

J. P. Schneider jr.
Gegründet 1894
Kunsthandlung



J. P. Schneider jr.
Gegründet 1824
Kunsthandlung

Herausgeber:
J. P. Schneider jr. Kunsthandlung

Katalogbeiträge:
Max Andreas (MA)
Dr. Eva Habermehl (EH)
Dr. Roland Dorn (RD)

Fotografie:
Marthe Andreas

Layout und Reproduktion:
Michael Imhof Verlag, Petersberg

Druck:
Grafisches Centrum Cuno GmbH & Co. KG, Calbe

J. P. Schneider jr.
Gegründet 1824
Inh. Christoph und Max Andreas
Kunsthandlung

Im Trutz Frankfurt 2
D-60322 Frankfurt am Main

Termin nach Vereinbarung

+49 (0)69 281033

kontakt@j-p-schneider.com
www.j-p-schneider.com

© J. P. Schneider jr. Verlag 2018
ISBN 978-3-9802873-5-7



Preise auf Anfrage



INHALT

Vorwort	7	9 Simon-Joseph-Alexandre-Clément Denis <i>Blick auf die Sabiner Berge</i>	26
1 Johann Wilhelm Schirmer <i>Badende in italienischer Landschaft</i>	9	10 Théodore Étienne Pierre Rousseau <i>Künstler, skizzierend im Forst von Fontainebleau</i>	28
2 Eduard Wilhelm Pose <i>Italienische Landschaft</i>	12	11 Wilhelm Trübner <i>Selbstbildnis nach rechts, 1876</i>	31
3 Carl Maria Nicolaus Hummel <i>Italienische Landschaft (Blick von den Albaner Bergen über Nemisee und Campagna zum Meer)</i>	14	12 Wilhelm Trübner <i>Wildenten</i>	35
4 Carl Morgenstern <i>Cadenabbia am Comer See</i>	16	13 Carl Schuch <i>Stilleben mit Lauch, Zwiebeln und Käse</i>	39
5 Gustav Friedrich Papperitz <i>Spanische Landschaft bei Murcia</i>	18	14 Otto Scholderer <i>Trauben (auf Papier liegend und Sherryglas)</i>	45
6 Fritz Bamberger <i>Blick auf den Albufera-See bei Valencia</i>	20	15 Anton Burger <i>Jagdgesellschaft Grunelius, 1877</i>	48
7 Jean Marie (Auguste) Jugelet <i>Marine</i>	22	16 Johann Heinrich Hasselhorst <i>Radfahrer in der Schwalm</i>	50
8 Oswald Achenbach <i>Studie vom Comersee</i>	24	17 Anton Hermann Ritter von Stadler <i>Fränkischer Wald</i>	52
		18 Fritz Wucherer <i>Frankfurter Stadtansicht (Bockenheimer Anlage)</i>	54



Liebe Kunden,
liebe Freunde,

die Landschaftsmalerei nimmt traditionell in unserem Angebot eine hervorgehobene Stellung ein. Unsere Auswahl erstreckt sich von der frühen Pleinairmalerei eines Simon Denis über Théodore Rousseau, der das Thema auch inhaltlich aufgreift, hin zu deutschen Künstlern, die unter anderem in Italien, aber auch Spanien Anregung fanden.

Ein weiterer Schwerpunkt unseres aktuellen Kataloges bildet das Stilleben. Wilhelm Trübner hatte mit seiner Stillebenmalerei maßgeblichen Einfluss auf Carl Schuch. Das hier präsentierte Stilleben Trübners war sodann auch im Besitz Schuchs und stellt somit einen Zusammenhang mit dessen wohl frühesten Stilleben aus seiner Pariser Zeit her, welche im Œuvre

des Österreichers eine herausragende Stellung einnehmen. Der Einfluss der französischen Malerei, der sich bei Trübner und Schuch offenbart, spiegelt sich auch in dem Stilleben Otto Scholderers wider.

Der Katalog endet mit einer Ansicht der Bockenheimer Anlage in Frankfurt, an der sich nach über 125 Jahren erfolgreicher Tätigkeit am Roßmarkt unsere neuen Räumlichkeiten befinden.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

Ihr
Christoph Andreas und Max Andreas



JOHANN WILHELM SCHIRMER

(* 7. September 1807 in Jülich; † 11. September 1863 in Karlsruhe)

1 *Badende in italienischer Landschaft*

Aquarell und Bleistift auf braunem Papier

35,5 x 56,6 cm

Verso von W. Karrmann mit Feder bezeichnet: Italienische

Composition. Von J. W. Schirmer Nr. 259 WKarrmann

Durch Albrecht Schirmer – itt (mit Bleistift)

Johann Wilhelm Schirmer, der als einer der Wegbereiter einer auf Studien in der Natur gründenden Landschaftsmalerei gilt, die er an der Düsseldorfer Akademie mit großem Erfolg etablierte, schätzte auch die Bildkomposition als nicht zu vernachlässigendes Gestaltungselement. „So kam es, daß ich anfang aus der Natur selbst Bilder zu nehmen“,¹ beschrieb Schirmer seine ersten Versuche als Landschaftsmaler. So finden sich Naturstudien gegenüber ideal komponierten Landschaften, zum Teil in mythologischen oder biblischen Zusammenhängen, in Schirmers reichem Werk. Siegmund Holsten stellte diese Ambivalenz heraus:² „Wenn wir die Polarität von Naturtreue und Komposition allein aus dem Gegensatz von Vorbereitung und Vollendung erklären, machen wir es uns zu einfach. Im Kern steckt darin der viel fundamentalere Gegensatz von Realität und Idealität, der in Schirmers Werk unterschwellig zeit lebens wirksam gewesen ist.“ Natur und Ideal verbinden sich auch in unserem Aquarell, das badende Mädchen in einem Hain unweit des Meeres zeigt, zu einer Idylle mit arkadischer Note. Die nur angedeuteten, eher nebensächlich erfassten Figuren stellen die als „Composition“ ausgewiesene Darstellung in einen höheren, mutmaßlich mythologischen Kontext. Rudolf Theilmann folgend wäre das Blatt um 1846 entstanden, nach Schirmers 1839–1840 stattgefundenen Italienreise.³ In jenen Jahren befasste er sich u. a. mit der Legende der Quellnympe Egeria.⁴ Werke von Claude Lorrain und Nicolas Poussin hatten Schirmer noch zu Akademiezeiten mit dem „ideale classico“ vertraut gemacht, Einflüsse, die hier noch nachwirken.

Die Herkunft des Blattes gewährt einen interessanten Einblick in die Sammleraktivitäten deutscher Auswanderer in den Vereinigten Staaten.⁵ Es gelangte über Schirmers Sohn Albrecht

in den Besitz des deutschstämmigen Apothekers William Karrmann⁶, der 1831 in die USA eingewandert war und einen Abschluss am „Cincinnati College of Pharmacy“ erworben hatte.⁷ Als Kunstsammler tritt der im Laufe der Zeit zu Ansehen und Vermögen gekommene Karrmann in den 1860er Jahren in Erscheinung. Für die 8. Cincinnati Industrial Exposition,⁸ die auf dem Katalogfrontispiz als „The National Exhibition of Art and Industry“ benannt ist, öffneten Privatleute, darunter Karrmann, ihre Sammlungen. Viele Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Schirmer wurden dort präsentiert, auch aus Karrmanns Besitz.⁹ Der Sammler hatte den Kontakt zu Schirmer persönlich gesucht und per Brief hergestellt, wie er auch später mit der Witwe und den beiden Söhnen korrespondierte und einen Teil des Schirmer-Nachlasses erwarb.¹⁰

Offensichtlich erschloss sich um die Jahrhundertmitte insbesondere Vertretern der Düsseldorfer Malschule ein lukrativer Markt in Übersee, wobei Cincinnati eine besondere Rolle zukommt. Nimmt man den Katalog der bereits erwähnten Ausstellung zur Hand fallen die stark vertretenen Düsseldorfer Künstler ins Auge, wie etwa Andreas Achenbach, Caspar Scheuren, Hans-Fredrik Gude oder Schirmer. Umgekehrt regte die Ausstellung wiederum amerikanische Kunststudenten dazu an, nach Deutschland zu gehen, um bei Schirmer zu studieren.¹¹

Die Nachlassversteigerung aus dem Kunstbesitz der Familie Karrmann, die in Hamburg zu Beginn der 1990er Jahre stattfand, lenkte die Aufmerksamkeit neu auf Schirmers Aquarelle: „Gerade die Aquarelle waren bisher nicht so intensiv wahrgenommen worden, da nicht mehr bewusst war, dass Schirmer so umfangreich in dieser Technik gearbeitet hatte.“¹² EH

PROVENIENZ:

Richard Albrecht Schirmer
Sammlung William Karrmann, Cincinnati USA
Auktionshaus F. Döring, Hamburg 04.12.1991
Hamburger Privatsammlung

LITERATUR:

Kat. Ausst. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2002, Heidelberg 2002, Nr. 107 („Italienische Landschaft mit Badenden in einem Teich“), S. 166

AUSSTELLUNGEN:

Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2002, Nr. 107 („Italienische Landschaft mit Badenden in einem Teich“) (Abb. farbig)

- 1 Zitiert nach Baumgärtel, Bettina: Naturstudie und landschaftliche Komposition, in: Kat. Ausst. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2002, Heidelberg 2002, S. 17.
- 2 Holsten, Siegmund: Johann Wilhelm Schirmer in den Spannungsfeldern von Wirklichkeit und Ideal, Modernität und Tradition, in: ebd., S. 10.

- 3 Theilmann, Rudolf: Katalogtext zu unserem Aquarell, in: ebd., S. 166.
- 4 Johann Wilhelm Schirmer: *Die Grotte der Egeria* (1841), Öl auf Leinwand, 181 x 275 cm, bez. u. r.: 1841 / J. W. Schirmer, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 219.
- 5 Vgl. hierzu: Richter, Susanne: Bilder auf Reisen – Schirmer und Amerika, in: Kat. Ausst. Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, Band 1, Clemens-Sels-Museum Neuss, Museum Kunst Palast Düsseldorf, LVR-LandesMuseum Bonn, Museum Zitadelle Jülich, Siebengebirgsmuseum der Stadt Königswinter, Städtische Galerie Villa Zanders Bergisch-Gladbach, Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e. V., 2010, Petersberg 2010, S. 261–279.
- 6 William (Wilhelm) Karrmann: 1822–1902. In seiner Sammlung befanden sich über 100 Werke Schirmers, vorrangig Arbeiten auf Papier. Vgl. hierzu: Richter, ebd. S. 265 ff.
- 7 Vgl. hierzu: Richter 2010, S. 266.
- 8 Die Cincinnati Industrial Expositions fanden zwischen 1870 und 1888 jährlich statt. Dort wurden technische Innovationen, aber auch Kunst gezeigt.
- 9 Catalogue of the Art Department of the eighth Cincinnati Industrial Exposition, Cincinnati 1880. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044108413048;view=1up;seq=1>
- 10 Vgl. die Ausführungen von Richter 2010, S. 268.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 266.



EDUARD WILHELM POSE

(* 9. Juli 1812 in Düsseldorf; † 14. März 1878 in Frankfurt am Main)

2 *Italienische Landschaft*

Öl auf Leinwand
28,5 x 38,2 cm
Unbezeichnet
Verso: Klebeetikett No. 98

Eduard Wilhelm Pose besuchte die Düsseldorfer Malschule von 1829 bis 1836, davon zwei Jahre bei Schirmer¹, der die Landschaftsmalerei durch seine Professuren in Düsseldorf und Karlsruhe nachhaltig prägte. In diese Jahre fallen auch die engeren Bekanntschaften mit Carl Friedrich Lessing, Jakob Becker und Alfred Rethel, wobei Lessing für Poses künstlerischen Werdegang sicher der wichtigste Kontakt war und ihm in vieler Hinsicht auch verwandt ist. Pose festigte seinen bei Schirmer eingeschlagenen Weg zum Landschaftsmaler bei Carl Rottmann in München, der ihn an seinem von König Ludwig I. beauftragten, in den Hofgartenarkaden ausgeführten Wandbilderzyklus griechischer Landschaften² mitwirken ließ. Zwischen Schirmer und Rottmann lässt sich Poses zumeist idealisierende Natursicht grob verorten; der Einfluss Lessings scheint relevant, sicher auch der des Frankfurter Italienspezialisten Carl Morgenstern³, wobei ein Überblick über das Gesamtwerk und gründliche Werkanalysen noch fehlen, um ein zuverlässiges Bild von Poses künstlerischer Entwicklung und verschiedenen Schaffensphasen zu gestatten.

Wo Eduard Wilhelm Pose diesen Ausblick in eine südliche Landschaft fand, mutmaßlich die römische Campagna mit den Sabiner Bergen in der Ferne, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Von erhöhtem Standpunkt breitet Pose ein weitläufiges Panorama aus. Die Stimmung ist abendlich, den Vordergrund, in den rechterhand eine Pinie ragt, streifen letzte Sonnenstrahlen, sattes Grün leuchtet sporadisch auf. Dahinter bricht das Gelände steil zu einem unten verlaufenden Wasserlauf ab, über den sich eine Brücke spannt. Darüber führt eine alte Straße in sanftem Bogen nach rechts. Zwei sich gegenüberliegende Ruinen, die gotisches Maßwerk erkennen lassen,

markieren einen breiten Durchgang. Möglicherweise handelt es sich um kleine Festungen, die zur Bewachung der Passage in unruhigeren Zeiten errichtet worden waren. An manchen Stellen zeigt sich der nackte Fels mit Höhlen. Zum Hintergrund hin weitet sich nach rechts eine Ebene in dunstigem diffusem Licht. Auf den linkerhand aufragenden Bergen liegt noch Sonne, vereinzelt lassen sich Siedlungen erkennen.

Pose steht in seiner Landschaftsauffassung zwischen Ideal und Natur. Unser Bild folgt einem von Künstlern des 19. Jahrhunderts gepflegten Kompositionsschema, für das der einzelne in den Bildraum ragende Baum am Bildrand charakteristisch ist. Es taucht bereits auf den ideal erdachten Landschaftsprospekten Claude Lorrains⁴ auf, auch von italienischen Veduten Jakob Philipp Hackerts oder Carl Morgensterns kennt man es. Der Bildraum wird durch dieses Schema hier in drei hintereinander gestaffelte Zonen unterteilt, die Pose mit Hilfe von Palette und Beleuchtung voneinander trennt. Der Vordergrund rückt nahe an den Betrachter heran, wobei der Baum wie ein zur Seite gezogener Bühnenvorhang fungiert. Die im Bild erkennbare Vorgehensweise erzeugt die Vorstellung von nahezu unbegrenzter Weite, unterstützt von hellem Auflicht auf den entfernt gelegenen Bergen.

EH

PROVENIENZ:

Bedeutende Frankfurter Privatsammlung

1 Johann Wilhelm Schirmer (1807 Jülich – 1863 Karlsruhe).

2 Anlass war die Ernennung Ottos, dem Sohn Ludwigs I., zum König von Griechenland im Jahr 1832. Rottmann führte die insgesamt 23 Wandbilder in den Jahren 1838–1850 aus.

3 Carl Morgenstern (1811 Frankfurt am Main – 1893 ebenda). Pose ließ sich nach seiner Münchner Zeit 1836 in Frankfurt nieder.

4 Claude Lorrain (1600 Chamagne – 1682 Rom).



CARL MARIA NICOLAUS HUMMEL

(* 31. August 1821 in Weimar; † 16. Juni 1907 ebenda)

3 *Italienische Landschaft* (*Blick von den Albaner Bergen über Nemisee und Campagna zum Meer*)

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezogen

29 x 41,8 cm

Bezeichnung verso von fremder Hand: Nachlaß Prof. Carl Hummel Weimar
Margarete Hummel

Carl Hummel studierte bis 1842 unter Friedrich Preller d. Ä.¹ an der Fürstlichen freien Zeichenschule Weimar. Zusammen mit Preller unternahm er Studienreisen nach England, Norwegen, Rügen und später nach Tirol und Korsika. Nach einer Reise durch Italien und Sizilien trat Hummel die Stelle eines Professors an der Großherzoglich-Sächsischen Kunstschule zu Weimar an. Die vorliegende Studie, die in den Albaner Bergen entstand, fügt sich in das großartige landschaftliche Werk des späten Romantikers. War Hummel anfänglich noch stark von der heroischen Landschaftsauffassung Prellers geleitet, so kam er in späteren Jahren zu einer mehr an der Natur orientierten, wie es dem Zeitgeist entsprach.

Die Jahre 1842 bis 1846 verbrachte Carl Hummel in Italien. Längere Aufenthalte sind für Rom, Capri und Sizilien bekannt.² In diesen Jahren entstand die vorliegende Landschaft, die einen Durchblick von den Albaner Bergen zum Meer zeigt. Der Dichter und Reiseschriftsteller Johann Gottfried Seume³ streifte 1802 auch die Region des Nemisees und beschreibt sie schwärmerisch:

„Die Gegend ist [...] eine der schönsten in Italien, und das romantische Gemisch aus Wildheit und Kultur, die hier zu kämpfen scheint, macht, wenn man aus der Oede Roms kommt, einen sonderbaren wohlthätigen Eindruck [...] Die Lage ist sehr schön; Berge und Thäler liegen in dem lieblichsten Gemische rund herum, und der kleine See von Nemi, unter dem Namen der Dianenspiegel, giebt der Gegend noch das Interesse der mythologischen Geschichte.“⁴ Der Nemisee wird im Volksmund auch als „Spiegel der Diana“ bezeichnet,

anknüpfend an Ovids Sage, wonach die Nymphe Egeria sich an die Ufer des Sees von Nemi geflüchtet habe und dort von Diana in einen vom Felsen herabstürzenden Bach verwandelt worden sei.⁵

Unser Bild könnte von einem Standpunkt nahe des östlich und oberhalb des Sees gelegenen Ortes Nemi aufgenommen worden sein, sodass sich am gegenüber gelegenen Ufer des Sees rechts, durch Felsen und Bäume teilweise verdeckt, Genzano di Roma mit seinem Palazzo Sforza-Cesarini erhebt. Im Bildzentrum ragt entfernt ein hoher Festungsturm vor der zum Meer hin sich flach ausbreitenden Campagna auf. Der Vortrag ist von erstaunlicher künstlerischer Freiheit, vor Ort zu Papier gebracht, die kräftigen Farbflecken weich nebeneinandergesetzt. Von einer rein malerischen Studie kann insofern gesprochen werden, als auch auf eine Vorzeichnung gänzlich verzichtet wurde. Wie dem rückseitigen Vermerk entnommen werden kann, behielt Carl Hummel die Studie immer in seinem Besitz, gewiss weil er sie selbst schätzte.

Es erstaunt nicht, dass Carl Hummel bereits zu Lebzeiten ein äußerst geachteter Maler war, der sogar in den Vereinigten Staaten Kunden hatte. Dennoch geriet er nach seinem Tod in Vergessenheit. Erst 1976 kamen erstmals Werke aus seinem Nachlass zur Auktion bei Sotheby's. Eine Fülle der Hummelschen Studien überlebte die DDR-Zeiten glücklicherweise durch ihre Lagerung im Weimarer Museum. Heute befindet sich der Großteil seines Œuvres überwiegend in Privatbesitz. EH

PROVENIENZ:

Nachlass Carl Hummel (Margarete Hummel), Weimar
Frankfurter Privatbesitz

LITERATUR:

Wandschneider, Andrea (Hrsg.): Carl Hummel. 1821–1907, Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn-Schloß Neuhaus, Paderborn 2005

1 Friedrich Preller d. Ä. (1804 Eisenach – 1878 Weimar).

2 Vgl. Lebensdaten in: Wandschneider, Andrea (Hrsg.): Carl Hummel. 1821–1907, Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn-Schloß Neuhaus, Paderborn 2005, S. 125.

3 Johann Gottfried Seume (1763 Poserna, Kursachsen – 1810 Teplitz, Böhmen).

4 Seume, Johann Gottfried: Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802, Braunschweig 1803, S. 168.

5 Vgl. Ovid Metamorphosen 15, 478–551.



CARL MORGENSTERN

(* 25. Oktober 1811 in Frankfurt am Main; † 10. Januar 1893 ebenda)

4 Cadenabbia am Comer See

Öl auf Leinwand

40 x 63 cm

Signiert und datiert unten rechts: C. Morgenstern 1866

Im Jahr 1864 folgte Carl Morgenstern der Einladung des befreundeten Frankfurter Kaufmanns Georg Seufferheld¹ an den Lago di Como in dessen kleine Villa in Cadenabbia. Am idyllischen Westufer des Sees gelegen, gewann der Ort in der Belle Époque seine mondäne Anziehungskraft. Zusammen mit dem Gastgeber und dessen Neffen unternahm man längere Ausflüge, u. a. zur Via Mala, die Morgenstern unbedingt noch einmal sehen wollte,² schließlich sollte es seine letzte große Reise sein. Von der Villa, die Seufferheld an Alexander Andreae vererbte,³ vermittelt eine Zeichnung der Morgenstern-Schülerin Toni Andreae aus dem Jahr 1872 (Abb. 1)⁴ einen Eindruck. Von diesem Domizil aus waren auch die Küstenorte Bellagio und Varenna, die weiteren bevorzugten Ziele von Morgensterns Motivreise, gut erreichbar.

Eine leider undatierte aquarellierte Zeichnung (Abb. 2), die 2008 auf dem Kunstmarkt erschien, gibt den von einem Boot auf dem Wasser aus gesehenen Uferabschnitt unseres Gemäldes nahezu identisch wieder – sogar die Fischerboote sind teilweise übernommen –, und es ist davon auszugehen, dass sie im Gegensatz zum Gemälde vor Ort entstand, möglicherweise sogar als Vorstudie diente.⁵ Bekanntermaßen führte Morgenstern seine Gemälde im Frankfurter Atelier auf der Basis seiner zahlreichen Reiseskizzen aus, die er oft mit detaillierten Angaben zu Tageszeit und Farben versah. Im direkten Vergleich zeigt sich, dass das Gemälde die in der Farbigkeit eher nüchtern realistische Vorlage neu interpretiert, der See nun in kräftigem Blau erstrahlt und die Villen an der Promenade ein warmes Sonnenlicht reflektieren. Das Bild ist ein gutes und qualitätvolles Beispiel für Morgensterns Malerei der 1860er Jahre, denn ab der Jahrhundertmitte wandelt sich seine Natursicht hin zu einer idealen, romantisierenden Bildwirkung, die er durch weichere Lichtführung und Vermeidung harter Kontraste herstellt.

Die markanten Gesteinsformationen des über dem Ort steil aufragenden Massivs weisen eindeutig auf Cadenabbia hin, auch wenn, wie die rückseitigen Beschriftungen dokumentieren, bezüglich der Lokalität Zweifel bestanden.⁶ Die Architekturen konnten keinen noch vorhandenen Gebäuden zugeordnet werden, wobei der Ort sich mit den Jahren sicher stark verändert hat. Jedoch erkannte bereits Inge Eichler, die sich intensiv mit den Morgensternschen Landschaften befasste und diese mit den örtlichen Begebenheiten verglich, dass der Maler zwar topographisch genaue Zeichnungen, Aquarelle und Ölstudien vor Ort fertigte, auf deren Basis jedoch Gemälde mit frei erdachten Ergänzungen komponierte.⁷ EH

PROVENIENZ:

Hessischer Privatbesitz

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Eichler, Inge: Schweizer Landschaftsdarstellungen des Frankfurter Malers Carl Morgenstern, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 31. Jg., Zürich 1974

Kat. Ausst. Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, Museum Giersch Frankfurt am Main 2011, Petersberg 2011

- 1 Georg Seufferheld (1813–1874) war Stadtverordneter der Stadt Frankfurt am Main und Mitglied der Gründungskommission des Zoos.
- 2 Vgl. Ausführungen von Bettina Hausler: Morgensterns letzte Schweizreise 1864, in: Kat. Ausst. Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, Museum Giersch Frankfurt am Main 2011, Petersberg 2011, S. 211.
- 3 Alexander Andreae stammte aus der Frankfurter Hugenottenfamilie Andreae, die im wirtschaftlichen und kulturellen Leben der Stadt eine herausragende Rolle spielte und wiederum in verwandtschaftlicher Beziehung zu Carl Morgenstern stand. Ihr entstammten Bankiers, Kaufleute und Juristen.
- 4 Toni Andreae: *Villa Seufferheld*, Bleistift auf Bütten, 14,5 x 22 cm, unten links signiert: Toni Andreae, unten rechts bezeichnet: Villa Seufferheld, Lago di Como 1872. J. P. Schneider jr., Frankfurt am Main.
- 5 Carl Morgenstern: *Cadenabbia am Comer See*, Bleistift und Aquarell, 28,5 x 46 cm, Kunsthaus Lempertz, 929. Auktion, Los-Nr. 01476: <http://www.artnet.com/PDB/FAADSearch/LotDetailView.aspx?Page=1&art-Type=FineArt&subTypeId=355>.
- 6 Auf dem Keilrahmen werden mehrere Orte genannt: Bellagio, Cadenabbia, Menaggio und Varenna.
- 7 Eichler, Inge: Schweizer Landschaftsdarstellungen des Frankfurter Malers Carl Morgenstern, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 31. Jg., Zürich 1974, S. 66.



Abb. 1



Abb. 2

GUSTAV FRIEDRICH PAPPERITZ

(* 27. Januar 1813 in Dresden; † 16. Januar 1861 ebenda)

5 *Spanische Landschaft bei Murcia*

Öl auf Papier auf Pappe aufgezogen

18,4 x 43,2 cm

Bezeichnet unten rechts: Murcia 18. Mai 1851

Verso: Nachlassstempel G. F. Papperitz – O. Schütz

Murcia, sowohl eine Stadt als auch eine Region südlich von Alicante, ein ganzes Stück weg von der Costa Blanca im Landesinneren gelegen, gilt als eine der heißesten Gegenden des europäischen Kontinents. Der Fluss Segura, an dessen Ufern Murcia erbaut wurde, liegt in den heißen Monaten oft trocken. Künstler streiften die Region eher selten auf ihrem Weg nach Andalusien, das von einer ganzen Reihe deutscher Künstler im 19. Jahrhundert als Reiseziel entdeckt worden war. Eine durch den Vordergrund verlaufende Mauerlinie könnte darauf hinweisen, dass die vorliegende Studie von einer der maurischen Befestigungsanlagen in der Umgebung aufgenommen wurde. Der Blick schweift über eine Ansiedlung mit vereinzelt stehenden Palmen. Bläulicher Dunst im Mittelgrund deutet einen Wasserlauf an, vielleicht auch nur eine Luftspiegelung. Dem Betrachterstandpunkt gegenüber, auf einer markanten Erhebung errichtet, ragt der Turm einer Burg heraus, möglicherweise dem Castillo de Alhama zugehörig, vor der Silhouette der kargen Sierra de la Muela. Papperitz setzt die klar strukturierte Architektur in einen rhythmisch vorgetragenen Bezug zur eigenwilligen Tektonik des Gebirges. Malerisch ist die Verwandtschaft zwischen Gebäuden und Bergen in warmen Ocker- und Rotwerten visualisiert. Die Hitze war sicher bereits im Mai, als Papperitz die Region besuchte, außerordentlich. Die Studie gibt davon einen unmittelbaren, fast spürbaren Eindruck.

Papperitz bereiste Spanien im Jahr 1851. Sein Weg führte ihn über Barcelona hinunter zur maurisch geprägten Palmenstadt Elche, die ihn faszinierte und zu mehreren Arbeiten in Öl inspirierte und schließlich nach Grenada.¹ Dass er auch Orte

„abseits der klassischen Touristenroute“² wie Murcia aufsuchte, belegen seine Skizzenbücher. Sie offenbaren die Beschäftigung mit einer fremdartigen Landschaft, aber auch mit Architektur, die er akribisch erfasste, so beispielsweise in der Alhambra³ oder in Toledo⁴.

Das Werk von Gustav Friedrich Papperitz wurde erst relativ spät einem größeren Publikum zugänglich, da sich sein Nachlass im Eigentum seines Schwiegersohnes Oskar Schütz befand und fast sechzig Jahre nach seinem Tod durch eine Versteigerung des Auktionshauses Bangel in Frankfurt den Weg in die Öffentlichkeit fand.⁵ EH

PROVENIENZ:

Gustav Friedrich Papperitz (bis 1861)

Durch Erbgang an Oskar Schütz (bis 1916)

Durch Erbgang an den Sohn von Oskar Schütz (bis 1920)

Künstlerischer Nachlaß Gustav Friedrich Papperitz – Oskar Schütz Dresden, 993. Kunst-Auktion Rudolf Bangel Frankfurt am Main, 27.01.1920, Nr. 135 (Mappe mit 386 in Spanien entstandenen Ölskizzen, Aquarellen und Zeichnungen) (Vermutlich dort verkauft)

Rheinischer Privatbesitz

LITERATUR:

Gebauer, Anja: Spanien. Reiseland deutscher Maler 1830–1870 [Phil. Diss. Berlin 1998], Petersberg 2000

1 Vgl. Gebauer, Anja: Spanien. Reiseland deutscher Maler 1830–1870 [Phil. Diss. Berlin 1998], Petersberg 2000, S. 145.

2 Ebd.

3 Vgl. ebd., S. 44.

4 Vgl. ebd., S. 60.

5 Künstlerischer Nachlaß Gustav Friedrich Papperitz – Oskar Schütz Dresden, 993. Kunst-Auktion Rudolf Bangel Frankfurt am Main, 27.01.1920.



FRITZ BAMBERGER

(* 17. Oktober 1814 in Würzburg; † 13. August 1873 in Neuenhain (Taunus))

6 *Blick auf den Albufera-See bei Valencia*

Öl auf Leinwand
37 x 55 cm
Ohne Bezeichnung

Fritz Bamberger entdeckte Spanien, als er 1849 mit den Frankfurter Kaufleuten Friedrich du Fay und Franz von Bernus zu einer großen Reise aufbrach. Bamberger gilt als der bekannteste deutsche Maler der spanischen Landschaft. Er war von dem Land offensichtlich so fasziniert, dass es ihn immer wieder dorthin zog, so 1849–50 – teilweise mit seinem Frankfurter Freund Peter Burnitz –, 1857 und 1868. Vorzugsweise bereiste Bamberger Kastilien, Andalusien und die Region um Valencia.

Fritz Bamberger war bereits während seiner ersten 1849–1850 stattgefundenen Spanienreise an den Albufera-See gekommen. Der etwas südlich der Küstenstadt Valencia gelegene See sollte neben dem Felsen von Gibraltar eines der beliebtesten spanischen Bildmotive Bambergers werden.¹ 1853 fertigte er erstmals ein Aquarell des Albufera-Sees,² entstanden im Münchener Atelier. In den sechziger Jahren folgten weitere sieben Ansichten:³ „Am Anfang der sechziger Jahre gelangt er zu einer endgültigen, mehrfach wiederholten Version des Sees als Überblickslandschaft mit Turmuine im Mittelgrund, die er in unterschiedlichen Tageszeiten wiedergibt.“⁴ Plötz benennt eine 1862 datierte, für das König-Ludwig-Album eingereichte Ansicht des Sees⁵ als „Prototyp der nachfolgenden Albufera-See-Bilder“.⁶ Geschickt lenkt Bamberger den Betrachterblick von höherem Standpunkt über felsiges Terrain und Reste einer Ruine⁷, den spiegelglatten See hinüber zu einer gegenüberliegenden, weiter entfernten Bergkette, während rechts noch ein kleiner Zipfel des Meeres auszumachen ist. Wie Plötz bemerkt, habe Bamberger hier keine unbedingte topographische Genauigkeit angestrebt, sondern mit „landschaftsprägende[n] Versatzstücke[n]“ versucht, „[...] die Landschaft bildgerecht zu gestalten und in der Dramatik zu steigern“.⁸

Die Bedeutung Carl Rottmanns wurde für Bamberger immer wieder festgestellt,⁹ jedoch befasste er sich mit ihm erst nach dessen Tod 1850. Im selben Jahr war Bamberger erst nach München gekommen. Hier sind vor allem die griechischen Landschaften Rottmanns zu nennen, die Bamberger am ehesten mit der Landschaft in Verbindung bringen konnte, die er in Spanien gesehen hatte. Allerdings fehlt bei Bamberger der bei Rottmann zu konstatierende Aspekt des Heroischen, Erhabenen. Eindruck machten ihm sicher die couragierten Farben und Beleuchtungseffekte, mit denen Rottmann ohne Zweifel Aufsehen erregte. EH

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Bötticher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Band I/2, Leipzig 1891, S. 619 ff.

Gebauer, Anja: *Spanien. Reiseland deutscher Maler 1830–1870* [Phil. Diss. Berlin 1998], Petersberg 2000, S. 124 ff.

Plötz, Jürgen M.: *Der Landschaftsmaler Fritz Bamberger (1814–1873)* [Phil. Diss. Hamburg 2009]

1 Plötz, Jürgen M.: *Der Landschaftsmaler Fritz Bamberger (1814–1873)* [Phil. Diss. Hamburg 2009], S. 61.

2 Plötz ebd., WV-Nr. 27. Das Blatt wurde von Kaiserin Eugénie, der Gemahlin Napoleons III., erworben.

3 Vgl. etwa Plötz, ebd. WV-Nrn. 123, 132 (Datierung 1858–1861).

4 Ebd., S. 147.

5 Fritz Bamberger: *Albufera-See bei Valencia*, Öl auf Papier, 23,5 x 41 cm, bez.: F. Bamberger f. 1862, Staatliche Graphische Sammlung München, KLA 6.

6 Plötz 2009, S. 147.

7 Nach Plötz sollte es sich um den Torre de Espioca handeln: vgl. Plötz ebd., S. 148.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., S. 163.



JEAN MARIE (AUGUSTE) JUGELET

(* 25. August 1805 in Brest; † 22. Oktober 1874 in Rouen)

7 *Marine*

Öl auf Papier

10,6 x 16,5 cm

Beschriftung von fremder Hand verso: Marine par Jugelet,
donné à mon père / A. Jalf

Dem Sohn eines Marinekommissars, dazu noch Breitone, war die Begeisterung für das Meer mit all seinen Facetten in die Wiege gelegt. Folgerichtig entschied Jean Marie Jugelet sich zur Ausbildung bei einem der renommiertesten Maler Frankreichs, Théodore Gudin (1802–1880), einem vorzüglichen Spezialisten für Marinen. Dieser hatte im Auftrag der Regierung einen beeindruckenden Zyklus der bedeutenden Seeschlachten geschaffen, brachte außerdem mit großem dramatischen Gespür Schiffsunglücke und den Naturgewalten trotzen Leuchttürme auf die Leinwand. Bei Gudin erwarb Jugelet das Rüstzeug, um selbst auf diesem Gebiet tätig zu werden. Dies mit einiger Fortune, denn seit 1831 stellte er regelmäßig im Pariser Salon aus und war seither für die Reproduktion der Ansichten der wichtigsten französischen Häfen verantwortlich, wofür er 1847 mit dem Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet wurde. Gudin lehrte den Schüler, Seestücke in grandiosen Lichtszenerien zu präsentieren, was diesen nicht hinderte, auch für die realistisch-naturalistischen Seestücke eines Courbet ein offenes Auge zu haben. So finden sich bei Jugelet neben aufgewühlten Meerlandschaften auch ruhige Naturschilderungen, wobei eine Vorliebe für romantische Bildwirkung insbesondere durch die Lichtsetzung erkennbar ist.

Bei dem Wenigen, das an Literatur und veröffentlichten Werken Jugelets bekannt ist, lässt sich kein gültiger Überblick über den Umfang seines Schaffens gewinnen. Es scheint, als seien viele seiner Werke in öffentlichen Besitz gekommen. Das vorliegende, vermutlich um 1840/50 entstandene Seestück zeigt jedoch repräsentativ die künstlerische Fertigkeit, die Jugelet selbst auf kleinstem Format zu bewerkstelligen vermochte. In feinteiliger Malweise und transluzenter Farbgebung stellt der Maler einen befestigten Küstenabschnitt vor, der sich nach

links zum Meer öffnet, wo vereinzelt Boote auszumachen sind. Fast beiläufig und zurückhaltend nimmt Jugelet kaum wahrnehmbare Staffage in seine Erzählung vom Leben am Meer: Wir beobachten Fischer in Booten und Flaneure, die zum Wasser kommen, um die Ruhe und Schönheit des Ausblicks zu genießen. Ein von der tiefstehenden Sonne zart getönter Himmel, der Felsen und einen trutzigen Turm in ein gleichermaßen sanftes Gegenlicht taucht, verströmt Pastellöne über der stillen See.

Zur Lokalität kann keine verbindliche Aussage getroffen werden, jedoch finden sich befestigte Hafenanlagen überwiegend an den sturmerprobten Küsten der Bretagne. So könnte vermutet werden, dass hier die Festungstürme des Château de Brest¹ dargestellt sind, die Jugelet auf einer Gesamtansicht des Hafens in größerem Zusammenhang abbildet.² EH

PROVENIENZ:

A. Jalf, Frankreich

Privatsammlung Frankreich

LITERATUR:

Larousse, Pierre: Grand dictionnaire universel du XIXe siècle Français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc., Paris ca. 1875, S. 1074

Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker), Bd. XIX, Leipzig 1926, S. 300

¹ Das Château de Brest, auch Festung von Brest genannt, beherbergt heute ein Museum der Seefahrt.

² Vgl. Jean Marie Jugelet: *Vue du port de Brest*, Musée des Beaux-Arts de Brest. Der rechte Bildteil zeigt ähnliche Befestigungsanlagen wie sie auf der kleinen *Marine* zu sehen sind. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Jean-Marie_JUGELET_-_Vue_du_port_de_Brest.jpg



OSWALD ACHENBACH

(* 2. Februar 1827 in Düsseldorf; † 1. Februar 1905 ebenda)

8 Studie vom Comersee

Öl auf Papier auf Pappe aufgezogen

17,4 x 38,2 cm

Oben rechts signiert: Osw. Achenbach

Unten links ortsbezeichnet und datiert: Como 1845

Verso signiert: Osw.

Oswald Achenbach war bereits in sehr jungen Jahren reif für eine Ausbildung in der Zeichenklasse der Düsseldorfer Akademie, in die er als Zwölfjähriger eintrat und dort zwei Jahre lang blieb. Von seinem Elternhaus aus konnte er die in den Räumen des Kurfürstlichen Schlosses untergebrachte Akademie sehen,¹ die sein begabter älterer Bruder Andreas² bereits seit 1830 besuchte. Zusammen bilden die Brüder später das bekannte Duett der Düsseldorfer Landschaftsschule, wobei beide ihre eigene Bildsprache fanden und sich auch in den favorisierten Sujets – bei Andreas die Marinen, bei Oswald italienische Landschaften – unterscheiden. Wie Heinrich Schmidt anmerkt, sei Oswald Achenbach stark von Johann Wilhelm Schirmer³ beeinflusst worden, der 1839 seine Professur im Landschaftsfach antrat:⁴ „Aus seinen Jugendwerken geht aber hervor, wie sehr er neben seinem Bruder Schirmer verpflichtet war.“ Schmidt macht dies vor allem an Oswalds zahlreichen Skizzenbüchern fest, die er im Umland der rheinischen Residenzstadt mit Studien von Land und Leuten gefüllt hatte.⁵

Im Sommer 1845 unternimmt Oswald Achenbach seine erste Reise nach Oberitalien,⁶ die „[...] von München über Seeshaupt, Mittenwald, Innsbruck und den Brenner an den Gardasee ging“⁷. Schmidt zufolge war Lecco, das einen grandiosen Panoramablick über den Comersee bietet, ein Ziel seiner Reise.⁸ Die schmale Ölstudie entstand vor Ort und ist eines der frühesten bekannten Werke des Künstlers, ganz ohne Vorzeichnung, alla prima zu Papier gebracht und vom Künstler selbst auf Karton montiert.⁹ Das Hauptaugenmerk liegt auf einer relativ hohen bewölkten Himmelszone, die den Eindruck von Weite erzeugt und der Studie eine starke Tiefenwirkung verleiht. Die Wasserfläche ist von silbrigem Grau und unbewegt, die teilweise bewaldeten Berge rücken nahe ans Ufer heran. So

flott das Malmittel aufgetragen ist und Bildelemente großzügig mit breitem Strich erfasst und voneinander trennt, finden sich dennoch kaum wahrnehmbare Details, wie die Bebauungen am gegenüber gelegenen Ufer.

Ein erstes Interesse an Oswald Achenbachs Ölstudien und -skizzen offenbarte sich in der 1916 eingerichteten Ausstellung der Städtischen Kunstsammlung in Düsseldorf,¹⁰ die Kunstkritiker begeisterte:¹¹ „Es gibt frühe Ölstudien Oswalds, die in der Delikatesse der Malerei, der geschmeidig-weichen Pinselführung, einen deutschen Corot anzukündigen scheinen.“ Dass den Ölstudien nun Aufmerksamkeit zuteil wurde, hatte auch mit den durch den Impressionismus veränderten Sehgewohnheiten zu tun. Für Achenbach, wie auch bereits die Romantiker¹² oder Schirmer¹³, deren Ölstudien die vorliegende verwandt ist, waren es in erster Linie intime Aufzeichnungen, „künstlerische Selbstgespräche“¹⁴, Sammlungen von Eindrücken, die für spätere Kompositionen als Gedächtnisstütze dienten. EH

PROVENIENZ:

Süddeutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Schmidt, J. Heinrich: Oswald Achenbach, 2. Aufl., Düsseldorf 1946

Potthoff, Mechthild: Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben und Werk, Köln 1995

1 Vgl. Andreas Achenbach: *Der Akademiehof (Die alte Akademie in Düsseldorf)*, 1831 von seinem Elternhaus aus gemalt. Öl auf Leinwand, 65 x 81,2 cm, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv.-Nr. M 4146.

2 Andreas Achenbach (1815 Kassel – 1910 Düsseldorf).

3 Johann Wilhelm Schirmer (1807 Jülich – 1863 Karlsruhe).

4 Schmidt, J. Heinrich: Oswald Achenbach, 2. Aufl., Düsseldorf 1946, S. 9.

5 Ebd.

6 Potthoff, Mechthild: Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums. Studien zu Leben und Werk, Köln 1995, S. 19.

7 Schmidt 1946, S. 10.

8 Ebd.

9 Darauf weist Potthoff 1995, S. 69–70 hin.

10 Untermalungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Zeichnungen Oswald Achenbachs, Städtische Kunstsammlung Düsseldorf 1916.

11 Cohen, Walter: Oswald Achenbach in Italien und Daheim, in: *Die Kunst für Alle*, 32. Jg., München 1917, S. 41.

12 Insbesondere etwa von Carl Blechen, Friedrich Wasmann oder Clausen Dahl.

13 Vgl. etwa Johann Wilhelm Schirmer: *Wolken über dem hohen Saccotal*, Öl auf Papier auf Pappe aufgezogen, 34,5 x 51 cm, bez. o. r.: Civit(ella) 8. Sept. 39, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 1646.

14 Koetschau, Karl: Vorwort, in: *Kat. Ausst. Untermalungen, Skizzen, Studien, Aquarelle und Zeichnungen Oswald Achenbachs*, Städtische Kunstsammlung Düsseldorf 1916, S. 2.



SIMON-JOSEPH-ALEXANDRE-CLÉMENT DENIS

(* 14. April 1755 in Antwerpen; † 1. Januar 1813 in Neapel)

9 *Blick auf die Sabiner Berge*

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo-
gen
39,5 x 25 cm
Auf dem Keilrahmen bezeichnet: N 10

Der belgische Maler Simon Denis erhielt seine erste Ausbildung in Antwerpen bei dem Landschafts- und Tiermaler H.-J. Antonissen¹. Im Laufe der 1780er Jahre begab sich Denis nach Paris und genoss dort die Förderung des Genremalers und Kunsthändlers Jean Baptiste Lebrun. Mit dessen Unterstützung siedelte er 1786 nach Rom über, um im Folgejahr bereits die Aufmerksamkeit der Kunstkritik in einem ausführlichen Artikel des in Rom erscheinenden *Giornale per le Belle Arti* auf sich zu ziehen. Der Artikel hob neben Denis' genauer Beobachtungsgabe vor allem seine Stärken in der Lichtführung hervor. Neben dem engen Kontakt zu den in Rom ansässigen flämischen Künstlern – 1789 wurde er Mitglied der *Fondation royale belge St.-Julien-des-Flamands* – pflegte Denis vor allem einen engen Austausch mit den in Rom ansässigen französischen Künstlern. Für das Jahr 1789 ist eine Reise nach Tivoli mit der angesehenen französischen Porträtmalerin Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun sowie dem Direktor der Französischen Akademie in Rom François Ménageot belegt.²

Sein hohes Ansehen ist neben der Aufnahme in die Akademie St. Luca in Rom 1803 und der Benennung als Hofmaler des 1806 zum König Neapels ernannten Joseph Bonaparte³ nicht zuletzt in einem Brief Schlegels an Goethe aus dem Jahr 1805 dokumentiert, der ihn als einen der besten in Rom ansässigen Landschaftsmaler hervorhebt.⁴ In seine ausgeführten Werke, bei denen es sich meist um idealisierte Ansichten Roms, der Campagna sowie aus der Region um Neapel handelt, ist die Nähe zu den französischen Zeitgenossen wie Jean-Joseph-Xavier Bidault oder Jean-Victor Bertin spürbar.

Die ungemein frischen und farbstarke Landschaftsstudien Denis' erstaunen umso mehr, wenn man sie in ihrem zeitlichen Kontext sieht, die Zeit der Französischen Revolution, als Jacques-Louis David seinen großen Triumph feierte. Denis zog es wie seinen bekannteren Zeitgenossen Pierre-Henri de Va-

lenciennes nach Italien. Jener war bereits wieder in Paris als Denis nach Rom kam. In der weiteren Umgebung der Tiberstadt fand Denis das Motiv für unsere Studie, eine Partie aus dem Sabiner Gebirge, die auch im Detail genaue Beobachtung und Sorgfalt in der Ausführung offenbart. Zunächst fallen die stark polarisierenden Licht- und Schattenzonen auf, die eine rechts und tiefer stehende Sonne suggerieren. Die Partien des zum Mittelgrund steil abfallenden Terrains sind in kräftigen hellen Grünwerten erfasst, gelb blühende Vegetation setzt darin effektvolle Lichtpunkte. Die massiv und steil aufragenden Wände der bis in die oberen Regionen bewaldeten Berge sind der Sonne abgewandt und entfalten in dunklen Grünabstufungen visuelle Wucht. Auch hier legt Denis den Schwerpunkt auf farbige Wirkung. Verstärkt wird der Eindruck des Bergmassivs durch das zarte Blau der entfernteren Gebirgsregionen. Das *Pentimenti* am rechten Berg zeigt, dass es Denis auch um topographische Genauigkeit in der Wiedergabe ging. Eine der vorliegenden Studie sehr verwandte Variante zeigt den markanten Berg mit nach links geneigtem Kamm zentral in der Mitte, nun von näherem und tieferem Standpunkt.⁵

Werke von Simon Denis sind unter anderem im Louvre oder dem Metropolitan Museum of Art vertreten. MA

PROVENIENZ:

Nordamerikanische Privatsammlung

Französischer Kunsthandel

Englische Privatsammlung

LITERATUR (ALLGEMEIN):

Kat. Ausst. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, National Gallery of Art Washington 1996, New Haven 1996, S. 145 f.

1 Hendrik-Jozef Antonissen (9. Juni 1737 in Antwerpen; 4. April 1794).

2 Kat. Ausst. *In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting*, National Gallery of Art Washington 1996, New Haven 1996, S. 145.

3 Joseph Bonaparte (7. Januar 1768 – 28. Juli 1844) war der älteste Bruder Napoleon Bonapartes und von 1806–1808 König von Neapel sowie 1808–1813 König von Spanien.

4 Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig 1912, Bd. IX, S. 72.

5 Simon-Joseph-Alexandre-Clément Denis: *Blick zu den Sabiner Bergen*, Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo- gen, 38,5 x 25,5 cm, Bez.: [Inv.-Nr.] C58 (u. r. in Rot), Sotheby's New York, 13./14.06.2007, Lot-Nr. 117. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/fine-art-old-masters-to-contemporary-n08333/lot.117.html>



THÉODORE ÉTIENNE PIERRE ROUSSEAU

(* 15. April 1812 in Paris; † 22. Dezember 1867 in Barbizon)

10 *Künstler, skizzierend im Forst von Fontainebleau*

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo-
gen
32 x 40 cm
Monogrammiert unten links: TH.R

Das Gemälde illustriert eindrucksvoll die Arbeitsweise der Freilichtmaler: eine unspektakuläre, im Grunde banale Momentaufnahme aus dem Wald von Fontainebleau. Ein im Hintergrund auszumachender Künstler skizziert auf einem Stuhl sitzend, während dunkle Wolken einen heraufziehenden Sturm ankündigen. Eine Gruppe weiterer Waldgäste hat bereits den Schutz der mächtigen Bäume gesucht, nur der Maler bleibt ungerührt, um den atmosphärischen Moment mit schnellem Strich einzufangen.

Rousseau fertigte sein erstes Bild *en plein air* 1831/32 im Wald von Fontainebleau. Eine neue Seite in der Kunst wurde aufgeschlagen, schließlich gilt die *paysage intime* als originäre Schöpfung Rousseaus. Mit authentischen, schlichten und intimen Naturschilderungen tritt u. a. die Schule von Barbizon dem im Salon favorisierten Ideal akademischer und traditioneller Landschaftskomposition entgegen. Doch nicht nur für eine *paysage intime* kann unser Bild ein gutes Beispiel geben, sondern auch dafür, dass atmosphärische Stimmungen, Wetterbedingungen aufgegriffen werden, um Natur in allen ihren Aus-

prägungen zu veranschaulichen. Gerade die gut dokumentierte Reisetätigkeit der Barbizonkünstler offenbart, dass die schnell wechselnden Wetterlagen in bestimmten Regionen wie z. B. die Auvergne oder die Normandie als Herausforderung begriffen wurden, weswegen man sie ganz gezielt aufsuchte.

Rousseau sollte noch oft – vorzugsweise in den Wintermonaten – nach Barbizon kommen, auch mit befreundeten Künstlern, etwa Diaz¹ oder Aligny². 1848 entschloss er sich zur endgültigen Niederlassung in Barbizon. MA

PROVENIENZ:

Haseltine Galleries, Philadelphia (um 1900)
Sheperd and Derom Galleries, New York
Schweizer Privatbesitz
Privatbesitz Mittlerer Osten

Das Gemälde wurde vom Komitee Rousseau gesehen und für echt befunden.

1 Narcisso Virgilio Díaz de la Peña (1807 Bordeaux – 1876 Menton).

2 Claude-Félix-Théodore Aligny (1798 Saint-Aubin-des-Chaumes – 1871 Lyon).





WILHELM TRÜBNER

(* 3. Februar 1851 in Heidelberg; † 21. Dezember 1917 in Karlsruhe)

11 *Selbstbildnis nach rechts, 1876*

Öl auf Leinwand

55,5 x 46 cm

Oben rechts signiert (in Rot): W. Trübner

Verso: Klebeetikett mit No. 2489

Selbstbewusst tritt uns der junge Wilhelm Trübner vor einheitlich schwarzem Fond mit auffällig wachem, hellem Blick entgegen, die rechte Augenbraue leicht hochgezogen zum Betrachter blickend. Der Vortrag ist altmeisterlich, wie es dem Kreis um Wilhelm Leibl, mit dem Trübner durch die Freundschaft zu Albert Lang¹ und Carl Schuch² zu Beginn der 1870er Jahre in Berührung kam, eigen ist.³ Ab dem Frühjahr 1869 war Trübner an der Münchener Kunstakademie eingeschrieben und konnte im Sommer die 1. Internationale Kunstausstellung im Glaspalast⁴ sehen, die er als „[...] die beste aller dort abgehaltenen Ausstellungen dieser Art [...]“⁵ bezeichnete und die eine Fülle an Werken deutscher und französischer Gegenwartskunst bot. Dort fielen ihm besonders Hans Canon⁶ und Wilhelm Leibl auf, von denen er sich ein Weiterkommen im Porträtfach versprach. Er verließ München, um in Canons Stuttgarter Atelier Unterricht zu nehmen. Er sollte nicht enttäuscht werden, wie seinen Lebenserinnerungen entnommen werden kann: „Hier erhielt ich einen privaten Unterricht im Zeichnen und Malen, wie er nur von einem Meister ersten Ranges erteilt werden kann.“⁷ Und weiter: „Er besaß die gründlichste Kenntnis der alten Meister [...] Die Köpfe, also gerade das, was ich lernen wollte, waren immer mit größter Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt [...]“⁸ Ein Porträt des jungen Wilhelm Trübner in historisierender Kleidung mit breitem Spitzenkragen und rotem Barett⁹ von Hans Canon scheint unserem Selbstbildnis in der nach rechts gewendeten Pose sowie dem gewählten Ausschnitt verwandt.

Hans Canon wie auch Wilhelm Leibl prägten Trübners Bildnismalerei in hohem Maß. Leibl war insbesondere von der

Porträtkunst der Niederländer Frans Hals, Anthonis van Dyck und Peter Paul Rubens beeindruckt, die er auf einer Ausstellung Alter Kunst in München 1869 studiert hatte.¹⁰ Georg Jacob Wolf, der sich bereits früh mit dem Leibl-Kreis befasste, stellte heraus, dass vor allem die „Halskrausen-Bilder“¹¹ die Auseinandersetzung mit den Alten Meistern im Leibl-Kreis belegten,¹² wobei der seit dem 16. Jahrhundert den höheren Stand kennzeichnende Spitzenkragen nun einem nüchternen Stehkragen wich, der ein charakteristisches Gestaltungselement im bürgerlichen Porträt blieb: „Dieses Weiß als Träger farbiger Reflexe schien [...] ganz besonders geeignet, das Inkarnat zu variieren und diesem als Folie zu dienen.“¹³ Bezeichnenderweise befand sich in Trübners Besitz Leibls *Rothhaariger Junge*, eine Porträtstudie en face mit breiter Halskrause,¹⁴ da er sich auch selbst mit diesem Porträttypus befasste¹⁵.

Eine auffallende Intensität kennzeichnet das Selbstbildnis des etwa Fünfundzwanzigjährigen, das von Rohrandt dem Jahr 1876,¹⁶ innerhalb der ersten Schaffensperiode Wilhelm Trübners, zugeordnet wird. Eine verwandte, unser Bild vorbereitende Fassung, rückseitig 1876 datiert, tauchte unlängst auf dem Auktionsmarkt auf.¹⁷ Jedoch unterscheidet sie sich in der Gesamtwirkung, abgesehen von der sehr studienhaften Ausführung, durch eine starke Verschattung der Gesichtspartien, wodurch die Unmittelbarkeit, die sich in unserem Bild äußert, nicht erzielt wird und eine größere Distanz zum Betrachter entsteht. Auch lässt vorliegende Fassung weit deutlicher die Kleidung des Dargestellten als Sakko mit breitem Revers erkennen.

EH

PROVENIENZ:

Wilhelm Trübner

Als Leihgabe Trübners in der Neuen Pinakothek München (L.20) von 1913 bis zum 2.3.1918

Auktionshaus Rudolf Lepke Berlin, Nachlass Wilhelm Trübner, 04.06.1918, Lot 12 (ohne Abb.)

Galerie Karl Haberstock, Berlin: verkauft unter „Selbstbildnis in jungen Jahren 797“ am 2.11.1918 an Dir. Nothmann, Berlin [Haberstock Verkaufsbuch 1918–25]

Sammlung Berthold und Martha Nothmann, Berlin

Galerie Karl Buchholz (März 1939) [seit 1938 von den Nazis mit der „Verwertung“ beschlagnahmter Kunstwerke beauftragt]

Privatbesitz

2010 durch Erbschaft in Privatbesitz

Auktionshaus Karl & Faber München, 13.05.2011, Los-Nr. 231

Deutsche Privatsammlung

Das Gemälde wurde im Zuge einer gütlichen Einigung mit den Erben von Berthold und Martha Nothmann 2011 restituiert und anschließend auktioniert.¹⁸

LITERATUR:

Beringer, Josef August (Hrsg.): Wilhelm Trübner. Des Meisters Gemälde in 450 Abbildungen, Stuttgart 1917 (Abb. S. 101)

Beringer, Josef August: Badische Malerei 1770–1920, 2. erw. Aufl. Karlsruhe 1922 (Abb. S. 40)

(Oeftering, Wilhelm Engelbert) Mein Heimatland 23, 1936, S. 134

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk [Phil. Diss. Kiel 1972, 3 Bde.], Nr. G 223

AUSSTELLUNGEN:

Wilhelm Trübner-Ausstellung. Anlässlich des 60. Geburtstages des Meisters, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1911, Nr. 35

Wilhelm Trübner. Heidelberg 1851–1917 Karlsruhe. Gemälde, Zeichnungen, Kurpfälzisches Museum Heidelberg 1962, Nr. 5 (Abb.)

Wilhelm Trübner. Gemälde, Zeichnungen, Kunstamt Reinickendorf, Kunstamt Wilmersdorf, Berlin 1962, Nr. 9 (Abb.)

Rein Malerisch. Wilhelm Leibl und sein Kreis, Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2013/2014, Nr. 31 (Abb.)

- 1 Albert Lang (Karlsruhe 1847–1933 München).
- 2 Carl Schuch (Wien 1846–1903 ebenda).
- 3 Vgl. Holsing, Henrike: Wilhelm Leibl und sein Kreis – Eine kurze Geschichte des „Rein Malerischen“, in: Kat. Ausst. Rein Malerisch. Wilhelm Leibl und sein Kreis, Museum im Kulturspeicher, Würzburg 2013/2014, S. 17 ff.
- 4 <http://daten.digitale-sammlungen.de/0000/bsb00001760/images/index.html? fip=193.174.98.30&id=00001760&seite=1>.
- 5 Trübner, Wilhelm: Personalien und Prinzipien, Berlin 1907, S. 11.
- 6 Hans Canon (Wien 1829–1885 ebenda).
- 7 Trübner 1907, S. 12.
- 8 Ebd., S. 12–13.
- 9 Hans Canon: *Wilhelm Trübner in historisierender Kleidung*, Öl auf Leinwand, 49,5 x 35,5 cm, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg (Inv.-Nr. G 1924).
- 10 Wolf, Georg Jacob: Leibl und sein Kreis, Hannover 1924, S. 76.
- 11 Diese Bezeichnung verwendet Wolf, ebd., S. 75.
- 12 Vgl. Wolf, ebd.
- 13 Ebd., S. 76.
- 14 Abb. in Waldmann, Emil: Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst. Gesamtverzeichnis seiner Gemälde, Berlin 1914, Nr. 85.
- 15 Vgl. *Junge mit Halskrause*, Öl auf Leinwand, 41,5 x 33,5 cm, signiert rechts unten: W. Trübner, Belvedere Wien, Inv.-Nr. 3665.
- 16 Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk [Phil. Diss. Kiel 1972], Bd. 2 Teil 1, S. 157. Rohrandt vermerkt irrtümlich, das Bild sei rückseitig 1876 datiert.
- 17 Wilhelm Trübner: *Selbstbildnis*, Öl auf Leinwand, 55,3 x 46,1 cm, oben rechts in Rot signiert: W. Trübner, Auktionshaus Ketterer, Auktion 465, Los-Nr. 63, München 18.05.2018.
- 18 Siehe Eintrag bei Lostart: http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?cms_param=EOBJ_ID%3D297659%26SUCHE_ID%3D26147041%26_page%3D3%26_sort%3D%26_anchor%3Dresult.





WILHELM TRÜBNER

(* 3. Februar 1851 in Heidelberg; † 21. Dezember 1917 in Karlsruhe)

12 *Wildenten*

Öl auf Leinwand

62 x 79 cm

Unten links signiert und datiert: Wilhelm Trübner 1873

Es handelt sich um eines der vier Wildstillleben, die Carl Schuch¹ kurz vor seiner Übersiedlung nach Venedig im Herbst 1876 von Wilhelm Trübner erwarb und „die fortan die Wände seines Eßzimmers dekorierten“.² Das Ensemble bestand aus zwei Bildpaaren: *Reb*, *Hasen* und *Schnepfen*³ und *Wildschwein mit Hund*⁴, *Fasanen*⁵ und *Wildenten*⁶. Trübner, seit 1871 mit Schuch befreundet und von ihm offenkundig noch zu Lebzeiten mit der Ordnung seines Nachlasses betraut, erwarb diese vier Gemälde nach Schuchs Tod im Jahr 1903 von dessen Witwe zurück, „zu ähnlichen Preisen wie Schuch früher zahlte. Es war von Schuch bestimmt worden.“⁷ Trübner gab die *Wildenten* anscheinend erst gegen 1911 aus der Hand – vermutlich um jederzeit seinen Anspruch belegen zu können, Schuch zur Stilllebenmalerei angeregt zu haben und insbesondere zu den seinerzeit bei Sammlern höchst begehrten Wildentenstillleben, von denen Schuch eine lange Reihe hinterlassen hat. Trübners Argwohn richtete sich gegen die zeitgenössische Kunstkritik, von der er sich übergangen und unverstanden fühlte.⁸ Schuch hingegen war, wie seinen Notizheften zu entnehmen ist, sich völlig bewusst, wieviel er dem intensiven Studium der Gemälde seiner Freunde, die sich in seinem Besitz befanden, zu verdanken hatte – insbesondere Trübners *Wildenten*, mit denen er sich im Winter 1880/81 ausgiebig befasste.⁹

Aus dem Kunsthandel – 1911 war das Gemälde als Leihgabe von J. P. Schneider jr. in Wiesbaden ausgestellt – gelangten Trübners *Wildenten* sodann in den Besitz eines der seinerzeit ambitioniertesten Sammler Schuchs und Trübners: Hermann Pagenstecher (1844–1932), Geheimer Sanitätsrat, leitender Arzt der Wiesbadener Augenklinik und Beiratsmitglied des Nassauischen Kunstvereins, mit Trübner, von dem er sich 1906 porträtieren ließ, vermutlich seit 1898 persönlich bekannt.¹⁰

45 Gemälde listet der Katalog seiner Sammlung im Jahr 1915 auf,¹¹ davon zwanzig von Trübner, sieben von Schuch – neben den *Wildenten* auch ein Fasanenstillleben Schuchs.

Das Stillleben entstand in München und fällt in Trübners erste Werkperiode (1870–1876)¹², deren Merkmale der Künstler selbst so beschrieb: „[...] charakterisiert durch die Freiheit von der kompositionellen Linie, tonige Zusammenstimmung meist gedämpfter Farben, bestimmt geführte Lichtprobleme mit Clairobscurwirkung, verzichten auf Raumwirkung, meist fleckenartigem Farbauftrag mit feinst abgewogener Abstufung der Farbentöne.“¹³ In den *Wildenten* ist die Lichtproblematik auf die Spitze getrieben, so als wäre das Bild in der Nacht gefertigt, ein Nocturne, wie man es auch von Landschaften James McNeill Whistlers¹⁴ kennt. Die Palette reduziert sich auf kaltes Elfenbeinschwarz, Cadmium und gebrannte Sienaerde, wie Schuch analysierte¹⁵, den dieser minimalistische Umgang mit Farbe offenbar zu faszinieren schien. Die wenigen Weißanteile im Gefieder der auf gemaseter Holzplatte aufliegenden Vögel sind die einzigen, wenn auch verhaltenen Lichtpunkte. Bei genauem Hinsehen erscheinen aus dem Fond die fein ziselierten Strukturen eines Weidenkorbs.

Die Bedingungen, die sich Trübner für das ungewöhnliche Stillleben setzte, sind anspruchsvoll und herausfordernd, auch für den Rezipienten. Das Bild entwickelt erst bei längerer und intensiver Betrachtung seine Wirkung und offenbart Trübners meisterhafte Handhabung der schwierigen Aufgabe, ganz auf Beleuchtung zu verzichten und die Stofflichkeit der Bildelemente – etwa den Flaum des Gefieders oder die Härte des Holzes – mittels Pinseltechnik und feiner Farbabstufung erfahrbar zu machen. Trübner muss das Bild auch selbst sehr geschätzt haben, war es ihm doch wichtig, es aus Schuchs Nachlass wieder zurückzuerwerben.

RD/EH

PROVENIENZ:

Wilhelm Trübner

(± 1876) Carl Schuch

(± 1903) Wilhelm Trübner

(1911) J. P. Schneider jr., Frankfurt am Main

(vor 1913) Hermann Pagenstecher, Wiesbaden

Augusta Friederika Weddigen-Pagenstecher, Wiesbaden (Tochter von Hermann Pagenstecher, 1950 verstorben)

Privatbesitz, Madrid

Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Trübner, Wilhelm: Personalien und Prinzipien, Berlin, o. J. (1908), S. 22, 26–27

Fuchs, Georg: Wilhelm Trübner und sein Werk, München 1908, S. 88, 89, Abb. 31

F. R.: Ausstellung in Wiesbaden: Leibl und sein Freundeskreis. Kunstchronik N. F. XXII. Jg., H. 28, 26.5.1911, S. 443

Grolman, Wilhelm von: Die Ausstellung „Leibl und sein Freundeskreis“. Veranstaltet im Festsaal des Rathauses zu Wiesbaden durch die Wiesbad. Gesellschaft f. Bild. Kunst, in: Deutsche Kunst & Dekoration XXVIII. Jg., H. XII.1, S. 386

Hagemeister, Karl: Karl Schuch. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1913, S. 41, 176

Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk. Phil. Diss. Kiel 1972, 2. Bd. Teil 2, WV-Nr. G 497

AUSSTELLUNGEN:

Édouard Manet, Lucien Simon, Wilhelm Trübner [u. a.], Ausst. Berlin, Paul Cassirer, 10.2.–1.3.1904, Kat. 19

Ausstellung Wilhelm Trübner, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin 1907, Kat.-Nr. 52

Deutsche Kunstausstellung, Kunsthalle Bremen, Bremen 1908, Kat.-Nr. 315

Erste Große Kunst-Ausstellung Wiesbaden, 1909, Kat. 374 (Stilleben); 3. verb. Aufl., Kat. 379 (Enten-Stilleben)

Leibl und sein Freundeskreis, Ausst. Wiesbaden, Festräume des Rathauses, 1.5.–10.6.1911, Kat. 30

Leibl und seine Freunde Schuch, Trübner, Sperl und Alt, Ausst. Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum, 4.6.–9.7.1913, Kat. 41

Sammlung des Geh. Sanitätsrats Professor Dr. Hermann Pagenstecher, Museum Wiesbaden (ab 2.10.1915?), Kat. 39

Ausstellung Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts, Kunsthalle Basel, Basel 1917, Kat.-Nr. 177

Deutsche Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Kunsthau Zürich, Zürich 1917, Kat.-Nr. 142 (Entenstilleben, Dr. Pagenstecher, Wiesbaden)

Maler und Bildhauer in den Ländern am Rhein, Neues Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1922, Kat.-Nr. 304

Wilhelm Trübner-Gedächtnisausstellung, Kunsthalle Basel, Basel 1927, Kat.-Nr. 21

Das Tier – gemalt, geformt, geknipst, Wiesbaden 1935, Blatt VIII

- 1 Carl Schuch (1846 Wien – 1903 ebenda).
- 2 Trübner, Wilhelm: Personalien und Prinzipien, Berlin 1908, S. 26.
- 3 Rohrandt, Klaus: Wilhelm Trübner (1851–1917). Kritischer und beschreibender Katalog sämtlicher Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik. Biographie und Studien zum Werk [Phil. Diss. Kiel 1972], WV-Nr. G 494.
- 4 Rohrandt 1972, WV-Nr. G 495.
- 5 Rohrandt 1972, WV-Nr. G 496.
- 6 Rohrandt 1972, WV-Nr. G 497.
- 7 Hagemeister, Karl: Karl Schuch. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1913, S. 41.
- 8 Trübner 1908, S. 26–27.
- 9 Venezianisches Notizheft I, fol. 51r, 53v, in: Kat. Ausst. Carl Schuch, Belvedere Wien 2012, S. 182.
- 10 Zieglängsberger, Roman: Wilhelm Trübner, in: Kat. Ausst. Aus dem Neunzehnten, Wiesbaden 2015, S. 494–495.
- 11 Sammlung des Geh. Sanitätsrats Professor Dr. Hermann Pagenstecher, Museum Wiesbaden 1915.
- 12 Rohrandt 1972, Band 1, S. 162.
- 13 Zitiert nach Rohrandt, ebd.
- 14 Whistler verwendete den Begriff Nocturne für einige ab 1870 entstandene, nächtliche Landschaften.
- 15 Venezianisches Notizheft I, fol. 53v, in: Kat. Ausst. Carl Schuch, Wien 2012, S. 182.





CARL SCHUCH

(* 30. September 1846 in Wien; † 13. September 1903 ebenda)

13 *Stilleben mit Lauch, Zwiebeln und Käse*

Öl auf Leinwand

64,7 x 81,2 cm

Bezeichnung mit Signatur-Facsimile: CSchuch (ligiert)

Porree – „poireaux“ – ist zweimal in Carl Schuchs Pariser Notizheften¹ erwähnt, erstmals im Frühjahr 1884 in Kombination mit Kochgeschirr, „Grünzeug“ und rohem Fleisch.² Schuch hatte seinerzeit begonnen, bei seinen Streifzügen durch Paris Stillebenmotive zusammenzutragen,³ inspiriert durch das Angebot der Straßenmärkte und des Kunsthandels; Stichworte zu Sujets, begleitet von flüchtigen Skizzen der Komposition und vom Namen des Künstlers: im erwähnten Fall zum Beispiel „Gilbert“, vermutlich Victor Gilbert (1847–1935).⁴

Knapp zwanzig Seiten und einige Monate später, im Herbst 1884, skizzierte Schuch eine Variante, „Kohl, Thontöpfe, Blechbüchse, Zwiebel & poireaux“,⁵ in der offenbar Tongefäße (± rotbraun) das Fleisch (± dunkelrot) ersetzen sollten (Abb. 1). Schuch erwog also einen Tausch der Nuance, die bildimmanente Spannung zum Grün sollte intakt bleiben, der Komplementärkontrast.

Von den beiden Komplementärfarben (Rot und Grün) werde, räsionierte Schuch an Pfingsten (24.5.1885), gleichwohl „eine dominieren müssen“ und zugleich wolle für „eine reiche Orchestrierung“ gesorgt sein.⁶ Ausgangspunkt dieser Überlegungen waren Artischocken. Porree leistet ähnliches und ist in Schuchs Pariser Œuvre mit fünf oder sechs Varianten prominent vertreten.⁷ Nicht in Kombination mit Fleisch und mit Ton nur in Kombination mit Äpfeln:

Porree, noch marktfrisch zum Bund verschnürt, arrangiert auf einer Lage roher Bretter gegen dunklen Fond, beherrscht die „coloristische Handlung“,⁸ ob vorn an der Rampe oder seitlich schräg zur Kante. Mehrstimmig antworten bunte Äpfel, in wechselnder Konstellation sonor begleitet: meist von Zinn und Blech, auch von Porzellan und Glas, gelegentlich von einer weißen Serviette, und den Chèvre unter der Käseglocke ersetzt schon mal ein Camembert in Stanniol auf deren Porzellanfuß, ohne Glassturz.

Die augenfälligen Unterschiede zwischen den Versionen liegen im Gegenständlichen, wenn etwa ein Metallgefäß verschwindet, Porzellan oder Glas an seine Stelle tritt oder die ganze Tiefe der Bretterlage freigeräumt wird. Die wesentlicheren Unterschiede sind mit bloßem Auge nicht exakt analysierbar und haben vermutlich stets dieselbe Ursache: Schuch verwendete das Pigment nicht pur, wie es aus der Tube quoll – das machte seinerzeit kein Künstler, schon gleich nicht, wenn er sich, wie Schuch seit (spätestens) 1879,⁹ als „Colorist“ verstand: Für ihn zählte die Nuance, die im Palettensatz gründet, d. h. in einer

Abb. 1: Kohl, Thontöpfe, Blechbüchse, Zwiebel & poireaux. Notizheft Paris I, S. 33, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

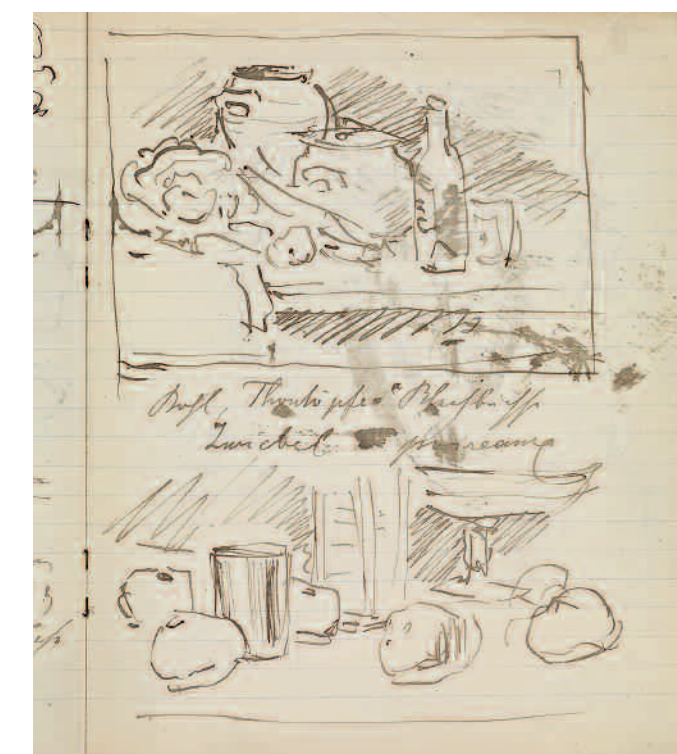




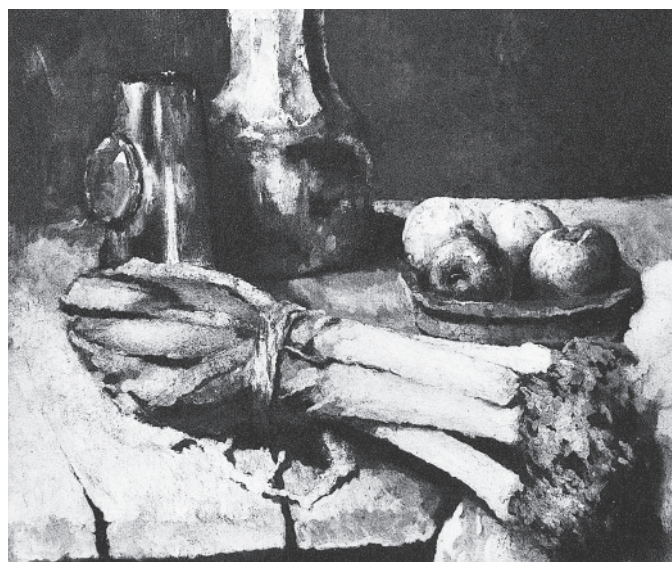
Abb. 2: Porreebund mit Käseglocke und Serviette, Öl auf Leinwand, 60,5 x 76 cm. Landesmuseum Hannover/ARTOTHEK



Abb. 3: Stilleben mit Porree, Öl auf Leinwand, 60,6 x 77 cm; Inv.-Nr. G 16329, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Auswahl an Pigmenten, die der Künstler vorab trifft. Jeder Palettensatz ermöglicht andere Nuancen; Schuch spielte etliche durch, an diversen Sujets, und erwog Alternativen, wie schier endlose Pigmentlisten in seinen Pariser Notizenheften belegen.

Abb. 4: Porreebund mit Kannen und Serviette, Öl auf Leinwand, 66 x 81 cm, ehem. Louis Lion, New York (zuletzt R. N. Ketterer, Stuttgart, 1952)



Zwei Bund Porree anstelle eines einzigen, mit Zwiebeln statt Äpfeln, dazu eine Rochade von Zinnkanne und Käseglocke – am Farbkalkül ändert dies nichts. Um so deutlicher zeichnet sich Trennendes ab: In den übrigen Versionen (Abb. 2–6) rückt die Vorderkante der Bretterlage dicht an den unteren Bildrand, vererben sich Bildelemente, etwa die Tonschale mit Äpfeln, die Serviette zu ihrer Seite oder die Reihe von drei Äpfeln auf dem blanken Brett – letztlich eine routinierte Erkundung des Zusammenspiels von Form und Farbe, das Schuch noch zu Pfingsten 1885 als ausgeschlossen oder irrelevant erachtete.¹⁰ Neben ihrer prallen Vitalität wirken die zwei Porreebündel nachgerade entrückt, fragil postiert auf einer weit schmäler wirkenden, in deutlicher Distanz nach rechts ansteigenden Bretterlage.

Auf ihr entfaltet sich in sublimer Stufung die ganze Pracht des alles andere als kargen Farbarrangements. Auf das Weiß und Ocker des Porrees antworten Derivate in den Rollen (bondes) gereiften Chèvres unter der Glasglocke bis hin zu den Goldkanten um deren Porzellanfuß. Das matte Zinn des Kruges reflektiert die umliegenden Nuancen – Käse, Glas und Porzellan, das Grün des Porree, das Braun der Bretter – und das breit gelagerte dominante Grün komplementiert kurz und knapp die hingehauchten Rotfacetten der im Trocknen sich





Abb. 5: Porreebund mit Käseglocke und Äpfeln, Öl auf Leinwand, 56,5 x 76 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie/Warschau



Abb. 6: Porreebund mit Kannen und Camembert, Öl auf Leinwand, 60 x 76 cm, ehem. Museum der Stadt Stettin, verschollen

lösenden, abplatzenden Zwiebelhäute. Kühn, die Beiläufigkeit dieses „coup de fanfare“, der wohlgerneht die ganze Inszenierung trägt. Nicht minder kühn das Laisser-aller, das sie begleiten darf.

Esprit, französisches Flair machen sich da bemerkbar – Intuition statt Kalkül und die Leichtigkeit der Hand, die Schuch insbesondere an Edouard Manet studierte, dessen Werk ihm spätestens seit der Ausstellung von dessen Nachlass in der École des Beaux-Arts in aller Breite vertraut war.¹¹ Immerhin soviel hatte selbst Karl Hagemeister, Schuchs Freund und Biograph, eingeräumt.¹²

Diesem Flair konnte sich wohl auch Oskar Schmitz nicht entziehen, ein deutschstämmiger Geschäftsmann mit Schweizer Pass, geboren in Prag und später in Le Havre tätig, der, beraten von Paul Durand-Ruel, dem Doyen der Impressionisten, in den 1890er Jahren begann, eine exquisite Sammlung moderner französischer Malerei zusammenzutragen, bevor er sich 1903 in Dresden zur Ruhe setzte. In seiner Villa in Blasewitz hing dieses Stilleben in einem Esszimmer (Abb. 7) – Schmitz dürfte es quasi aus erster Hand erworben haben, bald nachdem Wilhelm Trübner den Nachlass seines Freundes und Kollegen, wie noch zu Schuchs Lebzeiten vereinbart, geordnet hatte, den die Berliner Kunsthandlung Eduard Schulte alsdann, seit Winter 1904/05 im Auftrag der Witwe Schuchs offerierte.

Porree von der Hand Schuchs war dann rasch alle, vermutlich lange bevor Karl Haberstock, Schultes lokaler Konkurrent, 1911 noch ein letztes freies Exemplar in Privatbesitz geortet hatte.

RD

PROVENIENZ:

Nachlass Carl Schuch
Galerie Eduard Schulte, Berlin (um 1905)
Galerie Ernst Arnold, Dresden (?)
Slg. Oskar Schmitz (1861–1933), Le Havre, Dresden
Magdalene Schmitz, Bremen
Privatbesitz Bremen

LITERATUR:

Hagemeister, Karl: Karl Schuch, Leben und Werke, Berlin 1913
Scheffler, Karl: Die Sammlung Oskar Schmitz in Dresden, in: Kunst und Künstler, XIX. Jg., Berlin 1921, S. 189
Husslein-Arco, Agnes und Koja, Stephan (Hg): Carl Schuch – Ein europäischer Maler, Weitra/Österreich 2012

AUSSTELLUNGEN:

Ausstellung deutscher Malerei XIX. und XX. Jahrhundert, Kunsthaus Zürich 1917, Nr. 106
Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz, III. Jubiläumsausstellung, Sächsischer Kunstverein zu Dresden 1929, Nr. 432 (Abb.)

- Schuchs Notizhefte sind abgedruckt in: Carl Schuch – Ein europäischer Maler, Hg. A. Husslein-Arco & S. Koja, Weitra 2012, S. 173–187 (Venedig I), S. 189–201 (Venedig II), S. 215–225 (Paris I), S. 227–235 (Paris II).
- Paris I, pag. 14, 15.
- Paris I, pag. 9.
- Victor-Gabriel Gilbert (1847–1935) firmiert in den Katalogen des Pariser „Salon“, der Jahresausstellung der Société des Artistes Français, als Schüler von Adan, Basson und Levasseur; „méd. 2e cl.“ 1880, „méd. arg. 1889“ und „H.C.“ seit 1890 [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k497795/f43.item> (21.05.2018)]. – Das von Schuch skizzierte Stilleben Gilberts [Paris I, pag. 14] ist bislang ebensowenig nachweisbar wie ein weiteres, *Fleischklump auf gelb Papier Grünzeug dazu* [Paris I, pag. 13].



Abb. 7: Interieur mit Schuchs „Zwei Bund Porree“ bei Oskar Schmitz, Dresden-Blasewitz

- Paris I, pag. 33.
- Paris II, fol. 29r – 30r.
- Bei einer Version (Abb. 4), nur in Abbildungen dokumentiert, bedürfen Authentizität und Provenienz weiter der Abklärung.
- Paris II, fol. 29r: vgl. Anm. 5.
- Venedig I, fol. 39r: ± Dezember 1879.
- Die Kompositionen mit einem Bund Porree (Abb. 2–6) bilden mithin eine separate Gruppe, die vermutlich später anzusetzen sein wird, wohl gegen 1890.
- Exposition des œuvres de Edouard Manet, École nationale des beaux-arts, Paris, 6.–28. Januar 1884 [Digitalisat: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5738216?rk=21459;2> (20.5.2018)].
- Karl Hagemeister: Karl Schuch, Leben und Werke, Berlin 1913, S. 152.



OTTO SCHOLDERER

(* 25. Januar 1834 in Frankfurt am Main; † 22. Januar 1902 ebenda)

14 *Trauben (auf Papier liegend und Sherryglas)*

Öl auf Leinwand (Winsor & Newton, London)

24 x 40 cm

Unten links signiert: Otto Scholderer

Das Bild ist noch in seinem Originalrahmen, auf dem sich zahlreiche Beschriftungen, u. a. ein Etikett der Münchener Jahresausstellung 1893, befinden. Die Leinwand stammt von dem Londoner Händler Winsor & Newton (seit 1832) und trägt die Nummer 377409.

Das vorliegende Stilleben aus der Hand des Frankfurter Künstlers Otto Scholderer ist vermutlich Anfang der 1890er Jahre entstanden.¹ Scholderer orientierte sich dank seiner Malerfreunde Victor Müller und Hans Thoma bereits 1857 nach Paris, der Stadt, die ihn zeitlebens am meisten fesselte und die er aufgrund des Kriegsausbruchs 1870 zu verlassen gezwungen war. Das bekannte Gemälde *Un atelier aux Batignolles*² – Manets Atelier – des Scholderer-Freundes Fantin-Latour³ illustriert das künstlerisch-intellektuelle Umfeld, in dem sich der Maler, durchaus selbstbewusst, bewegte.⁴ Scholderer entschied sich zunächst für München, wo er durch die Bekanntschaft mit Wilhelm Leibl auf einen weiteren interessanten Kreis traf, hernach für London, das ihn anfänglich eher abstieß, wo er aber schließlich als englischer Staatsbürger bis 1899 bleiben sollte. Gleichzeitig hielt er durch Reisen fortgesetzten Kontakt zum Kontinent, insbesondere zu Paris und Frankfurt.

Bezüge zum Leibl-Kreis, in dem das Stilleben sich großer Beliebtheit erfreute und durch Thoma, Schuch und Trübner erstklassig vertreten ist, bieten sich an. Wilhelm Leibl und Otto Scholderer sind sich nur selten begegnet, jedoch kann Victor Müller, der darüber hinaus Scholderers Schwager war, als Bindeglied zwischen beiden Künstlern gesehen werden. Carl Schuch, der Doyen der Stillebenmalerei im deutschsprachigen Raum, pflegte im Vergleich zu Scholderer und Thoma einen weit impressionistischeren Malstil, worin er eher zu Manet tendierte.

Nachdem Scholderer 1870 nicht mehr in Paris bleiben konnte, fiel seine Wahl auf London, wo er sich stabile Verhältnisse versprach. Aus ähnlichen Gründen hatte sich auch der Pariser Kunsthändler Paul Durand-Ruel in London niedergelassen.⁵ So profitierte die englische Metropole von der Krise, während der viele Künstler dort strandeten und für ein vielseitiges Kunstleben sorgten. Durand-Ruel hatte sich auf die Präsentation französischer Maler fokussiert, ließ aber auch Künstler zu, die wie Scholderer offensichtlich von Franzosen beeinflusst waren.

Das vorliegende Gemälde entstand während Scholderers Londoner Zeit und wurde auf der Münchener Jahresausstellung 1893 gezeigt. Es ist ein charakteristisches Werkbeispiel für Scholderers Stilleben, nur auf wenige Dinge fokussiert, die er mit großer Sachlichkeit fixiert und sie durch neutrale Hintergründe und Lichtsetzung inszeniert. Hier arrangiert er vor schwarzem Fond auf spiegelglatter, gleichsam schwarzer Tischfläche einen gefüllten Weinkelch⁶ neben auf weißem Einwickelpapier liegenden grünen Trauben. Die Spannung entsteht durch den Kontrast der Kostbarkeit des filigranen Kristallglases gegenüber einem zerknitterten, profanen Papier, auf dem die Früchte in all ihren Schattierungen schimmern. Lichtreflexionen auf Trauben und Trinkgefäß suggerieren eine Verwandtschaft der Gegenstände, wie Bagdahn feststellt:⁷

„Die Trauben sind Rohmaterial des Weines, dessen goldene Klarheit und Durchsichtigkeit wiederum dem Glas adäquat ist, in dem er gereicht und getrunken wird. Dabei erweist sich die Dünnwandigkeit des Glases den dünnen Häuten der Trauben ebenbürtig; beide umschließen zart einen edlen Inhalt.“

EH

PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

Deutsche Privatsammlung

Süddeutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Boetticher, Friedrich von: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1901, Bd. II/2, S. 626

Bagdahn, Jutta M.: *Otto Franz Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis* [Diss. Freiburg/Br. 2002], WV-Nr. 384 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im königl. Glaspalaste, München 1893, Nr. 1391 (*Trauben*) (siehe Etikett auf dem Rahmen)

Otto Scholderer. Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt a. M. 1988, S. 25 (*Trauben auf Papier liegend und Sherryglas*, Abb.)

- 1 Vgl. Bemerkungen von Bagdahn zum Bild, in: Bagdahn, Jutta M.: *Otto Franz Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis* [Diss. Freiburg/Br. 2002], WV-Nr. 384 (S. 219).
- 2 Henri Fantin-Latour: *Un atelier aux Batignolles*, 1870, Öl auf Leinwand, 204 x 273,5 cm, Musée d'Orsay, Paris. Scholderer hatte Manet 1868 kennengelernt.
- 3 Henri Fantin-Latour: 1836 Grenoble – 1904 Buré. Scholderer hatte Fantin bereits kurz nach seiner Ankunft in Paris beim Studium im Louvre getroffen. Er blieb ihm der beste Freund und wichtiger Ratgeber.
- 4 Auf dem Bild erscheinen Manet, Zacharie Astruc, Émile Zola, Claude Monet, Jean-Auguste Renoir, Frédéric Bazille, Edmond Maître und Otto Scholderer.
- 5 Durand-Ruel gründete zusammen mit Charles Deschamps die „Society of French Artists“ in der Londoner New Bond Street.
- 6 Es handelt sich wohl um Sherry.
- 7 Bagdahn 2002, S. 219.



ANTON BURGER

(* 14. November 1824 in Frankfurt am Main; † 6. Juli 1905 in Kronberg)

15 *Jagdgesellschaft Grunelius, 1877*

Öl auf Leinwand

40 x 62 cm

Unten links signiert: A. Burger

Unter Anton Burgers Genremalerei nehmen Themen rund um die Jagd einen breiten Raum ein. Der Künstler war selbst passionierter Jäger¹ und die Jagden mit dem Frankfurter Bankier Grunelius zählten sicher zu den herausragenden gesellschaftlichen Ereignissen, die Burger gerne zum Anlass für umfangreiche Studien und Skizzen nahm. Als talentierter Zeichner skizzierte er vor Ort, oft rasch hingeworfene Bleistift- und Aquarellskizzen, die als Vorlagen zu Gemälden die Basis lieferten.

War die Jagd ursprünglich der Aristokratie vorbehalten, so erreichte sie im Zuge des erstarkenden Bürgertums im 19. Jahrhundert auch die bürgerlichen Kreise. Selbstredend war sie immer noch ein Privileg und wurde entsprechend auch in der Kunst zur repräsentativen Selbstdarstellung genutzt. So hatten die exquisiten Jägerporträts etwa eines Ferdinand von Rayski (1806–1890), wenn auch noch dem adeligen Milieu vorbehalten, sicher Wirkung auf den Leibl-Kreis, in dem die Jagd ebenfalls eine große Rolle spielte, insbesondere bei Leibl und Trübner. Der Kontakt zum Leibl-Kreis erfolgte für Frankfurt vor allem durch Victor Müller. Von Rayski existiert eine große Jagdgesellschaft², die Burger möglicherweise inspirierte.

Auf unserem Bild ist die am Ende einer Treibjagd versammelte Gesellschaft aus Jägern und Treibern arrangiert, in deren Zentrum Eduard von Grunelius³ als Jagdherr im Gespräch mit einem anderen Herrn steht, während Burger sich selbst in sitzender Position beim Zeichnen konterfeit hat. Die Szene erzielt ihre ästhetische Wirkung aus dem Kontrast dunkler Bildelemente und dem Weiß des Schnees. Die Atmosphäre ist ver-

traut, die Männer stehen, teilweise rauchend, dicht beieinander und begutachten die Strecke. Wie Gilbert Titeux herausstellt, sind winterliche Jagdszenen gerade auch bei Burger so häufig, weil die längste Jagdsaison in diese Jahreszeit fällt.⁴

Nur zweimal thematisierte Burger die Zusammenkunft der Jäger nach der Jagd, 1873 *Am Schluss der Treibjagd*⁵ und die vorliegende, 1877 entstandene Jagdgesellschaft. EH

PROVENIENZ:

Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Eichler, Inge: Anton Burger und die Jagd, in: Kat. Ausst. Anton Burger. 1824–1905. Maler des alten Frankfurt und Gründer der Kronberger Malerkolonie, Museumsgesellschaft Kronberg 1988, Kronberg/Ts. 1988, S. 143

AUSSTELLUNGEN:

Burger und Dielmann, Kronberg 1980 (ohne Katalog) (siehe Aufkleber auf der Rückseite)

Anton Burger. 1824–1905. Maler des alten Frankfurt und Gründer der Kronberger Malerkolonie, Kronberg/Ts. 1988, S. 135 (Abbildung)

1 Burgers berühmtester Jagdfreund dürfte Gustave Courbet gewesen sein, der 1858 in Frankfurt weilte und dort Unterstützung durch die Frankfurter Künstler fand.

2 Ferdinand von Rayski: *Jagdpause im Wernsdorfer Wald*, 1859, Öl auf Leinwand, 114,1 x 163,3 cm, Privatbesitz. Das Gemälde zeigt 56 Persönlichkeiten im Kreis des sächsischen Königs Friedrich-August II.

3 (Moritz) Eduard von Grunelius: 1843–1923.

4 Titeux, Gilbert: *Au temps de brame. Les représentations de la chasse dans l'œuvre de Gustave Courbet et dans la peinture allemande du XIXe siècle*, Paris 2014, S. 314 ff.

5 *Am Schluss der Treibjagd*, Öl auf Leinwand, 25,2 x 36,5 cm, u. l.: A. Burger 1873, Städtisches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 1329.



JOHANN HEINRICH HASSELHORST

(* 4. April 1825 in Frankfurt am Main; † 7. August 1904 ebenda)

16 *Radfahrer in der Schwalm*

Öl auf Leinwand auf Leinwand aufgezogen

21 x 34,5 cm

Unten rechts signiert: JHHASSELHORST

Verso: Nachlassstempel auf Leinwand und Keilrahmen

Der überwiegend als Porträt- und Genremaler bekannt gewordene Frankfurter Heinrich Hasselhorst hielt sich oft in der Schwalm auf.¹ Die kleine nordhessische Region, die dank ihrer Abgeschlossenheit noch lange Zeit alte Traditionen und die charakteristischen Trachten pflegte, war bereits Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt worden und zum Anziehungspunkt für Literaten und Künstler avanciert. Schließlich genoss die in der Schwalm etablierte *Willingshäuser Malerkolonie* internationale Beachtung.² Seit 1842 hatte Hasselhorst privaten Unterricht bei dem beliebten Städel-Lehrer Jakob Becker absolviert, für ihn der bedeutendste Einfluss, der auch für die unverkennbare Vorliebe für das bäuerliche Genre den Anstoß gab.³ Der aus der Düsseldorfer Malschule herkommende, noch ganz in der Romantik verhaftete Becker hielt selbst regen Kontakt zu Willingshausen – einige seiner bekanntesten Bilder entstanden dort – und es liegt nahe, dass er bei seinen Schülern für das Studieren in der Schwalm warb.

In geographischer Nähe zur nordhessischen Schwalm befindet sich das Städtchen Alsfeld, wo Heinrich Hasselhorst nachweislich residierte und wo auch das vorliegende Gemälde entstand.⁴ Dort fand Hasselhorst die Motive zu mehreren Markt Bildern, von denen der *Ferkelmarkt in Alsfeld*⁵ einige Bekanntheit gewann. Die vorliegende turbulente Szene lebt von Hasselhorsts Witz und anekdotischem Erzähl talent: ein junger Ferkelbauer, dem die Tiere, aufgeschreckt durch einen kläffenden Hund, durchgehen, sodass er selbst in unsanften Kontakt mit einem Baum gerät und ihm die Mütze vom Kopf fliegt, auf der anderen Seite städtisch gekleidete „moderne“ Radfahrer, die das Malheur mit vornehmendem Amusement beobachten, im Hintergrund ein Handwerksbursche, der seine unverhohlene

Schadenfreude zeigt. Den Hinweis auf die Lokalität gibt das zum Bauern gehörende Mädchen in typischer Schwälmer Tracht mit rotem Häubchen.

Da der Maler seine Werke fast nie datierte, ist man auf addierende Möglichkeiten zum Ermitteln der Entstehungszeit angewiesen. Hier lohnt ein näherer Blick auf die im Bild erscheinenden Fahrräder, wobei es sich um sogenannte *Niederräder*⁶ handelt, die Vorläufer des modernen Fahrrads.⁷ Diese im Vergleich zu den gefährlichen Hochrädern erheblich besser zu handhabenden Vehikel wurden Mitte der 1880er Jahre erfunden, wobei das Sicherheitsniederrad für Damen ab 1889 hinzukam. So deutet auch die Kleidung der Radfahrer auf das Ende des 19. Jahrhunderts hin, was für eine Entstehung in den 1890er Jahren spricht.

EH

PROVENIENZ:

Süddeutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Mendelssohn, Gabriele: Der Frankfurter Maler Johann Heinrich Hasselhorst 1825–1904 [Phil. Diss. Mainz 1986], Werkverzeichnis-Nr. C60, S. 453 (Abb.)

1 Mendelssohn, Gabriele: Der Frankfurter Maler Johann Heinrich Hasselhorst 1825–1904 [Phil. Diss. Mainz 1986], S. 134 ff. So lässt sich ein Aufenthalt in Willingshausen erstmals für 1850 nachweisen.

2 Die Willingshäuser Malerkolonie gilt als älteste Künstlervereinigung in Europa.

3 Mendelssohn 1986, S. 25 ff.

4 Vgl. ebd., S. 141: Demzufolge hielt sich Hasselhorst zwischen 1860 und 1904 immer wieder in Alsfeld auf.

5 Heinrich Hasselhorst: *Ferkelmarkt in Alsfeld*, Öl auf Leinwand, 46 x 80 cm, unten links signiert, Neu-Anspach, Freilichtmuseum Hessenpark, Werkverzeichnis-Nr. C19 (Mendelssohn 1986, S. 437).

6 Erfindung des Niederrads 1885.

7 Auf diesen Aspekt macht Mendelssohn aufmerksam: Mendelssohn 1986, S. 453–454.



ANTON HERMANN RITTER VON STADLER

(* 9. Juli 1850 in Göllersdorf; † 17. September 1917 in München)

17 *Fränkischer Wald*

Öl auf Holz

47,5 x 53,2 cm

Signiert und datiert unten links: T. Stadler 1902

Auf der Rückseite bezeichnet: Fränkischer Wald

Nach abgeschlossenem Medizinstudium machte sich Toni von Stadler 1873 auf den Weg nach Berlin, um bei Paul Friedrich Meyerheim¹ Unterricht zu nehmen. Nach fünf Jahren beendete er seine Ausbildung dort und ließ sich in München nieder, wo der gebürtige Österreicher bis zu seinem Lebensende bleiben sollte. In München traf er mit Adolf Stäbli², Gustav Schönleber und Hans Thoma zusammen. Die seltenen Äußerungen zu Stadlers Kunst lassen eine zurückhaltende Persönlichkeit aufscheinen, ein Wesensmerkmal, das man auch in seiner Kunst zu erkennen glaubte.³ Da der Künstler meist zu kleinen Bildformaten griff, vermutete man auch darin einen Hang zum Understatement, zudem einen veritablen Grund, weshalb er auf Ausstellungen lange übersehen worden sei, bis hin zu der Behauptung, man habe an ihm „fleißig vorbeigeschaut“.⁴ Fritz von Ostini stellte für Stadler die Bedeutung der alten Niederländer und der Schule von Barbizon heraus:⁵ „Die klassischen Landschafts-Zeichnungen Rembrandts, die Dünenbilder des jüngeren Ruysdael, des Koningh und van der Meer von Haarlem haben auf Stadler mehr als nebensächlichen Einfluß ausgeübt. Auch die Meister von Barbizon gehören zu Stadlers künstlerischen Erziehern [...]“⁶ Barbizon habe auch für Stäbli und Otto Frölicher⁶, die vermutlich engsten Künstlerfreunde Stadlers, eine herausragende Rolle gespielt.⁷

Ostini bemerkte: „Er hat einen eigenartig guten Blick für geologische und botanische Formen.“⁸ Dieser eigenwillige Blick auf die Natur, der Stadlers Malerei eigen ist, könnte noch aus seinem Medizinstudium rühren. Die Zusammensetzung landschaftlicher Formen, beispielsweise die Bäume in unserem Bild, aus kleinsten Farbtupfen, die er mit spitzem Pinsel aufträgt, weckt Erinnerungen an mikroskopische Schnitte. Diese in Mischtechnik aus Tempera und Öl ausgeführte Feinmalerei – fast ein Alleinstellungsmerkmal Stadlerscher Kunst – macht

seine Bilder auf Anhieb erkennbar. Die Kleinteiligkeit seiner Pinselarbeit bedingt eine gewisse Stilisierung, aber selbst auf kleinstem Format verliert Stadler nie den Blick für das große Ganze. Von Barbizon bleibt die *paysage intime* als Grundidee, die Stadler jedoch mit eigenen malerischen Mitteln umsetzt. Bei Ostini erfährt man, dass Stadler nie in der Natur malte, sondern lediglich zeichnete:⁹ „Stadler eignete sich dabei auch eine erlebte Art des malerischen Zeichnens an und brachte es hierin zu einer Vollendung, in der er nicht viel Mitbewerber haben dürfte.“ So entstanden Stadlers Ölbilder auf der Grundlage seiner Zeichnungen im Atelier, womit sie eben keine spontanen Äußerungen sind, sondern subtil durchdachte Kompositionen, die stark auf Linienführung aufbauen, was ihn wiederum mit Thoma und Stäbli verbindet, aber auch mit dem Jugendstil. Damit korrespondiert eine Vorliebe für ebene Landschaften mit hohen Himmelszonen und sommerlichen Stimmungen.

Toni von Stadler zählt zu den Gründungsmitgliedern der Münchner Secession und machte sich dafür stark, dass Werke von Thoma und Stäbli ausgestellt wurden. Darüber hinaus leitete er nach dem Tod Hugo von Tschudis in den Jahren 1912 bis 1914 die Münchner Kunstsammlungen in der Pinakothek. Nicht zuletzt wurde er für seine Verdienste vom bayerischen König in den Adelsstand erhoben. EH

PROVENIENZ:

Norddeutsche Privatsammlung

Hessische Privatsammlung

LITERATUR:

Ostini, Fritz von: Toni Stadler, in: Die Kunst, 20. Jg., Heft 4, München 1905, S. 72–81

Christoffel, Ulrich: Der Münchner Landschaftsmaler Toni von Stadler, in: Die Kunst, 53. Jg., Heft 3, München 1937, S. 56–63

1 Paul Friedrich Meyerheim (1842 Berlin – 1915 ebenda).

2 Adolf Stäbli (1842 Winterthur – 1901 München).

3 So etwa Ostini, Fritz von: Toni Stadler, in: Die Kunst, 20. Jg., Heft 4, München 1905, S. 76.

4 Ebd., S. 73–74.

5 Ebd., S. 77.

6 Otto Frölicher (1840 Solothurn – 1890 München). Frölicher pflegte die *paysage intime*.

7 Ostini 1905, S. 77.

8 Ebd., S. 78.

9 Ebd., 79.



FRITZ WUCHERER

(* 8. März 1873 in Basel; † 22. März 1948 in Kronberg im Taunus)

18 *Frankfurter Stadtansicht* (*Bockenheimer Anlage*)

Öl auf Pappe

22,5 x 34,3 cm

Signiert und datiert unten rechts: 20.II.92 F Wucherer

1892, im Entstehungsjahr des vorliegenden Gemäldes, begab sich der schweizstämmige Fritz Wucherer für insgesamt drei Jahre in den privaten Malunterricht bei Anton Burger¹. Zusammen mit Jakob Fürchtegott Dielmann² hatte Burger 1858 in dem reizvollen Taunusdorf Kronberg eine Malerkolonie gegründet, die sich großen Zulaufs erfreute und zu einer der frühesten ihrer Art zählt.³ Diese Künstlerkolonien entstanden aus dem Wunsch, fern der Großstadt eine weitgehend unverfälschte Natur zu studieren. Oft waren sie auch Orte der Sehnsucht nach einer „heilen Welt“, wo man aber auch dem Kunstbetrieb entfliehen und sich mit ähnlich Empfindenden austauschen konnte. Anton Burger war als Lehrer beliebt und recht einflussreich. Entgegen seinem Rat beschickte der junge Fritz Wucherer mit einigem Erfolg Ausstellungen. Nicht ganz unwesentlich dürfte eine Ausstellung des Münchner Kunstvereins gewesen sein, in der mehrere Werke Wucherers zusammen mit den Barbizon-Künstlern Dupré, Diaz de la Peña und Daubigny präsentiert wurden. 1894 wurde gar eines seiner Bilder von der Jury der Internationalen Kunst-Ausstellung in Antwerpen angenommen.

Die winterliche *Frankfurter Stadtansicht* – ein Blick in die Bockenheimer Anlage von Osten aus gesehen – ist eines der frühesten bekannten Ölbilder des Künstlers und zeugt von seinem außerordentlichen Talent. Insbesondere die frühen Bilder zeigen, dass er Bilder der Barbizonschule studiert hatte und sich von deren intimer Naturauffassung leiten ließ. Auch Anton

Burger trat diesen Ideen aufgeschlossen entgegen, hatte er doch selbst bereits Corot und Courbet persönlich kennengelernt und die Entwicklungen der französischen Freilichtmalerei mit seinen Schülern rege diskutiert. Wucherer erkannte bald, dass er nach Paris gehen musste, um weiterzukommen. Der in Paris längst arrivierte Frankfurter Adolf Schreyer⁴, der mit dramatischen, malerisch virtuos vorgetragenen Pferdedarstellungen großen Erfolg hatte, nahm den wesentlich jüngeren Wucherer unter die Fittiche. Von den zahlreichen privaten Kunstakademien, die parallel zur *École des Beaux-Arts* entstanden waren, entschied sich Wucherer für die *Académie Julian*, die vor allem internationale Kunstschüler anzog. Bis 1897 blieb Wucherer dort und nutzte endlich die Gelegenheit, in Barbizon zu arbeiten. EH

PROVENIENZ:

Bedeutende Frankfurter Privatsammlung

Privatbesitz Frankfurt am Main

LITERATUR:

Weber-Mittelstaedt, Andrea: Fritz Wucherer, Ein Künstler der Kronberger Malerkolonie, Kronberg 1986

¹ Anton Burger (1824 Frankfurt am Main – 1905 Kronberg/Ts.).

² Jakob Fürchtegott Dielmann (1809 Frankfurt am Main – 1885 ebenda).

³ Zur Kronberger Künstlerkolonie: Wiederspahn, August: Die Kronberger Malerkolonie, Frankfurt am Main 1971.

⁴ Adolf Schreyer (1828 Frankfurt am Main – 1899 Kronberg/Ts.).



