.) und Dr. Hans-Joachim Ziemke (ehem. Städelsches Kunstinstitut) in Frankfurt am Main gedankt. Deren Hinweise und Anregungen waren mir – ebenso wie die Gespräche und Erörterungen mit Frau Elisabeth Appel in Frankfurt am Main – von besonderem, hilfreichen Wert.

10. Vgl. *Literaturverzeichnis*, S. 321 ff.

11. Vgl. ebd.

12. Vgl. Kap. 4.3, S. 113.

13. Vgl. Kap. 5.1, S. 120.

14. Karl Ballenberger = Carl Ballenberger; Jakob Becker = Jacob Becker; Viktor Müller = Victor Müller; Adolf Schreyer = Adolph Schreyer; etc.

Als kulturellen Institutionen sei vor allem dem Städelschen Kunstinstitut und der Städtischen Galerie im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main sowie der dortigen Graphischen Sammlung gedankt, ebenso dem Historischen Museum in Frankfurt am Main und dessen Graphischer Sammlung, dem Schopenhauer-Archiv und dem Lesesaal Frankfurt innerhalb der Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main, außerdem der Graphischen Sammlung des Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, der Neuen Galerie in Kassel, der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und der Museumsgesellschaft Kronberg e. V.

Auch seitens des Kunsthandels und privater Sammler erfuhr ich wohlwollende Unterstützung: Zu nennen sind die Kunsthandlung Joseph Fach GmbH, die Kunsthandlung H. W. Fichter, die Kunsthandlung Julius Giessen, die Galerie F. A. C. Prestel und die Kunsthandlung J. P. Schneider jr. in Frankfurt am Main; in Siegen sei dem Antiquariat Armin Nassauer gedankt. Ohne deren, teils über Jahre andauerndes Mitwirken, wären Göbels Werke nicht im erreichten Umfang dokumentierbar geworden. Vor allem sei dem Besitzer von Göbels Briefwechsel für die Genehmigung zur erstmaligen Veröffentlichung innerhalb dieser Arbeit gedankt; der Hinweis auf diesen Briefwechsel erfolgte durch die Museumsgesellschaft Kronberg e. V.

Weiterer Dank gebührt dem Goethe- und Schiller-Archiv/Stiftung Weimarer Klassik für die Genehmigung zur Veröffentlichung eines Briefzitats des Goethe-Enkels Walther von Goethe (1818-1885) zum 1844 errichteten Frankfurter Goethe-Denkmal; Herr Dr. René Jacques Baerlocher (Basel) wies mich freundlicherweise auf das bislang unveröffentlichte Zitat hin [vgl. Anm. 209].

Mein herausragender und abschließender Dank gebührt der Pestalozzi-Stiftung früher Arthur und Emil Königswarter'sche Unterrichts- und Studienstiftung in Frankfurt am Main. Durch deren Stipendium wurde das Schreiben dieser Dissertation ermöglicht.

Jürgen Eichenauer

Frankfurt am Main, im Februar 2002

Einleitung

Die Frankfurter Malerei begründete im 19. Jahrhundert keine eigenständige Schule. Die Künstler der ersten Hälfte des Jahrhunderts standen mehrheitlich unter dem Einfluß eines religiös motivierten, an altdeutsche und präraffaelitische Vorbilder angelehnten Stils, während andere Maler – vor allem nach der gescheiterten Revolution von 1848/49 – ihre Vorbilder in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts fanden; sowohl in deren Malstil als auch im diesseitigen Gegenwartsbezug. Als kunstgeschichtliche Schlagworte für die Vertreter dieser Richtungen haben sich die Begriffe »Nazarener« und »Realisten« eingebürgert.

Den Anfang nazarenischen Kunstschaffens markiert innerhalb der Frankfurter Kunstgeschichte der Zuzug von Peter Cornelius (1783-1867), der 1809 bis 1811 in der Bibergasse arbeitete und dort auf Anregung des Buchhändlers Wenner mehrere Zeichnungen zu Goethes ›Faust‹ schuf, ehe er sich 1811 entschloß, nach Rom zu übersiedeln, wo er in der nazarenisch gesinnten »Lukasbruderschaft« Aufnahme fand.¹⁵ In hohem Maß prägte sein römischer Bundesbruder Philipp Veit (1798-1877) die Frankfurter Malerei jener Epoche. Veit hatte im Jahr 1829 eine Berufung nach Frankfurt am Main erhalten, die ihm 1830 die Leitung des Städel'schen Kunstinstituts eintrug.¹⁶ Die protestantische Stadt Frankfurt am Main erschien unter Veits Direktorat als eine Hochburg nazarenisch-katholischer Kunst.

Das 1817 als Stiftung des Bürgers Johann Friedrich Städel (1728-1816) ins Leben gerufene Städel'sche Kunstinstitut, das aufgrund von Erbstreitigkeiten erst 1830 mit Veit als Direktor seine uneingeschränkte Arbeit aufnehmen konnte,¹⁷ garantierte durch profunde Lehrtätigkeit in den verschiedenen Gattungen der bildenden Kunst die Grundlage für Blüte und Qualität eines handwerklich bestimmten Kunstschaffens. Im ›Stiftungs-Brief des Städel'schen Kunst-Instituts‹ vom 15. März 1815 hatte Städel festgelegt, daß sein Kunstbesitz den Grundstock einer öffentlichen, jedermann zugänglichen Sammlung bilden solle und daß das Stiftungsvermögen neben einer Erweiterung der Sammlung auch der Förderung junger Künstler durch Unterricht und Stipendien zu dienen habe.¹⁸

Ein Auftrag, dessen Unterstützung sich der 1829 gegründete Frankfurter Kunstverein anschloß. Bei Ausstellungen und wohltätigen Verlosungen von Kunstwerken war das Augenmerk der Veranstalter auf begabte Absolventen der Städel'schen Kunstschule gerichtet. Der Bekanntheitsgrad jener Debütanten erfuhr dadurch eine nicht unbeträchtliche Steigerung. Als Zeitzeuge berichtet der Maler Johann Friedrich Hoff (1832-1913):¹⁹ »Hier konnte man die Erstlingswerke der Atelierschüler sehen. Waren diese annehmbar, so wurden sie, schon um den jungen Leuten entgegenzukommen, zur Verlosung angekauft.«²⁰

15. Vgl. FKü 1907, S. 119.

16. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 161.

17. Vgl. Ziemke 1980, S. 6.

18. Vgl. ebd., S. 5.

19. Vgl. Kap. 2.3, S. 59 f.

20. Hoff 1914, S. 9.

Während seiner Amtszeit manifestierte Veit den Anspruch des nazarenischen Kunstwillens durch einen Auftrag an den in Rom verbliebenen Friedrich Overbeck (1789-1869). Dieser malte in den Jahren 1832 bis 1840 das Gemälde **Der Triumph der Religion in den Künsten**, während Veit im Zeitraum von 1834 bis 1836 das Fresko **Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum** [vgl. Kat.-Nr. 296] schuf.²¹ Beide Werke dienten einer programmatischen Ausschmückung des alten Städelschen Kunstinstituts in der Neuen Mainzer Straße in Frankfurt am Main. Veits Arbeit büßte ihren Ewigkeitsanspruch jedoch ein: das Fresko wurde beim Umzug des Instituts (1877) auf Leinwand übertragen.²²

Veit trat im Jahr 1843 von seinem Amt zurück, nachdem das religionskritisch auslegbare Gemälde **Hus vor dem Konzil in Konstanz** (1842) von Carl Friedrich Lessing (1808-1880) durch die Administration angekauft worden war; denn deren Mitglieder verfügten über die Entscheidungsgewalt, nicht Veit als Direktor.²³ Einige Maler der Düsseldorfer Malerschule, denen Lessing zuzurechnen war, hatten sich früh von Stil und Inhalten der nazarenischen Kunst abgewandt, ja sogar gegen diese polemisiert.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewannen in Frankfurt am Main vermehrt französische Einwirkungen an Einfluß. Maler wie Peter Burnitz (1824-1886), Louis Eysen (1843-1899), Angilbert Göbel (1821-1883), Victor Müller (1829-1871), Otto Scholderer (1834-1902) oder Adolph Schreyer (1828-1899) trugen dem Frankfurter Kunstleben ein aus persönlichen Vorlieben gespeistes, französisches Kunstempfinden zu.

Eine Entwicklung, als deren Höhepunkt im August 1858 der Besuch des französischen Malers Gustave Courbet (1819-1877) in Frankfurt am Main erfolgte. Ausstellungen seiner Gemälde hatten im März 1852, zur Jahreswende 1852/53 und zu Beginn des Jahres 1858 die Künstlerschaft wie das Bürgertum der Stadt in zwei Lager geschieden.²⁴ Courbet, der bis zum Februar 1859 in der Mainstadt lebte und arbeitete, vermittelte mit seiner Theorie einer »realistischen« Kunst – auf der Pariser Weltausstellung 1855 spektakulär zur Schau gestellt – den Frankfurter Malern die weitreichendsten Impulse.²⁵

Zeitgleich erfolgte ein Auszug von Malern, allen voran Anton Burger (1824-1905) und *Jacob* Fürchtegott Dielmann (1809-1885), in das Landstädtchen Kronberg im Taunus. Die Entstehung der Kronberger Malerkolonie vollzog sich. Nicht allein eine Vielzahl malerischer Motive, sondern auch persönliche Gründe förderten das Übersiedeln: Burger nannte die »Liebe zur Natur« sowie die »Lust am Waidwerk«.²⁶ Das Entstehen solcher Kolonien war zeittypisch: Einfluß auf die Entwicklung einer modernen Malerei gewannen in diesem Ablösungsprozeß von der herkömmlichen Akademiekunst jedoch allein die Maler von Barbizon bei Paris. In diesem Bauern- und Holzfällerdorf, im Wald von Fontainebleau gelegen, hatten sich französische

21. Vgl. ebd., S. 6, Anm. 18; vgl. Suhr 1991, S. 89 ff.

22. Vgl. ebd., S. 95.

23. Vgl. eine detailgenaue Schilderung und Analyse der Ereignisse, die zu Veits Rücktritt führten, in: ebd., S. 99 ff.; vgl. WD 1907/09, Bd. 1 (1907), S. 26 ff.

24. Vgl. Kap. 3.4, S. 84 ff.

25. Vgl. Kap. 3.5, S. 93 ff.

26. Zit. nach: Kaulen 1878, S. 71.

Landschaftsmaler, in seiner Lehrzeit auch der Frankfurter Maler Peter Burnitz (1824-1886), eingefunden und erstmals die Pleinairmalerei gewagt.

Im Bannkreis der angeschnittenen Ereignisse, die dem Frankfurter Kunstleben des 19. Jahrhunderts ihren Stempel aufdrückten, steht das Schaffen jenes Künstlers, den Schopenhauer im eingangs zitierten Lob den »berühmtesten und besten hiesigen Maler«²⁷ nannte: Christian Wunibald *Angilbert* Göbel.²⁸



27. Vgl. Anm. 3.

28. Die Vornamen des Künstlers lauten in richtiger Reihenfolge: »Christian Wunibald Angilbert« [*Geburts- und Tauf-Buch der freien Stadt Frankfurt*, Jg. 1821, S. 40, Nr. 78 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte)]. Daß »Angilbert« unter diesen Vornamen als Rufname des Künstlers zu gelten hat, geht aus Göbels Signatur hervor. Außerdem erscheint der Familienname im »Geburts- und Tauf-Buch« mit »ö« geschrieben, nicht mit »oe«, der ungenauen Schreibweise in: Boetticher 1891-1901, Bd. 1 (1891), S. 392; MS 1895-1906, Bd. 2 (1896), S. 65; Benno Reifenberg, *Kettenhofweg 44. Über Angilbert Goebel*, zit. nach d. Neuabdr. in: *Rhein-Main-Kunstspiegel*, Jg. 5/1993, S. 20 (Frankfurt a. M., Privatarchiv Schmitt-Thomas); u. a.

Zeitleiste

1821

Am 26. Januar erblickt Christian Wunibald *Angilbert* Göbel in Frankfurt am Main als Sohn des aus Coburg zugezogenen Kaufmanns Christian *Gottlieb* Göbel und dessen Ehefrau Anna Margaretha, geb. Hochstadt, das Licht der Welt.

1836

Aufnahme an der Städelschen Kunstschule in Frankfurt am Main.

1837

Angilbert Göbel wird Schüler des Kupferstechers Eugen Eduard Schäffer (1802-1871), der ihn zum Reproduktionsstecher ausbildet.

1839

Philipp Veits (1793-1877) Fresko **Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum** [vgl. Kat.-Nr. 296] soll als radierte Jahresgabe des Frankfurter Kunstvereins erscheinen. Das Vorhaben verzögert sich: Erst in den Jahren 1841/42 liegen Reproduktionsdrucke des Triptychons vor, darunter die Seitentafel *Italia* [Kat.-Nr. 296] von Göbel.

1840

Am 24. und 25. Juni findet in Frankfurt am Main die Säkularfeier anlässlich der Erfindung des Buchdrucks statt. Göbel beteiligt sich in der Sektion der Kupferstecher am Festumzug der Künstlerschaft.

1841

Göbel ersucht den Studenten Johann Theodor *Heinrich* Nabert (1818-1890) in Göttingen, nachmals Studienrat an der Frankfurter Musterschule, den bereits bestehenden Kontakt durch intensiveren Briefwechsel zu vertiefen: Naberts Gedankengut steht dem Vormärz nahe.

1843

Göbel spricht sich als Mitunterzeichner einer Eingabe an die Administration des Städelschen Kunstinstituts für Veits Verbleiben als Direktor aus.

Im September erfolgt gemeinsam mit dem Kupferstecher Johann *Christian* Siedentopf (1818-1884) ein Aufenthalt in Straßburg im Elsaß.

Ein erster autodidaktischer Malversuch ist nachweisbar [vgl. Kat.-Nr. 77].

1844/45

Austritt aus der Städelschen Kunstschule.

1845

Reise nach Dresden.

Gemeinsam mit den Malern Anton Burger (1824-1905) und Philipp Rumpf (1821-1896) hält Göbel einen gegenseitigen Unterricht, in welchem jene von Göbel die Zeichentechnik Schäfers vermittelt bekommen und Göbel von diesen das Malen erlernt.

In den Jahren 1845 bis 1847 fertigt Göbel Buchillustrationen nach Moritz von Schwind (1804-1871) [vgl. Kat.-Nr. 303-312]. Die Verbindung zeigt sich deutlich in Göbels Beiträgen zur Abschiedsfeier des Künstlers (1847) [vgl. Kat.-Nr. 260, 317] und im 1850 vorgelegten, nach Schwinds Vorlage radierten **Falkensteiner Ritt** [Kat.-Nr. 323].

1846

Reise nach Belgien und Paris.

1848/49

Anlässlich der deutschen Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche ergreift Göbel in Radierungen, Stichen und Lithographien Partei für die parlamentarische Linke. – Göbels damals verlegte Karikaturen [vgl. Kat.-Nr. 261-274] sind der Höhepunkt seines druckgraphischen Schaffens.

Vor 1850

In Loslösung vom nazarenischen Stil entsteht aus Absolventen der Städelschule und anderen fortschrittlichen Köpfen die Künstlervereinigung »Totenbund«, der auch Göbel angehört. – Die künstlerische Ausrichtung des »Totenbundes« ist sowohl für das nachfolgende Frankfurter Interesse an Courbet als auch für die Hinwendung in den Taunus und das Entstehen der Kronberger Malerkolonie ausschlaggebend.

1850

Göbels nach Moritz von Schwind radiierter **Falkensteiner Ritt** [Kat.-Nr. 323] erscheint. Der Erfolg dieser als Jahresgabe für die Mitglieder des Frankfurter Kunstvereins geschaffenen Arbeit macht Göbels Name bekannt.

Göbel gibt zur Jahrhundertmitte das Kupferstechen als Haupterwerb auf und etabliert sich als Maler.

1852

Im März 1852 erfolgt eine erste Ausstellung mit Werken von Gustave Courbet (1819-1877) in Frankfurt am Main.

Zur Jahrwende 1852/53 findet Courbets zweite Ausstellung in der Mainstadt statt.

Im Verlauf des Jahres 1852 sind Göbel, Rumpf und Burger nach Paris gereist, wo die Gruppe neben Courbet auch Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) aufgesucht hat.

1854

Göbel schwört am 4. Januar den Bürgereid der Freien Stadt Frankfurt.

Göbel nimmt am 29. November an der »vorbereitenden Generalversammlung« zur Erneuerung des Frankfurter Kunstvereins teil und gehört zu den ersten Aktienzeichnern des zur Firma umgewandelten, rasch vom »Totenbund« mitbeeinflussten Vereins.

1856

Göbels erster und spektakulärer Erfolg als Maler [vgl. Kat.-Nr. 67].

Göbel bittet Schopenhauer um Erlaubnis, auf eigene Rechnung dessen Porträt anzufertigen [vgl. Kat.-Nr. 4]; Porträtsitzungen finden in den Jahren 1857 bis 1859 statt. Das Bildnis trägt wesentlich zu Göbels Aufstieg als Porträtist des Frankfurter Bürgertums bei.

1857

Göbel wird in den Verwaltungsrat des Frankfurter Kunstvereins gewählt und behält das Amt, von einer Unterbrechung in den Jahren 1875 bis 1879 abgesehen, zeitlebens.

Göbel wird Mitglied der sich gründenden Frankfurter Künstlergesellschaft, in welcher die Künstlervereinigung »Totenbund« aufgeht.

Am 19. August Heirat mit der Gärtnerstochter Maria *Elisabeth* Henriette Reith aus Fulda.

1858

Geburt des Sohnes Oskar am 12. Januar.

Göbel ist mit einem Atelier erstmals im Kettenhofweg 44 nachweisbar.

Göbel ist auf der ersten gesamtdeutschen Kunstschau vertreten, der »Deutschen allgemeinen und historischen Kunstausstellung« (14.7.-15.10.1858) im Münchner Glaspalast.

Zu Beginn des Jahres hat Courbets dritte Ausstellung in Frankfurt am Main stattgefunden, von August 1858 bis Februar 1859 besucht der französische Künstler selbst die Stadt.

Unter dem suggestiven Einfluß Courbets, der gemeinsam mit Victor Müller bei Göbel arbeitet, entsteht das Hauptwerk *Arme Leute* [Kat.-Nr. 48].

Um 1860

Geburt der Tochter Thekla.

1863

Geburt der Tochter *Marie Louise* am 20. August.

1865

Göbel nimmt mit seiner Familie den Kettenhofweg 44 als Hauptwohnsitz.

1867

Geburt des Sohnes Johann *August* am 1. Juni.

Reise nach St. Petersburg (Rußland).

1869-71

Wilhelm Busch (1832-1908), Autor der volkstümlich gewordenen Bildergeschichte »Max und Moritz« (1865) und anderer Veröffentlichungen, ist im Kettenhofweg 44 nachweisbar.

1870

Geburt der Tochter Bertha am 20. Juni.

Göbel erwirbt das Atelierhaus Kettenhofweg 44.

1871

Reise nach Italien, mit Aufhalten in Venedig und Rom.

Göbels Schwager Johannes Eissenhardt wird Miteigentümer des Atelierhauses.

1873

Am 29. Januar stellt Göbel auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung zum »Besten der Ostseebeschädigten« gemeinsam mit dem Maler Heinrich Hasselhorst (1825-1904) und dem Bildhauer Johannes Dielmann (1819-1886) »Lebende Bilder«.

1874

Göbel stellt in London aus und erhält eine Medaille.

Um 1875

Mit der Anteilnahme am Schaffen von Wilhelm Steinhausen (1846-1924), Hans Thoma (1839-1924) und Wilhelm Trübner (1851-1917) erfolgt eine Hinwendung zum Münchner Kunstleben. Auch Arnold Böcklin (1827-1901) in Florenz steht in Göbels Blickfeld.

Versuche mit den »Petroleumfarben« des Malers Heinrich Ludwig (1829-1897) finden statt. Außerdem liest Göbel die Schriften der Essayisten Konrad Fiedler (1841-1895) und Carl Hillebrand (1829-1884).

1877/78

Anlässlich des Umzugs der Städel'schen Gemäldegalerie führt Göbel gemeinsam mit dem Maler Philipp Janz (1813-1885) aus Mainz eine Prüfung und Reinigung sämtlicher Bilder durch.

1878

Nach dem Tode Veits (1877) übernehmen Göbel und der Maler Heinrich Hasselhorst (1825-1904) die Restaurierung des auf Leinwand übertragenen Freskos **Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum** [vgl. Kat.-Nr. 296].

1879

Göbels **Familienporträt** [Kat.-Nr. 22] entsteht, neben **Arme Leute** [Kat.-Nr. 48] sein zweites Hauptwerk.

1882

Göbel stirbt am 19. Mai in Frankfurt am Main.

**I. DER FRANKFURTER MALER
ANGILBERT GÖBEL**

I. SEIN WEG ZUR MALEREI

1.1 Studienjahre am Städelschen Kunstinstitut

Das ›Geburts- und Tauf-Buch der freien Stadt Frankfurt‹ verzeichnet am 26. Januar 1821 die Geburt von Angilbert Göbel.²⁹ Die Wiege des späteren Malers stand im ältesten Gefüge der Stadt, vermutlich in der Fahrgasse. Denn früheste, noch an den Vater Christian *Gottlieb* Göbel adressierte Briefe tragen den Vermerk, die Post sei »abzugeben im Dauthschen Hause Lit.[era] A. N.[umero] 146. in der Fahrgasse auf dem goldnen Löwenplätzchen«,³⁰ d. h. im ersten Quartier der Altfrankfurter Stadtbezirke. Das 1834 erstmals herausgegebene Adreßbuch für Frankfurt am Main nennt bereits die im siebenten Quartier gelegene Töngesgasse – zu jener Zeit »Döngesgasse« – als Wohnstätte der Familie.³¹

Wer aber war jener Angilbert Göbel? Eine Paßkarte [Abb. 2] überliefert die Gestalt des Malers: schlank und mit braunen Haaren.³² Daß er zudem helle, durchdringende Augen besaß, verrät die Schülerin Wolff-Arndt.³³ – Die Senats-Supplikationsakte Nr. 674/17, im Archiv des Instituts für Stadtgeschichte in Frankfurt am Main, enthält die von Göbel eingereichten Schriftstücke sowie von Amts wegen auszufüllende Formulare, die nötig waren, seiner in der kurhessischen Bischofsstadt Fulda wohnhaften, doch in Frankfurt am Main geborenen Verlobten das Bürgerrecht – ihrer Geburtsstadt – gewähren zu können:

»Gehorsamstes Ansuchen des hiesigen Bürgers und Kunstmalers, Christian Wunibald Angilbert Göbel und deßen Verlobten Marie Elisabethe Henriette Reith Reith aus Fulda [...]; Bürgerrechtsertheilung auf Ehelichung betr.[effend]«. ³⁴

Die Akte, kurioses Zeugnis deutscher Kleinstaaterei, überliefert zudem, daß Göbel am 4. Januar 1854 den Bürgereid der Freien Stadt Frankfurt schwor und ev.-lutherischer Konfession war. Auch die Eltern sind genannt: die Familie des Künstlers hat ihre Wurzeln im oberfränkischen Raum. Aus Coburg, als Teil des Herzogtums Sachsen-Coburg-Gotha eine Exklave innerhalb des bayerischen Königreichs, war die Familie zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Freie Stadt Frankfurt gekommen.³⁵ In Frankfurt am Main ging Christian *Gottlieb* Göbel, der Vater des Künstlers, fortan einer Tätigkeit als »Galanteriewarenhändler«, also einem gehobenen Modehandel nach. Dessen Ehefrau Anna Margaretha, geb. Hochstadt, gebar den nachmals berühmten Sohn.³⁶

29. *Geburts- und Tauf-Buch der freien Stadt Frankfurt*, Jg. 1821, S. 40, Nr. 78 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte).

30. Zit. nach: Kap. *Briefwechsel*, Varia 12 c); vgl. ebd., Varia 12 b).

31. Vgl. FAdr 1834, Bd. 1, S. 71.

32. Vgl. Kap. *Briefwechsel*, S. 147.

33. Vgl. Anm. 1.

34. Senats-Supplikationsakten, Jg. 1857, Nr. 674/17, Eingabe vom 14.3.1857 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte).

35. Vgl. Kaulen 1878, S. 278; vgl. Kap. *Briefwechsel*, Varia 12 a).

36. Zu diesen Angaben vgl. Senats-Supplikationsakten, Jg. 1857, Nr. 674/17, Eingabe vom 14.3.1857 ff. (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte).

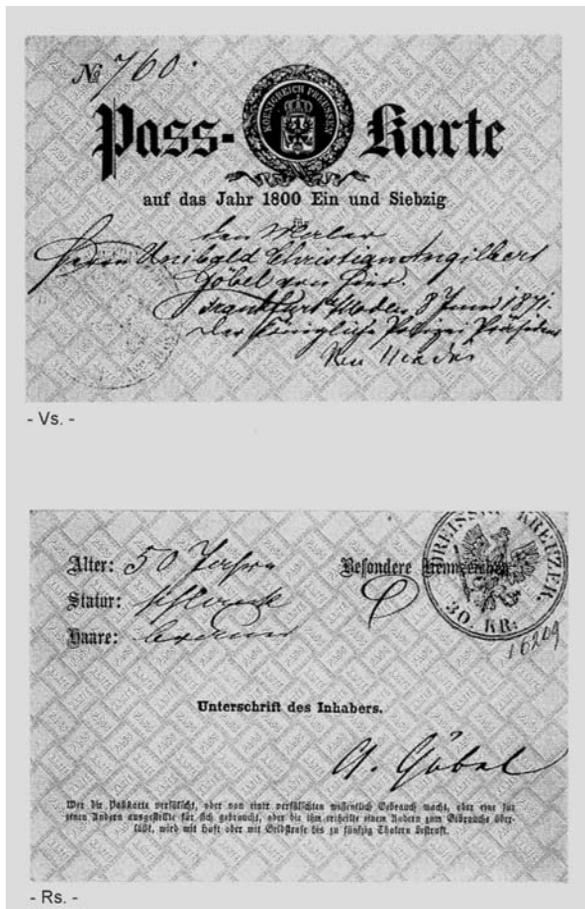


Abb. 2: Paßkarte Angilbert Göbels, Kartonpapier mit Unterschrift des Künstlers, 81 x 118 mm, 1871, Nachlaß Bertha Göbel, Privatbesitz.

Eine Anekdote weiß an dieser Stelle zu berichten, daß der Hausarzt des Kaufmanns Göbel die Weichen für den künstlerischen Werdegang des Sohnes gestellt hat. Jener Dr. med. Theodor Friedrich Arnold Kestner (1779-1847), ein Sohn der Charlotte Buff, die als Lotte durch Goethes ›Werther‹-Roman in die Literaturgeschichte einging, war seit dem Jahr 1817 einer der Administratoren des Städel-schen Kunstinstituts. Er sah bei seinen Besuchen im Göbelschen Haus den »Sohn schon im Kindesalter mit Bleistift und Farben hantieren und beredete den Vater, das Talent zur Kunst ausbilden zu lassen.«³⁷

Im Alter von vierzehneinviertel Jahren wurde Angilbert Göbel an der Schule des Städel-schen Kunstinstituts in Frankfurt am Main aufgenommen.³⁸ Seine Ausbildung währte von 1836 bis 1844/45.³⁹ Er gehört somit zur ersten Generation Frankfurter Künstler, die Johann Friedrich Städel's Stiftung nach Klärung der Erbstreitigkeiten und Aufnahme des uneingeschränkten Lehrbetriebs herangezogen hat. Von März 1836 bis Oktober 1837 besuchte Göbel den »Elementarunterricht für freie Handzeichnung«⁴⁰ bei Carl Friedrich Wendelstadt (1786-1840; Freitod)⁴¹ und erlernte

37. Kaulen 1878, S. 278.

38. Vgl. *Verzeichniß der Schüler des Städel'schen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut, Graphische Sammlung).

39. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 44. – Im historischen Schülerverzeichnis des Städel'schen Kunstinstituts findet sich der Nachweis einer von Göbel belegten Vorlesungsreihe zuletzt für das Wintersemester 1844/45, wobei er diese schon nicht mehr regelmäßig besuchte [vgl. *Verzeichniß der Schüler des Städel'schen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut, Graphische Sammlung)]. – Die irri-ge Jahreszahl 1848 als Entlassungsdatum findet sich lediglich in den von Franz Rittweger verfaßten Zeitungsartikeln [vgl. Franz Rittweger, *Wanderung durch die Werkstätten in Frankfurt wirkender Künstler*, in: *Frankfurter Museum. Süddeutsche Wochenschrift für Kunst, Literatur und öffentliches Leben*, Nr. 48, 27.11.1858, S. 999 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek); vgl. Anonym [Franz Rittweger], *Zur Geschichte der Kunst in Frankfurt a. M. Als Fortsetzung der Berichte über die historische Frankfurter Kunstausstellung. XXX.*, in: *Frankfurter Hausblätter. Aus Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 40, 7.1.1882, S. 323 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek)].

40. *Verzeichniß der Schüler des Städel'schen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städel'sches Kunstinstitut, Graphische Sammlung).

41. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 168.

Grundregeln künstlerischen Gestaltens.⁴² Eine Beurteilung im Schülerverzeichnis bescheinigt dem jungen Göbel bei »glücklichen Anlagen sehr gute Aufführung und ausgezeichneten Fleiß, so daß er nach 1½ Jahren zum Antiken-Studium und seinem Berufsgeschäfte dem Kupferstechen übertreten konnte«. ⁴³ Am 5. September 1837 wurde Göbel, der im Sommer 1837 und im Winter 1837/38 nach antiken Vorlagen zeichnete, ⁴⁴ dem Kupferstecher Eugen Eduard Schäffer (1802-1871) ⁴⁵ als Schüler zugewiesen. ⁴⁶

Dieser stand zu Lebzeiten als Reproduktionsstecher in höchstem Ansehen. Die Berliner »Allgemeine Zeitung« schrieb im Dezember 1867 zu Schäffers Hauptwerk, der nach Raffael gestochenen **Madonna della Sedia** (1849 die Platte vollendet; im Abdruck 1851 erschienen): »Bei einer Zusammenstellung sämtlicher Meisterkupferstiche der Madonna della Sedia [...] überbietet er alle an geistreicher Auffassung und an künstlerischer Wärme. Das Blatt entfaltet vor unseren Augen die glänzendste Technik neben höchster Kühnheit der Durchführung.« ⁴⁷ Kaulen würdigte dementsprechend Theodor Langer (1819-1895), ⁴⁸ Julius Thaeter (1804-1870), ⁴⁹ Heinrich Merz (1806-1875), ⁵⁰ Joseph von Keller (1811-1873) ⁵¹ und auch Eugen Eduard Schäffer in Frankfurt am Main als »erste Reihe« der deutschen Kupferstecher. ⁵²

Den Gefeierten blieb kein Nachruhm: Je höher das photographische Lichtbild in den Augen des 19. Jahrhunderts stieg, desto tiefer sank die Wertschätzung nicht bloß des Kupferstechens, sondern auch der im Fach tätig Gewesenen. Zur Jahrhundertwende mäkelten Müller/Singer im kapriziös gewordenen Zeitgeschmack über Schäffer: »Er stach ziemlich farblose, nüchterne Cartonstiche, z. B. Madonna della Sedia (nach R. Santi), Leben der heiligen Euphrosyne (nach E. Steinle), Romeo und Julia u. A. (nach P. v. Cornelius); A.[uch] nach Eberhard, Fiesole, Goltzius, Kaulbach, Memlinc, Neher, Overbeck, Steinbrück, Vecelli u. A.; ferner Bildnisse.« ⁵³

Schäffer hatte im Jahr 1818 – in Zeiten des eingeschränkten Lehrbetriebs – seine Ausbildung an der Städelschule unter Johann Conrad Ulmer (1783-1820; Freitod) ⁵⁴ begonnen. Bereits

42. Zur »Elementarklasse« des Städelschen Kunstinstituts vgl. WB 1982, S. 183 f.

43. *Verzeichniß der Schüler des Städelschen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung).

44. Ebd.

45. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 128.

46. *Verzeichniß der Schüler des Städelschen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung). – Eugen Eduard Schäffer übergab der Graphischen Sammlung des Städelschen Kunstinstituts in den Jahren vor der ersten Inventarisierung der Sammlung (1861) verschiedene Göbelsche Druckgraphiken, mehrheitlich Schülerarbeiten [vgl. Kat.-Nr. 254 b), 275 b) c) d), 277, 282, 289 a), 298 a), 313 a), 315 a); vielleicht auch Kat.-Nr. 296 c)].

47. *Allgemeine Zeitung*, Berlin, Jg. 12/1867, zit. nach: Anonym [Franz Rittweger], *Zur Geschichte der Kunst in Frankfurt a. M. Als Fortsetzung der Berichte über die historische Frankfurter Kunstausstellung. XXIX.*, in: *Frankfurter Hausblätter. Aus Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 39, 31.12.1881, S. 314 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek).

48. Vgl. TB 1907-50, Bd. 22 (1928), S. 339.

49. Vgl. ebd., Bd. 32 (1938), S. 576 f.

50. Vgl. ebd., Bd. 24 (1930), S. 426.

51. Vgl. ebd., Bd. 20 (1927), S. 111 f.

52. Vgl. Kaulen 1878, S. 261.

53. MS 1895-1906, Bd. 4 (1899), S. 182.

54. Vgl. TB 1907-50, Bd. 33 (1939), S. 557 f.

1821 ging Schäffer nach München. Er wurde Schüler von Carl Ernst Christoph Hess (1755-1828).⁵⁵ In den Jahren 1824 bis 1826 lernte Schäffer in Düsseldorf bei Peter Cornelius (1783-1867),⁵⁶ der aus Italien zurückgekehrt war. Als einer der damals angesehensten deutschen Kupferstecher faßte der obengenannte Julius Thaeter ein lobendes Urteil und bekannte in der ›Augsburger Allgemeinen Zeitung‹ (Jg. 1867): »Das Geistreichste in kupferstecherischer Reproduktion wurde von Schäffer geleistet, welcher sich unter den von allen Seiten herbeieilenden zahlreichen jungen Künstlern befand, die sich um Cornelius sammelten, als dieser von Rom nach Deutschland zurückkehrte.«⁵⁷

Nach Cornelius stach Schäffer in der Folgezeit zehn Platten, die seinen herausragenden Ruf begründeten.⁵⁸ In den Jahren 1826 bis 1832 war Schäffer erneut in München tätig, siedelte danach wieder nach Frankfurt über und kehrte 1833 als Lehrer der Kupferstecherkunst an das Städelsche Kunstinstitut zurück; im Jahr 1848 erlangte Schäffer den Grad eines Professors.⁵⁹ Aufgrund seiner Ausbildung unter Cornelius vertrat Schäffer die von Direktor Philipp Veit geforderten, in den 1830er Jahren noch unangefochtenen nazarenischen Ideale.

Die Berufung Schäffers erwies sich für die Frankfurter Städelschule als glücklicher Griff. Hoff überliefert: »Es sammelte sich rasch ein Schülerkreis um ihn. Schäffer füllte seinen Platz ganz und voll aus. Er war streng, und es war nicht gerade leicht, seine Zufriedenheit zu eringen. Gar manche seiner Schüler haben etwas Tüchtiges bei ihm gelernt; auch solche, die sich später in anderen Bahnen der Kunst bewegten, wußten seinen Einfluß auf ihren Bildungsgang wohl zu schätzen. Genannt seien vor allen Angilbert Goebel und Johannes Eisenhardt.«⁶⁰

Der von Schäffer gelehrte Karton- oder Konturenstich beruhte in technischer Hinsicht auf Vorgaben des Engländers John Flaxman (1755-1826). Während eines achtjährigen Aufenthaltes in Rom hatte Flaxman Bilderzyklen zur ›Ilias‹ und zur ›Odyssee‹ entworfen, die sich an der umrißbetonten Vasenmalerei der griechischen Antike orientierten. In der Nachfolge der gegen Ende des 18. Jahrhunderts in mehreren europäischen Ländern publizierten Serien sind die graphischen Arbeiten der deutschen Klassizisten und Nazarener zu sehen.⁶¹

Bonaventura Genelli (1798-1868) hielt dabei am längsten in Deutschland am Stil der reinen Linie und dem Verzicht einer Modellierung durch Schatten und Licht fest.⁶² Börsch-Supan stellt aus späterer Sicht fest, daß Genelli »in einer verwandelten Kunstwelt nur noch auf die Entfaltung seiner Persönlichkeit nach einem übernommenen Muster bedacht war und abseits

55. Vgl. ebd., Bd. 16 (1923), S. 576 f.

56. Vgl. ebd., Bd. 7 (1912), S. 432 ff.

57. Zit. nach: Hoff 1914, S. 21.

58. Vgl. Anonym [Franz Rittweger], *Zur Geschichte der Kunst in Frankfurt a. M. Als Fortsetzung der Berichte über die historische Frankfurter Kunstausstellung. XXIX.*, in: *Frankfurter Hausblätter. Aus Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 39, 31.12.1881, S. 314 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek).

59. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 128.

60. Hoff 1914, S. 34.

61. Vgl. Thomas Heinemann, *Graphik*, in: Zeitler 1990, S. 136 f.

62. Vgl. ebd.

von den Strömungen der Zeit und ohne eine Verantwortung zu übernehmen, das aristokratische Ideal des unabhängigen, nur ästhetischen Gesetzen verpflichteten Künstlers vertrat.«⁶³

Laut Wilhelm Kaulen erfolgte Göbels »erster« [=publizierter] Reproduktionsdruck [vgl. Kat.-Nr. 298] nach einem Blatt von Genelli. Kaulen überliefert: »Anfangs der vierziger Jahre hatte Bonaventura Genelli in München, nachdem er mit einem *Cyclus* von Zeichnungen ›Aus dem Leben einer Hexe‹ die Künstlerwelt in Erstaunen versetzt, eine zweite, größere Reihenfolge ›Aus dem Leben eines Wüstlings‹ begonnen und Göbel machte an einem Blatte aus dem letztgenannten Werke seine erste Grabstichelarbeit.«⁶⁴ Eine Lithographie, die nach einer klassizistischen Sitzstatue Goethes gefertigt wurde, dürfte – Kaulen unbekannt – jedoch Göbels früheste als Einzelblattdruck erschienene Veröffentlichung unter eigenem Namen sein [vgl. Kat.-Nr. 301].

Allerdings darf die Ausrichtung von Schäffers Unterricht keineswegs als überholten Maßregeln verpflichtet mißverstanden werden. In seiner Zeit als Städellehrer vollzog sich in Schäffers *Œuvre* die Abkehr vom reinen Kartonstich hin zu einer reichen Modellierung der Formen in Licht und Schatten. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete die erwähnte **Madonna della Sedia** nach Raffael. Dafür hatte Schäffer das Prinzip der Klassizisten und Nazarener, der schönen Linie Vorrang zu gewähren, in seinem Sinne revidiert, denn »nur in engeren Kreisen war es bekannt, daß Schäffer zugleich der erste Zeichenlehrer seiner Zeit war, der seine Schüler anwies, die Formen herauszumodellieren und ihnen das Studium der Natur beim kleinsten Detail zur Pflicht machte.«⁶⁵ In seinen Arbeiten als Kupferstecher vollzog Göbel die Wendung des Lehrers vom Kartonstich zur Modellierung von Licht und Schatten nach.

Eine akribische Suche nach Genauigkeit bestimmte Göbels künstlerische Zukunft: Er vermittelte das Erlernte zunächst seinen Freunden Anton Burger und Philipp Rumpf, die ihm im Gegenzug das Malen beibrachten.⁶⁶ Für Göbels Ausrichtung als Maler, die sich zur Jahrhundertmitte ergab, war die in Schäffers solider Werkstatt erfahrene Prägung eine Grundvoraussetzung. Göbels Gemälde verbinden den »realistischen« Blick des Schäfferschen Naturstudiums oftmals mit äußerst kompakten Kompositionen [vgl. z. B. Kat.-Nr. 48, 57]; die konturbetonte Technik des Kupferstechens mag mehr dazu beigetragen haben als Nachklänge eines nazarenischen Stilempfindens. Ein freier Pinselduktus, der vor allem Göbels Spätwerk kennzeichnet, stand dieser Ausrichtung nie im Wege.⁶⁷

Ein ähnlicher Entwicklungsgang ist für Göbels zeichnerisches *Œuvre* zu beobachten; teils auch für seine druckgraphischen Arbeiten, die nach 1850 jedoch deutlich in ihrer Zahl zurücktraten. Reifenberg kommentierte: »Er hatte in seiner Jugend linienstolz begonnen, es war der Tribut an die romantische Epoche; gegen sein Ende löste er alle Konturen auf, er verspann die Bleistiftstriche wie Seidenfäden. Diese Blätter, Entwürfe zu Frauenbildnissen [vgl. z. B. Kat.-Nr. 118], rechnen zu den sublimsten Gebilden unserer Zeichenkunst, das Städtische, Modi-

63. Börsch-Supan 1988, S. 404.

64. Kaulen 1878, S. 279.

65. Ebd.

66. Vgl. Kap. 1.2, S. 35 f.

67. Vgl. Kap. 6.2, S. 137 ff.

sche wird noch meisterhaft nebenbei vorgetragen, wird zur leichten liebkosenden Umrahmung für ein zartes Wesen unter verwehenden Locken.«⁶⁸

Weizsäcker/Dessoff schreiben zu diesem Sachverhalt: »Auch in seiner Zeichenweise hat sich Göbel, wie einige vortrefflich in Kreide ausgeführte Studienköpfe von ihm in der Sammlung des Städelschen Instituts erkennen lassen, das Courbet eigentümliche Verfahren mit dem breit ausgespannenen Netzwerk seiner Schraffierungen Zug für Zug zu eigen gemacht.«⁶⁹ Das Schäffersche Naturstudium war somit der Ausgangspunkt für Göbels Zeichenkunst, die zwar in den späten 1850er Jahren durch Gustave Courbets Einfluß eine ablesbare Auflockerung erfuhr [vgl. z. B. Kat.-Nr. 127], jedoch bereits in sehr frühen, sicher datierbaren Zeugnissen jenes beschriebene Netzwerk aufweist [vgl. z. B. Kat.-Nr. 106]. Auch eine zeichnerische Orientierung an der Technik des Kupferstechens ist daher nicht von der Hand zu weisen.

Während Göbels Ausbildungszeit waren weitere Ereignisse von Bedeutung, die mittelbar dem Lehrbetrieb zuzuordnen sind: dazu zählt seine Teilnahme an der Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Das von der Frankfurter Bürgerschaft und den Künstlern der Stadt am 24. und 25. Juni 1840 zu Ehren Gutenbergs ausgerichtete Fest war – aufgrund ähnlicher Veranstaltungen in anderen deutschen Städten – von politischer Brisanz: Im Vormärz, dem Zeitalter verwehrt bürgerlicher Grundrechte, boten diese und ähnliche Gelegenheiten den einzigen Weg, inmitten der Verhältnisse den unbotmäßigen Wunsch nach einem geeinten Staat mit einer demokratischen Verfassung wachzuhalten.

Göbel ist im Festumzug der Künstlerschaft in der Sektion der Kupferstecher nachweisbar.⁷⁰ Neben Schäffer und Göbel nahmen auch die Kupferstecher Friedrich Wilhelm Delkeskamp (1794-1872),⁷¹ Carl Deucker (1801-1863),⁷² Hermann Emden (um 1811-?),⁷³ Carl Gerhardt (1810-?),⁷⁴ Carl Kappes (1821-1857),⁷⁵ Carl Müller (1813-1872)⁷⁶ und Christian Siedentopf (1818-1884)⁷⁷ an der Jubelfeier teil. Daß Göbel – über die Teilnahme an jener Veranstaltung hinaus – die Nähe zu Vertretern vormärzlichen Gedankenguts suchte, beweist zu Beginn der 1840er Jahre sein brieflicher Austausch mit dem Göttinger Studenten Johann Theodor *Heinrich* Nabert (1818-1890).⁷⁸ Göbels künstlerisches Hervortreten während der Revolution von 1848/49 ist ein nächster Schritt, der in seiner Hinwendung zum Schaffen Courbets gipfelt.⁷⁹ Es wäre jedoch falsch, Göbel als kämpferischen »Demagogen« sehen zu wollen, da die genannten Äußerungen sich ganz und gar im Rahmen der Zeitströmung bewegen.

68. Benno Reifenberg, *Kettenhofweg 44. Über Angilbert Goebel*, zit. nach d. Neuabdr. in: *Rhein-Main-Kunstspiegel*, Jg. 5/1993, S. 22 (Frankfurt a. M., Privatarhiv Schmitt-Thomas).

69. WD 1907/09, Bd. 1 (1907), S. 86 f.

70. Vgl. FKü 1907, S. 11.

71. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 29; vgl. Kap. 5.1, S. 120.

72. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 29 f.

73. Vgl. ebd., S. 36.

74. Vgl. ebd., S. 43.

75. Vgl. ebd., S. 70.

76. Vgl. ebd., S. 99.

77. Vgl. ebd., S. 145.

78. Vgl. Kap. 2.1, S. 44 ff.

79. Vgl. Kap. 2.2, S. 47 ff.

Auf dem Feld von Literatur und Kunst fanden politisierte Auseinandersetzungen statt, die während der »Biedermeierzeit« anders nicht ausgetragen werden konnten. Ein solcher Vorfall, der in Göbels Lehrzeit fällt, war im Jahr 1843 Philipp Veits erzwungener Rücktritt als Direktor des Städelschen Kunstinstituts.⁸⁰ Göbel verhielt sich gegenüber diesem loyal und unterzeichnete mit anderen Städelschülern eine Eingabe an die Administration, daß Veit zur Rücknahme seiner Entscheidung bewogen werden solle. Unter dem Dokument standen »eine Menge bekannter Namen, so Schäffer, Rethel, Ballenberger, Burger, Göbel, Eißenhartd u. a.«⁸¹

Der Konflikt um Carl Friedrich Lessings (1808-1880) religionskritisch auslegbares Gemälde **Hus vor dem Konzil in Konstanz** (1842), dessen Ankauf gegen den Willen Veits durch die Administration des Städelschen Kunstinstituts erfolgt war, wirft ein Licht auf die im Vormärz anzutreffende Unversöhnbarkeit zwischen den Anhängern der zu Bekenntnissen hochstilisierten Kunstrichtungen. Gerade in Frankfurt am Main war der deutsche Gegensatz spürbar: ein sprödes und verspätetes Nazarenertum, die offiziell vom Städelschen Kunstinstitut unter Veit vertretene Richtung, stand einem jungen Realismus Düsseldorfer Prägung gegenüber, zu welchem sich die Administration des Hauses bereits im Jahr 1841 durch die Berufung des Düsseldorfer Lehrers Jacob Becker (1810-1872) [vgl. Kat.-Nr. 108, 255, 274] bekannt hatte.⁸²

Während Göbels Studienzeit waren die Verhältnisse klar: Das – mehrheitlich protestantische – Frankfurter Publikum bevorzugte eine realistische Malerei à la Becker, die auch den Alltag des Volkes darzustellen wußte. Aus zeitlicher Distanz dürfen dessen Gemälde zwar als stilisiert und gekünstelt wahrgenommen werden; aus damaliger Sicht keineswegs: Beckers Schaffen markiert einen Übergang. Dem Frankfurter Publikum war erst mit Courbets Ausstellungen ein Vergleich zur modernsten, von der Romantik entferntesten Malerei gestattet. Nach ihrer Ausbildungszeit hatten nämlich Beckers Schüler Anton Burger und Philipp Rumpf gemeinsam mit Göbel eine Reise nach Paris unternommen und den in Deutschland gänzlich und in Paris nahezu unbekanntem Maler Gustave Courbet zum Freund gewonnen.⁸³

Daß Göbel im Jahr 1843 für den nazarenischen Maler Philipp Veit als Direktor votierte, während er im nächsten Jahrzehnt im Verwaltungsrat des Frankfurter Kunstvereins für mehrere Ausstellungen des Sozialisten Courbet mitverantwortlich zeichnete, erscheint nach einer genaueren Betrachtung von Göbels Verhältnis zu dem patriotischen Göttinger Studenten Johann Theodor *Heinrich* Nabert (1818-1890) verständlich.⁸⁴ Göbels ideologische Prägung während der Lehrzeit im Vormärz dürfte ebenso wie der Inhalt des Schäfferschen Naturstudiums zur Identifizierung mit Courbets »Realismus« geführt haben – eine Synthese von darzustellender Wahrheit und gesellschaftlicher Verpflichtung.⁸⁵

Neben dem Schäfferschen Unterricht hat Göbel in den Wintersemestern verschiedene Vorlesungen besucht, die ein weitgestecktes Feld umfassen: Im Winter 1841/42 widmete sich Göbel

80. Vgl. Kap. 3.5, S. 96.

81. WD 1907/09, Bd. 1 (1907), S. 34.

82. Vgl. Kap. 1.2, S. 34.

83. Vgl. Kap. 3.4, S. 84.

84. Vgl. Kap. 2.1, S. 44 ff.

85. Vgl. Kap. 3.3, S. 78 ff.

den Vorträgen von Friedrich Maximilian Hessemer (1800-1860)⁸⁶ über die Theorie der Zeichenkunst und über die Geschichte der Erfindungen.⁸⁷ In den Wintern 1842/43 und 1843/44 hörte Göbel – wohl ebenfalls bei Hessemer, der am Städelschen Kunstinstitut die Bauklasse leitete – Vorlesungen über die Geschichte der Baukunst.⁸⁸ Noch für den Winter 1844/45 findet sich Göbel für nicht näher bezeichnete Vorlesungen des Bildhauers Eduard Schmidt von der Launitz (1797-1869)⁸⁹ eingetragen, der nach Weizsäcker/Dessoff »wiederholt im Städelschen Institut Vorträge über plastische Anatomie«⁹⁰ hielt. Jedoch besuchte Göbel diese Veranstaltung schon nicht mehr regelmäßig, nämlich laut seinem Zeugnis »nicht mit dem Fleiß u.[nd] der Ausdauer, wie zu erwarten gewesen wäre«.⁹¹

1.2 Vom Kupferstecher zum Maler

Der Kupferstich war als visuelles Massenmedium für den Gebrauch in Zeitschriften und Büchern bedingt nutzbar. Der seinerzeit hochgeachtete Kupferstecher Joseph von Keller (1811-1873) benötigte zwölf Jahre, um Raffaels *Disputà* auf Platte zu stechen; weitere zweieinhalb Jahre hatte die Anfertigung der Vorzeichnungen gedauert.⁹² Im täglichen Gebrauch setzten sich leichter und schneller zu handhabende Techniken durch: der Stahlstich, vermehrt der Holzstich. Die 1839 erfundene und rasch verbreitete Photographie bot lange Zeit keine Möglichkeit, Lichtbilder auf unbehandeltem Papier zu vervielfältigen, so daß in Druckwerken aller Art noch lange die herkömmlichen Techniken vorherrschten. Für die Wiedergabe von Malerei waren jedoch sämtliche Reproduktionstechniken *in puncto* Aufwand, Genauigkeit und Schnelligkeit in Frage gestellt: eine Zeitenwende war angebrochen.

Kaulen stellte damals fest: »Neben den Riesenfortschritten, welche Anfang der sechsziger [sic!] Jahre von der Photographie als Nachbildnerin von Kunstwerken, gemacht wurde, konnte die Arbeit der Stecher, welche soviel *Jahre* erforderte, als das Lichtbild *Stunden*, nicht fortbestehen. Glanz, Effekt und Kraft – was alles die Photographie in hohem Grad bot, konnte der [...] Kupferstich [...] nicht gewähren. Statt des inneren Werthes, den man nicht mehr zu schätzen wußte, kam der äußere Schimmer immer mehr zur Geltung und Kupferdrucker und Kupferstecher mußten ihre Kunst aufgeben.«⁹³

Viele Kupferstecher wechselten im Zuge dieser Entwicklung zum Stahl- oder zum Holzstich, der Abbildungen in Druckwerken ohne größeren Zeitverlust erlaubte; nicht zuletzt Abbildungen nach Photographien. Gleichwohl blieb die Möglichkeit, ein anderes Fach der bildenden Kunst zu wählen oder – die modernste Entscheidung – selbst als Photograph in Erscheinung

86. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 58 f.

87. Vgl. *Verzeichniß der Schüler des Städelschen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung).

88. Vgl. ebd.

89. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 133.

90. Vgl. ebd.

91. Vgl. *Verzeichniß der Schüler des Städelschen Kunst Institutes*, Bd. 2 (Einträge des Jg. 1836), S. 49 (Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, Graphische Sammlung).

92. Vgl. TB 1907-50, Bd. 20 (1927), S. 111 f.

93. Kaulen 1878, S. 261.

zu treten. Nur wenige Kupferstecher fanden Nischen, die eine weitere Ausübung ihres Handwerks erlaubten. Kaulen äußerte resignierend: »In Deutschland beschäftigen nur noch die größeren Kunstvereine eine kleine Anzahl Stecher – der Kunstverlagshandel hat seit Jahren in diesem Kunstzweige nichts Neues zu unternehmen gewagt.«⁹⁴ Die mit der Erfindung der Photographie eingeleitete Entwicklung hatte ohne Verzug ihren Weg genommen: Als Kupferstecher hatte Göbel ein überholtes Handwerk, eine absterbende Kunst erlernt.

Den Bekanntheitsgrad eines Kupferstechers steigerte ein jährlich an alle Mitglieder des Frankfurter Kunstvereins verteiltes Geschenkblatt: In seiner Lehrzeit radierte Göbel die linke Seitentafel des Triptychons **Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum** (1834-1836) [vgl. Kat.-Nr. 296], die **Italia** [vgl. ebd.]. Der Reproduktionsdruck des von Veit geschaffenen Freskos als Jahresgabe des Frankfurter Kunstvereins war für 1839 geplant, verzögerte sich aber [vgl. ebd.]. Göbels Mitschüler Johann *Christian* Siedentopf (1818-1884) [vgl. Kat.-Nr. 52, 91, 103, 225, 254, 296], neben Eissenhardt einer der Begabtesten in Schäffers Lehrklasse, radierte die **Germania**, die rechte Seitentafel, während Schäffer das Mittelfeld des Triptychons übernommen hatte und überhaupt die Aufsicht führte.⁹⁵ Die Verzögerung lag nicht im Verschulden der Beteiligten: Veits Schüler Edward von Steinle verzierte erst im Jahr 1840 das Werk seines Lehrers mit einer ebenfalls freskierten Arabesken-Rahmung, die auf dem Blatt des Kunstvereins nicht fehlen sollte. Daher lag Schäffers Reproduktion der Mitteltafel erst im Jahr 1841 vor, die Seitentafeln erschienen im darauffolgenden Jahr 1842 [vgl. Kat.-Nr. 296 c)]. Göbels Mitarbeit an dieser Aufgabe darf als Anerkennung seiner künstlerischen Begabung gelten.

Noch ein zweites Mal fertigte Göbel, diesmal ohne Beteiligung anderer, ein Neujahrsblatt. Rittweger überliefert: »Weiteren Ruf als Kupferstecher verschaffte ihm aber ›Der Falkensteiner Ritt‹ nach Moritz von Schwind, welches Blatt eine außerordentliche Verbreitung gefunden hat.«⁹⁶ Der Erfolg dieses Blattes war eine wichtige persönliche Voraussetzung, um zur Jahrhundertmitte einen neuen Weg einzuschlagen, letztendlich das Kupferstechen aufgeben zu können. Als Göbel sich mit dem nach Moritz von Schwind (1804-1871) radierten **Falkensteiner Ritt** [Kat.-Nr. 323], der 1850 als Jahresgabe des Frankfurter Kunstvereins an alle Mitglieder verteilt worden war,⁹⁷ einen Namen gemacht hatte, ging er vollends zur Malerei über.⁹⁸

Unter dem allgemeinen Begriff des »Stechens« auch die Radierung gemäß ihrer historischen Wertung als Unterabteilung des Kupferstechens begreifend, fallen in Göbels wenige Jahre als Kupferstecher eine Vielzahl weiterer Nachstiche, so etwa das erwähnte Blatt **Aus dem Leben eines Wüstlings: Der Wüstling mit dem Narren und dem Knaben** [Kat.-Nr. 298] nach Genel-

94. Ebd., S. 262.

95. Vgl. Hoff 1914, S. 37; vgl. Rittweger 1905, S. 12; vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 128.

96. Anonym [Franz Rittweger], *Zur Geschichte der Kunst in Frankfurt a. M. Als Fortsetzung der Berichte über die historische Frankfurter Kunstausstellung. XXX.*, in: *Frankfurter Hausblätter. Aus Vergangenheit und Gegenwart*, Nr. 40, 7.1.1882, S. 323 (Frankfurt a. M., Stadt- und Universitätsbibliothek).

97. Vgl. Rittweger 1905, S. 16.

98. Als Berufsbezeichnung war im 19. Jahrhundert der mittlerweile veraltete Begriff »Kunstmaler« gängiger Gebrauch [vgl. FAdr 1855, Bd. 2, S. 99; ebd. Göbels erste Adreßbuchnennung, die mit jener Bezeichnung erfolgte], welcher einerseits der Verwechslung mit »Malern«, worunter heute wie damals auch Anstreicher zu verstehen sind, einen Riegel vorschob, andererseits durch Verwendung der Vorsilbe »Kunst-« zugleich eine gewisse Aufwertung garantierte (vgl. »Kunsttischler«, »Kunstschreiner«, etc.).

li,⁹⁹ **Kaiser Karl V.** [Kat.-Nr. 289] nach Alfred Rethel (1816-1859), **Die Braut von Messina** [Kat.-Nr. 295] nach Bernhard Neher (1806-1886), **Der Äpfeldieb** [Kat.-Nr. 302] nach Edward von Steinle (1810-1886) und ähnliches. Nicht alles blieb ohne politische Aussagekraft: Buchillustrationen nach Motiven Alfred Rethels oder nach Moritz von Schwind in Veröffentlichungen, die für den Vormärz durchaus Haltung zeigen [vgl. zu Rethel Kat.-Nr. 297; vgl. zu Schwind Kat.-Nr. 303-312], liegen ebenfalls vor.¹⁰⁰ Durch die Zusammenarbeit mit dem in Mainz geborenen Künstler Johann Baptist Scholl (1818-1881) gewann die politische Ausrichtung des Göbelschen Druckwerks eine motivisch ablesbare, nicht länger über literarische Manifestationen vermittelte Aussagekraft [vgl. Kat.-Nr. 260, 318 und vor allem Kat.-Nr. 319-322], die ihren Höhepunkt in Göbels lithographierten Karikaturen zur Revolution von 1848/49 fand [vgl. Kat.-Nr. 261-274].¹⁰¹

Ein Broterwerb durch Buchillustrationen, der in den Jahren um 1845 in den Vordergrund getreten war,¹⁰² lag Göbel auf Dauer nicht im Sinn. Im Jahr 1851 ist denn auch seine letzte Buchillustration nachweisbar. Er stach das Frontispiz für die Buchausgabe eines längst vergessenen Schauspiels ›Gudrun‹ [vgl. Kat.-Nr. 258] des schauburg-lippischen Diplomaten und Schriftstellers Victor von Strauß und Torney (1809-1899). Überhaupt sind bloß wenige druckgraphische Blätter in Göbels Œuvre nach jenem Bruch zur Jahrhundertmitte datierbar [vgl. Kat.-Nr. 257, 259, 324-329, 339-343 sowie möglicherweise Kat.-Nr. 283]. Meist waren dies Gelegenheitsarbeiten, so daß Kaulen voller Überzeugung schreibt: »Zur Kupferstecherkunst ist er nur einmal zurückgekehrt, und zwar hat er das Bildniß Schopenhauer's durch Radirung vervielfältigt, das jetzt von den Verehrern des großen Philosophen als theures Andenken aufbewahrt wird.«¹⁰³ Von Göbels Radierung [Kat.-Nr. 259] nach dem zuvor gemalten Gemälde des Philosophen [Kat.-Nr. 4] stellte dieser ironisch fest, er sähe darauf aus »wie ein alter Frosch«.¹⁰⁴ Das Bildnis war ein Erfolg: die Teilnahme der Porträtkunst an der Berühmtheit mancher Zeitgenossen bot gebatnen Malern seit jeher eine Gelegenheit.

Der jugendliche Ruhm malender Studienkollegen, den Göbel als Kupferstecher niemals hätte erringen können, wird ein gewichtiger Grund zum Wechsel des Faches gewesen sein. Einige der damals fertiggestellten Kaiserbildnisse für das Frankfurter Rathaus [vgl. Kat.-Nr. 220-223, 283-290] waren von gleichaltrigen Schülern Veits geschaffen worden, deren Werke Göbel als Reproduktionsstecher zu wiederholen begann. Bereits frühzeitig maß sich Göbel an einem Gemälde Rethels, dessen Bildentwurf er veränderte [vgl. Kat.-Nr. 331]. Überhaupt hatte sich Göbels engerer Freundeskreis der Malerei verschrieben. Die Freundschaften, die Göbel während der Ausbildungszeit knüpfte, bestanden lebenslang und sind von Wichtigkeit, wenn nicht gar verantwortlich für sein Erlernen der Malkunst. Göbel stand im Zirkelschlag eines

99. Vgl. Kap. 1.1, S. 26 f.

100. Vgl. Kap. 2.2, S. 47 ff.

101. Vgl. Kap. 2.2, S. 53 ff.

102. Vgl. Kap. 2.2, S. 47 ff.

103. Kaulen 1878, S. 281.

104. Arthur Schopenhauer, Brief an Lindner, 21.11.1859, zit. nach: Hübscher 1968, S. 123, Nr. 46 [vgl. Kat.-Nr. 259 a)].

Künstlerkreises, aus welchem heraus die Frankfurter Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihren eigentlichen Impetus erfuhr.

Welche Künstler gehörten diesem Freundeskreis an? Ein 1854 entstandenes Aquarell, das den Eissenhardtschen Garten in Kronberg im Taunus zeigt, ist mit dem Reim versehen: »*Rumpf und Maurer habens' gemacht / Burger hat dafür gedacht / Göbl [sic!] hat es sich betrachtet / und Prestel untern Rahmen gebracht. / Eisenhart hat dabei gera(u)cht / und sein Frau mit am Vers gemacht. / Frankfurt a/M den 24 Merz 1854.*«¹⁰⁵

Die genannten Namen waren ausnahmslos Städelschüler: Philipp Rumpf (1821-1896) war im Jahr 1836 in die Bildhauerklasse des Johann Nepomuk Zwerger (1796-1868) am Städelschen Kunstinstitut aufgenommen worden und hatte seit 1838 unter Carl Friedrich Wendelstadt (1786-1840; Freitod) und Heinrich von Rustige (1810-1900) seine Ausbildung zur Malerei absolviert. Im Jahr 1842 wurde Rumpf Schüler Jacob Beckers (1810-1872). Nach 1844 arbeitete Rumpf als freischaffender Künstler.¹⁰⁶

Jacob Maurer (1826-1887) war anfänglich privat von Carl Theodor Reiffenstein (1820-1893) unterrichtet worden. Im Jahr 1843 wurde Maurer am Städelschen Kunstinstitut aufgenommen, wo er seit 1846 – ebenfalls unter Jacob Becker – seine Ausbildung als Maler erfuhr. Nach 1851 arbeitete Maurer als freischaffender Künstler.¹⁰⁷

Anton Burger (1824-1905) [vgl. Kat.-Nr. 39, 111, 168, 328/29; vgl. Kap. *Briefwechsel*, Brief 6] war seit 1842 wie vorige ein Schüler Beckers. Zuvor hatte ihn der obenerwähnte Heinrich von Rustige unterrichtet.¹⁰⁸ Auch von Philipp Veit erfuhr Burger Anregung und Unterstützung. Nach 1846 arbeitete Burger als freischaffender Künstler.¹⁰⁹ In der Folgezeit errang Burger den Ruf als bedeutendster Frankfurt-Kronberger Maler.

Auch Kupferstecher werden in dem holprigen Reim genannt: Neben Göbel hatten in den Jahren 1841 bis 1843 der nachmalige Kunsthändler Ferdinand Prestel (1826-1890)¹¹⁰ und 1839 bis 1846 Johannes Eissenhardt (1824-1896)¹¹¹ [vgl. Kat.-Nr. 14, 44, 104, 109] unter Schäffer gelernt. Eissenhardt, in dessen Garten das Treffen stattfand, war zu jenem Zeitpunkt bereits Göbels Schwager, denn am 20. Juni 1853 hatte er sich mit Göbels Schwester *Thekla* Johanna Antonette (geb. 1822) [vgl. Kat.-Nr. 114] vermählt.¹¹²

105. Philipp Rumpf, Jacob Maurer, *Der Eissenhardtsche Garten in Kronberg*, rücks. bez. [vgl. Haupttext (s. o.)], Bleistift, Aquarell und Deckfarbe, 260 x 360 mm, 1854, Privatbesitz [Abb. in: WB 1982, S. 436]. – Entsprechend der originalen Orthographie ist – nach den Satzregeln innerhalb des Kapitels *Briefwechsel*, S. 147 – die deutsche Schreibrschrift kursiv gesetzt, lateinische Buchstaben aber in Antiqua.

106. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 124 f.

107. Vgl. ebd., S. 93.

108. Vgl. Kaulen 1878, S. 70.

109. Vgl. WD 1907/09, Bd. 2 (1909), S. 21 f.

110. Vgl. ebd., S. 111.

111. Vgl. ebd., S. 35. – Die ursprüngliche Schreibung des Namens lautet »Eisenhardt« [*Geburts- und Tauf-Buch der freien Stadt Frankfurt*, Jg. 1824, S. 489, Nr. 860 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte)]. Jedoch wird in der vorliegenden Arbeit die literarisch eingebürgerte Form »Eissenhardt« weiterverwand, da diese als Signatur vom Künstler selbst gewählt wurde und – orthographisch altertümelnd – möglicherweise in einem Zusammenhang mit dessen Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung »Totenbund« [vgl. Kap. 2.3, S. 59 ff.] gestanden haben könnte.

112. Zur Heirat vgl. ergänzender Eintrag in: *Geburts- und Tauf-Buch der freien Stadt Frankfurt*, Jg. 1824, S. 489, Nr. 860 (Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte).