

*J. P. Schneider jr.*  
*Gegründet 1824*  
*Kunsthandlung*

Herausgeber:  
J. P. Schneider jr. Kunsthandlung

Katalogbeiträge:  
Max Andreas (MA)  
Dr. Roland Dorn (RD)  
Anna-Katharina Gehri (AG)  
Dr. Manfred Großkinsky (MK)  
Dr. Eva Habermehl (EH)

Lektorat:  
Dorothee Baganz

Fotografie:  
Marthe Andreas

Layout und Reproduktion:  
Michael Imhof Verlag, Petersberg

Druck:  
Druckerei Rindt, Fulda

© J. P. Schneider jr. Verlag 2024  
ISBN 978-3-9802873-9-5



*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](mailto:kontakt@j-p-schneider.com)  
[www.j-p-schneider.com](http://www.j-p-schneider.com)

*Preise auf Anfrage*  
*English Catalogue available*

# INHALT

Vorwort .....	7		
Zur Geschichte .....	8		
<b>1</b> Christian Stöcklin		<b>9</b> Georges Michel	
<i>Das Innere des Domes zu Frankfurt am Main, 1774</i> .....	12	<i>Der aufziehende Sturm</i> .....	38
<b>2</b> Christian Stöcklin		<b>10</b> Jean-Joseph-Xavier Bidault	
<i>Das Innere der Liebfrauenkirche zu Frankfurt am Main, 1776</i> .....	14	<i>Paysage rocheux, späte 1780er Jahre</i> .....	40
<b>3</b> Christian Stöcklin		<b>11</b> Simon-Jospeh-Alexandre-Clément Denis	
<i>Das Innere der Katharinenkirche zu Frankfurt am Main, 1780</i> .....	16	<i>Blick auf die Sabiner Berge</i> .....	44
<b>4</b> Christian Stöcklin		<b>12</b> Carl (Károly) Markó d. Ä.	
<i>Das Innere der Leonhardskirche zu Frankfurt am Main, 1788</i> .....	18	<i>Landschaft mit Wasserfall, 1841</i> .....	46
<b>5</b> Johann Jakob Jung		<b>13</b> Anton Radl	
<i>Die heilige Familie, 1841</i> .....	24	<i>Falkenstein</i> .....	48
<b>6</b> Januarius Zick		<b>14</b> Christian Friedrich Gille	
<i>Kreuzigung, Golgatha</i> .....	26	<i>Wiesenblumen</i> .....	50
<b>7</b> Caspar David Friedrich		<b>15</b> Carl Morgenstern	
<i>Blick aus der Nähe des Linke'schen Bades über die Prießnitz elbaufwärts, um 1799/1800</i> .....	28	<i>Schwanheimer Eichen, um 1831</i> .....	52
<b>8</b> Johan Christian Clausen Dahl		<b>16</b> Carl Morgenstern	
<i>Seesturm, 1843</i> .....	36	<i>Albaner See, um 1835</i> .....	54
		<b>17</b> Johann Heinrich Hasselhorst	
		<i>Italienierin mit Korallenkette, um 1863</i> .....	58
		<b>18</b> Oswald Achenbach	
		<i>Italienische Straßenszene mit Schafherde, 1856</i> .....	60
		<b>19</b> Gustav Friedrich Papperitz	
		<i>Abendliche Landschaft bei Rom mit Castel Gandolfo</i> ....	62
		<b>20</b> Gustav Friedrich Papperitz	
		<i>Abendliche Landschaft</i> .....	64
		<b>21</b> Paul Camille Guigou	
		<i>La maison derrière les arbres, 1869</i> .....	66
		<b>22</b> Théodore Rousseau	
		<i>Paysage panoramique au coucher de soleil, 1831–1833</i> .....	68
		<b>23</b> Victor Müller	
		<i>Laubbäume am Waldrand</i> .....	70
		<b>24</b> Victor Müller	
		<i>Zweirädriger Karren von einem Schimmel gezogen in einer stürmischen Landschaft</i> .....	72
		<b>25</b> Adolf Schreyer	
		<i>Zwei arabische Reiter an einer Felswand</i> .....	74
		<b>26</b> Louis Eysen	
		<i>Partie bei Schönberg im Taunus, 1877</i> .....	78
		<b>27</b> Otto Scholderer	
		<i>Englische Landschaft, um 1884</i> .....	80
		<b>28</b> Otto Scholderer	
		<i>Stilleben mit kupferner Schale mit Äpfeln und Trauben, 1892</i> .....	82
		<b>29</b> Hans Thoma	
		<i>Lauterbrunnental, 1904</i> .....	86
		<b>30</b> Wilhelm Busch	
		<i>Waldlandschaft mit Hirten und zwei Kühen</i> .....	90
		<b>31</b> Ferdinand Brütt	
		<i>Studie Familienfest, 1896</i> .....	92
		<b>32</b> Ottilie Wilhelmine Roederstein	
		<i>Früchtestilleben, um 1903</i> .....	96
		<b>33</b> Max Liebermann	
		<i>Tennisplatz in Noordwijk, 1911</i> .....	98
		<b>34</b> Gustav Klimt	
		<i>Stehende nach links (Studie zu Porträt Hermine Gallia), 1903</i> .....	102



Liebe Kundinnen, liebe Kunden,  
liebe Freunde,

anlässlich des 200-jährigen Jubiläums unserer Firma freuen wir uns, das Jahr mit dem zu beginnen, was uns so nachhaltig miteinander verbindet: der Kunst.

Den Anfang machen vier Kircheninterieurs der bedeutenden Frankfurter Dotationskirchen von der Hand Christian Stöcklins. Das Dommuseum Frankfurt wird in Zusammenarbeit mit dem Historischen Museum im Oktober dem Themenkreis Kircheninterieurs in Frankfurt vom späten 18. Jahrhundert bis zum frühen 19. Jahrhundert eine Ausstellung widmen, in der auch unsere Bilder vertreten sein werden.

Auf das Jahr 2024 fällt auch der 250. Geburtstag Caspar David Friedrichs. Wir freuen uns, dieses Jubiläum mit einer Vedute auf einem doppelseitigen Skizzenbuchblatt zu würdigen. Das für seine Entstehungszeit ungewöhnlich große Blatt wird nach seiner Entdeckung nun erstmalig auf dem Kunstmarkt angeboten.

Auch dürfen wir in diesem Katalog eine durch ihre Präzision in kleinstem Format bestechende Darstellung eines in Seenot geratenen Segelschiffs von Friedrichs engem Freund Johan Christian Clausen Dahl zeigen. Beim Betrachten dieser kommen wir persönlich nicht umhin, auch an die schwierigen Zeiten und Schicksale zu denken, die die lange Geschichte unserer Firma begleitet haben.

Neben Georges Michel beginnen wir uns mit zwei Ölstudien von Jean-Joseph-Xavier Bidauld und Simon Denis der Landschaftsmalerei zu widmen, die seit jeher in unserem Haus einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Dabei darf natürlich neben der Umgebung Frankfurts, unter anderem festgehalten von Anton Radl und im weiteren Verlauf von Louis Eysen, Italien als Sehnsuchtsort zahlreicher Künstler nicht fehlen.

Im Zusammenhang mit einer frühen Landschaft Théodore Rousseaus, wird der maßgebliche Einfluss der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts auf die nachfolgenden Landschaftsdarstellungen hiesiger Künstler deutlich. Ohne diesen

wäre auch das von Otto Scholderer erschaffene Stilleben in dieser Form kaum denkbar, von dem es im Katalog des künstlerischen Nachlasses hieß, es sei: „Eines der schönsten Stilleben des Künstlers“.

Ferdinand Brütts schwungvolle Studie eines Familienfestes mit seinem ein Glas zum Toast erhebenden Protagonisten stimmt uns ein, unser Jubiläum mit Ihnen zu feiern.

Traditionell mit der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts abschließend, runden zwei Studien von Max Liebermann und Gustav Klimt unser Programm ab.

Die im vergangenen Jahr im Historischen Museum Frankfurt gezeigte Ausstellung *Restitution als Chance – Der Jahreszeitenzyklus von Hans Thoma aus der Villa Ullmann* hat einen kleinen Einblick in unsere Arbeit im Bereich der Provenienzforschung zu NS-Raubkunst gegeben. Für dieses bedeutende Themenfeld unserer Arbeit, das meist nach außen nicht sichtbar ist, sind Ergebnisse wie diese besonders erfreulich.

An dieser Stelle möchten wir Ihnen einen herzlichen Dank aussprechen. Ob als Sammlerinnen und Sammler, mit denen wir nicht selten über mehrere Generationen eng verbunden sind, als Kolleginnen und Kollegen im Bereich der Forschung oder des Handels oder Mitstreiterinnen und Mitstreiter auf zahlreichen anderen Ebenen, der Austausch mit und die persönlichen Verbindungen zu Ihnen sind das, was unsere tägliche Arbeit mit Freude erfüllt.

Wir wünschen viel Spaß beim Entdecken der vorliegenden Auswahl unseres diesjährigen Angebotes, welches Sie bei einem Besuch in unseren Räumlichkeiten erwartet.

Wir freuen uns, von Ihnen zu hören.

Ihr Christoph und Max Andreas

## ZUR GESCHICHTE

**Anfang des 19. Jahrhunderts** zieht Christian Schneider aus Schwanheim am Main nach Frankfurt und erlangt durch seine Heirat mit der Bürgerstochter Barbara Aumann das Frankfurter Bürgerrecht.

**1824**  
am 14. September Verleihung des Meistertitels als Vergolder an Christian Schneider und damit einhergehend die offizielle Gründung des Unternehmens, welches zuvor bereits als Weißbinderfirma existierte; Spezialisierung auf Vergoldung von Gemälde-Stilrahmen in der Allerheiligenstraße 50.

**1841**  
Verleihung des Meistertitels als Vergolder an Johann Peter Schneider, Sohn des Firmengründers

**1848**  
Umzug in die Schnurgasse 48

**1861**  
Umzug in die Töngesgasse 52 am Liebfrauenberg

**1864**  
Nach dem Tod Christian Schneiders wird sein Sohn Johann Peter Schneider Eigentümer und trägt die Firma am 5. Oktober im Frankfurter Handelsregister mit dem erweiterten Geschäftsfeld zum „kaufmännischen Handelsgeschäft und Spiegelfabrik“ ein. Der Betrieb trägt fortan seinen Namen: J. P. Schneider jr.

Im weiteren Verlauf macht sich das Unternehmen einen Namen bei Kirchenvergoldungen und spezialisiert sich auch auf vergoldete und kunstvoll bemalte Galionsfiguren, die hauptsächlich nach Konstantinopel geliefert werden.

**1875**  
Johann Peter Schneider übergibt die Geschicke der Firma an seinen Sohn Christian August Schneider und seinen Schwiegersohn Konrad Trau.

**1878**  
verstirbt Johann Peter Schneider.

**1881**  
Nach dem Tod von Konrad Trau führt Christian August Schneider mit der Witwe Trau, geborene Schneider, die Geschäfte fort.



Firmenname J. P. Schneider jr., nach 1864



Roßmarkt 16

**1882**  
Der aus Gelnhausen stammende Gottfried Andreas tritt als Prokurist in den Betrieb ein.

**1884**  
Gottfried Andreas erwirbt am 15. Oktober das Geschäft von der Witwe Traus, der Tochter Johann Peter Schneiders, unter Beibehaltung des Firmennamens.  
Beginn der Tätigkeit als Kunsthandlung

**1886**  
Umzug an den Roßmarkt 16, Aufgabe der Spiegelfabrik und Beginn der Ausstellungstätigkeit

**1892**  
Die Firma bezieht ihre neuen Geschäftsräume in dem zuvor erworbenen Haus am Roßmarkt 23. Das Darlehn für den Kauf wird bei Leo Gans aufgenommen, seines Zeichens Gründer der Cassella Farbwerke, Kunstsammler und Kunde unseres Hauses.

In der Folgezeit wird der ehemalige Pferdestall des Gebäudes zu einem Ausstellungsraum mit Oberlichtern ausgebaut und die Ausstellungstätigkeit intensiviert. Konzentration vorrangig auf zeitgenössische Künstler, von denen hier nur eine Auswahl genannt werden kann: Louis Eysen, Carl Morgenstern, Otto Scholderer sowie Künstler der Kronberger Malerkolonie, Hans Thoma, Max Liebermann, Max Slevogt, Franz von Stuck sowie Künstler des Leibl-Kreises und der Düsseldorfer Malerschule. International werden unter anderem Werke von Gustave Courbet, Arnold Böcklin, Vincent van Gogh und Giovanni Segantini gehandelt.



Einzelausstellung zu Otilie W. Roederstein, 1897



Großer Ausstellungsraum mit Oberlicht am Roßmarkt 23

**1895**  
Einzelausstellungen zu Max Liebermann und Hans Thoma

**1897**  
Einzelausstellung zu Otilie W. Roederstein

**1898**  
5. bis 21. Februar Einzelausstellung zu Franz von Stuck

**1900**  
Gedächtnisausstellung zu Louis Eysen

**1910**  
Die Schreibmaschine hält Einzug, auch wenn wichtige Korrespondenz weiter mit der Hand geschrieben wird.



Einzelausstellung zu Franz von Stuck, 1898



Roßmarkt 23, nach 1920

- 1912**  
Sonderausstellung zu Paul Guigou und Adolphe Monticelli
- 1913**  
Ausstellung mit Werken von Jakob Nussbaum und Otilie W. Roederstein
- 1914**  
Gründung des bis heute bestehenden Kunstverlages und Vertrieb von Radierungen, Lithographien und Lichtdrucken; Ausbruch des Ersten Weltkriegs
- 1919**  
Die bis 1923 anhaltende Inflation und der wirtschaftliche Abschwung beginnen ihre Spuren zu hinterlassen.  
Ehrenaussstellung für Hans Thoma
- 1920**  
Verkauf der Firma durch Gottfried Andreas am 30. Juni an seine Söhne Carl und Fritz Andreas; Umbau des Hauses am Roßmarkt 23, Umwandlung der ursprünglich fünf in drei Obergeschosse
- 1923**  
verstirbt Gottfried Andreas.
- 1924**  
Mit einer eigens engagierten Musikkappelle wird im aufwendig geschmückten Gemäldesaal das 100-jährige Bestehen gefeiert.

- 1933**  
Machtübernahme der Nationalsozialisten und beginnende Diskriminierung jüdischer Menschen in Deutschland, darunter viele von uns vertretene Künstlerinnen und Künstler, Sammlerinnen und Sammler, Kolleginnen und Kollegen
- 1939**  
Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, systematische Verfolgung und Ermordung jüdischer Menschen in Europa, darunter viele von uns vertretene Künstlerinnen und Künstler, Sammlerinnen und Sammler, Kolleginnen und Kollegen

**1944**  
Zerstörung des Firmensitzes am Roßmarkt 23 mit dem gesamten Lagerbestand, Geschäftsunterlagen und Inventar beim Luftangriff der Alliierten auf Frankfurt am 22. März; Fortführung des Betriebes in der Wolfsgangstraße 150 und ab 1945 in der Wolfsgangstraße 149

**1950**  
Umzug in Behelfsbauten erst am Roßmarkt 23 und anschließend an den Goetheplatz 9

**1954**  
Einzug in das wiederaufgebaute Gebäude Roßmarkt 23  
Der bis 1944 bestehende Handwerksbetrieb als Rahmenschneiderei und Vergolderei wird nicht fortgeführt.

**1955**  
verstirbt Carl Andreas.



Goetheplatz 9, 1950

- 1967**  
Fritz Andreas tritt aus der Firma aus und übergibt die Leitung an seinen Sohn Kurt Andreas.
- 1972**  
verstirbt Fritz Andreas.
- 1982**  
Christoph Andreas tritt in die Kunsthandlung ein.  
Wiederaufnahme von Ausstellungstätigkeit und Internationalisierung
- 1983**  
Ausstellung zu Hans Thoma und dessen Malerfreunden
- 1984**  
Ausstellung zu Anton Burger
- 1987**  
Einführung des Computers
- 1988**  
Ausstellung zu Otto Scholderer
- 1991**  
Ausstellung zu Louis Eysen
- 1992**  
Ausstellung zum 100. Jubiläum der Kunsthandlung am Roßmarkt 23
- 1993**  
Ausstellung zu Carl Morgenstern

- 1994**  
Ausstellung von Frankfurter Stadtansichten
- 1998**  
Ausstellung zu Adolf Hoeffler
- 1998**  
Nach dem Ausscheiden von Kurt Andreas übernimmt Christoph Andreas die alleinige Führung des Unternehmens.
- 1999**  
Am 14. September feiert die Kunsthandlung ihr 175-jähriges Bestehen.
- 2000**  
erscheint das Werkverzeichnis der Zeichnungen von Louis Eysen, im Andenken an den Autor und Freund unseres Hauses Wilhelm Dieter Vogel (\* 21. September 1927; † 27. September 2023).
- 2013**  
verstirbt Kurt Andreas.
- 2015**  
Max Andreas tritt als nunmehr fünfte Generation der Familie Andreas in die Kunsthandlung ein.
- 2018**  
Bezug der neuen Räumlichkeiten Im Trutz Frankfurt 2

# CHRISTIAN STÖCKLIN

(\* 15. Juli 1741 in Genf; † Juni 1795 in Frankfurt)

## 1 *Das Innere des Domes zu Frankfurt am Main, 1774*

Öl auf Holz

37 x 44,5 cm

Signiert und datiert Mitte unten: Ch. St[öcklin] 1774

Bezeichnet in der Mitte auf der Grabplatte links neben dem

Priester: M [möglicherweise für Morgenstern]

Verso Etikett: No. 18 ... / ... Steinwÿck / pinxit

### PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

### LITERATUR:

Weerth, Elisabeth de: Die Ausstattung des Frankfurter Doms. Frankfurt am Main 1999, S. 16 (Abb.)

Kat. Ausst. Der Dombrand von 1867, Kat. Dommuseum Frankfurt am Main 2004, Frankfurt 2004, S. 7 (Abb.)

Kat. Ausst. Die Kaisermacher. Frankfurt am Main und die Goldene Bulle 1356–1806, Institut für Stadtgeschichte, Historisches Museum, Dommuseum, Museum Judengasse 2006, Frankfurt am Main 2006, S. 422 (Abb.)

### AUSSTELLUNGEN:

Frankfurter Stadtansichten aus vier Jahrhunderten, Kunsthandlung J. P. Schneider jr. 1994, S. 10 (Abb.)

Karlsverehrung in Frankfurt am Main, Dommuseum Frankfurt am Main 2000, Frankfurt am Main 2000, S. 134



## CHRISTIAN STÖCKLIN

(\* 15. Juli 1741 in Genf; † Juni 1795 in Frankfurt)

### 2 *Das Innere der Liebfrauenkirche zu Frankfurt am Main, 1776*

Öl auf Holz

32,5 x 36 cm

Signiert und datiert unten rechts [am Fuß des Pfeilers]:

Stöcklein / p.[inixit] 1776

Verso Etikett: Dieses Bild, die Liebfrauenkirche aus dem vorigen Jahr / hundert .... Frankfurt im ... / 1893

PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

AUSSTELLUNGEN:

Frankfurter Stadtansichten aus vier Jahrhunderten, Kunsthandlung J. P. Schneider jr. 1994, S. 10 (Abb.)



# CHRISTIAN STÖCKLIN

(\* 15. Juli 1741 in Genf; † Juni 1795 in Frankfurt)

## 3 *Das Innere der Katharinenkirche zu Frankfurt am Main, 1780*

Öl auf Kupfer

32 x 37 cm

Bezeichnet, signiert und datiert unten rechts [an der Rückseite der Kirchenbank]:

Paint daprè nature par Stöcklein. 1780.

Verso auf dem Keilrahmen Etikett: Nr. 33 / Frau Anbeche [?] / 1780 Stöckler

### PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

### LITERATUR:

Proescholdt, Joachim: St. Katharinen zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1981, S. 160 (Abb.)

Voelcker, Heinrich: Die Stadt Goethes. Frankfurt am Main im XVIII. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1981, S. 137 (Abb.)

Heckmann, Herbert: Frankfurter Lesebuch. Literarische Streifzüge durch Frankfurt von der Zeit der Gründung bis 1933, Frankfurt am Main 1985, S. 52 (Abb.)

Proescholdt, Joachim: Emporenmalerei aus St. Katharinen. Ein Frankfurter Kleinod. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Gerhard Kölsch, in: Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 56, Frankfurt am Main 2007

### AUSSTELLUNGEN:

Frankfurter Stadtansichten aus vier Jahrhunderten, Kunsthandlung J. P. Schneider jr. 1994, S. 10 (Abb.)



# CHRISTIAN STÖCKLIN

(\* 15. Juli 1741 in Genf; † Juni 1795 in Frankfurt)

## 4 *Das Innere der Leonhardskirche zu Frankfurt am Main, 1788*

Öl auf Holz

37,5 x 49,8 cm

Signiert und datiert Mitte unten: Christian Stöcklei, 1788

Verso: Chr. Stöcklein 1788 / Leonhardt de Francfurt

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Kat. Ausst. Schätze aus dem Schutt. 800 Jahre St. Leonhard in Frankfurt am Main, Dommuseum Frankfurt, Regensburg 2019, S. 54. (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Frankfurter Stadtansichten aus vier Jahrhunderten, Kunsthandlung J. P. Schneider jr. 1994, S. 10 (Abb.)



Mit der Migration protestantischer Glaubensflüchtlinge im 16. Jahrhundert aus den südlichen Niederlanden nach Frankfurt am Main verdichtete sich in der geschäftigen Messestadt das Potential niederländischer Kunst. Ihr Einfluss kennzeichnet seither die Frankfurter Kunstgeschichte, was sich besonders im 18. Jahrhundert motivisch wie stilistisch bei den hiesigen Künstlern und in der Zusammenstellung der zahlreichen Privatsammlungen niederschlug.<sup>1</sup> Der Breite des Angebots entsprechend etablierte sich eine Fachmalerei nach niederländischem Vorbild, wobei sich unter dem Einfluss des Neufrankfurters Hendrik van Steenwijk<sup>2</sup> das Kircheninterieur als Besonderheit der Architekturmalerei auch hier etablierte. In dieser Tradition stehen vier beeindruckende Innenansichten von Frankfurter Kirchen des Architektur- und Landschaftsmalers Christian Stöcklin: des Bartholomäusdomes, der Liebfrauen-, Katharinen- und Leonhardskirche.<sup>3</sup> Entstanden zwischen 1774 und 1788, dokumentieren die querformatigen Werke, eines auf Kupfer und drei auf Holz gemalt, die jeweilige Raumsituation und -ausstattung im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, was sie zu wertvollen Bildquellen der Frankfurter Kirchen- und Kulturgeschichte macht.<sup>4</sup>

Als Stöcklin, in Genf, Bologna und Rom zum Architektur- und Landschaftsmaler ausgebildet, 1764 nach Frankfurt am Main kam, erfreute sich das Kircheninterieur nach wie vor großer Beliebtheit und sogar einer stetig wachsenden Nachfrage. Neben dem etablierten Christian Georg Schütz d. Ä. mit seiner Familie und Werkstatt boten ab den 1770er Jahren Johann Ludwig Ernst Morgenstern, Franz Hochecker, Michael Schlier, Andreas Herrlein und auch Stöcklin Kircheninnenansichten an.<sup>5</sup> Auf die Konkurrenzsituation reagierten die Künstler mit einem breiten Spektrum gemalter Sakralarchitekturen, indem sie fiktive Kircheninterieurs im Stil der Gotik und Renaissance, des Barock beziehungsweise in phantasievollen Mischformen erfanden oder real existierende Kirchenräume wiedergaben.

Von Christian Stöcklin, der sich nach seiner Heirat 1766 mit der Frankfurterin Anna Elisabetha Bracht erst mit verzögerter Erlangung des Frankfurter Bürgerrechts 1768 selbstständig machen konnte, stammen erste Kircheninterieurs nachweislich aus dem Jahr 1769.<sup>6</sup> Bis zu seinem Tode 1795 belieferte er – neben Landschafts- und sonstigen Architekturmotiven – als anerkannter Spezialist für das Sujet des Sakralraums den lokalen wie überregionalen Kunstmarkt.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu den fiktiven Kirchenräumen erforderte die Wiedergabe konkreter Kircheninterieurs eine penible Orientierung an den lokalen Gegebenheiten, womit zudem eine inhaltliche Bildaussage ein-

herging: Während die erfundenen Kircheninterieurs ein allgemeines Bekenntnis zum katholischen oder protestantischen Glauben bezeugen, aber auch (nur) für die artifizielle Meisterschaft perspektivischer Darstellung stehen (können), verbanden sich diese Bedeutungsebenen bei realen Innenansichten mit einem individuellen Bürgerstolz beziehungsweise religiösen Lokalpatriotismus. Die Käufer erwarteten uneingeschränkte Wiedererkennbarkeit der identitätsstiftenden Sakralräume, weshalb die Innenansichten der vier Frankfurter Dotationskirchen durch eine hohe Detailpräzision bestechen.

Bei der Innenansicht der Katharinenkirche, der evangelischen Hauptkirche Frankfurts, verbürgte der Künstler sich für die korrekte Darstellung der Raum- und Ausstattungssituation mit einem entsprechenden Vermerk auf der Rückseite der rechten Sitzbankreihe: *Paint daprè nature par Stöcklein [Gemalt nach der Natur von Stöcklein. 1780].* Tatsächlich dokumentiert das Interieur den Zustand nach einer 1778 erfolgten Sanierung, wobei die barocken Deckengemälde von Simon Heusslin unter gekalkten Rohrmatten verschwanden.<sup>8</sup> Infolgedessen konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf die Kanzel und auf den Bilder-Zyklus der Doppelempore,<sup>9</sup> also auf das gesprochene Wort und das illustrative Bild zur Verbreitung der pietistischen Glaubenslehre.

Aus theologischen Gründen präsentieren sich die Innenausstattungen der katholischen Frankfurter Kirchen opulenter, wie beispielsweise das Interieur der prominentesten Kirche Frankfurts von 1774 belegt. Aus dem ersten Langhausjoch des gotischen Domes St. Bartholomäus, Wahlort der deutschen Könige und Krönungskirche der römischen Kaiser, führte Stöcklin den Blick gegen Osten. Mit der Darstellung der beiden Folgejoche und angrenzenden Seitenschiffe, der Vierung mit Querhaus und des abgetrennten Chores mit Hauptaltar erfasste er sukzessive die Ausstattung des barockisierten, weiß getünchten Kirchenraums, wie er sich zwischen 1743 und 1832 darbot.<sup>10</sup> Akribie wie Andeutungen des Wesentlichen gleichermaßen erlauben eine Identifizierung des reichen, bildkünstlerischen Schmucks, der sowohl die Herrlichkeit Gottes preisen als auch die Bedeutung der Frankfurter Gemeinde demonstrieren sollte.<sup>11</sup> Zahlreiche in den Boden des Hauptschiffs eingelassene Grabplatten zeugen von angesehenen Frankfurter Familien. An den Stützen der aufwändig verzierten Holzemporen, während der Nutzung der Kirche durch die Protestanten 1634 in die Seitenschiffe eingebaut, hängen Gemälde, ebenso wie an den Vierungspfeilern, von denen der südwestliche die reliefierte und bemalte Kanzel aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts trägt. Im Nordquerhaus steht der vielfigurige Maria-

Schlaf-Altar von 1434 und im Südquerhaus befinden sich der Madonnenbaldachin vom Ende des 15. Jahrhunderts, der Bartholomäusaltar von 1678 mit der Schändung des Heiligen und der Dreikönigsaltar von 1619 mit der Anbetung. Die zwei Chorschwellenaltäre von 1713, mit Schmerzensmann links und Schmerzensmutter rechts, flankieren mit ihrer üppig barocken Gestaltung den Eingangsbereich zum Chor. Ein hohes, geschmiedetes Gitter, das 1712 den mittelalterlichen Lettner ersetzt hatte, trennt die Pfarr- von der Stiftskirche im Hochchor, wo der Hochaltar von 1663 steht. Das Altarblatt zeigt eine Himmelfahrt Mariens, eine Kopie nach Peter Paul Rubens<sup>12</sup> von 1634, begleitet von vollplastischen Statuen, überfangen mit dem Stifterwappen und bekrönt von Maria im Strahlenkranz. Die meisten dieser Schätze erstrahlen im hellen Licht der barocken Weißverglasung und lassen sie als Bilder im Bild erscheinen.

Neben der realitätsnahen Wiedergabe legte Stöcklin bei allen vier Frankfurter Innenansichten großen Wert auf einen imposanten architektonischen Raumeindruck. Da er die Mittel der perspektivischen Architekturkonstruktion meisterhaft beherrschte, überführte er mit viel Geschick die überschaubaren Gebäudedimensionen in beachtliche Maßstäbe. Dies beginnt bereits mit der erhöhten Position des Betrachters, dem sich gleichermaßen Perspektiven in Auf- und Untersicht bieten. Den Blick aus dem Eingangsbereich führen die Pfeiler und Arkaden des ersten Jochs in die Breite, die Scheitel der Gewölbe und Arkadenbögen in die Höhe und die auf den Hauptaltar zulaufenden Fluchtlinien in die Tiefe. Zudem steigern das Schachbrettmuster der Steinböden sowie die proportionalen Verhältnisse zwischen Figuren und Architekturelementen die Wahrnehmung des Raumvolumens. Bei der zentralperspektivischen Konstruktion der Räume rückte Stöcklin den Blickwinkel leicht aus der Mittelachse heraus, woraus sich unterschiedlich starke Verkürzungen der Pfeilerstellungen im Hauptschiff und der Wände in den Seitenschiffen ergaben und die Perspektivvielfalt verschiedene Detailansichten eröffneten. Eine achsensymmetrische Komposition bevorzugte Stöcklin lediglich für den einschiffigen Hallenbau der barocken Katharinenkirche, wobei die unterschiedliche Ausgestaltung der beiden Raumhälften – die hohen, lichtführenden Fenster im Süden und die gegenüberliegende, raumgreifende Doppelempore – geradezu eine ausgleichende, streng axiale Blickrichtung einforderte.

Wie bei christlichen Kirchengebäuden generell, so spielt das Licht auch für die Raumwirkung der vier Dotationskirchen eine wichtige Rolle: Hoch einfallendes Tageslicht durchflutet

in unterschiedlicher Intensität die Baukörper, weitet deren Volumen und hebt deren Monumentalität, betont einzelne Architekturelemente und sorgt für einen belebenden Wechsel von hellen und verschatteten Raumpartien. Insbesondere unterstreicht das Licht die Erhabenheit der Sakralräume: Während in den katholischen Kirchen eine ausgesprochen übernatürliche Bedeutungshelligkeit den Chor und den Hochaltar fokussiert, scheint hingegen ein nahezu egalisiertes Raumlicht die evangelische Katharinenkirche zu durchströmen.

Die Ausführung der Architektur- und die der Figurenmalerei erfolgte in zwei Arbeitsschritten, wobei die figürlichen Szenarien – wie schon für niederländische Kircheninterieurs des 17. Jahrhunderts überliefert – oft erst bei anstehendem Verkauf und in Absprache mit dem Erwerber hinzukamen.<sup>13</sup> Der Frankfurter Kunsthistoriker Henrich Sebastian Hüsgen verwies bereits 1780 auf Stöcklins Zusammenarbeit mit Johann Ludwig Ernst Morgenstern – selbst Architekturmaler –,<sup>14</sup> was das Monogramm „M“ zwischen den geistlichen Personen im Dominieren bestätigt und wohl ebenso für die anderen drei Beispiele zutrifft. In Stöcklins Dramaturgie aus Architektur und Ausleuchtung integrierte Morgenstern die figürliche Staffage meist mit dünnem Farbauftrag, sodass die darunterliegende Malerschicht vielfach durchscheint. Während die Personenanzahl mit zunehmender Raumtiefe abnimmt und sich schließlich in rudimentären Andeutungen verliert, zeigen die Figuren im vorderen Bildbereich eine detaillierte Durchbildung. Ihre Accessoires und Kleidung, die von modisch und kostbar bis abgetragen und ärmlich reichen, erlauben eine Bestimmung ihres sozialen Standes. Geistliche, gehobenes Bürgertum und einfache Leute beleben die architektonische Strenge und Regelmäßigkeit, betonen die Bestimmung der Kirche als Ort des öffentlichen Lebens und entwickeln die Gesamtdarstellung zu einem bunt akzentuierten Augenerlebnis. Stets bietet sich dem schweifenden Blick eine abwechslungsreiche Vielfalt an narrativen Einzelszenen: so in der Katharinenkirche, wo zwei Herren die mit Wappenepitaphien reich bestückte Südwand betrachten, ein Ehepaar in Begleitung der jugendlichen Tochter und zweier als Husar und Spanier gekleideter Knaben an einer Grabplatte stehen, und eine alte Bettlerin von einer Besucherin ein Almosen erbittet; oder in der dreischiffigen Liebfrauenkirche, wo ein Herr den Hallenraum betritt, ein anderer am Opferstock seine Barmherzigkeit beweist, ein weiterer die plastischen Votivgaben bestaunt, Personen in den Kirchenbänken sitzen und im Eingang zum Chorbereich knien und wo im Hauptschiff eine Familie samt Diener – geführt von einem erläuternden Herrn – der Westseite entgegengeht. Während

Rückenfiguren die Sogwirkung der perspektivischen Fluchtlinien in die Raumtiefe verstärken, scheint die exponierte Gegenüberstellung weniger Personen nahe dem Betrachter einem ebenso bewussten Kalkül zu folgen: Porträtierte der Künstler etwa auf dem ein oder anderen Kircheninterieur den Gemäldekäufer und eventuelle Familienmitglieder als Kirchenbesucher? Hinterließ Stöcklin gar sein Selbstbildnis? So wenig sich diese naheliegenden Erwägungen beantworten lassen, umso nachvollziehbarer erweist sich angesichts der vier meisterlichen Kircheninterieurs Hüsgens Überlieferung zu Stöcklin von 1780: „Das Inwendige der meisten hiesigen Kirchen [...] hat er mehrmalen mit großem Beyfall gemahlt“.<sup>15</sup> MG

- 1 Gerhard Kölsch: Frankfurt und die Niederlande – Wechselwirkungen zwischen Kunst und Sammlertum im 18. Jahrhundert, in: Sammlerin und Stifterin. Henriette Amalie von Anhalt-Dessau und ihr Frankfurter Exil, hg. v. Manfred Großkinsky, Norbert Michels, Kat. Ausst.: Haus Giersch – Museum Regionaler Kunst Frankfurt am Main, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Frankfurt am Main 2002, S. 90–97.
- 2 Hendrik van Steenwijk (um 1550–1603).
- 3 Die vier Kirchen gehören zu den ehemals acht sogenannten Dotationskirchen, deren Mitfinanzierung seit der Säkularisation die Stadt Frankfurt den Kirchengemeinden in einem 1830 festgeschriebenen Vertrag zusicherte.
- 4 Diese vier Gemälde von Frankfurter Dotationskirchen geben jeweils einen einmaligen, temporären Zustand wieder, der mit den Napoleonischen Kriegen, der Säkularisation und spätestens mit den Umbaumaßnahmen des 19. Jahrhunderts endete. Schließlich ließen die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs die historische Bausubstanz und damit das originäre Raumerlebnis endgültig Geschichte werden.
- 5 Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791), Johann Ludwig Ernst Morgenstern (1738–1819), Franz Hochecker (1730–1782), Michael Schlier (1744–1807), Andreas Herrlein (1723–1796); vgl. Gerhard Kölsch: Schöpfer der Innenansichten von St. Leonhard. Zu Johann Ludwig Ernst Morgenstern und Johann Friedrich Morgenstern, in: Schätze aus dem Schutt. 800 Jahre St. Leonhard in Frankfurt am Main, hg. v. Verena Smit, Bettina Schmidt, Kat. Ausst. Dommuseum Frankfurt, Regensburg 2019, S. 50–59, hier S. 52.
- 6 Vgl. Franz von Reber: Von den Bayerischen Filialgalerien. C. Bamberg, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1912, S. 178–188, hier S. 183: „Hart und tonlos sind auch zwei gotische Kircheninterieurs des gleichfalls in Frankfurt tätigen Genfers Christian Stöcklin (1741–1806), datiert mit

- 1769.“ Ein Kircheninterieur Stöcklins erwarb Goethes Vater 1772 für seine Sammlung; vgl. Johann Caspar Goethe: Liber domesticus 1753–1779. Übertragen und kommentiert von Helmut Holtzhauer unter Mitarbeit von Irmgard Möller. Faksimile der Handschrift und Kommentarband in zusammen 2 Bänden, Bern/Frankfurt am Main, 1973, S. XVI. Das Herzog-Anton-Ulrich-Museum Braunschweig und das Städel Museum Frankfurt verwahren jeweils ein Kircheninterieur von 1773; vgl. Die deutschen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die englischen und skandinavischen Werke. Kritisches Verzeichnis mit Abbildungen aller Gemälde, bearb. v. Joachim Jacoby und Anette Michels, Braunschweig 1989, S. 237, Nr. 635 m. Abb. und Bodo Brinkmann, Jochen Sander: Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel, Frankfurt am Main 1999, S. 53, Abb. S. 75.
- 7 Kircheninterieurs Stöcklins befinden sich beispielsweise in folgenden Sammlungen: Anhaltische Gemäldegalerie Dessau, Staatliche Gemälde Sammlungen Dresden, Historisches Museum Frankfurt, Städel Museum Frankfurt, Mittelrhein Museum Koblenz, Bayerische Staatsgemaldesammlungen München.
- 8 Heinz Schomann: Melchior Heßlers Neubau von 1681, in: Joachim Proescholdt (Hg.): St. Katharinen zu Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1981, S. 141–163, hier S. 158. Die verdeckten Malereien überliefert ein kolorierter Stich von Johann Ulrich Kraus von 1683; vgl. ebd., Abb. S. 149 sowie <https://st-katharinengemeinde.de/katharinen-frankfurt/katharinen.html> [Zugriff: 12.10.2023].
- 9 Joachim Proescholdt: Emporenmalerei aus St. Katharinen. Ein Frankfurter Kleinod. Mit einem kunsthistorischen Beitrag von Gerhard Kölsch (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 56), Frankfurt am Main 2007.
- 10 Mit umfangreichen Sanierungsarbeiten setzte 1855 bis 1857 die erste Phase der Regotisierung ein.
- 11 Unverzichtbar Elsbeth de Weerth: Die Ausstattung des Frankfurter Domes, hg. v. Bischöflichen Ordinariat des Bistums Limburg, Frankfurt am Main 1999.
- 12 Peter Paul Rubens (1577–1640).
- 13 Rüdiger Klessmann: Wirklichkeit und Phantasie. Bemerkungen zur holländischen Interieurmalerei des 17. Jahrhunderts, in: Schein und Wirklichkeit. Realismus in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, hg. v. Carsten Jöhnk, Kat. Ausst. Ostfriesisches Landesmuseum Emden 2010, S. 20–29, hier S. 21.
- 14 Henrich Sebastian Hüsgen: Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst- Sachen enthaltend das Leben und die Werke aller hiesigen Mahler, Bildhauer, Kupfer- und Pettschier- Stecher, Edelstein- Schneider und Kunst- Gieser. Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat- Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist, Frankfurt am Mayn 1780, S. 203. So auch D. J. H. Faber: Topographische, politische und historische Beschreibung der Reichs- Wahl- und Handelsstadt Frankfurt am Mayn, Bd. 1, Frankfurt 1788, S. 433.
- 15 Ebd., S. 203.



## JOHANN JAKOB JUNG

(\* 12. September 1819 in Frankfurt am Main; † 29. Juni 1844 ebenda)

### 5 *Die Heilige Familie, 1841*

Öl auf Leinwand

56 x 45 cm

Monogrammiert und datiert unten rechts: JJJ 1841

Johann Jakob Jung verstarb früh, im Alter von 25 Jahren. Inwieweit sich in dem wenigen, das über ihn bekannt und von seiner Hand erhalten ist, sein Werdegang spiegelt, ist schwer zu sagen. Jung begann eine Ausbildung zum Lithographen, nahm 1834 am Städel bei Philipp Veit das Studium der Malerei auf, der ihm später die Ausführung zweier Wandbilder (nach Vorlagen Veits) im Kaisersaal des Römers überließ – eine hohe Ehre, handelte es sich dabei doch um ein Renommierprojekt der deutschen Künstlerschaft. Auch der Lehrauftrag am Städel, den Jung ab 1842 innehatte, wird ihm dank Veits Wohlwollen zugefallen sein.

Es wäre freilich verfehlt, davon auszugehen, dass Jung, geboren und gestorben in Frankfurt, zeitlebens nicht aus seiner näheren Heimat hinausgekommen war. Nichts belegt dies besser als die „Iconographie du genre Camellia“ (1839–1843) des Abbé Laurent Berlese, eines leidenschaftlichen Botanikers. Jung schuf hierfür im Garten des Abbé zu Paris die Aquarellvorlagen, die porträthafte Nüchternheit in Zeichnung und Farbe mit dem linearen Reiz der Arabeske verknüpfen.<sup>1</sup> Auf eine vergleichbare Spannung zwischen zeichnerischen und farbigen Akzenten setzte Jung auch in seinem Bildnis des August Theodor de Bary (1842), das die Strenge von Porträts der Früh- und Hochrenaissance reflektiert.<sup>2</sup>

Der Brückenschlag zurück ins Zeitalter Raffaels hatte die Lukasbrüder zusammengeführt, die Erneuerung aus katholischer Spiritualität und antiker Form anstrebten. Jungs *Heilige Familie* ist seinem Lehrer Philipp Veit, seit 1815 Mitglied des Lukas-

bunds, schon vom Sujet her aufs Engste verpflichtet: Die Anlehnung an all die Madonnen seit Perugino ist evident, aber auch die Differenz. Jung platziert die Figurengruppe vor einen Felsen auf einem Bergesgipfel, der sich beredt über alles Land erhebt, und lässt im Gras zu ihren Füßen ein Bächlein entspringen – unschwer lesbare christliche Metaphorik, der subtil beobachtete Gesten mütterlicher Intimität und elterlicher Fürsorge zur Seite gestellt sind.

RD

#### PROVENIENZ:

Süddeutscher Privatbesitz

#### LITERATUR:

Weizsäcker, Heinrich/Dessoff, Albert: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1909, S. 69

Annales de la Société d'Horticulture, 1839–1844 (nach Auktionskatalog Christie's London 2003 (Auktion 6723)): Dort wurden 50 Aquarelle aus der Sammlung des Abbé Berlese versteigert.

#### AUSSTELLUNGEN:

Ausst. Kat. Romantik im Rhein-Main-Gebiet, Museum Giersch Frankfurt am Main 2015, Petersberg 2015, Nr. 142 (Abbildung)

<sup>1</sup> Berlese, Carlo: Notizie biografiche sull'Abate Lorenzo Berlese (1784–1863), 2006; abrufbar unter <http://www.berlese.it/abate-lorenzo-berlese/>. – Fünfzig der zugehörigen Originale Jungs haben sich erhalten, sie gelangten am 4.6.2003 bei Christie's in London zur Versteigerung: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=4109167](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4109167) (12.01.2017).

<sup>2</sup> Dr. Senckenbergische Stiftung, Frankfurt am Main; [http://www.senckenbergische-portraitsammlung.de/artist\\_Johann+Jacob-Jung.html](http://www.senckenbergische-portraitsammlung.de/artist_Johann+Jacob-Jung.html) (12.01.2017).



## JANUARIUS ZICK

(\* 6. Februar 1730 in München; † 14. November 1797 in Ehrenbreitstein)

### 6 Kreuzigung, Golgatha

Öl auf Leinwand

92 x 64 cm

Bezeichnet unten links (auf dem Stein):

Joannes. Cap: 19 V 24, 25, 26

Lucä Cap. 23, V 36, 38

Wie die Bezeichnungen im Bild erläutern verbildlicht die Szene korrespondierende Textstellen der Evangelien von Johannes<sup>1</sup> und Lukas<sup>2</sup>. Michael Brötje, der die Beziehung der Darstellung zu Anthonis van Dycks *Kreuzigung Christi* in der St.-Rombouts-Kathedrale von Mechelen überzeugend herausgearbeitet hat, datiert das vorliegende Gemälde zwischen 1770–1775.<sup>3</sup> Die Wurzeln für starke Hell-Dunkel-Kontraste, die Zicks Bildwerke charakterisieren, liegen in der niederländischen Malerei. Auch dieses Golgatha, in dem Christus als Lichtgestalt inszeniert ist, bestimmen starke Beleuchtungseffekte. Dem Sterbenden sind die weinenden Marien, die beiden Häscher und mehrere Waffenträger, die teilweise das Geschehen beobachten oder bereits um die Kleider wüffeln, beigeordnet. Christus scheint seinem Tod und dem Himmel bereits sehr nah zu sein. Sein Licht strahlt auf jene ab, die noch auf Erlösung hoffen dürfen, während die Soldaten, ganz ihrem schändlichen Spiel und ihrer menschlichen Gier hingegeben, in eine dunkle Schattenzone verbannt sind. Das Werk veranschaulicht Zicks Meisterschaft exemplarisch, etwa in der subtilen Behandlung der Stoffe oder den Szenen, die sich in den dunklen Bildpartien abspielen. So entstand auf relativ engem Raum eine vielfigurige, detailreiche Komposition mit komplexen Handlungs- und Erlebnissträngen.

Dem Sohn eines Freskomalers,<sup>4</sup> der zunächst eine Maurerlehre durchlaufen hatte, war der Bezug zum Wandbild in die Wiege gelegt. Orientierte sich sein Vater wesentlich an barocken Vorbildern, vorzugsweise an den Brüdern Asam,<sup>5</sup> so favorisierte Januarius Zick Rembrandt,<sup>6</sup> mit dem er sich ab der Mitte des Jahrhunderts befasste. Ungewöhnlich erscheint aus heutiger Sicht, dass sich Zick zuerst nach Paris begab,<sup>7</sup> ehe er die obli-

gatorische Reise nach Italien antrat. Dort kopierte er vor allem Werke von Antoine Watteau.<sup>8</sup> In Paris lernte er den Kupferstecher Christian von Mechel kennen, mit dem er über die Schweiz zu Anton Raphael Mengs<sup>9</sup> nach Rom reiste. Nach seiner Rückkehr in die Heimat gelang Zick der Aufstieg zu einem anerkannten Maler. Mit Wand- und Tafelbildern für das Schloss Engers bei Neuwied,<sup>10</sup> das Kloster Ottoheuren<sup>11</sup> und die Kapelle des Waisenhauses in Essen-Steele<sup>12</sup> machte sich der Künstler bald einen Namen. Dank guter Verbindungen zu Adel und Kirche herrschte für ihn kein Mangel an Aufträgen, die er überwiegend im süddeutschen Raum ausführte. 1762 wurde Zick zum Kurfürstlich-Trierer Hofmaler in Ehrenbreitstein ernannt, wo er auch bis zu seinem Lebensende weilte. EH

#### PROVENIENZ:

Rheinischer Privatbesitz

#### LITERATUR:

Metzger, Othmar: Maria Immaculata von Januarius Zick, in: Münster am Hellweg 34, Heft 1–6, Essen 1981, S. 1–9, Abb. 2

Straßer, Josef: Januarius Zick 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken. Weifshorn 1994, WV-Nr. G 148 (Abb.)

#### AUSSTELLUNGEN:

Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen. Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn 2001, Nr. 27 (Abb.)

1 Johannes Kapitel 19, Vers 24–26.

2 Lukas Kapitel 23, Vers 36–38.

3 Brötje, Michael: Zur künstlerischen Aussage der Werke des Januarius Zick, in: Kat. Ausst. Januarius Zick. Gemälde und Zeichnungen. Städtische Galerie in der Reithalle, Paderborn 2001, S. 45; dagegen schlug der Verfasser des Werkverzeichnisses, Josef Straßer, aufgrund von Farbigkeit und Malweise 1760 als Entstehungsdatum vor. Vgl. Straßer, Josef: Januarius Zick 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken. Weifshorn 1994, S. 375.

4 Johannes (Johann) Zick (1702–1762) war um die Jahrhundertmitte im süddeutschen Raum tätig, u. a. auch in der Würzburger Residenz.

5 Cosmas Damian Asam (1686–1739) und Egid Quirin Asam (1692–1750).

6 Rembrandt Harmeszoon van Rijn (1606–1669).

7 Der Aufenthalt in Paris ist für das Jahr 1757 bezeugt.

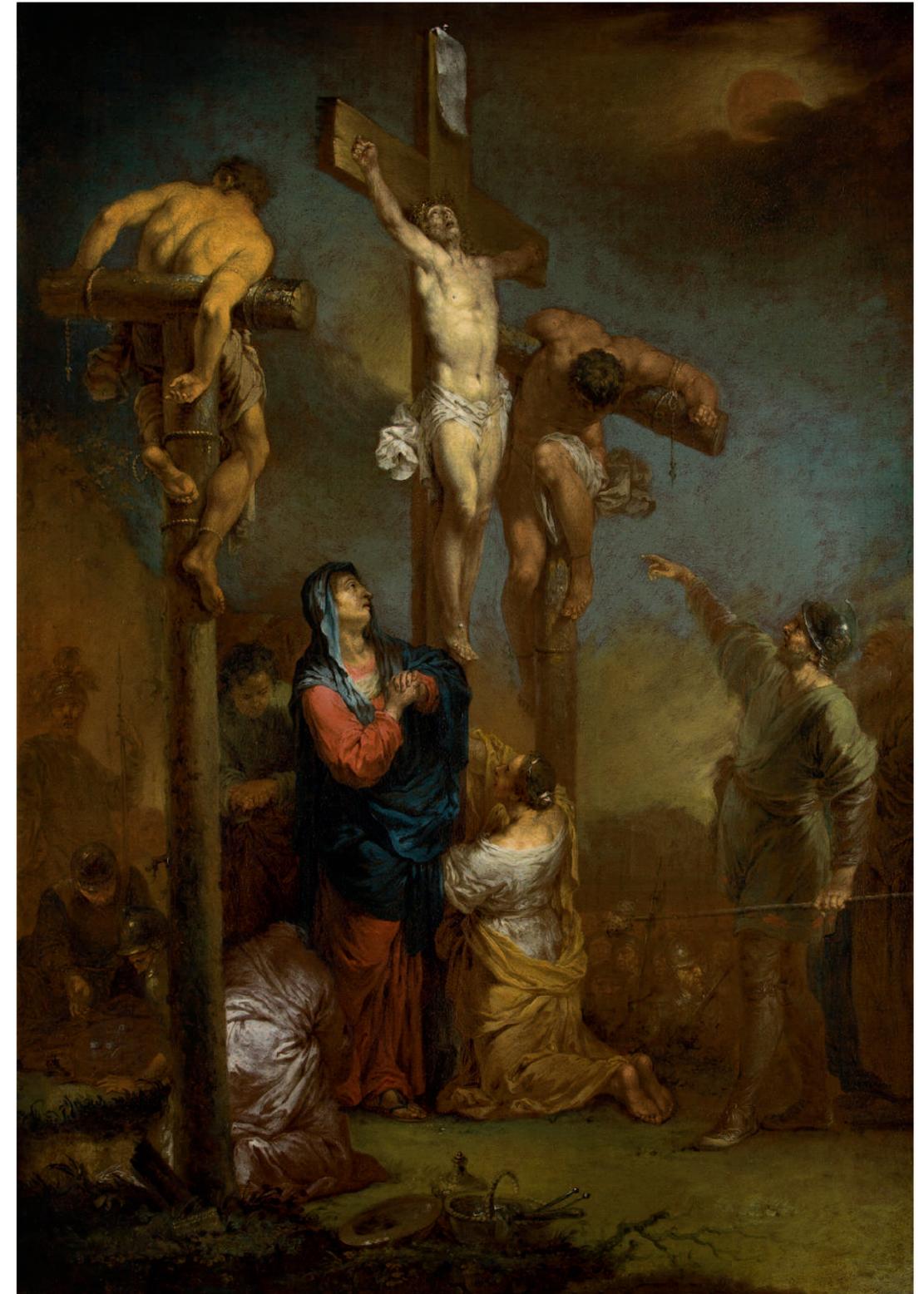
8 Kat. Ausst. Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765–1815, Museum Georg Schäfer Schweinfurt 2003, S. 218.

9 Antoine Watteau (1684–1721), Christian von Mechel (1737–1817) war Kupferstecher und Kunsthändler, Anton Raphael Mengs (1728–1779).

10 Ausführung der Fresken im Jahr 1760.

11 Altarbilder für die Klosterkirche 1766.

12 Fürstin-Franziska-Christine-Stiftung, 1764 gegründet.



# CASPAR DAVID FRIEDRICH

(\* 5. September 1774 in Greifswald; † 7. Mai 1840 in Dresden)

## 7 *Blick aus der Nähe des Lincke'schen Bades über die Prießnitz elbaufwärts, um 1799/1800*

Feder in Grau und teils in Braun über Bleistift, Pinsel- und Tuschespuren auf Büttenpapier, mit Griffelspuren zur Übertragung, Wasserzeichen: J. Honig & Zoone

345 x 476 mm Doppelseite

Bezeichnet oben links mit Bleistift: p 2

Bezeichnet unten links mit Bleistift: Com (?) Weiß mit blau (...) o gelb x hel-grün/(...)

Bezeichnet innerhalb der Zeichnung (auf dem Giebel eines Hauses links) mit Bleistift: x

Bezeichnet innerhalb der Zeichnung (auf dem Giebel eines Hauses in der Mitte): o

Der in Greifswald geborene Caspar David Friedrich erhielt seine erste Ausbildung in seiner Heimatstadt bei dem Universitätszeichnerlehrer Johann Gottfried Quistorp<sup>1</sup>, bevor er auf dessen Empfehlung 1794 sein vierjähriges Studium an der renommierten Kopenhagener Akademie antrat. Auch wenn zu dem von Zeichenunterricht dominierten Curriculum keine Darstellungen von Landschaften gehörten, bestand doch die Möglichkeit, sich diesen in Privatstunden der Professoren zu widmen. Als wichtigste Einflüsse des jungen Künstlers aus dieser Zeit sind seine Professoren Jens Juel, Nicolai Abildgaard und Christian August Lorentzen zu nennen.<sup>2</sup> Nach Abschluss seiner Ausbildung in Dänemark zog es ihn 1798 nach Dresden, wo er bis zu seinem Lebensende wohnhaft bleiben sollte. In seiner neuen Heimat darf neben Jakob Crescenz Seydelmann<sup>3</sup> der Einfluss Adrian Zinggs<sup>4</sup>, 1766 als Professor der Kupferstechkunst an die Dresdner Kunstakademie berufen, nicht unerwähnt bleiben. Für seine mit höchster Genauigkeit wiedergegebenen Landschaftsdarstellungen, die auch in kolorierte Umrissradierungen umgesetzt wurden, genoss er bei seinen Zeitgenossen höchstes Ansehen.<sup>5</sup>

Um die Jahrhundertwende wählte Friedrich die Doppelseite seines Skizzenbuches, um an der Mündung der Prießnitz vom Neustädter Elbufer aus, nach Ostend blickend, vorliegende Ansicht festzuhalten (Abb. 1).<sup>6</sup> Links führt die untere Prieß-



Abb. 1: Heinrich Lesch: Stadtplan Dresden, 1828, Lithographie (Ausschnitt)

nitz-Brücke hinüber zum Lincke'schen Bad, benannt nach Christian Lincke, der das Grundstück 1775 erwarb und es zu einem Ausflugsort ausbaute. Bereits zuvor wurde auf Betreiben des Arztes Peter Ambrosius Lehmann hier eines der er-



sten Freiluftbäder angelegt. Im Jahr 1776 entstand sodann auch ein Theatergebäude, welches wir in Friedrichs Arbeit, eingefasst von Bäumen, in Form des großen Hauses mit Krüppelwalmdach links wiederfinden (Abb. 2).<sup>7</sup>

An der Einmündung der Prießnitz in die Elbe entdecken wir mehrere Staffagegruppen, bei denen es sich wohl um erholungssuchende Bürger Dresdens handeln dürfte: im Vordergrund ein sich umarmendes Paar, die Frau mit Schirm nur in der Bleistiftvorzeichnung wiedergegeben, der Herr bereits mit Tusche weiter ausgeführt. Daneben erklimmt ein Mann die Böschung an der Prießnitz. Eventuell handelt es sich bei den beiden bis zur Kniehöhe vom Gelände verdeckten Figuren am oberen rechten Bildrand um weitere Skizzen zu diesem. Auf dem gegenüberliegenden Ufer der Prießnitz säumt ein weiteres Paar die Landzunge. Neben den festgemachten Booten sind zwei mit zartem Bleistiftstrich erfasste sitzende Figuren



Abb. 2: C. Aßmann: Das Theater auf dem Linckeschen Bade, Zeichnung 1798, in: Hanfstaengl, Franz: Das alte Dresden. Bilder und Dokumente aus zwei Jahrhunderten, München 1925, o. S.

zu erkennen, bevor in der Ferne ein Angler auszumachen ist. Helmut Börsch-Supan verweist in seiner Expertise zu dieser Zeichnung auf den Zusammenhang der etwas un gelenk festgehaltenen Bewegungen der Staffage mit Blättern aus den beiden Skizzenbüchern im Berliner Kupferstichkabinett von 1799 (Abb. 3) und 1800 (Abb. 4).<sup>8</sup> Was sich hier bereits abzeichnet, ist auch im weiteren Verlauf des zeichnerischen *Ceuvres* Friedrichs zu beobachten: dass er sich mit der Wiedergabe menschlicher Figuren schwer tat.<sup>9</sup> Dass sich der Künstler nach Abschluss seiner Ausbildung in Kopenhagen in der Dresdener Akademie 1798 für Kurse im Aktzeichnen einschrieb, spricht dafür, dass ihm dies zur damaligen Zeit bewusst war.<sup>10</sup>

Im Hintergrund unserer Vedute sind auf der Elbe einzelne Segelbote erkennbar, bevor unser Blick in den Hügeln oberhalb der Flussbiegung auf vereinzelt Weinberge und rechts das Dorf Loschwitz fällt. Im oberen Bildteil fängt Friedrich mit Bleistift großflächig Wolkenformationen ein, die bis zum oberen Bildrand reichen und dort vereinzelt mit Skizzen überzeichnet sind.

Am gegenüberliegenden Elbufer rechts ist ein weiteres markantes Gebäude zu sehen, bei dem es sich um das Landhaus *Antons* handelt. Auf dem Gelände einer alten Kalkbrennerei hatte der kurfürstliche Oberfloßinspektor der Elster- und erzgebirgischen Flößerei und Steuerrat, Christian Gottlob Anton, 1754 eine Villa erbauen lassen, die später mit einem im englischen Stil angelegten Garten erweitert wurde. An das Anwesen angeschlossen war eine Gastwirtschaft, die sich bei den Dresdnern großer Beliebtheit erfreute.<sup>11</sup> Zu den Gästen zählte auch E. T. A. Hoffmann, der in seiner 1814 erschienenen Novelle *Der Goldne Topf* seinen Protagonisten auf dessen Weg erst am Lincke'schen Bade halten lässt, bevor er die Elbe übersetzt und erlebt: „daß auf dem jenseitigen Ufer bei dem Antonschen Garten ein Feuerwerk abgebrannt wurde.“<sup>12</sup>

An den Umrissen der Villa wird deutlich, dass Friedrich gegenüber der Bleistiftvorzeichnung die Proportionen der Architektur mit Tusche entsprechend der Distanz vom Betrachterstandpunkt korrigierte. Rund ein Vierteljahrhundert nach unserer Zeichnung hält Traugott Faber<sup>13</sup>, wiederum von Friedrichs 1822 in der Dresdner Akademie gezeigten Gemälde



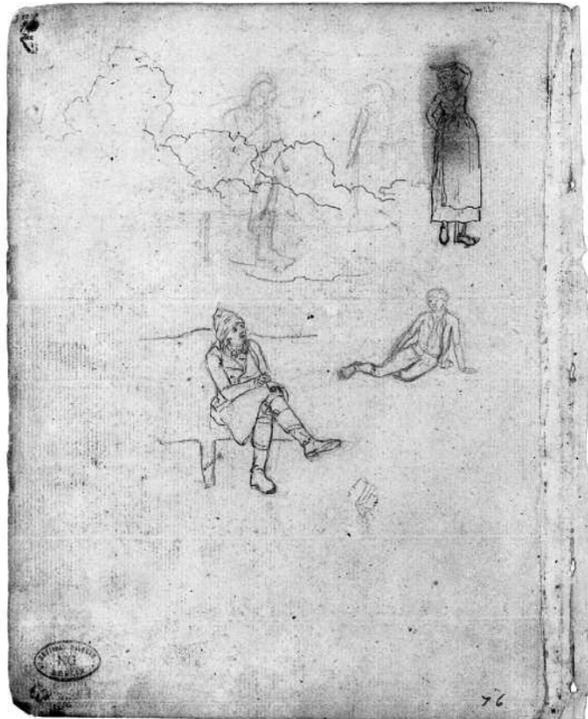


Abb. 3: Caspar David Friedrich: Figurenstudien um 1799, Feder in Braun, Bleistift auf Bütten, 23,7 x 19,2 cm Kupferstichkabinett Berlin, Inv.-Nr. SZ CD.Friedrich 80 recto



Abb. 4: Caspar David Friedrich: Figurenstudien, um 1800, Feder in Grauschwarz, Bleistift auf Bütten, 24,2 x 18,8 cm, Kupferstichkabinett Berlin Inv.-Nr. SZ CD.Friedrich 106 recto





Abb. 5: Karl Gottfried Traugott Faber: *Blick auf Dresden*, 1824, Öl auf Leinwand, 43 x 33,5 cm, Albertinum | Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. 2010/07, © Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Herbert

*Frau am Fenster*<sup>14</sup> inspiriert, aus einem der Gaubenfenster der Villa Antons den entgegengesetzten Blick fest (Abb. 5).

Wie Börsch-Supan ausführt, war vorliegende, teils durchgegriffelte und rückseitig geschwärzte Zeichnung wohl als Vorlage für eine bisher nicht nachweisbare Vedute gedacht. Die nur schwer zu entziffernden Farbnotizen, die der Künstler am unteren linken Bildrand niedergeschrieben hat und die sich auf die mit x und o gekennzeichneten Gebäude im Lincke'schen Bade beziehen, könnten für die Ausführung als Aquarell oder Gouache sprechen. Möglich wäre aber auch, dass die Ausführung einer kolorierten Umrissradierung geplant war, was den oberen der beiden feinen Striche am unteren Bildrand erklären würde. In diesem Fall hätte in dem Streifen unter diesem Strich eine Beschriftung, die sogenannte Legende, Platz gefunden.

Vorliegendes Werk, das eindrücklich den Werkprozess des Künstlers veranschaulicht, scheint als doppelseitiges Skizzenbuchblatt in seiner Größe im zeichnerischen Werk Friedrichs bis zu seinem Greifswaldaufenthalt 1801 einmalig zu sein.<sup>15</sup> Auch der hohe Ausführungsgrad als Vedute in einem Skizzenbuch ist in diesem Zeitraum lediglich mit der Arbeit *Briesnitz an der Elbe*<sup>16</sup> vergleichbar, die jedoch ohne Staffage auskommt.

Es freut uns, diese bis 2009 vollkommen unbekanntes Zeichnung anlässlich des Jubiläums zu Friedrichs 250. Geburtstag gemeinsam mit Emanuel von Baeyer erstmals auf dem Kunstmarkt anbieten zu können.

MA

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz

LITERATUR:

Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen Das Gesamte Werk, München 2011, Bd. I, Nr. 203, S. 207 (Abb.)

- 1 Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) war Architekt, Maler und Hochschullehrer.
- 2 Jens Jørgensen Juel (1745–1802), Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809) und Christian August Lorentzen (1749–1828).
- 3 Der Dresdner Maler Jacob Crescenz Seydelmann (1750–1829) gilt als Erfinder der eigentlichen Sepiatechnik, mit der sich Friedrich in dieser Zeit auseinandersetzte und die er weiterentwickelte.
- 4 Der Schweizer Landschaftszeichner, Radierer und Kupferstecher Adrian Zingg (1734–1816) zählt mit seinen penibel wiedergegebenen Landschaften, denen eine „romantisch“ verklärte Kunstauffassung innewohnt, zu einem wichtigen Wegbereiter der Dresdner Romantik.
- 5 Kat. Ausst: Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik, Museum Georg Schäfer Schweinfurt und Kunstmuseum Winterthur 2023, München 2023, S. 27 f.
- 6 Die Datierung und geographische Verortung unserer Zeichnung ist maßgeblich auf die von Börsch-Supan erstellte Expertise zurückzuführen.
- 7 Nickel, Sieglinde: Dresden und seine Umgebung um die Mitte des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1989, S. 87.

- 8 Dass das vorliegende Blatt aus einem der beiden aufgelösten Berliner Skizzenbüchern stammt, ist aufgrund der kleineren Maße dieser auszuschließen. Eine Zuordnung unseres Blattes zu einem der bekannten Skizzenbücher durch die Friedrichforschung ist bisher noch nicht erfolgt.
- 9 Kat. Ausst. Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik, Museum Folkwang Essen 2006 und Hamburger Kunsthalle 2007, München 2006, S. 76.
- 10 Kat. Ausst: Caspar David Friedrich und die Vorboten der Romantik, Museum Georg Schäfer Schweinfurt und Kunstmuseum Winterthur 2023, München 2023, S. 149.
- 11 Schreier, Ditmar: Es war einmal in Dresden. Geschichten und Anekdoten, Kassel 2009, S. 15 f.
- 12 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (eigentlich Ernst Theodor Wilhelm): Der Goldne Topf, in: E. T. A. Hoffmann, Meistererzählungen mit 65 Illustrationen von Gavari, Zürich 1963, S. 92, 103.
- 13 Karl Gottfried Traugott Faber (1786–1863) lernte im Atelier Johann Christian Klengels (1751–1824), der 1800 die Professur für die geschaffene Klasse der Landschaftsmalerei an der Dresdner Akademie erhielt.
- 14 Caspar David Friedrich: *Frau Am Fenster*, 1822, Öl auf Leinwand, 44,1 x 37 cm, Alte Nationalgalerie Berlin, Inv.-Nr. A I 918.
- 15 Vgl. Grummt, Christina: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen Das Gesamte Werk, München 2011, Bd. I, Kapitel: Erste Versuche 1788–1790/94, Die Kopenhagener Akademiezeit 1794–1798 und Frühwerk 1798–1805 (bis zum Aufenthalt in Greifswald 1801).
- 16 Caspar David Friedrich: *Briesnitz an der Elbe*, 20. Mai 1800, Feder in Braun über Bleistift, quadriert, Ritzungen auf Velin, Privatsammlung, vgl. Grummt 2009 Bd. I, Nr. 217, S. 221 (Abb.).

# JOHAN CHRISTIAN DAHL

(\* 24. Februar 1788 in Bergen; † 14. Oktober 1857 in Dresden)

## 8 Seesturm, 1843

Öl auf Papier, bei dem es sich um eine Einladungskarte der Dresdner Flora handelt

7,1 x 11,3 cm

Signiert und datiert unten links: Dahl 1843

Bereits als Jugendlicher war Dahl in seiner Heimat Bergen mit der Seefahrt in Kontakt gekommen. Eine verstärkte Hinwendung zu Marinemotiven ist dann in seiner Zeit an der Kopenhagener Akademie 1811–1817 zu beobachten, wobei diese zu einem wesentlichen Bestandteil seines Œuvres werden sollten. Neben dem täglichen Treiben im Hafen der dänischen Hauptstadt bot sich dem Künstler zudem in der königlichen Gemäldegalerie die Gelegenheit, maritime Darstellungen niederländischer Meister der Barockzeit sowie Werke von Claude Joseph Vernet<sup>1</sup> zu studieren. Besonders um 1830 gehören Sturm und Seenot<sup>2</sup> zu beliebten Themen Dahls.<sup>3</sup> Dass der Maler dieser Vorliebe auch in späteren Zeiten noch gebührende Aufmerksamkeit schenkte, wird an vorliegendem Gemälde deutlich, in dem er seine Meisterschaft in kleinem Format eindrücklich beweist. Als Bildträger wählte der Künstler eine an ihn adressierte Einladungskarte der Sächsischen Gesellschaft für Botanik und Gartenbau Flora, deren Mitglied er war (Abb. 1).

Dies war nicht ungewöhnlich, wählte er diese Karten doch mehrfach als Bildträger, wie exemplarisch eine Ansicht des Golfs von Neapel aus dem Jahr 1847 zeigt (Abb. 2).

Im dramatisch beleuchteten Vordergrund türmen sich hohe, von weißer Gischt durchzogene Wellen auf. Von einer sich scheinbar brechenden Welle erfasst, entdecken wir ein havariertes Segelschiff, dessen Beflaggung am Heck auf seine französische Herkunft verweist. Die zerstörte Takelage und einzelne zerfetzt Segel zeugen von der Wehrlosigkeit der Besatzung gegenüber den rauen Kräften der Natur, denen sie schutzlos ausgeliefert ist. Die aufgewühlte See wirkt durch ihr dunkles Blau auch im Hintergrund gefahrlos, ebenso wie die in dunklem Violett und Grau gehaltene Wolkenwand auf der rechten Seite. Lediglich der leicht aufbrechende Himmel im linken Bildteil verspricht Linderung der Qualen. Auch wenn keine Seeleute an Board auszumachen sind, steht hier das Unberechenbare des menschlichen Schicksals im Mittelpunkt,

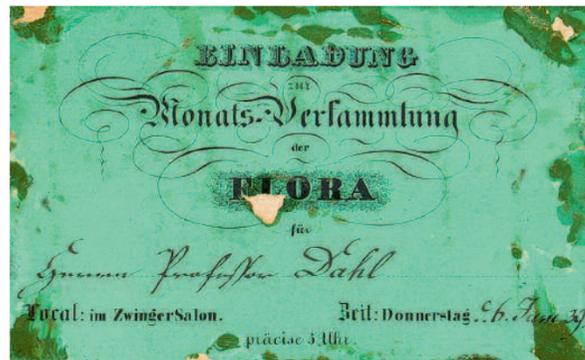


Abb. 1: Verso, Einladungskarte zur Monatsversammlung der Flora – Sächsische Gesellschaft für Botanik und Gartenbau vom 6. Juni 1839



Abb. 2: Johann Christian Clausen Dahl: Der Vesuv, gesehen von Posillipo, 1847, Öl auf Karton, 7 x 11,3 cm, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe-Museum Inv.-Nr. IV-2016-009

ganz im Sinne des Topos *navigatio vitae*. Als einzige Zeugen des Unglücks sind bei genauer Beobachtung mit feinstem Strich erfasste Möwen im Himmel zu sehen. Der Betrachter bleibt sodann mit seinen eigenen Emotionen zurück. Ob Mitgefühl für die scheinbar Todgeweihten oder Zuversicht, der Ausgang dieses Dramas bleibt vollkommen offen. Neben der bedrohlichen Dünung, die das Schiff zum Kentern und endgültigen Untergang bringen kann, eröffnet sich am Himmel links doch auch ein Lichtblick der Hoffnung auf ruhigere See, die vielleicht Rettung mit sich bringt.

Frau Marie Lødrup Bang hat die Authentizität und die Zuordnung zu WVZ Nr. 989 anhand einer Farbfotografie bestätigt.

MA

### PROVENIENZ:

Frau von der Decken, Dresden (erworben beim Künstler)

Deutsche Privatsammlung

Deutscher Privatbesitz (durch Erbgang aus zuvor genannter Sammlung erworben)

### LITERATUR:

Lødrup Bang, Marie: Johann Christian Dahl 1788–1857. Life and Works, Oslo 1987, Bd. 2, S. 198 Nr. 989

- 1 Claude Joseph Vernet (1714–1789) gilt im Bereich der Marinemalerei als einer der bedeutendsten Künstler des 18. Jahrhunderts.
- 2 Neben den zuvor genannten niederländischen bzw. französischen Malern dieses Themas sei auch auf literarische Vorlagen wie den 1788 erschienenen Roman *Paul et Virginie* von Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737–1814) verwiesen, der bis ins 19. Jahrhundert in Europa große Aufmerksamkeit erfuhr.
- 3 Kat. Ausst. Dahl und Friedrich. Romantische Landschaften, Nasjonalgalleriet Oslo 2014 und Albertinum Dresden 2015, Dresden 2014, S. 182.

## GEORGES MICHEL

(\* 12. Januar 1763 in Paris; † 7. Juni 1843 ebenda)

### 9 *Der aufziehende Sturm*

Öl auf Holz

19 x 25,7 cm

Bezeichnet unten links: V Bosch

Dunkle Wolkenformationen bewegen sich rasant über den Himmel. Vereinzelt bringen sie bereits Regen mit sich. Die Segelboote auf dem Gewässer krängen sich im schweren Wetter wie bedrohliche Vorboten für das, was bevorsteht. In einer noch von der Sonne beleuchteten Partie im linken Vordergrund versucht sich eine Frau mit ihrem Kind in Sicherheit zu bringen. Sie scheinen von den Kräften der Natur überrascht worden zu sein. Bühnenhaft entfaltet sich die auch durch die Lichtführung inszenierte Dramatik, romantische Einflüsse als Zeichen jener Zeit. Vom Wind erfasst neigt sich der Baum, in dessen Krone man das Rauschen der Blätter zu hören vermag.

Georges Michel wird hier eine Landschaft bei Den Bosch<sup>1</sup> in den Niederlanden dargestellt haben, der Heimat seiner großen Vorbilder Jacob van Ruisdael<sup>2</sup> und seines Schülers Meindert Hobbema<sup>3</sup>. Durch seine Tätigkeit als Restaurator für niederländische Malerei im Louvre hatte sich Michel eine einzigartige Möglichkeit geboten, ihre Werke intensiv zu studieren.<sup>4</sup> Beide Maler entwickelten die realistische Darstellung der heimischen Landschaft weiter, die um 1600 mit Künstlern wie Esaias van de Velde<sup>5</sup> Einzug in die niederländische Malerei gefunden hatte. Finden sich auch beim Vorbild Ruisdael im Bereich der Seestücke dramatische Witterungsverhältnisse wieder, so geht Michel hier doch einen bedeutenden Schritt weiter. Die Dynamik in der Wiedergabe von sich rasch verändernden Wolkenformationen, Regen und Wind, der in unse-

rem Bild bis in die kleinsten Partien der Vegetation spürbar ist, verleiht dem Künstler eine Modernität, die nur wenige seiner Zeitgenossen verstanden. So verwundert es nicht, dass Michels Impulse für die realistische Landschaftsmalerei im frühen 19. Jahrhundert erst von den Freilichtmalern der Schule von Barbizon wieder aufgegriffen und geschätzt wurden.

Eine Foto-Expertise von Michel Schulman aus dem Jahr 2021 liegt vor. Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen. MA

#### PROVENIENZ:

Galerie Michel, Beverly Hills

Privatsammlung Kalifornien

Deutsche Privatsammlung

1 Den Bosch ist die umgangssprachliche Bezeichnung für die Stadt 's-Hertogenbosch in den südlichen Niederlanden. Unter anderem trägt der als Jheronimus van Aken geborene Künstler Hieronymus Bosch (um 1450–1516) den Namen seiner Geburtsstadt.

2 Jacob Isaackszoon van Ruisdael (1628/29?–1682).

3 Meindert Lubbertszoon Hobbema (1638–1709).

4 Kat. Ausst. Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkung, Kunsthalle Bremen 1977, Bremen 1977, Kapitel George Michel (o. S.).

5 Esaias van de Velde (1587–1630) begann unter anderem die noch von seinem Lehrer Pieter Bruegel dem Älteren (1525/30?–1569) praktizierte Darstellungsweise einer sogenannten Weltlandschaft mit hohem Horizont, die eine Fülle von unterschiedlichen Landschaften in einem Bild vereinen konnte, hin zu einer realistischen Wiedergabe der heimischen Landschaft mit flachem Horizont weiterzuentwickeln.



## JEAN-JOSEPH-XAVIER BIDAULD

(\* 10. April 1758 in Carpentras; † 20. Oktober 1846 in Montmorency)

### 10 *Paysage rocheux, späte 1780er Jahre*

Öl auf Holz  
22 x 29 cm

Der in der Provence geborene Jean-Joseph-Xavier Bidauld ist der frühen Generation neoklassizistischer Landschaftsmaler in Frankreich um Pierre-Henri de Valenciennes, Jean-Victor Bertin und Nicolas-Didier Boguet zuzuordnen.<sup>1</sup> Im Alter von 10 Jahren begab er sich nach Lyon, um bei seinem älteren Bruder, dem Stillleben- und Landschaftsmaler Jean-Pierre-Xavier Bidauld<sup>2</sup>, ersten Malunterricht zu nehmen. Ergänzt wurde diese Ausbildung durch Kurse an der Akademie in Lyon. Seine darauffolgende autodidaktische Arbeit in der Provence brachte ihm genug Geld ein, um ein Studium in Paris finanzieren zu können.<sup>3</sup> Dort trat er allerdings nicht in die Akademie ein, sondern studierte bei dem Kunsthändler Dulac die von ihm bewunderten niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, arbeitete in Fontainebleau in der Natur und wurde in das Atelier von Claude-Joseph Vernet<sup>4</sup> aufgenommen.<sup>5</sup> Die großzügige Förderung Dulacs ermöglichte ihm ab 1785 eine fünfjährige Italienreise. Ausgehend von der ewigen Stadt unternahm er zahlreiche Reisen<sup>6</sup> und Ausflüge, unter anderem in das etwa fünfzig Kilometer nördlich gelegene Civita Castellana. Die auf einem Hochplateau gelegene Stadt ist umgeben von steilen Schluchten aus rötlichem Tuffstein, in denen Wildbäche fließen.<sup>7</sup> Wie viele andere Künstler war auch Bidauld diesem magischen Ort erlegen und nach Einschätzung Stéphane Rouvets hielt er ihn in der vorliegenden Ölstudie zum Ende seines ersten Italienaufenthalts fest.

Der gewählte Bildausschnitt, der fast gänzlich ohne Himmelszone auskommt, erlaubte es dem Maler, sich vollends auf die Darstellung der vor- und zurückspringenden Tuffsteinformationen zu konzentrieren. Mit raffinierter Palette fing er das Spiel aus Licht und Schatten in den Felsen und der akribisch wiedergegebenen Buschvegetation ein. Zeitgenossen wussten zu berichten, dass der Maler mit großer Ausdauer tagelang der Hitze trotzend an einem Ort verweilte, bis er seine Bilder fertig gestellt hatte.<sup>8</sup> Wie viel Aufmerksamkeit und Hingabe Bi-

dauld diesen vollends ausgeführten Studien schenkte, zeigt des Weiteren das Werk *Gorge at Cività Castellana* (Abb. 1). Ebenfalls in die späten 1780er Jahre zu datieren, verdeutlicht es, dass diese Form der Pleinairmalerei nicht auf kleine Formate beschränkt blieb. Solche Ölstudien, die sich unter Verzicht auf jeglichen anekdotischen Charakter ganz auf die Natur konzentrieren, dienten dem Künstler als wertvolle Erinnerungsstütze und vorbereitende Skizze für die im Atelier realisierten Gemälde, die man der Öffentlichkeit sodann im Salon vorstellte. Wie an unserem Beispiel erkennbar, wurden sie vor Ort mit größter Sorgfalt ausgeführt. Sie blieben meist ein Leben lang im Besitz des Künstlers, wo sie auch als Referenz für dessen Schüler im Atelier hingen. War die neoklassizistische Naturstudie im Wesentlichen noch von vertraulichem Charakter, so entwickelte sie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die leidenschaftliche Umsetzung nachfolgender Generationen zu einem autonomen Genre.<sup>9</sup>

1790 kehrte Bidauld nach Paris zurück und nahm fortan mit historischen Landschaften erfolgreich am Salon teil. Sein Ansehen als Künstler wurde ab der Jahrhundertwende durch Aufträge hoher Persönlichkeiten wie König Karl IV. von Spanien, Joseph Bonaparte oder Prinzessin Caroline Murat<sup>10</sup> gefestigt. Mit der Wahl zum Mitglied der Pariser Akademie als erster Landschaftsmaler überhaupt im Jahr 1823 und der Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion zwei Jahre später manifestierte sich sein Status als gefragter und anerkannter Landschaftsmaler.<sup>11</sup>

Auch wenn am Beispiel der vorliegenden, in den späten 1780er Jahren entstandenen Ölstudie der Beitrag Bidaulds zur Entwicklung der Landschaftsmalerei hin zu einer realistischeren Darstellungsweise eminent ist, führte für ihn zeitlebens kein Weg an der auskomponierten historischen Landschaft vorbei. Er nutzte seinen Status und seine Rolle als Juror im Salon, um sich der neu aufkommenden Landschaftsschule von Barbizon,



wie unter anderem Théodore Rousseau schmerzhaft erfahren musste, entgegenzustellen. Allerdings konnte er den Weg dieser nicht aufhalten, hatte seine eigene Generation doch selbst mit ihren zu jener Zeit progressiven Studien vor der Natur den Keim für die sich fortentwickelnde Pleinairmalerei mit gesät. Die Bedeutung von Bidaulds Naturstudien für die Folgegeneration formulierte Camille Corot<sup>12</sup> wie folgt:

„[...] Er war manchmal ein Meister, und zwar einer der exquisitesten. Jedes seiner kleinen Gemälde ist ein Meisterwerk und für jedermann, gleichgültig ob jung oder alt, ein gutes Beispiel und ein nützlicher Ratgeber. Ich bewundere Bidauld ganz besonders und respektiere ihn, denn ich verdanke ihm viel, wenn nicht sogar das Beste von meinem eigenen Schaffen [...]“<sup>13</sup>

Diesen Entwicklungszusammenhang der Pleinairmalerei erkannte auch der Vorbesitzer dieser wunderbaren Ölstudie, hatte seine Kennerschaft sie doch in seiner Sammlung mit einem Frühwerk Théodore Rousseaus (siehe S. 68) vereint. Das Werk wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Stéphane Rouvet aufgenommen, der die Authentizität bestätigte. MA



Abb. 1: Jean-Joseph-Xavier Bidault, Gorge at Cività Castellana, späte 1780er Jahre, Öl auf Papier auf Leinwand, 50 x 37,5 cm, Schwedisches Nationalmuseum, Stockholm, Inv.-Nr. NM 6776

#### PROVENIENZ:

Paris, Galerie Lestranger bis 2002

Österreichische Privatsammlung (aus der zuvor genannten Galerie erworben)

#### LITERATUR:

Amoris causa. Trophées des peintres voyageurs 1750–1850, Galerie Lestranger Paris 2004, S. 15 (Abb.)

- 1 Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819), Jean-Victor Bertin (1767–1842) und Nicolas-Didier Boguet (1755–1839).
- 2 Jean-Pierre-Xavier Bidault (1745–1813).
- 3 Gutwirth, Suzanne: Jean-Joseph-Xavier Bidault. (1758–1846) peintures et dessins, Nantes 1978, Biografie, o. S.
- 4 Claude-Joseph Vernet (1714–1789).
- 5 Kat. Ausst. A Brush with Nature. The Gere Collection of Landscape Oil Sketches, The National Gallery, London 1999, S. 32.
- 6 In der Umgebung von Rom besuchte er unter anderem Tivoli, Narni, Subiaco, die Sabiner Berge sowie Monte Cavo und Monte Soratte.
- 7 Kat. Ausst. Amoris causa. Trophées des peintres voyageurs 1750–1850, Galerie Lestranger Paris 2004, S. 12.
- 8 Ebd., S. 12.
- 9 Ebd., S. 10.
- 10 Karl IV. von Spanien (1748–1819), Joseph Bonaparte (1768–1844) und Prinzessin Caroline Murat, geborene Bonaparte (1782–1839), die vier großformatige Gemälde für den Élysée-Palast in Auftrag gab. Diese schmückten noch heute den Salon Murat, in dem der französische Ministerrat tagt.
- 11 Gutwirth, Suzanne: Jean-Joseph-Xavier Bidault. (1758–1846) peintures et dessins, Nantes 1978, Biografie, o. S.
- 12 Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875).
- 13 Laurens, Jules: La légende des ateliers, Carpentras 1901, S. 288; <https://archive.org/details/lalegendedesatel00laur/mode/2up?q=Bidault>.



## SIMON-JOSEPH-ALEXANDRE-CLÉMENT DENIS

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

### 11 *Blick auf die Sabiner Berge*

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

Der belgische Maler Simon Denis erhielt seine erste Ausbildung in Antwerpen bei dem Landschafts- und Tiermaler H.-J. Antonissen.<sup>1</sup> Im Laufe der 1780er Jahre begab sich der Künstler nach Paris und genoss dort die Förderung des Genremalers und Kunsthändlers Jean Baptiste Lebrun.<sup>2</sup> Mit dessen Unterstützung siedelte er 1786 nach Rom über, um bereits im Folgejahr aufgrund eines ausführlichen Artikels in dem in Rom erscheinenden *Giornale per le Belle Arti* die Aufmerksamkeit der Kunstkritik auf sich zu ziehen. Der Bericht hob neben Denis' genauer Beobachtungsgabe vor allem seine Stärken in der Lichtführung hervor. Neben dem 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 sich in Rom aufhaltenden 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 Ménéageot<sup>3</sup> belegt.<sup>4</sup>

Sein hohes Ansehen ist neben der Aufnahme in die *Accademia di San Luca* in Rom 1803 und der Benennung als Hofmaler des 1806 zum König Neapels ernannten Joseph Bonaparte<sup>5</sup> nicht zuletzt in einem Brief Schlegels an Goethe aus dem Jahr 1805 dokumentiert, der ihn als einen der besten in Rom ansässigen Landschaftsmaler hervorhebt.<sup>6</sup> In seinen Werken, bei denen es sich meist um idealisierte Ansichten Roms, der Campagna sowie aus der Region um Neapel handelt, ist die Nähe zu französischen Zeitgenossen wie Jean-Joseph-Xavier Bidault oder Jean-Victor Bertin<sup>7</sup> spürbar.

In der weiteren Umgebung der Tiberstadt fand Denis das Motiv für unsere ungemein frische und farbstarke Studie 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. Der Vordergrund ist in kräftigen hellen Grünwerten erfasst, in denen die gelbblühende Vegetation effektvolle Lichtpunkte setzt, bevor das Terrain steil abfällt. Die dahinter aufragenden Wände der bis in die oberen Regionen bewaldeten Berge sind der Sonne abgewandt und entfalten in dunklen Grünabstufungen visuelle Kraft. Auch hier legt Denis den Schwerpunkt auf farbige Wirkung. Verstärkt wird der Eindruck des Bergmassivs durch das zarte Blau der entfernteren Gebirgsregionen. Das Pentimenti an der Spitze des rechten Gipfels 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 einem näheren und tieferen Standpunkt aus.<sup>8</sup> MA

#### PROVENIENZ:

Nordamerikanische Privatsammlung

Französischer Kunsthandel

Englische Privatsammlung

1 Hendrik-Jozef Antonissen (1737–1794).

2 Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748–1813).

3 Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755–1842) und François-Guillaume Ménéageot (1744–1816).

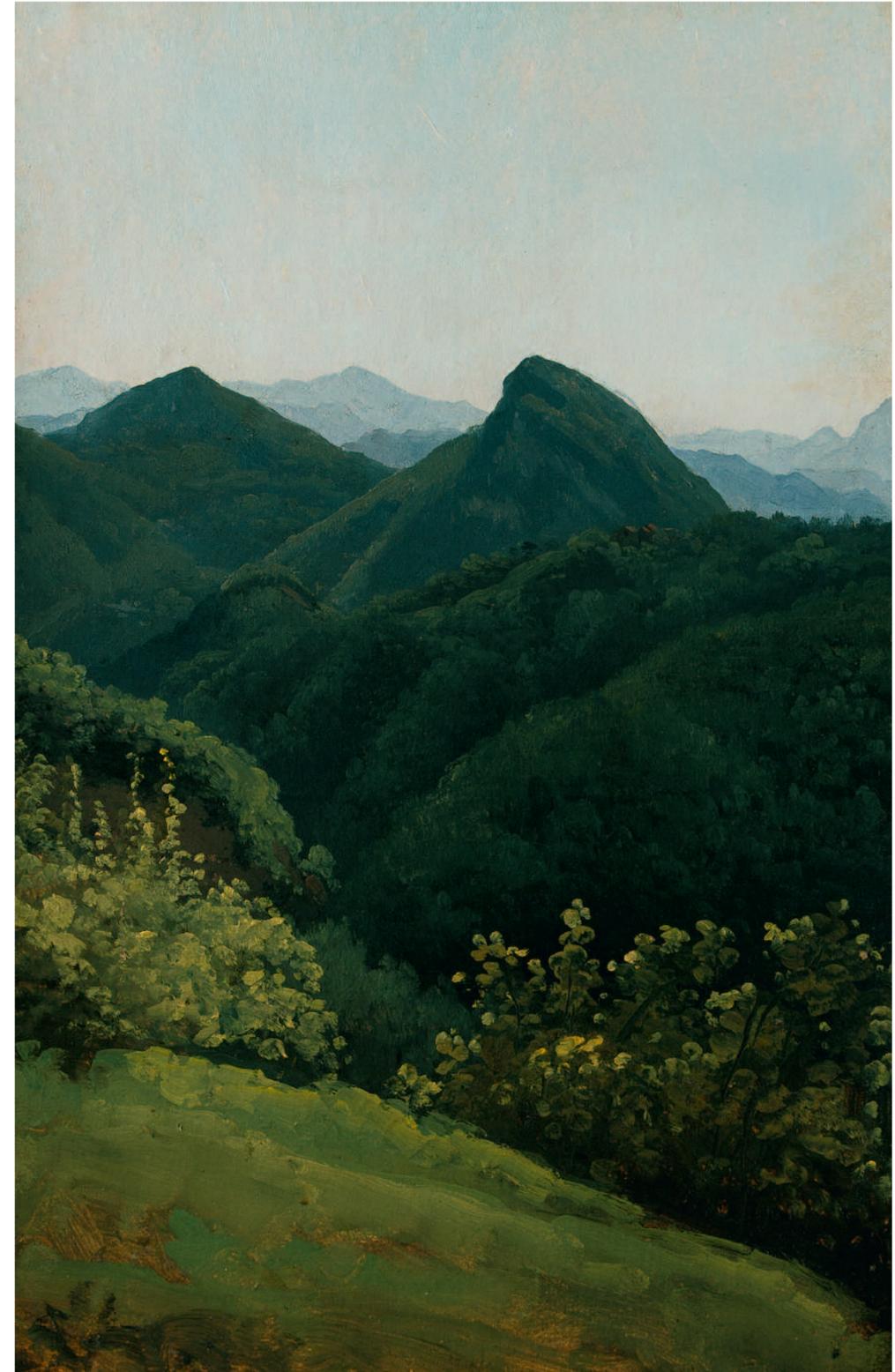
4 Kat. Ausst. In the Light of Italy. Corot and Early Open-Air Painting, National Gallery of Art Washington 1996, New Haven 1996, S. 145.

5 Joseph Bonaparte (1768–1844) war der älteste Bruder Napoleon Bonapartes und von 1806–1808 König von Neapel sowie 1808–1813 König von Spanien.

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

7 Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758–1846) und Jean-Victor Bertin (1767–1842).

8 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./14.6.2007, Lot-Nr. 117.



## CARL (KÁROLY) MARKÓ D. Ä.

(\* 25. September 1793 in Leutschau, heute Levoča, Slowakei; † 19. November 1860 in Villa Appeggi bei Antella, Florenz)

### 12 *Landschaft mit Wasserfall, 1841*

Öl auf Leinwand

37 x 47 cm

Signiert und datiert unten rechts: C. Markò 1841 p.

Von dem ungarischen Maler Carl Markó d. Ä., der lange Jahre in Italien lebte, kennt man großzügig und weiträumig komponierte arkadische Landschaften in mythologischen und biblischen Motivzusammenhängen. Er hatte für zwei Jahre die Wiener Kunstakademie besucht und bereits erste Erfolge gesammelt, ehe er sich nach Italien aufmachte. Nach seiner Ankunft in Rom im Jahr 1832 schloss sich Carl Markó dem älteren, im Kreis der Lukasbrüder tätigen Joseph Anton Koch<sup>1</sup> an, eine sicher nicht zufällig getroffene Wahl, jedoch scheint fraglich, inwieweit dieser Kontakt Auswirkungen auf sein künstlerisches Schaffen hatte. Eine gewisse Vorliebe für Landschaften mit mythologischer Staffage, die eine von Claude Lorrain und Nicolas Poussin<sup>2</sup> begründete klassizistische Tradition fortsetzte, lässt sich für beide Maler konstatieren. Die malerischen Härten eines Koch, die sich in scharf abgrenzender Zeichnung und der Verwendung klarer Farben äußert, kommen bei Markó nicht vor, der einen weicheren Stil pflegte und auch in der Farbigkeit auf die Harmonie der ähnlichen Valeurs achtete. Freilich steht Markó bereits für eine andere Generation, die sich zunehmend mit der Wirklichkeit des Naturraums befasste, er ließ aber nie von idealen Naturvorstellungen ab, weshalb man seine Bildschöpfungen immer im Zusammenhang mit der Atelierarbeit sehen muss.

Auch unser Bild entstand fraglos im Atelier. Der Naturausschnitt mit üppig zu den Bildrändern ausgreifender Vegetation ist relativ eng gefasst und in sich geschlossen. Der malerische Reiz liegt in dem Zusammenspiel von Wasser, Felsen und Bäu-

men, das Markó mit großer Liebe zum Detail vorträgt: eine nicht näher zu bestimmende Landschaft,<sup>3</sup> die zum Verweilen einlädt und in der vieles erst bei mehrmaliger Betrachtung entdeckt wird. Abgesehen von einer kaum wahrnehmbaren männlichen Figur in der rechten Bildhälfte, ist der Naturausschnitt, für Markó eher ungewöhnlich, frei von Staffage.

Auch Markós Malerei ist noch stark von der Romantik geprägt, allerdings fehlt der in der Romantik wurzelnde Aspekt religiöser Empfindung in der Natur. Seine Figuren sind nicht *ausgeliefert*, sondern scheinen noch aus der Welt der Mythologie zu stammen, Nymphen, griechische Göttinnen oder auch einfaches Landvolk. Die Beziehung zwischen Mensch und Natur ist bei Markó unbelastet. Es scheint, als habe die Erfahrung italienischer Leichtigkeit und Lebensfreude seine Bildwelt geprägt. Carl Markó gelang es rasch, sich in Rom einen Namen zu machen. 1840 wurde er nach Florenz als Professor an der Accademia di Belle Arti berufen. In seinen letzten Lebensjahren lebte er sehr zurückgezogen nahe Florenz. EH

#### PROVENIENZ:

Düsseldorfer Kunsthandel

Hessische Privatsammlung

<sup>1</sup> Joseph Anton Koch (1768–1839).

<sup>2</sup> Claude Lorrain (1600–1682) und Nicolas Poussin (1594–1665).

<sup>3</sup> Möglicherweise zeigt das Bild einen der Wasserfälle von Tivoli bei Rom, wo der Künstler sich seit 1834 aufhielt.



## ANTON RADL

(\*15. April 1774 in Wien; † 4. März 1852 in Frankfurt am Main)

### 13 *Falkenstein*

Aquarell und Gouache auf Karton  
46,5 x 62 cm  
Signiert unten rechts: A Radl

„Höchst schätzbare Aquarellzeichnungen [...], Gegenden um Frankfurt sowie anmutige Täler des Taunusgebirges vorstellend, welche, obgleich nach der Natur gezeichnet, doch an geschmackvoller Wahl des Gegenstandes, an kunstgemäßer Austeilung von Licht und Schatten sowie der Farbe nichts zu wünschen übriglassen“<sup>1</sup>, befand Johann Wolfgang von Goethe über die Werke Anton Radls. Das Zitat des Dichters erfasst die beginnende Loslösung von den klassischen Idealen einer in der Tradition Claude Lorrains<sup>2</sup> stehenden Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts hin zu einer realistischeren Darstellungsweise, eben jene Pole, zwischen denen sich auch Anton Radl bewegte. Aufgrund seiner Ausbildung beim renommierten Frankfurter Kupferstecher Johann Gottlieb Prestel<sup>3</sup> mit den vorherrschenden Vorstellungen des ausgehenden Jahrhunderts vertraut, fand er jedoch zugleich durch ein ausgeprägtes Freilichtstudium zu einem vedutenhaften und somit wirklichkeitstreueren Stil.<sup>4</sup> Die Ansicht von Falkenstein spiegelt dies wider. Nach Norden aus dem Tal blickend, ragt wiedererkennbar die Ruine der Burg Falkenstein auf dem Hügel empor. Sind das pittoreske Motiv der Burg sowie die Topogra-

phie wirklichkeitstreu wiedergegeben, so greift doch die von Goethe beschriebene Aufwertung der Natur durch die geistreiche Hand des Künstlers ein. Wohl geordnet, mit den Werten des englischen Landschaftsgartens vertraut, baut der Künstler seine Komposition auf. Mit Bedacht werden die Bäume und das belebende Element der Staffage platziert. Anton Radl gehört mit zu den künstlerischen Entdeckern des Taunus und stellte diesen in zahlreichen Arbeiten dar. MA

#### PROVENIENZ:

Frankfurter Privatsammlung

#### AUSSTELLUNG:

Anton Radl 1774–1852 Maler und Kupferstecher, Museum Giersch Frankfurt am Main 2008, Nr. 76 S. 176 (Abb.)

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang von: Über Kunst und Altertum in den Rhein Main Gegenden, Stuttgart 1816, nach Ausgabe Frankfurt am Main 1942, S. 56.

<sup>2</sup> Claude Lorrain (1600–1682).

<sup>3</sup> Johann Gottlieb Prestel (1739–1808).

<sup>4</sup> Kat. Ausst. Anton Radl 1774–1852 Maler und Kupferstecher, Museum Giersch Frankfurt am Main 2008, Petersberg 2008, S. 7.



## CHRISTIAN FRIEDRICH GILLE

(\* 20. März 1805 in Ballenstedt am Harz; † 9. Juli 1899 in Wahnsdorf)

### 14 *Wiesenblumen*

Öl auf Büttenpapier auf Karton  
26,5 x 35,6 cm

Christian Friedrich Gille, von 1827 bis 1830 Schüler von Johan Christian Clausen Dahl<sup>1</sup>, blieb zeitlebens der Durchbruch zum anerkannten Maler in Dresden verwehrt. Nach seinem Studium versuchte er zwar, mit auskomponierten Werken den Zeitgeschmack zu treffen, verdiente jedoch aufgrund mangelnder Aufträge seinen Unterhalt unter anderem mit angewandter Kunst. Bereits vor 1830 begann Gille damit, vor der Natur Ölstudien zu malen, emanzipierte sich in diesem Feld aber schon bald von seinem Lehrer Dahl, um seine eigene Ausdrucksweise zu finden. Diese Studien waren eher eine persönliche Leidenschaft als für den Verkauf gedacht. Meist stehen sie nicht in Zusammenhang mit auskomponierten Werken.<sup>2</sup>

Mit den *Wiesenblumen* liegt eine Arbeit vor, in der Gille Studien zu gelbblühenden Korbblütlern, Glockenblumen, Rauken sowie Sonnenblumen vereint. Hervorzuheben ist nicht nur, dass Gille auf einem Blatt verschiedene selbstständige Studien vereint, sondern diese auch mit botanischer Detailtreue wiedergibt. Bei den meisten von ihm bekannten Pflanzenstudien ist ein deutlich freierer Duktus zu erkennen.

Als Entdecker des 1899 in Vergessenheit geratenen Künstlers gilt der Dresdner Schriftsteller und Sammler Johann Friedrich Lahmann (1858–1937), Vorbesitzer der *Wiesenblumen*. Dieser hatte zu Lebzeiten über 400 Arbeiten Gillés, vor allem Studien und Gemälde, zusammengetragen. Teile seiner Sammlung schenkte er den Städten Bremen und Dresden. Ein Großteil der Bilder wurde 1938 bei Rudolph Lepke in Berlin versteigert.<sup>3</sup>

Das Bild wird in das entstehende Werkverzeichnis von Gerd Spitzer aufgenommen. MA

#### PROVENIENZ:

Prinz Clemens von Bayern  
Graphisches Kabinett Günther Franke, München  
Johann Friedrich Lahmann, Dresden-Weißer Hirsch  
Niederländische Privatsammlung

<sup>1</sup> Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857).

<sup>2</sup> Kat. Ausst. Christian Friedrich Gille 1805–1899, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1994, Dresden 1994, S. 23 f.

<sup>3</sup> Ebd., S. 28 f.



# CARL MORGENSTERN

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

## 15 *Schwanheimer Eichen, um 1831*

Öl auf Papier auf Pappe aufgezogen  
24,5 x 40,5 cm  
Verso: Nachlasstempel Carl Morgenstern

Hinterlegt von einem dichten Waldrand gilt Carl Morgensterns Fokus in seiner vor Ort entstandenen Ölstudie zwei in hellem Sonnenlicht stehenden Eichenbäumen. Diese werden im unteren Stamm noch präzise erfasst, bevor sie mit aufsteigender Höhe immer studienhafter wiedergegeben werden. Im Frühwerk des circa 20-jährigen Malers ist eine ungemeine Modernität spürbar, die sich auch in der flächig, in Hellgrün gehaltenen Partie der oberen Vegetation der Bäume widerspiegelt. Nach oben aufsteigend, werden die Äste nur noch in spontanen Strichen erfasst, bis wir im Himmel nur noch die zarten Bleistiftunterzeichnungen wahrnehmen. Entstanden ist die Studie in der Nähe der kleinen, wenige Kilometer westlich von Frankfurt gelegenen Ortschaft Schwanheim, die sich durch ihren nahegelegenen Eichenwald im 19. Jahrhundert zu einem Wallfahrtsort für Künstler entwickelte. Der ursprünglich zum kaiserlichen Reichsbannforst Dreieich gehörende Wald mit seinen bizarren Eichenbäumen wurde bereits 1817 von Carl Morgensterns Vater, Johann Friedrich Morgenstern<sup>1</sup>,

dargestellt. Die Anziehungskraft beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Frankfurter Künstlerschaft, hielten doch auch u. a. die Düsseldorfer Maler Carl Friedrich Lessing und Johann Wilhelm Schirmer sowie der Dresdner Ludwig Richter<sup>2</sup> den Ort fest.<sup>3</sup> Auch Carl Morgenstern erlag dem Ruf der damals schätzungsweise 600 Jahre alten Bäume und gab diese neben der vorliegenden Ölstudie in drei weiteren Ölgemälden<sup>4</sup> gleichen Formats wieder, bei denen es sich jedoch um vollends ausgeführte Arbeiten handelt (Abb. 1). Inge Eichler erlangte erst ein Jahr nach Erscheinen ihres Werkverzeichnisses<sup>5</sup> Kenntnis von vorliegender Arbeit und datiert diese in ihren Aufzeichnungen um 1831. MA

### PROVENIENZ:

Im Nachlass des Künstlers (bis 1899)  
Hochstrasser (Auf der Nachlassversteigerung Prestel 9.5.1899 erworben)  
Luise Morgenstern (bis 1918)  
Frankfurter Privatbesitz  
Hessischer Privatbesitz

### LITERATUR:

Auktionskatalog Nachlassversteigerung Carl Morgenstern, Prestel, Frankfurt am Main, 9.5.1899, Nr. 25  
Auktionskatalog Nachlassversteigerung Frau Luise Morgenstern, Frankfurter Kunstverein 19.11.1918, Nr. 50  
Helfenbein, Adi: Schwanheimer Eichen. Ihre Wertschätzung in der bildenden Kunst, in: Die Port, Museumsbote des Heimat- und Geschichtsvereins Schwanheim e. V., Nr. 13 (1993), S. 7

- 1 Johann Friedrich Morgenstern (1777–1844).
- 2 Carl Friedrich Lessing (1808–1880), Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863) und Adrian Ludwig Richter (1803–1884).
- 3 Eichler, Inge: Die Schwanheimer Eichen. Ein „Muß“ für Malergenerationen, in: Weltkunst Heft 12 (1996), S. 1635.
- 4 Vgl. Auktionskatalog Nachlassversteigerung Carl Morgenstern, Prestel, Frankfurt am Main, 9.5.1899, Nr. 10, 19 und 37.
- 5 Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, Darmstadt 1976.



Abb. 1: Carl Morgenstern, Schwanheimer Eichen, Öl auf Papier auf Pappe, 26 x 40,5 cm, Privatbesitz

## CARL MORGENSTERN

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

### 16 *Albaner See, um 1835*

Öl auf Papier auf Leinwand aufgezo-gen  
29,5 x 44,5 cm

Als passionierter Landschaftsmaler und Abkömmling der berühmten Künstlerdynastie Morgenstern verfiel auch Carl Morgenstern der „Italiensehnsucht“, die spätestens seit Goethes Italienreise und mit dem Aufkommen des Klassizismus die deutschen Schriftsteller und bildenden Künstler des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts überfiel. Morgenstern folgte im Oktober 1834 seinen deutschen Künstlerkollegen in den Süden, um dort drei Jahre lang die mediterranen Gefilde zu bereisen. In den verschiedensten Regionen Italiens schuf der Frankfurter Künstler einen umfangreichen Bestand an Ölstudien und Zeichnungen, die ihm als Vorlage und Inspiration für seine koloristischen und stimmungsvollen Ateliergemälde dienten.<sup>1</sup> So handelt es sich bei dem vorliegenden Werk um eine vollends ausgeführte Ölstudie für Morgensterns Gemälde *Der Albaner See mit Castel Gandolfo und Kloster Palazzolo*<sup>2</sup>, an dem der Künstler in seinem römischen Atelier im Winter 1836 gearbeitet hatte und das er später in Frankfurt vollendete.<sup>3</sup> Die Studie kommt ohne jegliche Staffage aus und zeigt die Natur so, wie sie Morgenstern auf seinem Ausflug in die Albaner Berge vorfand. Allein das warme Leuchten der untergehenden Sonne in der linken Hälfte des Bildhintergrundes lässt erkennen, dass es sich bei der vorliegenden Ölstudie um eine Abendsszene handelt.<sup>4</sup> Das sanfte Gelb der Abendsonne verliert sich in den Weiten des blauen Himmels, an dem nur wenige Wolken zu sehen sind. Die letzten Strahlen des Tages verschwimmen mit den feinen Linien in hellen Blautönen, die das in der Ferne liegende Tyrrhenische Meer andeuten. Vor uns führt ein schmaler Weg zu dem spiegelglatten See, welcher eingebettet in dem ihn umgrenzenden Hügel das Zentrum der Landschaft bildet. An zwei Stellen des linken Uferandes stei-

gen zarte Rauchschwaden auf, die sich allmählich in dem Grün der Landschaft auflösen. Mittels der Pinie und den diagonal verlaufenden Gebäuden des Klosters Palazzolo<sup>5</sup> auf dem hohen Terrain am rechten Bildrand des Vordergrundes erzeugt Morgenstern eine Tiefenstaffelung, die unseren Blick auf den See und die dahinter liegende unendliche Weite des Meeres führt. Der Frankfurter Künstler malte die Ölstudie des Albaner Sees mit raschen und lockeren Pinselstrichen inmitten der Natur, um die Impression des warmen Lichtes der untergehenden Sonne am tiefen Horizont sowie die hellen Farben und die besinnliche Stimmung der südländischen Landschaft unmittelbar einzufangen.

Im Gegensatz dazu präsentiert das für Morgensterns Verhältnisse große Ölgemälde *Der Albaner See mit Castel Gandolfo und Kloster Palazzolo* eine stark durchkomponierte und idealisierte Landschaft mit Flöte spielenden Hirten und ruhenden Ziegen als Staffage. Morgenstern korrigiert in dem Atelierbild die Zufälligkeiten der Natur, um eine vollkommene Kulisse nach dem Vorbild des damaligen Kunstgeschmackes zu schaffen. Dazu rückt er die Anhöhe mit den Gebäuden des Klosters in den Mittelgrund und fügt dem Ölgemälde weitere hohen Pinien zu, um die Aussicht auf die italienische Region Latium noch weiter erscheinen zu lassen und die Komposition innerbildlich einzurahmen. Darüber hinaus arbeitet der Maler in seinem hochstilisierten Atelierbild mit einem feineren Farbauftrag und starken Hell-Dunkel-Kontrasten, so dass der Mittelgrund des Bildes mit dem Albaner See und dem Klosterkomplex hell erleuchtet wird, während der Vordergrund mit Staffage im Schatten liegt.

AG



PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, Darmstadt 1976, S. 73 (Abb. 57)

Kat. Aukt. Frankfurter Kunstverein 12.11.1912, S. 18 Nr. 27, Tafel 27 (Abb.)

1 Kat. Ausst. Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit, Museum Giersch, Frankfurt am Main 2011, Petersberg 2011, S. 7.

2 Carl Morgenstern: *Albaner See mit Castel Gandolfo und Kloster Palazzolo*, 1836, Öl auf Leinwand, 75 x 105 cm, Privatbesitz, vgl. Kat. Ausst. Carl Morgenstern und die Landschaftsmalerei seiner Zeit 2011, S. 130 Abb. 49.

3 Kat. Ausst. Carl Morgenstern, Kunsthandlung J. P. Schneider jr., Frankfurt am Main 1993, Frankfurt am Main 1993, Abb. 26.

4 In einer Transportliste, welche Carl Morgenstern im Juni 1837 von den Bildern aufstellte, die er nach Frankfurt geschickt hatte, gibt er für das vierte Bild keinen Titel, jedoch die folgende Beschreibung an: „[...] dann habe ich noch ein kleines mit Gebirgen, Mittelgrund, einige Gebäude auf einem hohen Terrain und unten Wasser, was bis an den Vordergrund geht, welcher von der linken beleuchtet ist; abends.“ Es könnte sich hierbei um die vorliegende Ölstudie handeln (Vgl. Eichler, Inge: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846, Darmstadt 1976, S. 73).

5 In einem Brief vom 26. Dezember 1836 an seine Familie in Frankfurt erwähnt Morgenstern die geographischen Angaben zu seinem Werk *Der Albaner See mit Castel Gandolfo und Kloster Palazzolo*: „[...] ein ziemlich weite Aussicht, Horizont in der Mitte in der Ferne Rom, dann die Ufer des Sees mit Castel Gandolfo, in der Tiefe der See, Mittelgrund, rechts das Kloster Pallazuolo, vorne ein Weg und ein paar Bäume, sind noch nicht untermalt.“ (Vgl. Eichler 1976, S. 73).



## JOHANN HEINRICH HASSELHORST

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

### 17 *Italienerin mit Korallenkette, um 1863*

Öl auf Leinwand

49 x 37 cm

Signiert unten links: JHasselhorst (Ligatur)

Im Zuge seiner Italienreise zwischen 1855 und 1860 hatte Johann Heinrich Hasselhorst die Lebensverhältnisse der dortigen Bevölkerung intensiv studiert und fertigte neben Landschafts- auch zahlreiche Frauenstudien an. In dem sehr wahrscheinlich nach seiner Rückkehr entstandenen Bild greift er auf eine in der Mitte des 19. Jahrhunderts gängige Darstellungsweise eines bestimmten Frauentyps zurück, der bereits bei den Nazarenern zu finden ist. Der zumeist männliche Reisende aus dem nordalpinen Raum glaubte neben der Schönheit auch eine von der Zivilisation noch nicht verdorbene Weiblichkeit zu entdecken, die ihm als Projektionsfläche für seine Sehnsüchte diente.<sup>1</sup>

Jedoch stellt Hasselhorst in unserem Bild nicht das Äußerliche in den Vordergrund, vielmehr bemüht er sich, das Individuum und seine Emotion zu betonen. Der dunkle Hintergrund anstelle eines üblichen Landschaftsausblickes begünstigt dies ebenso wie die Wahl des Büstenporträts als Bildausschnitt. Die für jene Darstellungen so beliebte italienische Tracht ist einem zurückhaltenden Gewand gewichen. In dem leicht nach unten gesenkten Blick der Frau ist Melancholie spürbar. Das von oben einfallende Licht wird in ihrem tiefschwarzen Haar sowie der bescheidenen Spange und dem Ohrschmuck reflek-

tiert. Lediglich die rote Korallenkette sticht hervor und belebt in ihrer ausgeprägten Farbigkeit jene Intimität, die der Künstler zwischen dem Betrachter und der Dargestellten herzustellen wusste.

MA

#### PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

#### LITERATUR:

Mendelsohn, Gabriele: Der Frankfurter Maler Johan Heinrich Hasselhorst 1825–1904, Mainz 1986, S. 412 Nr. A5

Künstlerischer Nachlass J. Heinrich Hasselhorst. Versteigerungskatalog Frankfurter Kunstverein 12.12.1911, S. 9 Nr. 11

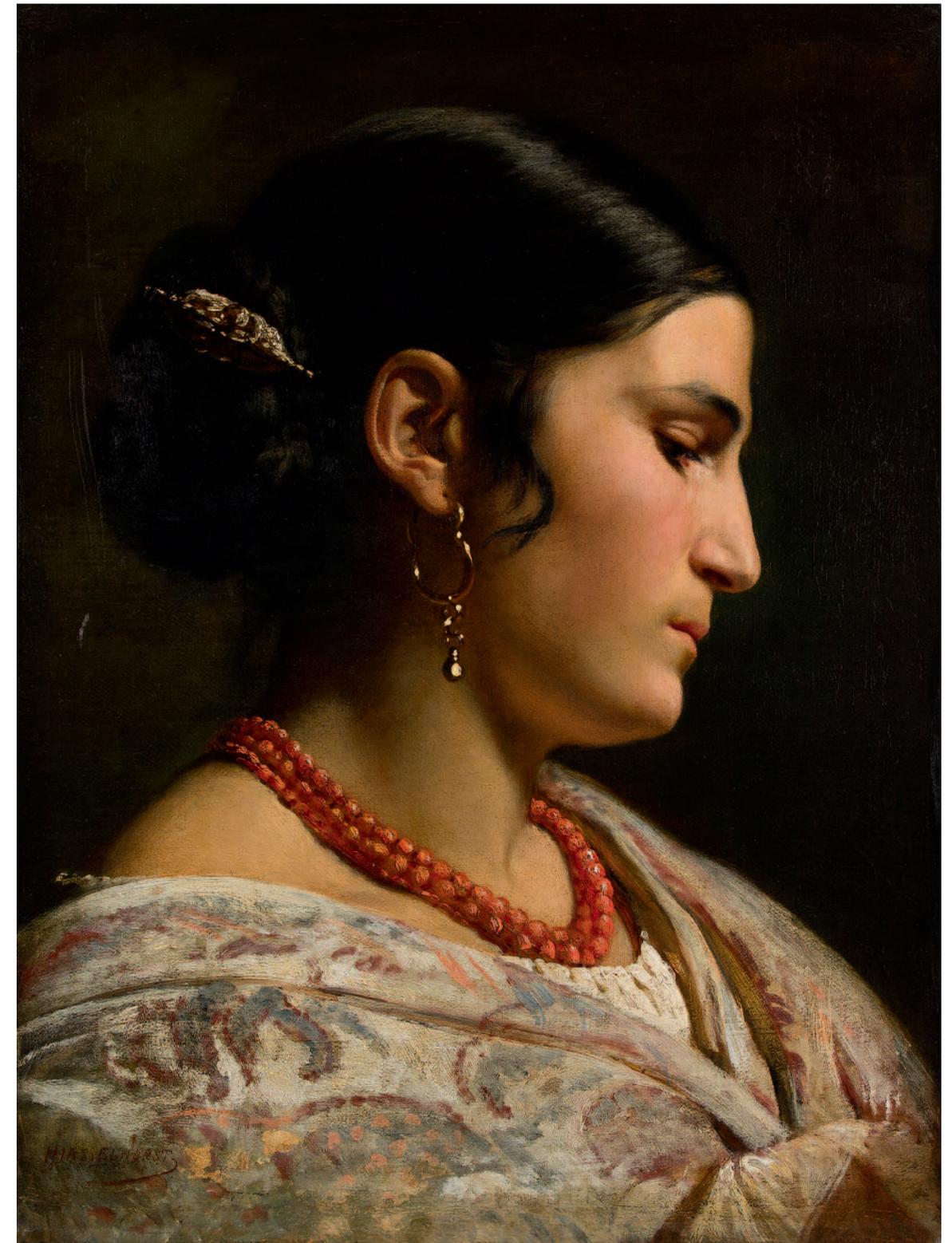
#### AUSSTELLUNGEN:

Die Städelschule in Frankfurt am Main von 1817 bis 1995, Städel Museum Frankfurt 1995, S. 233 und S. 15 (Abb.)

Kunstlandschaft Rhein-Main. Malerei im 19. Jahrhundert 1806–1866, Museum Giersch Frankfurt am Main 2000, Nr. 46 S. 163 (Abb.)

Faszination der Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der neuen Welt, Museum Giersch Frankfurt am Main 2013, Nr. 8 S. 43 (Abb.)

<sup>1</sup> Kat. Ausst. Kunstlandschaft Rhein-Main. Malerei im 19. Jahrhundert 1806–1866, Museum Giersch Frankfurt 2000, Frankfurt 2000, S. 162.



## OSWALD ACHENBACH

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

### 18 *Italienische Straßenszene mit Schafherde, 1856*

Öl auf Leinwand

79 x 112 cm

Signiert und datiert unten rechts: Osw Achenbach 1856

Die weite Straßenszene mit zahlreicher Staffage, die uns Oswald Achenbach hier vorstellt, wird auf der linken Seite von einer erhöhten Ortschaft flankiert, an deren Fuß mächtige Ruinen von der Größe vergangener Zeiten zeugen. Rechts hingegen begleiten nur vereinzelt Bäume und eine in die Tiefe verlaufende Mauer den Bildrand. Bemerkenswert ist, dass bei dem vorliegenden Bildaufbau der erste Blick des Betrachters unweigerlich in die Tiefe des Gemäldes mündet. Jedoch schafft es der Künstler, mit einer Folie aus diffusem Sonnenlicht, dass sich durch verschiedene Wolkenschichten bricht und den aufgewirbelten Staub auf der Straße hinterleuchtet, unsere Aufmerksamkeit unmittelbar wieder auf die Bühne des Vordergrundes zu lenken. Auf dieser begegnet uns die große Schafherde, die als Bindeglied zwischen Hinter- und Vordergrund fungiert. Sie wird von dem auf einem Esel reitenden Hirten auf der rechten Seite angeführt, der auf eine Wasserträgerin blickt, die von einem seiner Tiere bedrängt wird. Der Brunnen am linken Bildrand, welcher neben der Funktion als Wasserquelle auch als sozialer Treffpunkt dient, gibt dem Maler eine weitere Möglichkeit, seiner ausgeprägten Faszination für das italienische Volksleben Ausdruck zu verleihen. Die den Brunnen umgebende Staffage wird aber über den erzählerischen Moment hinaus auch in die Lichtführung mit einbezogen, wie in dem Spiel aus hellen und dunklen Partien in der Tracht der Frauen deutlich wird.

Spannend ist, dass in vorliegendem Werk die noch wenige Jahre zuvor deutlich spürbaren Einflüsse Johann Wilhelm Schirmers<sup>1</sup> im Sinne einer detailgenauen Darstellung mit dünnem und gleichmäßigem Farbauftrag sowie des Einsatzes verschiedener Vegetationsersatzstücke im Kompositionsaufbau überwunden scheinen.<sup>2</sup> Dies ist auch insofern hervorzuheben, als dass das Gemälde rund ein Jahr vor Achenbachs dritter und wohl

prägendster Italienreise 1857 entstand. Diese sollte maßgeblichen Einfluss auf seinen – wie Potthoff es nennt – Personalstil<sup>3</sup> haben, welcher sein Œuvre von nun an beherrschen sollte. In unserem Bild fällt auf, dass wir hier zum Ende seines Frühwerkes bereits zahlreiche Elemente entdecken können, die im Anschluss an die dritte Italienreise langfristig Einzug in die Malweise des Künstlers finden. So deutet sich im Bildaufbau bereits in abgeschwächter Form das Prinzip der Diagonalkomposition an, auf das der Maler in zahlreichen seiner italienischen Werke nach 1857 zurückgreifen wird. Auch die nun mit pastosem Strich aufgetragene Farbe wird in ihrer Materialität zunehmend hervorgehoben, und hat weniger die Funktion, eine Illusion der Oberflächenstruktur des wiederzugebenen Objekts zu erzeugen.

Das Gemälde stellt somit sowohl einen Übergang aus dem Frühwerk heraus dar, ist aber zugleich auch in vielerlei Hinsicht ein Vorbote für jene Malweise und Kunstauffassung, deren Entwicklung vor allem in Verbindung mit seiner dritten Italienreise von 1857 gesehen wird und das Œuvre Achenbachs maßgeblich prägen sollte. MA

#### PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

Deutsche Privatsammlung (Durch Erbgang von Vorgenannten erworben)

Deutsche Privatsammlung (Durch Erbgang von Vorgenannten erworben)

1 Johann Wilhelm Schirmer (1807–1863).

2 Vgl. Oswald Achenbach, *Eichenbain an einem Fluss in Latium*, 1852, Öl auf Leinwand, 90,7 x 153,5 cm, LVR-Landesmuseum Bonn, Inv. Nr. 1964.1447,0-1.

3 Potthoff, Mechthild: Oswald Achenbach. Sein künstlerisches Wirken zur Hochzeit des Bürgertums Studien zu Leben und Werk, Köln-Berlin 1995, S. 37.



## GUSTAV FRIEDRICH PAPPERITZ

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

### 19 *Abendliche Landschaft bei Rom mit Castel Gandolfo*

Öl auf Malkarton  
33,5 x 47,5 cm

Der Blick folgt einer Landstraße, die sich über Hügel durch Felder und Haine windet, vorbei an einer bescheidenen Barockkirche inmitten einer pittoresken Ansammlung von Wirtschaftsgebäuden, von Kellern und Stallungen, einem mächtigen Tor, hohen Mauern samt einem trutzigen Eckturm. In der Ferne zeichnet sich in mildem Licht unter blauem Himmel, den Wolkenbänder durchziehen, die Silhouette von Castel Gandolfo ab: links die Kuppel der Kirche San Tommaso da Villanova und rechts davon der Palazzo Pontificio, die Sommerresidenz der Päpste. Dieses Arrangement suggeriert einen Blick aus den Albaner Bergen, präzise zu verorten ist die Szene nicht – zwischen der topographisch zuverlässigen „Studie nach der Natur“ und einem aus solchen Studien intuitiv komponierten „Capriccio italien“ waren und sind die Grenzen seit jeher fließend. Für letzteres spricht hier manches, augenfällig sind Unstetigkeiten im Pinselduktus, der, Spontaneität suggerierend, locker und transparent über Wald und Wiese huscht, Tiefenzüge bricht oder verschleiert, während die Gebäudegruppe im Vordergrund und insbesondere die Silhouette von Castel Gandolfo, klar und präzise konturiert, unverrückbar Distanz und Weite fixieren. In diese Richtung weist schließlich noch der Bildtitel *Abendlandschaft bei Rom mit Castel Gandolfo* in der Ferne, den Papperitz für eines der Gemälde wählte, die 1842 zur Kunstausstellung der Dresdener Akademie zugelassen wurden.<sup>1</sup> Wenn damit zwar auch nicht zwingend unsere Version gemeint sein muss, so ist doch zumindest belegt, dass der Künstler mit diesem Sujet zu reüssieren hoffte, zum einen. Zum anderen nahm er sich die Freiheit, zwischen akademisch Einstudiertem und eigenem Sehen zu improvisieren – aus den daraus resultierenden Brechungen schöpft seine Malerei ihren

eigentümlichen Reiz. Man verfolge nur einmal die unendlichen Facetten, über die Licht in Schatten übergeht, in Nuancen vom hellsten Gelbocker bis zum verlöschenden Violett, ganz zu schweigen von der Vielfalt der Grüntöne, in denen Papperitz weitere Register zieht, indem er den Farbauftrag zwischen opak und transparent, zwischen flächig und flüchtig moduliert. Gustav Papperitz hatte seine Ausbildung in seiner Heimatstadt Dresden bei Johan Christian Clausen Dahl<sup>2</sup> begonnen und sich zunächst gen Norden orientiert, nach der Heimat seines Lehrers. 1836 wechselte Papperitz nach München, um sich künftig selbständig weiterzubilden, ehe er, inspiriert durch Carl Rottmann<sup>3</sup>, für mehrere Jahre (1838–1841) nach Italien ging. Papperitz hatte sich wohl schon endgültig in Dresden eingerichtet, als er 1851 seine letzte größere Reise unternahm, die ihn noch einmal außerhalb des deutschsprachigen Raums führte – nach Spanien. RD

#### PROVENIENZ:

Münchener Kunsthandel

#### LITERATUR:

Bötticher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/1, Leipzig 1891, S. 218 Nr. 7

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 26. Bd., Leipzig 1932, S. 223

Lehmann, Matthias: *Beiträge zur Landschaftsmalerei in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts: Dresden – Weimar – Subiaco, Konz bei Trier 2017*, S. 193 (Abb.)

<sup>1</sup> Bötticher, Friedrich v.: *Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. II/1, Leipzig 1891, S. 218, Nr. 7.

<sup>2</sup> Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857).

<sup>3</sup> Carl Anton Joseph Rottmann (1797–1850).



## GUSTAV FRIEDRICH PAPPERITZ

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

### 20 *Abendliche Landschaft*

Öl auf Karton  
19 x 30,5 cm

Der Aufbau verrät Routine. Entlang des unteren Bildrands ein Streifen Vegetation – Büsche oder Baumkronen, dahinter ab und an dunkle Silhouetten hoher Bäume, in der Ferne Berg- rücken. Entlang des oberen Bildrands ein Streifen grauer Wol- ken. Dazwischen spannt sich, was den Künstler bewog zum Pinsel zu greifen – ein reich differenzierter Abendhimmel: breite Wolkenbänke, sich türmende Cumuli, transparente Schleier in milden Nuancen von dunklem Grau in zarte Lach- stöne changierend. Es scheint, als ziehe ein schweres Wetter ab, hinter dem sich mildes Licht ausbreitet.

Die Rückkehr des Lichts, das daran geknüpfte Aufatmen sei- tens des Betrachters, also letztlich das Erhebende an diesem flüchtigen Moment, seine spezifische Farbigkeit – all dies ist ebenso rasch wie intuitiv mit lockerem Pinselstrich erfasst und die Bildfläche füllend zu Ende geführt. Letzteres verrät ein ge- rüttelt Maß an Abgeklärtheit, basierend auf langer Praxis.

Derartige Studien waren eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt; sie verblieben im Atelier des Künstlers, harrten dar- auf, von ihm konsultiert und verwertet zu werden, boten sie

doch Information zu Gesehenem, Erlebtem und Anregung, auf die er aufbauen, die er variieren und weiterführen konnte. Im Nachlass von Gustav Papperitz (1813–1861), der erst nach dem Tod seines Sohns Georg (1846–1918) zugänglich wurde, befand sich eine Fülle von Ölstudien wie diese, denen nun, dem Trend der Zeit folgend, eine Neubewertung zuteilwurde: Bekannte Sammler wie Wilhelm Laaff, aus dessen Besitz diese Studie stammt, griffen bei diesen Nachlassauktionen zu.<sup>1</sup> RD

#### PROVENIENZ:

Ehemals Sammlung Dr. Wilhelm Laaff, ein ehemaliger Wiesbadener Justizrat  
Süddeutscher Privatbesitz

#### LITERATUR:

Lehmann, Matthias: Beiträge zur Landschaftsmalerei in der 1. Hälfte des 19. Jahr- hundert: Dresden – Weimar – Subiaco, Konz bei Trier 2017, S. 214 (Abb.)

<sup>1</sup> Kat. Verst. Künstlerischer Nachlass: Gustav Friedrich Papperitz, Oskar Schütz, Dresden; Rudolf Bangel Frankfurt am Main, Nr. 993, 27.1.1920/  
Kat. Verst. Sammlung Prinz zu Sayn u. Wittgenstein und Nachlass G. F. Papperitz, Dresden: Gemälde moderner Meister, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik; Rudolf Bangel Frankfurt am Main Nr. 1002, 15.–17.6.1920.



## PAUL CAMILLE GUIGOU

(\* 15. Februar 1834 in Villars; † 21. Dezember 1871 in Paris)

### 21 *La maison derrière les arbres, 1869*

Öl auf Holz

24 x 14,2 cm

Signiert und datiert unten rechts: Paul Guigou 69

Verso bezeichnet: Villa-environs de Versailles appartenant a la famille Rothschild

Paul Guigou begann auf Wunsch seiner Eltern eine Notarusbildung und arbeitete als solcher ab 1854 in Marseille. Dies hielt ihn allerdings nicht davon ab, parallel an der Akademie Malerei zu studieren. Zu einem seiner frühen Lehrer und Förderer dieser Zeit gehörte der Landschaftsmaler Émile Loubon.<sup>1</sup> Beide stellten jährlich in der Société artistique des Bouches-du-Rhône aus. Ebenfalls dort vertreten waren neben Adolphe Monticelli die Pariser Künstler Corot, Milliet und Théodore Rousseau.<sup>2</sup> Angeregt durch diese reiste Guigou 1856 erstmals in die französische Hauptstadt, um sich – durch die gewonnenen Eindrücke ermutigt – ganz der Malerei zuzuwenden. Mit marginaler finanzieller Unterstützung seiner Eltern, die ihn lieber als Priester oder Notar gesehen hätten, zog er 1862 gänzlich nach Paris um und stellte bereits im Folgejahr im Salon aus. Guigou ist vor allem für seine provenzalischen Landschaften bekannt. Wenn die beschränkten finanziellen Möglichkeiten es ihm erlaubten, besuchte er jährlich seine südfranzösische Heimat und fertigte dort vor der Natur zahlreiche Studien an, die er später in seinem Pariser Atelier in großformatige Gemälde übertrug. Im berühmten Café Guerbois lernte der Künstler neben Monet und Pissarro auch Théodore Duret<sup>3</sup> kennen, der ihm durch seine Kritiken zu wachsender Bekanntheit verhalf.<sup>4</sup> In den Sommermonaten des Jahres 1869 entstanden zahlreiche Gemälde der Umgebung von Marseille, im Département Vaucluse und entlang der Ufer der Durance. Vor allem die Behandlung des Lichtes in unserem, wahrscheinlich vor Ort entstandenen Werk spricht dafür, dass Guigou es ebenfalls in Südfrankreich gemalt haben könnte. Eingerahmt von Bäumen und einer Blumenwiese im Vordergrund eröffnet sich uns der Blick auf ein Haus, das von der Sommersonne angestrahlt in leuchtenden Farben wiedergegeben ist. Sowohl in

den offenen Fenstern als auch in einzelnen Partien der Vegetation wird der Malgrund durch Freilassen der Malfläche gekonnt mit einbezogen. Das Œuvre Guigous dominieren Landschaften, in denen hin und wieder Ortschaften oder einzelne Bauwerke erkennbar sind. Eine Darstellung, die sich wie vorliegendes Bild ganz auf ein einzelnes Gebäude konzentriert, ist hingegen sehr selten und lässt die Vermutung zu, dass es einen persönlichen Bezug gegeben haben könnte. Auch wenn die rückseitig von fremder Hand ausgeführte Bezeichnung „Villa-environs de Versailles appartenant a la famille Rothschild“ auf ein Anwesen der Familie Rothschild bei Versailles hinweisen soll, ist das Haus leider nicht genau lokalisierbar.<sup>5</sup> Auch lässt sich eine Verbindung des Malers zu der Familie Rothschild erst im Jahre 1871 herstellen, als er nach seiner Demobilisierung nach Paris zurückkehrte und sich ihm dort die Möglichkeit bot, als Zeichenlehrer Charlotte de Rothschild<sup>6</sup> zu unterrichten.<sup>7</sup> Das Œuvre des Künstlers geriet nach seinem plötzlichen Tod im gleichen Jahr vorerst in Vergessenheit. Erst anlässlich der Pariser Weltausstellung 1900 wurde Guigou wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>8</sup> In den frühen 1910er Jahren begab sich unser Vorfahre Fritz Andreas auf die Spuren des Malers in Frankreich. Ausgehend von einer umfangreichen Recherche in der Bibliothèque nationale de France in Paris rekonstruierte er seinen Lebensweg und bereiste diesen. Dabei gelang es ihm, zahlreiche Werke zu erwerben und dem deutschen Publikum zu vermitteln, so geschehen 1912 in einer Ausstellung zusammen mit Guigous Malerfreund Adolphe Monticelli.

Heute sind Werke des Künstlers in namhaften Museen vertreten, unter anderem im Musée d'Orsay, im Art Institute Chicago oder in der Hamburger Kunsthalle. MA

#### PROVENIENZ:

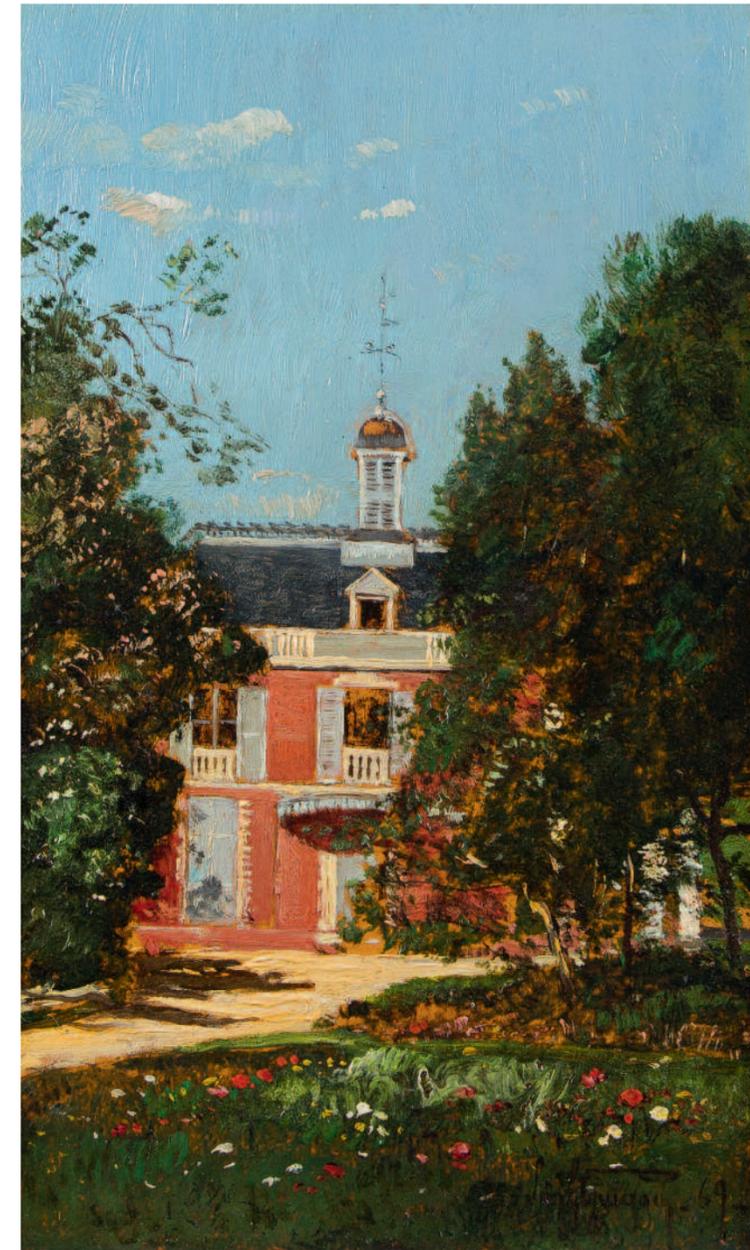
Französischer Privatbesitz bis ca. 1914

Frankfurter Privatsammlung bis 1920

Deutscher Privatbesitz bis 1992

Deutsche Privatsammlung

Süddeutsche Privatsammlung



- 1 Émile Charles Joseph Loubon (1809–1863) stellte ähnlich wie Guigou vor allem seine provenzalische Heimat in Landschaftsbildern dar.
- 2 Adolphe Joseph Thomas Monticelli (1824–1886), Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875), Jean-François Millet (1814–1875) und Théodore Rousseau (1812–1867).
- 3 Oscar-Claude Monet (1840–1926), Jacob Abraham Camille Pissarro (1830–1903) und Théodore Duret (1838–1927) war ein französischer Journalist, Schriftsteller und Kunstkritiker.
- 4 Scholz, Katharina: Paul Guigou und die provenzalische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1954, S. 15.

- 5 Es sei hierbei auch anzumerken, dass die zu dieser Zeit bekannten Anwesen der Familie Rothschild in Frankreich hinsichtlich Größe und Repräsentativität der Architektur nicht vergleichbar sind.
- 6 Charlotte de Rothschild (1825–1899) war unter anderem eine bedeutende Kunstsammlerin, die sich mit Künstlern wie Camille Corot oder Édouard Manet umgab. Darüber hinaus malte sie selbst Aquarelle und stellte diese auch im Pariser Salon aus.
- 7 Bonnici, Claude-Jeanne: Paul Guigou. 1834–1871, Aix-en-Provence 1989, S. 36.
- 8 Ebenda, S. 52.

## THÉODORE ROUSSEAU

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

### 22 *Paysage panoramique au coucher de soleil, 1831–1833*

Öl auf Papier auf Leinwand  
16 x 31 cm  
Monogrammiert unten links: TH. R.

Die Natur hatte auf Théodore Rousseau eine magische Anziehungskraft. Er war darauf bedacht, sie in ihrer ganzen Vielfalt und Komplexität zu erfassen, wobei besonders das Ringen mit dem Licht den Maler zeitlebens beschäftigte – so auch in diesem Frühwerk, das auf Papier vor der Natur entstanden sein wird. Der Vordergrund ist dunkel gehalten, eine Darstellungsweise, auf die der Künstler auch in späteren Werken noch zurückgreifen wird. Dahinter gliedert sich die sommerlich anmutende Landschaft in knappe horizontale Abschnitte aus Feldern und Baumreihen. Die menschliche Existenz wird nur beiläufig in Form einer winzigen Staffage in der Senke unten rechts angedeutet. So, wie der Mensch gegenüber der Natur zurücktritt, scheint sich auch die Landschaft gegenüber dem Himmel zu verhalten. Dieser nimmt knapp über die Hälfte des Bildausschnittes ein und ist nahe der am Horizont aufragenden Bäume in warmen Gelbtönen gehalten – eben jene Farbtöne, die sich auch in den Feldern des Mittelgrundes in Verbindung mit zurückhaltendem Grün wiederfinden. Nach oben hin wird ein in feinen Nuancen abgestimmter Übergang in das kühle Blau geschaffen, von dem sich die noch von der Sonne angestrahlten Wolken in zarten Rottönen abheben. Entgegen der horizontalen tiefen Staffelung ziehen die Wolken diagonal über die Felder und verleihen dem Bild seine Dynamik. Das um 1832 entstandene Werk steht am Anfang einer nicht aufzuhaltenden künstlerischen Entwicklung in der Landschaftsmalerei, in der Rousseau eine tragende Rolle einnehmen wird. Wenige Jahre zuvor hatte sich der Künstler im Alter von 17 Jahren gegen die vorherrschenden akademischen Konventionen einer historischen Landschaftsdarstellung gestellt. Diese konnte er im Atelier Rémonds<sup>1</sup>, in das er 1828 eingetreten war, studieren und ebenfalls bei Guillon-Lethière<sup>2</sup>, der ihn auf die Bewerbung für den Rompreis<sup>3</sup> vorbereiten sollte. Dieses Ziel

gab der junge, aber entschlossene Maler jedoch für das Studium vor der Natur auf und bereiste stattdessen den Wald von Fontainebleau, die Auvergne und die Normandie, um vor der Natur zu arbeiten.<sup>4</sup> Auch wenn anfänglich noch vereinzelt Werke von ihm im Salon aufgenommen wurden, begann ab 1835 eine systematische Ablehnung seiner Kunst durch die etablierten Kräfte, was ihn unter anderem dazu bewog, im gleichen Jahr nach Barbizon zu ziehen. Erst mit Beginn der Zweiten Französischen Republik nach der Februarrevolution 1848 war der Zugang zum Salon frei, in dem Rousseau fortan Mitglied wurde.<sup>5</sup>

In dieser Zeit, in der Rousseau der Zugang zum Salon verwehrt blieb, schrieb der Dichter, Schriftsteller und Kunstkritiker Théophile Gautier:<sup>6</sup>

„Rousseau wurde abgewiesen [...] er ist wahrscheinlich einer unserer besten Landschaftsmaler und ganz gewiss einer der kühnsten und originellsten. Sie haben wohl Angst vor ihm, meine Herren Bidauld und Victor Bertin?“<sup>7</sup>

Gautier selbst hatte neben seinen Kunstkritiken und Kommentaren zum Salon auch mehrere Werke über Ästhetik verfasst und trat regelmäßig für die romantischen Landschaftsmaler, aber auch für Rousseau und die aufkeimende Schule von Barbizon ein.<sup>8</sup> Die Wertschätzung für den jungen Künstler belegt auch unser Gemälde, das Gautier so sehr geschätzt haben muss, dass es Eingang in seine private Sammlung fand. MA

#### PROVENIENZ:

Sammlung Théophile Gautier  
Sammlung John Couper  
Galerie Hazlitt London, 1961  
Sammlung Claude Aubry Paris  
Privatsammlung  
Stuttgart, Maier & Co. Fine Art (aus obiger Sammlung erworben)  
Österreichische Privatsammlung (bei vorgenannten 2005 erworben)

#### LITERATUR:

Schulman, Michel: Théodore Rousseau. 1812–1867 Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Paris 1999, Nr. 118, S. 123 (Abb.)

#### AUSSTELLUNG:

Sur la route d'Italie: peindre la nature d'Hubert Robert a Corot; le gout d'un collectionneur. Musée d'Art, Histoire et Archeologie d'Evreux, Musée de Picardie Amiens 2014–2015, Nr. 55b, S. 192–193 (Abb.)



1 Jean-Charles-Joseph Rémond (1795–1875).

2 Der neoklassizistische Maler Guillaume Guillon-Lethière (1760–1832) bekleidete zu dieser Zeit eine Professur an der Pariser Akademie.

3 Der Prix de Rome de paysage historique wurde auf Betreiben von Pierre-Henri de Valenciennes 1810 ins Leben gerufen und ermöglichte es jungen Malern, mit Hilfe des Stipendiums nach Rom zu reisen – dies allerdings im strengen Kontext der vorherrschenden Idee einer historischen Landschaftsmalerei.

4 Schulmann 1999, S. 356.

5 Ebenda, S. 366.

6 Pierre Jules Théophile Gautier (1811–1872) schrieb als beauftragter Kunstkritiker zahlreiche Artikel für L'Artiste, Le Moniteur und La Presse.

7 Kat. Ausst. Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“, Haus der Kunst München 1996, München 1996, S. 35.

8 Ebenda, S. 35.

## VICTOR MÜLLER

(\* 29. März 1829 in Frankfurt am Main; † 21. Dezember 1871 in München)

### 23 *Laubbäume am Waldrand*

Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen

33,5 x 28,8 cm

Monogrammiert unten rechts: VM

Verso diverse Beschriftungen von fremder Hand

(Provenienzangaben)

Laubbäume, die sich herbstlich zu färben beginnen, nach rechts hin zu Wald verdichten und ins Ungewisse verlieren. Von unten hebt sich der morgendliche Dunst, zur Linken über einem reifenden Kornfeld und ferne Höhenrücken zum leicht bewölkten Himmel. Dessen munteres Weißblau bildet die Folie, auf die die Phrasierung der Halbtöne in aller Delikatesse antwortet: getragen von Nuancen in Oliv, Ocker und Braun. Die von Farbe und Sujet ausgehende Ruhe wird dem Auge aber nicht gegönnt, wozu allerhand Kunstgriffe beitragen. Der Bildausschnitt wirkt zufällig, die Stämme und Kronen sind oben und unten gekappt. Kaum eine durchgehende Linie. Weder Pinselduktus noch Farbsetzung folgen einer Systematik, beides deutet nur an, verweist: Derselbe Ton kann Nähe und Ferne signalisieren. Alles ist Übergang – Bildfläche, die erst im Auge des Betrachters Relief gewinnt, und zugleich Textur, die die verschiedenen Ebenen in der Schwebe hält.

Im Kolorit, in dessen samtigem Schmelz ist dabei nicht nur die Nähe zum Zirkel von Barbizon evident, etwa zu Narcisse Díaz oder Théodore Rousseau, sondern auch zu Thomas Couture,<sup>1</sup> bei dem Victor Müller von 1851 bis 1858 studierte. Landschaftsstudien von seiner Hand sind rar und infolgedessen chronologisch schwer einzuordnen. Ob diese Studie während oder nach Victor Müllers Jahren in Paris und Frankreich anzusetzen ist, bleibt somit ungewiss – möglich scheint beides.<sup>2</sup>

Gewichtiger ist ohnehin die Unbefangenheit, mit der sich hier Malerei als Prozess der schrittweisen Annäherung an Realität definiert, und die Rigorosität, mittels derer der Betrachter auf die eigene Wahrnehmung verwiesen wird und auf deren Subjektivität.

RD

#### PROVENIENZ:

Peter Burnitz, Frankfurt am Main

Ludwig von Hofmann-Zeitz (1832–1895), Darmstadt

Lulu Müller-Zorn

Hessischer Privatbesitz

#### LITERATUR:

Lehmann, Evelyn: Der Frankfurter Maler Victor Müller: 1830–1871, Frankfurt am Main 1976, Nr. 72

#### AUSSTELLUNGEN:

Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl, Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Nr. 100 (Abb.)

- 1 Narcisso Virgilio Díaz de la Peña (1807–1876), Etienne Pierre Théodore Rousseau (1812–1867) und Thomas Couture (1815–1879).
- 2 Ring, Christian: Die Entdeckung des „Nicht-Motivs“, in: Kat. Ausst. Magie des Augenblicks. Museum Giersch Frankfurt am Main 2009, Petersberg 2009, S. 204. Nach mündlicher Mitteilung vermutet Evelyn Lehmann die Entstehung in Frankreich. Demnach wäre das Bild zeitlich zwischen 1850–1858 einzuordnen.



## VICTOR MÜLLER

(\* 29. März 1830 in Frankfurt am Main; † 21. Dezember 1871 in München)

### 24 *Zweirädriger Karren von einem Schimmel gezogen in einer stürmischen Landschaft*

Öl auf Leinwand auf Pappe aufgezogen  
31 x 41,5 cm  
Monogrammiert unten rechts: V M

Der gebürtige Frankfurter Victor Müller genoss seine erste akademische Ausbildung ab 1845 am Städelschen Kunstinstitut, um im Anschluss an der damals renommierten Antwerpener Akademie zu studieren. Besonders die flämische Malerei um Rubens, van Dyck und Jordaens<sup>1</sup> hatten es dem jungen Künstler angetan und konnten hier ausgiebig studiert werden. Bedeutender Einfluss auf die weitere künstlerische Entwicklung Müllers hatte der 1851–58 dauernde Parisaufenthalt, wobei es ihm gelang, als Schüler in das Atelier von Thomas Couture<sup>2</sup> einzutreten.<sup>3</sup> In diese Zeit fällt auch die enge Verbindung zu Gustave Courbet<sup>4</sup>, welcher unter anderem mit seinem Pavillon *Le Réalisme* anlässlich der Pariser Weltausstellung 1855 für Aufsehen sorgte. Der rege und freundschaftliche Austausch der beiden Künstler hielt auch nach Müllers Rückkehr nach Frankfurt 1858 an, jenem Jahr, in dem der Franzose auch Frankfurt für einen mehrmonatigen Aufenthalt besuchte.<sup>5</sup> Besonders ab den frühen 1860er Jahren kann von einer künstlerischen Reife im Werk Müllers gesprochen werden. Diese spiegelt sich auch in seinem Bestreben nach einer speziellen Art der pastosen Malweise wider, in der das Sujet des Bildes hinter der Malerei selbst zurücktritt. Die Werkverzeichnis-Autorin Evelyn Lehmann spricht von einem „poetischen Realismus“<sup>6</sup> und datiert vorliegendes Werk auf diese Zeit vor Müllers Übersiedelung nach München 1865. Auf dem vom Regen aufgeweichten Boden begegnet uns ein Junge, der einen weißen Schimmel führt. Das Tier zieht einen behäbigen Karren hinter sich her, auf dem zwei Frauen sitzen. Der in einzelne braune Nuancen von Erdtönen abgestufte Boden scheint in einer Mischung aus Licht und Schatten im Zusammenspiel mit den sich bewegenden Läufen des Pferdes zu vibrieren. Am

Karren selbst scheint der nasse, stets nachgebende Weg mit dem Rad eine ungewollte Symbiose eingegangen zu sein, die von der schweren Gangbarkeit des Geländes zeugt. Die dunkle Landschaft wird von einem von Regenwolken durchzogenen Himmel überspannt. Das französische Vorbild ist sowohl in der reinmalerischen Farbwiedergabe als auch in dem die Anstrengungen der Landbevölkerung thematisierenden Sujet spürbar. Die Qualität dieser Malerei war nicht nur Peter Burnitz<sup>7</sup> bewusst, dem sein Freund dieses Werk zum Geschenk machte. Auch Otilie Roederstein<sup>8</sup> muss das Bild verehrt haben, hatte sie dieses doch auf der Versteigerung des Nachlasses von Burnitz 1914 erworben. MA

#### PROVENIENZ:

Peter Burnitz (Geschenk von Victor Müller)  
Otilie Wilhelmine Roederstein (1914 bei Prestel erworben)  
Kunsthandlung Schumann Frankfurt  
Deutsche Privatsammlung bis 1981  
Deutsche Privatsammlung

#### LITERATUR:

Kat. Ausst. Frankfurter Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Historisches Museum Frankfurt am Main 1993, Frankfurt am Main 1993, Nr. 80, S. 90 (Abb.)  
Kat. Ausst. Hans Thoma und seine Malerfreunde, Kunsthandlung J. P. Schneider Frankfurt am Main 1983, Frankfurt am Main 1983, Nr. 21 (Abb.)  
Lehmann, Evelyn: Der Frankfurter Maler Victor Müller 1830–1871, Frankfurt am Main 1976, S. 365, Nr. 40  
Versteigerungskatalog Auktionshaus Prestel Frankfurt am Main: Nachlass Auktion Peter Burnitz 9. März 1914, Nr. 64 (Abb.)

- 1 Peter Paul Rubens (1577–1640), Anthonis van Dyck (1599–1641) und Jacob Jordaens (1593–1678).
- 2 Thomas Couture (1815–1879) war unter anderem auch Lehrer von Édouard Manet (1832–1883) und Anselm Feuerbach (1829–1880).
- 3 Kat. Ausst. Victor Müller. Gemälde und Zeichnungen, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 1973, Frankfurt 1973, S. 3.
- 4 Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877) gilt als bedeutender Wegbereiter der realistischen Malerei des 19. Jahrhunderts.
- 5 Ausst. Kat. Kunstlandschaft Rhein-Main. Malerei im 19. Jahrhundert 1806–1866, Haus Giersch Frankfurt 2001, Frankfurt 2001, S. 176.
- 6 Lehmann, Evelyn: Der Frankfurter Maler Victor Müller 1830–1871, Frankfurt am Main 1976, S. 208.
- 7 Peter Burnitz (1824–1886).
- 8 Otilie Wilhelmine Roederstein (1859–1937).



## ADOLF SCHREYER

(\* 9. Juli 1828 in Frankfurt am Main; † 29. Juli 1899 in Kronberg im Taunus)

### 25 *Zwei arabische Reiter an einer Felswand*

Öl auf Leinwand

55,5 x 46,5 cm

Signiert unten links: ad. Schreyer

Entlang einer steilen Felswand bewegen sich auf einem schmalen Pfad vorsichtig zwei arabische Reiter mit ihren Pferden. Das Zentrum bildet zweifelsohne der schwarze Hengst, der konzentriert in sicherem Passgang die schwierige Stelle zu meistern scheint. Das Tier und sein bewaffneter, in aufwendigem Gewand dargestellter Reiter werden durch die vom Künstler inszenierte Beleuchtung geschickt in Szene gesetzt, welche zu den Bildrändern hin abnimmt. Beide heben sich deutlich von der in hellen Erdtönen gehaltenen Felspartie unmittelbar hinter ihnen ab, wobei Adolf Schreyer auf die von Gustave Courbet<sup>1</sup> angeeignete Technik des Verschleifens des Farbauftrages zurückgreift. Der zweite, bereits in den Hintergrund vorangeschrittene Reiter scheint mit seinem Pferd etwas ins Rutschen geraten zu sein, ein Hinweis auf die Gefahren, die von dem schroffen Gelände für Mensch und Tier ausgeht. Die Motivwahl ermöglicht es dem Maler, sein Können in der Wiedergabe der komplexen Anatomie des Pferdes in so einem Gelände unter Beweis zu stellen.

Schon in jungen Jahren begann sich Schreyer auf Pferdedarstellungen zu spezialisieren, wobei er regelmäßig neben dem Unterricht an der Frankfurter Städelschule verschiedene Gestüte und die Reitbahn besuchte. Weitere Ausbildungsstationen waren die Akademien in Düsseldorf und München. Es folgte eine rege Reisetätigkeit. Erst nahm er mit dem österreichischen Okkupationsheer 1854 am Krimkrieg teil, um drei Jahre später ebenfalls als Begleiter einer militärischen Unternehmung die Türkei und Syrien zu bereisen.<sup>2</sup> Seine Schlachtengemälde wurden zu dieser Zeit vor allem in deutschen und österreichischen Offiziers- und Adelskreisen geschätzt und gekauft. Von hoher Bedeutung für die weitere Entwicklung

des Künstlers waren jedoch die Reise nach Nordafrika, u. a. nach Algerien 1861, und der folgende neunjährige Parisaufenthalt.<sup>3</sup> Ausgehend vom napoleonischen Ägyptenfeldzug 1798/99 und verstärkt durch die koloniale Expansion ab 1830 entwickelte sich Frankreich zum Ausgangspunkt und Zentrum des Orientalismus<sup>4</sup> im 19. Jahrhundert. Der Orient stellte zu dieser Zeit für die europäischen Gesellschaften eine Projektionsfläche für ihre Sehnsüchte und Ängste dar. Das Hervorheben einer vermeintlich zivilisatorischen Überlegenheit verhalf neben der Verfestigung der kulturellen Selbstwahrnehmung auch zur Rechtfertigung kolonialer Bestrebungen.<sup>5</sup> In eben jenem Zentrum der Orientbegeisterung seiner Zeit unterliegt Schreyer zahlreichen Einflüssen<sup>6</sup>, wobei neben dem bereits erwähnten Gustave Courbet vor allem der französische Schriftsteller und Orientalmaler Eugène Fromentin<sup>7</sup> zu nennen ist. So bildet sich in dieser Zeit die Gemeinsamkeit zu seinen französischen Kollegen einerseits in der sinnlich-koloristischen Darstellungsweise und dem geografischen Schwerpunkt auf den nördlichen Maghreb heraus.<sup>8</sup> Ein Kontakt zu deutschen Orientalmalern hingegen ist kaum bekannt. Hervorzuheben ist, dass Schreyer sich in seinen Bildmotiven fast ausschließlich auf arabische Reiter und ihre Pferde konzentrierte. In der Pariser Zeit nahm er regelmäßig am Salon teil. Die Auszeichnung mit drei Goldmedaillen wie auch der Erwerb eines Gemäldes durch die französische Regierung für das Palais du Luxembourg zeugen von seinen großen Erfolgen. Dieser reichte aber weit über die europäischen Grenzen hinaus, hatte der Maler doch einen ausgeprägten Markt in den Vereinigten Staaten und verkaufte Werke sogar bis nach Australien.<sup>9</sup>

MA



PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz bis 1981

Deutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 3. Auflage, Frankfurt 1982, S. 130 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Adolf Schreyer 1828–1899. Receptur, Kronberg im Taunus 1999, Nr. 23, S. 89 (Abb.)

Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt. Museum Giersch, Frankfurt am Main 2013, Petersberg 2013, Nr. 97, S. 188 (Abb.)

1 Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877).

2 Kat. Ausst. Faszination der Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der neuen Welt, Museum Giersch Frankfurt 2013, Petersberg 2013, S. 88.

3 In seiner Pariser Zeit, die unfreiwillig mit dem Krieg 1870 endete, reiste er noch mehrfach in den Nahen Osten.

4 Hierbei sei anzumerken, dass die europäischen Künstler nicht um die Aneignung einer fremden Ästhetik, namentlich jene der islamischen Kunst, bemüht waren, sondern sich auf die Erschließung einer fremden Bildwelt konzentrierten, wobei Licht und Farbe eine dominierende Rolle zukam.

5 Said, Edward W.: Orientalismus, Frankfurt am Main 2012 (Originalausgabe New York 1978), S. 22, aus dem Englischen übersetzt von Hans Günter Holl.

6 Speziell mit ihren Pferdedarstellungen seien hier Eugène Delacroix (1798–1863), Horace Vernet (1789–1863), Théodore Géricault (1791–1824), Jean-Léon Gérôme (1824–1904) und Antoine-Jean Gros (1771–1835) zu nennen.

7 Eugène Fromentin (1820–1876).

8 Kat. Ausst. Faszination der Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der neuen Welt, Museum Giersch, Frankfurt am Main 2013, Petersberg 2013, S. 89.

9 Kat. Ausst. Adolf Schreyer 1828–1899, Receptur, Kronberg im Taunus, 1999, S. 23.



## LOUIS EYSEN

(\* 23. November 1843 in Manchester; † 21. Juli 1899 in München)

### 26 *Partie bei Schönberg im Taunus, 1877*

Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen  
19,5 x 28,5 cm  
Datiert unten links: Juni 77

In saftigem Grün steht die Vortaunuslandschaft im Juni 1877, als Louis Eysen von Westen aus auf Schönberg blickt und zum Pinsel greift. Seit 1873 war er in Kronberg heimisch und hatte bereits ein Jahr in Paris verbracht und nach seiner Rückkehr den Kontakt zum Münchner Leibl-Kreis gepflegt. Unter dem Eindruck dieser Einflüsse, von leicht erhöhtem Standpunkt aus, beginnt Eysen das Spiel der zahlreichen Grünnuancen auf der Leinwand festzuhalten. Ein einzelner Baum auf der flächig erfassten Wiese im Vordergrund ist noch konkret erkennbar, bevor die restliche Vegetation von der Fülle der variierenden Grüntöne absorbiert wird. In diese eingebettet deutet der Künstler die Kirche St. Albanus<sup>1</sup> lediglich schemenhaft an, bevor das Auge die in zarten Blautönen erfasste Landschaft des Hintergrundes und den Horizont wahrnimmt. In der Kronberger Zeit, die mit der Übersiedlung Eysens nach Meran im Jahr 1879 endet, entstehen zahlreiche Taunuslandschaften des jedoch nur ca. 150 Ölgemälde umfassenden Œuvres. Diese Schaffensphase ist geprägt von vorwiegend intimen Landschaftsausschnitten in kleinem Format, wofür das vorliegende Werk beispielhaft ist.<sup>2</sup> Durch den hoch angesetzten Horizont erreicht Eysen eine Konzentration auf die Landschaft, in welcher für ihn die Farberscheinung und Beleuchtung stehts im Mittelpunkt steht, wie er 1879 mit eigenen Worten festhielt: „Stimmungen lasse ich mir nur gefallen, wenn sie durch Um-

stände, die dem Naturmotiv einig sind, bedingt werden. [...] Diese sind aber keine Gemütsstimmungen, sondern die liegen im Lichte, in den Farben, wie sie durch die Jahreszeiten bedingt sind.“<sup>3</sup> MA

#### PROVENIENZ:

Frankfurter Privatsammlung

#### LITERATUR:

Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982, S. 139 (Abb.)

Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1976, S. 338 (Abb.)

Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982, S. 490 (Abb.)

Zimmermann, Werner: Der Maler Louis Eysen, Frankfurt am Main 1963, Nr. 50 S. 90, S. 50 Tafel 21 (Abb.)

#### AUSSTELLUNGEN:

Nachlassausstellung Louis Eysen. Meran 1900, Nr. 106

- 1 Die Katholische Kirche St. Albanus wurde 1766 erbaut, die Innenausstattung steht ganz im Zeichen des damals vorherrschenden Hochbarocks.
- 2 Kat. Ausst. Louis Eysen (1843–1899) und Meran. Landesmuseum Schloß Tirol 1997, Bozen 1997, S. 72.
- 3 Ebd. S. 73.



## OTTO SCHOLDERER

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

### 27 Englische Landschaft, um 1884

Öl auf Karton

22 x 33 cm

Signiert unten rechts: O. Scholderer

Mit heller Palette, sein enges Verhältnis zur französischen Malerei verratend, gibt Scholderer die sommerliche Landschaft in der Grafschaft Wiltshire im Südwesten Englands wieder. Die Luft ist klar in der so typischen englischen Witterung, in der sich Regen und Sonne zügig abwechseln und die der Künstler in den großen, sich dynamisch im Hintergrund bewegenden Wolkenformationen festhält.

Der Vordergrund ist dominiert von einem Wasserlauf, der sich durch die sattgrünen Wiesen der Landschaft zieht. Besonders die sich im Gewässer spiegelnden Bäume und Himmelszonen geben Scholderers ausgeprägtes Interesse an der Wiedergabe von Lichtverhältnissen und der Licht- und Schattenverteilung wieder. Auch die Wahl des Landschaftsausschnittes selbst und die bei ihm keinesfalls überhöht wiedergegebene Natur verrät seine Einflüsse: die Landschaftsmalerei von Constable<sup>1</sup>, der einer der ersten Künstler war, der sich von den gängigen Vorbildern einer idealen Landschaft loslöste und der Londoner Akademie den Rücken kehrte, um seine Heimat Suffolk zu malen. Er führte zahlreiche Studien vor der Natur aus und setzte sich ausgiebig mit schnell wechselnden Wetterphänomenen auseinander. Diese, für seine Zeit ungemein moderne Malerei sorgt, als sie 1825 in Paris ausgestellt wird, für Aufruhr bei den französischen Künstlerkollegen und fällt bei den Freilichtmalern der Schule von Barbizon auf fruchtbaren Boden;<sup>2</sup> jenen Künstlern, die Scholderers Landschaftsauffassung maßgeblich prägen und ihm durch seine zahlreichen Parisaufenthalte und seine Teilnahme am Pariser Salon von 1865, 1869 und 1870 bekannt waren.<sup>3</sup> Landschaftsdarstellungen sind im Œuvre Scholderers eher eine Seltenheit. So sind aus dem künstlerischen

Nachlass lediglich dreißig Werke überliefert und in der sehr überschaubaren Anzahl der in England zwischen 1871–1899 entstandenen Werke dominieren meist Studien.

Scholderer verbrachte den Sommer 1884 in Wiltshire, wo neben dem vorliegenden Werk eine weitere ausgeführte Landschaft entstand,<sup>4</sup> welche jedoch im Gegensatz zu dem vorliegenden Bild durch weitere Tierstaffage und eine am Fluss sitzende, in die Ferne blickende Figur erweitert wurde. Zwei auf dieses Jahr datierte Studien, von der lediglich eine erhalten ist, legen eine Datierung auf dieses Jahr nahe.<sup>5</sup> MA

#### PROVENIENZ:

Frankfurter Privatsammlung

Deutsche Privatsammlung

#### LITERATUR:

Bagdahn, Jutta M.: Otto Franz Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis [Diss. Freiburg/Br. 2002], WV-Nr. 245 S. 209, S. 604 (Abb.)

Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982, S. 487 (Abb.)  
Eichler, Inge In: Weltkunst 11 (1991), S. 1630–1633 (Abb.)

#### AUSSTELLUNGEN:

Otto Scholderer 1834–1902. Die neue Wirklichkeit des Malerischen. Zum 100. Todestag, Museum Giersch Frankfurt am Main 7. April – 14. August 2002, Nr. 37, S. 120 (Abb.)

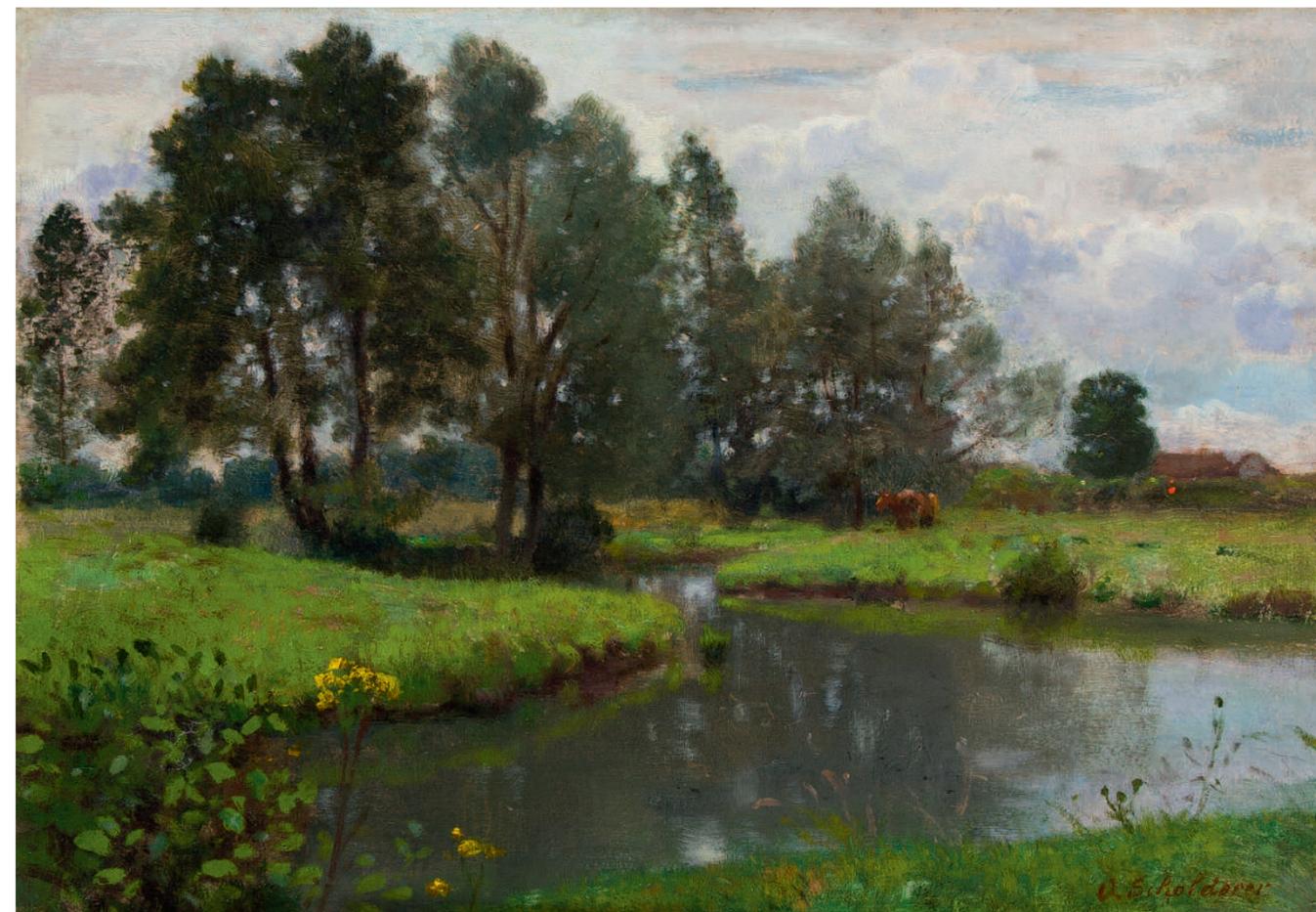
1 John Constable (1776–1837).

2 Bagdahn, Jutta M.: Otto Franz Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis [Diss. Freiburg/Br. 2002], S. 143.

3 Neben diesen seien als Auswahl die persönlichen Bekanntschaften zu Gustav Courbet, Eduard Manet und Henri Fantin-Latour zu nennen.

4 Siehe Bagdahn 2002, WZV Nr. 246.

5 Ebd., S. 150.



## OTTO SCHOLDERER

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

### 28 *Stilleben mit kupferner Schale mit Äpfeln und Trauben, 1892*

Öl auf Leinwand

35,5 x 53,5 cm

Signiert und datiert oben links: Otto Scholderer 1892

Das Œuvre des in Frankfurt am Main geborenen Otto Scholderer umfasst Porträts und Genreszenen, Landschaften und Stilleben.<sup>1</sup> Erste entscheidende Prägungen erhielt er in seiner Vaterstadt, zunächst durch seine Lehrer an der Städelschule, sodann durch seinen Schwager Victor Müller und dessen Freund Gustave Courbet<sup>2</sup>. Seit der preußischen Annexion Frankfurts lebte Scholderer die meiste Zeit außerhalb der ehemals Freien Stadt – einige Jahre in Düsseldorf, kurze Zeit in München und Paris sowie schließlich 28 Jahre in London, bis er dann die letzten drei Lebensjahre wieder in Frankfurt wohnte. Besonders die Auslandsaufenthalte gewährleisteten Kontakte in die führenden Kunstszene, zu herausragenden Künstlerpersönlichkeiten, zu hochkarätiger Kundschaft und sicherten letztendlich auch sein wirtschaftliches Auskommen. Nolens volens reagierte Scholderer auf die lokale Nachfrage, der er vor allem in London durch die erfolgreiche Erledigung zahlreicher Porträtaufträge wie auch durch Malunterricht für die gehobenen Kreise nachkam.

Unabhängig von wirtschaftlichen und künstlerischen Bedingungen pflegte Scholderer seit Jugendzeiten eine ausgesprochene Vorliebe für die Stillebenmalerei, die er selbst bei Porträt- und Genredarstellungen als beiläufiges „Accessoire“ gelegentlich einzuflechten wusste. Doch erst Anfang der 1890er Jahre – nachdem sich die akademische Hierarchie der Bildgattungen überholt hatte – stießen seine Früchte-, Tier- und Blumenstilleben auf breitere Resonanz, wobei besonders aus seiner Heimatstadt die Nachfrage nach dieser Gattung ständig zunahm.<sup>3</sup> Seit den frühen Stilleben, die den Einfluss Courbets widerspiegeln, über die Exemplare der mittleren Schaffensphase in der Tradition der großen französischen Fachvertreter Jean Siméon Chardin und Jean-Baptiste Oudry entwickelte Scholderer, immer mit Blick auf und im Austausch mit seinem

Freund Henri Fantin-Latour<sup>4</sup>, eine bemerkenswerte malerische Virtuosität. Insbesondere mit den Stilleben der 1890er Jahre verfeinerte er bei aller Einfachheit der Arrangements die Wiedergabe der Materialbeschaffenheit zu einer reinen Augenweide, wie sich anhand des Ölgemäldes „Stilleben mit kupferner Schale mit Äpfeln und Trauben“ von 1892 darlegen lässt – „Eines der schönsten Stilleben des Künstlers“<sup>5</sup>, so 1902 der Katalog des künstlerischen Nachlasses.

Auf einer schwarzen Marmorplatte arrangierte Scholderer eine Kupferschale mit dunklen Weintrauben und einem leuchtend roten Apfel, umgeben von Äpfeln unterschiedlicher Sorten, deren Oberflächen mit ihren nuancierten Farbfacetten der Künstler zu einem malerischen Ereignis gestaltete.<sup>6</sup> Hinterfangen von einer einfachen dunkeltonigen, aber subtil gemalten Fläche, fokussiert sich der Blick auf die „Bühne“, die gerade einmal die untere Bildhälfte einnimmt und im vorderen Bereich mit der Steinkante abschließt. Das Werk folgt somit nicht den akademischen Regeln einer geschmeidigen Einführung des Blicks in das Gemälde, sondern beharrt auf einer eigenen, vom Betrachterraum geschiedenen Bildwirklichkeit.<sup>7</sup> Denn mit der bewusst aufgebauten Distanz zwischen Betrachter und Stilleben entzog Scholderer die Früchte einer vordergründigen Vorstellung von haptischer Berührung und genussvollem Verzehr, vielmehr stellte er alle Gegenstände als Artefakte dar. Und diese Wirklichkeit lebt von einem sehr artifiziellen Umgang mit den Objekten, mit deren Anordnung, Modellierung und Textur. Dabei spielt die Behandlung des Lichts die alles entscheidende Rolle. Die Ausdifferenzierung des Lichts in Bezug auf die Raum- und Objektsituation zeugt von einer sehr genauen Beobachtungsgabe und einem hochgradigen malerischen Können, genauer: von einer meisterhaften Malkultur, die ganz besonders mit den brillanten Spiegelungen auf der



hochglänzend polierten Marmorfläche und ebenso auf der Außenwand der Kupferschale ein bemerkenswertes Niveau erreicht. Das von links oben einfallende Licht gestaltete Scholderer nicht als spektakuläres und spekulatives Schlaglicht, sondern er nutzte ein breites Spektrum an Licht- und Schattendichte, um die Gestalt und Lokalfarbe der Einzelmotive herauszuarbeiten und zu einem Bildganzen zusammenzuführen. Je nach Absorption der Oberfläche reagieren die Objekte auf die Beleuchtungsintensität mit einem Glänzen, Reflektieren oder Schimmern.<sup>8</sup> Hier kreuzt sich die Forderung des Realisten, nur das zu malen, was man sieht, mit dem Anspruch des Naturalisten, die Stofflichkeit der Dinge zu erfassen, und dem Interesse des Impressionisten, die Interaktion von Objekt und Licht in der entsprechenden Beleuchtungssituation wiederzugeben. Insofern verliert mit Scholderers Licht- und Farbbehandlung die Linie als Gestaltungselement an Bedeutung zugunsten einer atmosphärischen Raum-Objekt-Beziehung; die weichen Umrisse der Dinge verschmelzen mit dem Umräum, gehen in Licht und Farbe auf.

Scholderers Sensorium für die fortschrittsorientierten Bestrebungen der unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen im späten 19. Jahrhundert bewahrten ihn vor einer reduktiven Konzentration auf die ein oder andere stilistische Richtung. Mit seinem an den Alten Meistern in Frankfurt am Main, München, Paris und London geschulten Auge, mit seiner Feinfühligkeit für die Stofflichkeit im Detail wie im Gesamten und mit seinem Gespür für Licht und Farbe erarbeitete er sich eine unverwechselbare individuelle Handschrift, die die Tradition nicht negiert, diese vielmehr fortschreibt und auf ein zeitgemäßes Niveau hebt – in diesem Sinne gehört Otto Scholderer sowohl zu den herausragenden Stilllebenmalern als auch zu den Modernen seiner Zeit. MG

PROVENIENZ:

Englischer Privatbesitz  
Deutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Bagdahn, Jutta M.: Otto Franz Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis [Diss. Freiburg/Br. 2002], WV-Nr. 365 S. 226, S. 648 (Abb.)  
Herbst, Friedrich: Otto Scholderer. Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1934, S. 63, Nr. 178  
Katalog des künstlerischen Nachlasses vom 29. April 1902, Nr. 40  
Bode, Helmut und Wiederspahn, August: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1982, S. 139 (Abb.) [am unteren Bildrand erheblich beschnitten]

AUSSTELLUNGEN:

Otto Scholderer. Kunsthandlung J. P. Schneider jr. Frankfurt am Main 1988, S. 11 (Abb.)  
Otto Scholderer 1834–1902. Die neue Wirklichkeit des Malerischen. Zum 100. Todestag, Museum Giersch Frankfurt am Main 7. April – 14. August 2002, Nr. 49 S. 132 (Abb.)  
150 Jahre Frankfurter Künstlergesellschaft. 1822-Stiftung der Frankfurter Sparkasse Frankfurt am Main 2007, Nr. 22 S. 37 (Abb.)

- 1 Maßgeblich Bagdahn, Jutta: Otto Scholderer 1834–1902. Monographie und Werkverzeichnis, Berlin 2020 (= Diss. Albert-Ludwig-Universität Freiburg im Breisgau 2002).
- 2 Victor Müller (1830–1871) und Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877).
- 3 Bagdahn 2020, S. 161 f.
- 4 Jean Siméon Chardin (1699–1779), Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) und Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour (1836–1904).
- 5 Katalog des künstlerischen Nachlasses enthaltend 116 Werke eigener Hand des am 23. Januar 1902 zu Frankfurt verstorbenen Malers Otto Scholderer. Versteigerung zu Frankfurt am Main, Dienstag 29. April 1902 vormittags 10 Uhr und nachmittags 3 Uhr im Lokale des Frankfurter Kunstvereins, Junghofstrasse 8, Frankfurt am Main 1902, S. 13, Nr. 40.
- 6 Dem Akt des bewussten, auf Bildwirksamkeit kalkulierten Arrangements läuft der bei Herbst, Friedrich: Otto Scholderer. Ein Beitrag zur Künstler- und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1934, S. 63, Nr. 178 aufgelistete Werk „Stilleben mit Trauben und Äpfeln in Kupfergefäß und umhergestreuten Äpfeln“ zuwider. Die meisten nachfolgenden Publikationen übernahmen diesen Titel. Doch den Eindruck der „umhergestreuten Äpfel“ zu vermitteln, lag nicht in Scholderers Absicht, die hingegen der Katalog des künstlerischen Nachlasses wesentlich präziser wiedergibt: „Stilleben. Auf dunkler Platte sind vor einem Trauben und einen Apfel enthaltenden Kupfergefäß Äpfel der verschiedensten Art malerisch gruppiert.“; vgl. Katalog des künstlerischen Nachlasses (wie Anm. 5).
- 7 Die am unteren Bildrand beschnittene Wiedergabe des Stillebens bei Wiederspahn, August/Bode, Helmut: Die Kronberger Malerkolonie. Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 3. Aufl. Frankfurt am Main 1982, Abb. S. 139 verfälscht die Intentionen Scholderers erheblich.
- 8 Vgl. Bagdahn 2020 (wie Anm. 1), S. 162.



## HANS THOMA

(\* 2. Oktober 1839 in Oberlehen, Bernau im Schwarzwald; † 7. November 1924 in Karlsruhe)

### 29 *Lauterbrunnental, 1904*

Öl auf Leinwand

159,5 x 135,5 cm

Monogrammiert und datiert unten links: HTh 1904

Eine der frühesten Ansichten des im Berner Oberland gelegenen Lauterbrunnentals stammt von Christian Georg Schütz d. Ä.<sup>1</sup> In der Folge taucht es immer wieder in der Malerei auf, beispielsweise bei Josef Anton Koch, um nur eines der bekannteren Beispiele zu nennen.<sup>2</sup> Mit seinen zweiundsiebzig Wasserfällen bietet das Tal ein großes Motivspektrum, das Maler, die den beschwerlichen Weg auf sich nahmen, fesselte. Im Entstehungsjahr des großen Bergpanoramas war Hans Thoma der Einladung des großherzoglichen Paares, Friedrich I. und Luise, zu einer Reise in die Schweiz gefolgt. Der Geograph Georg Gerland<sup>3</sup> begleitete die Gruppe und versorgte sie mit Kenntnissen zur Erdgeschichte. Der Großherzog war ein großer Bewunderer des Künstlers und hatte ihn bereits 1899 als Direktor der Kunsthalle und Professor für Landschaftsmalerei an die Akademie in Karlsruhe berufen. In seinen Lebenserinnerungen schreibt Thoma über den starken Eindruck, den die außergewöhnliche Geographie des Tals auf ihn machte: „[...] und das Lauterbrunnental liegt so lauter da als ob es einem die Entstehungsgeschichte der Erdoberfläche vordemonstrieren wollte.“<sup>4</sup> Die Schweizreise veranlasste Thoma zu drei Gemälden, die noch 1904 im großen Oberlichtsaal des Badischen Kunstvereins als „Thoma-Wand mit den drei Alpenlandschaften“ ausgestellt wurden.<sup>5</sup>

Thoma wählte als Standpunkt eine Aussichtsplattform auf der Schynige Platte, die zu einem Panoramablick einlädt und einen fabelhaften Blick auf Eiger, Mönch und Jungfrau bietet. Für Thoma ist diese Landschaftsdarstellung ungewöhnlich, insofern er gänzlich auf figürliche Staffage verzichtet und nicht der Versuchung erliegt, ein fotografisches Abbild zu schaffen. Mit Betonung der linearen Strukturen und verhaltener Farbwahl erzeugt er Abstraktion und schafft es dennoch, eine hoch komplexe Geographie erfahrbar zu machen. Die Tendenz zu vereinfachter, komprimierter Naturdarstellung lässt sich für Thoma um die Jahrhundertwende erkennen, wie auch zeittypische Einflüsse bei ihm ihre Wirkung zeigen, die insbesondere im Umfeld des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein zu greifen sind.<sup>6</sup> Zusammen mit dem gleichzeitig entstandenen, ebenfalls monumentalen Alpenpanorama *Auf dem Pilatus*<sup>7</sup> steht das *Lauterbrunnental* relativ singulär im Gesamtœuvre. Thoma hat diesen Grad an Abstraktion in kaum einem anderen Werk erreicht, auch nicht in späteren. Er blieb trotz intensiver Begegnungen mit Courbet<sup>8</sup> oder dem Leibl-Kreis, dem er zeitweise angehörig war, innerlich der Romantik verbunden, zumal seine tiefe Religiosität auch in seinen Landschaften Ausdruck fanden. EH



PROVENIENZ:

J. P. Schneider jr. (aus dem Atelier des Künstlers)

1904 erworben von Adolf Gans, Frankfurt am Main

1952–1991 als Leihgabe von Clara Gans in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Lg. 567)

LITERATUR:

Thode, Henry: Thoma. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen, Stuttgart/Leipzig 1909, S. 455

Hans Thomas Gemälde, Heinrich Keller Verlag, Frankfurt am Main 1900–1910, Mappe 6, Abb. 79

Ostini, Fritz v.: Hans Thoma. Velhagen & Klasing's Künstlermonographien Nr. 46, Leipzig 1910, Abb. 47, S. 53

Thoma-Mappe. Herausgegeben vom Kunstwart, München ca. 1910, Georg D. W. Callwey im Kunstwart-Verlag, Mappe mit 26 farbigen Tafeln und Begleitheft (Abb.)

Thoma, Hans: Im Winter des Lebens, Jena 1919, S. 114/123

Keyssner, Gustav: Hans Thoma. Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Künstlers in 117 Abbildungen, Stuttgart/Berlin 1921, S. 91 (Abb.)

Justi, Ludwig: Hans Thoma. 100 Gemälde aus deutschem Privatbesitz, Berlin 1922, Taf. 65

Spanier, M.: Hans Thoma und seine Kunst für das Volk, Leipzig 1925, S. 76–77 (Abb.)

Fischer, Otto: Hans Thoma. Bilder und Bekenntnisse, Stuttgart 1925, Taf. 35

Waldmann, Emil: Hans Thoma und sein Kreis, in: Propyläen Kunstgeschichte XV, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert, Berlin 1927, S. 59–64, S. 295 (Abb.)

Busse, Hermann Eris: Hans Thoma. Leben und Werk, Berlin 1936, S. 92, S. 106 (Abb.)

Christoffel, Ulrich: Der Berg in der Malerei, Bern 1963, S. 92 (Taf. 44)

Lauts, Jan/Zimmermann, Werner: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Neuere Meister, Karlsruhe 1971, S. 266 (Nummer Lg. 567)

Rasmo, Nicolás/Roethlisberger, Marcel/Ruhmer, Eberhard u. a.: Die Alpen in der Malerei, Rosenheim 1981, S. 128 (Abb.)

Helmolt, Christa v.: Hans Thoma. Spiegelbilder, Stuttgart 1989, S. 147, S. 151 (Abb.)

Abbildung in der FAZ, 12.06.1992

Kat. Ausst. Hans Thoma Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Augustinermuseum Freiburg/Breisgau 1989, S. 31 (Abb.)

Kat. Ausst. Die Lebensreform. Mathildenhöhe Darmstadt 2001–2002 (Abb. Bd. 2, S. 263 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Deutsche Kunstausstellung. Mai–November 1906 in der Flora zu Köln, Köln 1906, Nr. 574/3

Hans Thoma. Karlsruher Kunstverein 1909, Nr. 87

Hans Thoma. Sächsischer Kunstverein Dresden 1909, Nr. 50

Hans Thoma. Kunstverein Frankfurt am Main, 1919, Nr. 73

Hans Thoma. Nationalgalerie Berlin 1922, Nr. 173 (Taf. 65)

Hans Thoma. Kunsthalle Basel 1924, Nr. 133

Hans Thoma. Kunsthaus Zürich 1924, Nr. 110

Hans Thoma. Kunsthalle Bern 1924, Nr. 145

Hans Thoma. Städel, Frankfurt am Main 1934, Nr. 96

Bilder im Zirkel – 175 Jahre Badischer Kunstverein. Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, Nr. 32 (Abb. S. 280)

100 Jahre am Roßmarkt 23, J. P. Schneider jr. Frankfurt am Main 1992, Nr. 26 (Abb.)

Faszination Fremde. Bilder aus Europa, dem Orient und der Neuen Welt. Museum Giersch, Frankfurt am Main 2013, Nr. 35 (Abb.)

Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein – 1900 bis 1922. Museum Giersch Frankfurt am Main/Städtische Galerie Karlsruhe 2013–2014, Nr. 78 (Abb.)

1 Christian Georg Schütz d. Ä. (1718–1791): *Das Lauterbrunnental* (1762; Historisches Museum Frankfurt am Main).

2 Joseph Anton Koch (1768–1839): *Schmadribachfall* (1821/1822; Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. WAF449).

3 Georg Cornelius Karl Gerland (1833–1919).

4 Thoma, Hans: Im Winter des Lebens, Jena 1919, S. 114/123.

5 Vgl. Fotografie in: Kat. Ausst. Bilder im Zirkel – 175 Jahre Badischer Kunstverein, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1993, S. 249.

6 Die Ausstellungstätigkeit des Verbandes fällt in die Jahre 1900–1922.

7 Lauts, Jan/Zimmermann, Werner: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog

Neuere Meister, Karlsruhe 1971, Inv.-Nr. 1044.

8 Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877).



## WILHELM BUSCH

(\* 15. April 1832 in Wiedensahl; † 9. Januar 1908 in Mechtshausen)

### 30 *Waldlandschaft mit Hirten und zwei Kühen*

Öl auf Papier auf Holz

23 x 30,5 cm

Verso: Klebezettel mit Bestätigung der Provenienz von Familie Nöldeke 1928, Bangel Nr. 1113/234

Der Erfolg Wilhelm Buschs als humoristischer Dichter, Zeichner und Karikaturist täuscht gerne darüber hinweg, welche Bedeutung die Malerei für sein Gesamtwerk und vor allem ihn selbst hatte. Im Œuvre des um Anerkennung als Maler bemühten Künstlers finden sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts erste Naturstudien. Die zeitlebens anhaltenden Selbstzweifel über seine Malerei und die ausbleibende Anerkennung führte bereits in den 1860er Jahren zu einer ersten Einschränkung seiner Tätigkeit auf diesem Gebiet. In dieser Zeit entstand die weithin bekannte Bildergeschichte von Max und Moritz.<sup>1</sup> Ende des Jahrzehnts zog es Busch zu seinem Bruder Otto nach Frankfurt, der im Haus des Bankiers Johann Daniel Heinrich Keßler und seiner sehr kunstinteressierten Frau Johanna als Erzieher arbeitete. Der Kontakt zur Familie Keßler ermutigte Wilhelm Busch, sich wieder ernsthaft mit der Malerei zu beschäftigen und mündete in eine lebenslange Freundschaft.<sup>2</sup> Aber auch die Auseinandersetzung mit Frankfurter Künstlern wie Peter Burnitz, Victor Müller und Otto Scholderer sollten sich als fruchtbar erweisen.<sup>3</sup> Diese Maler brachten über ihre Verbindung zur Schule von Barbizon und Gustav Courbet<sup>4</sup> die neue französische Landschaftsauffassung mit in ihre Heimatstadt. Diese sollten Busch in seinen künstlerischen Auffassungen bestätigen.<sup>5</sup> Jedoch blieb ihm weiterhin der Erfolg als Maler verwehrt, was 1877 endgültig zu der Selbsterkenntnis führte, dass er mit seiner spontanen und skizzenhaften Malerei keinen beruflichen Erfolg mehr haben würde. Die 1871 erlangte finanzielle Unabhängigkeit durch den lebenslangen Vertrag mit dem Bassermann Verlag ermöglichte es ihm, sich der Malerei fortan frei von den Zwängen des Kunstbetriebes zuzuwenden.<sup>6</sup> Mit Buschs Rückkehr nach Wiedensahl in den 1880er Jahren begann sodann eine intensive Auseinandersetzung mit dieser, die von nun an ganz privaten Charakter für

ihn hatte. In Abkehr zu den zuvor bevorzugten Genre- und Interieurdarstellungen wandte sich Busch der Landschaftsmalerei zu. Diese kleinformatigen Bilder seiner ländlichen Heimat prägten nun die produktivste Phase seines Schaffens, in die auch unser Gemälde zeitlich einzuordnen ist.<sup>7</sup> Mit lebhafter Pinselführung erfasste Busch den vorliegenden Waldausschnitt. Selbstsicher kombinierte er die warmen Erdtöne mit zurückhaltenden Grün- und Blautönen. Die beiden Kühe fügten sich wie selbstverständlich in ihre natürliche Umgebung ein. Am Fuße des quer ins Bild ragenden Baumes findet sich ein Hirte in der für das Spätwerk prägenden roten Jacke wieder. Auch wenn Busch zu Lebzeiten Anerkennung für sein malerisches Œuvre zu wünschen gewesen wäre, so hat das Ausbleiben dieser doch dazu geführt, dass der Künstler – frei vom Zwang, sich dem Zeitgeschmack anpassen zu müssen – diese einzigartige Bilderwelt erschaffen hat, die heute von Sammlern so geschätzt wird. MA

#### PROVENIENZ:

Frau Prof. L. (Elisabeth) Nöldeke

Frau Dr. Margeret Plasen, geb. Nöldeke (durch Erbgang von Vorgenanntem erworben), bis 1928

Kalb (erworben 1928 im Auktionshaus Bangel)

Deutscher Privatbesitz (bis 1955)

Deutsche Privatsammlung (aus vorgenanntem Besitz erworben)

Deutsche Privatsammlung

#### LITERATUR:

Gmelin, Hans Georg: Wilhelm Busch als Maler. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis nach Vorarbeiten von Reinhold Behrens, Berlin 1980, Nr. 678 S. 349 (Abb.)

Kat. Aukt. Rudolf Bangel, Frankfurt 1928, Nr. 1113, Lot Nr. 234

1 Gmelin, Hans Georg: Wilhelm Busch als Maler. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis nach Vorarbeiten von Reinhold Behrens, Berlin 1980, S. 49.

2 Ebd., S. 58.

3 Peter Burnitz (1824–1886); Victor Müller (1830–1871) war eng mit Courbet befreundet und mit Otto Scholderer (1834–1902) verschwägert, der ebenfalls beste Kontakte nach Frankreich pflegte.

4 Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877).

5 Gmelin 1980, S. 78.

6 Ebd., S. 144.

7 Ebd., S. 141.



## FERDINAND BRÜTT

(\* 13. Juli 1849 in Hamburg; † 6. November 1936 in Bergen bei Celle)

### 31 *Studie Familienfest, 1896*

Öl auf Leinwand

36 x 19 cm

Monogrammiert unten rechts: F

Zwei Jahre, bevor Ferdinand Brütt 1898 Düsseldorf Richtung Kronberg im Taunus verließ, erhielt er den Auftrag, die in Düren ansässigen Industriellenfamilie Hoesch in Form eines Salonbildes zu porträtieren. Bei vorliegendem Werk handelt es sich um eine schwungvolle Studie zum Hauptwerk *Familienfest in Düren*<sup>1</sup> (Abb. 1). Sowohl der Verbleib des besagten Hauptwerks als auch der einer weiteren querformatigen Studie<sup>2</sup> (Abb. 2) ist nicht bekannt.

Unser auf 1896 zu datierendes Gemälde wird der Maler vor Ort auf einer Feierlichkeit der Familie angefertigt haben. Im Anschluss diente es als Vorlage für das im Atelier ausgeführte Auftragswerk. Seit 1891 war Walter Hoesch (1851–1916) Eigentümer der 1858 von seinem Vater und Onkel gegründeten Papierfabrik Gebrüder Hoesch, Kreuzau. Hoesch bewohnte eine repräsentative Villa in Düren, was Alexander Bastek, den Autor des Werkverzeichnisses zu Ferdinand Brütt, vermuten lässt, dass die Darstellung im Salon jener Villa entstanden ist.<sup>3</sup>

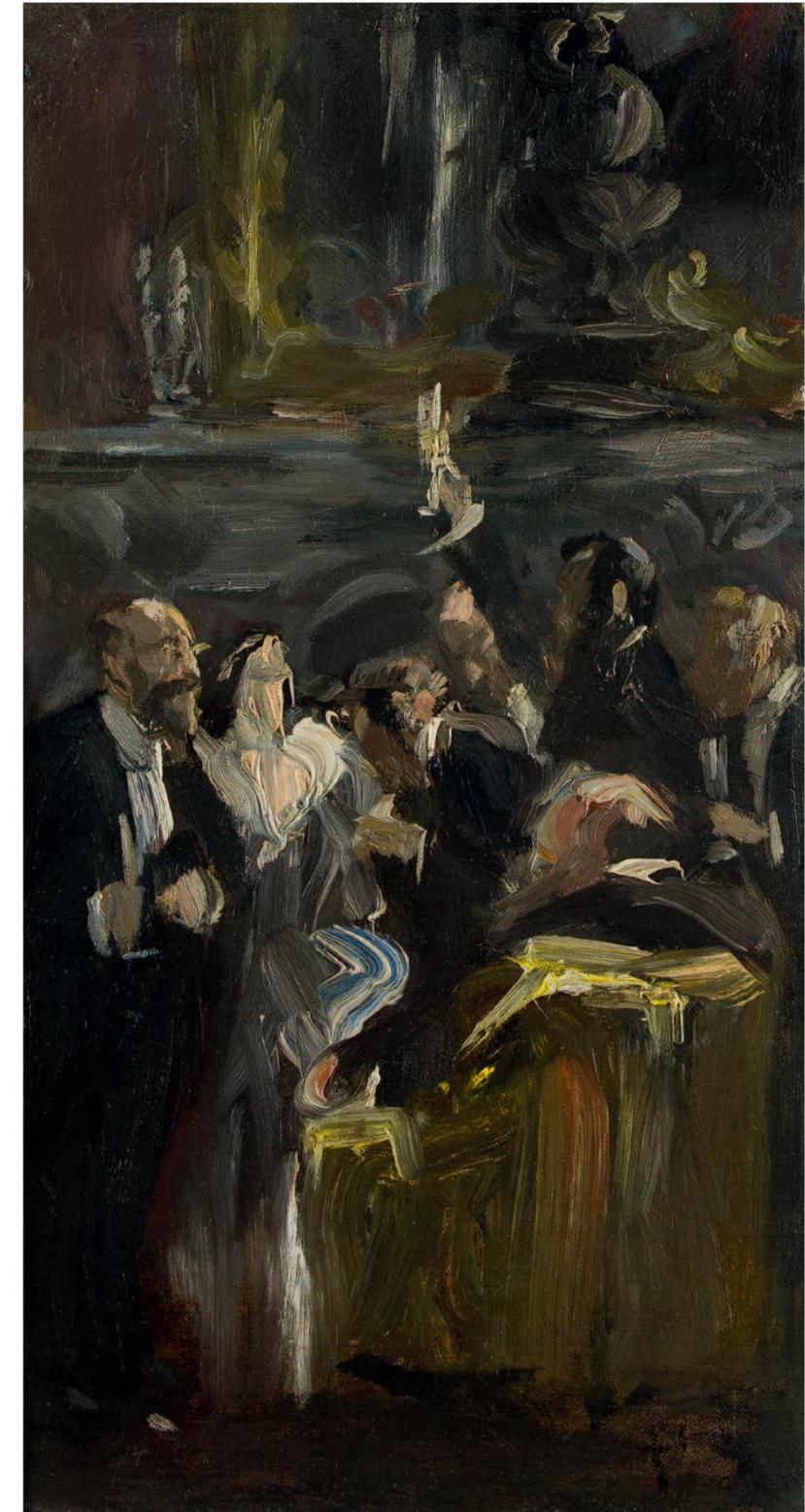
Brütt fängt in unserer Studie die Szenerie der großbürgerlichen Feierlichkeit in einem ausgeprägten Hochformat ein. Eingehakt bei dem Herrn auf der linken Seite, wird die Dame in ihrem mit dynamischem Strich wiedergegebenen Abendkleid von einem Herrn mit Handkuss begrüßt. Hinter diesem hebt ein weiterer Gast das Glas zu einem Toast und leitet den Blick auf die nur andeutungsweise wiedergegebene Kulisse des Hintergrundes. Dort sind auf einem opulenten Sims, wahrscheinlich eines Kamins, neben einem Kerzenleuchter auch ein großformatiges Gemälde sowie eine Skulptur angedeutet. Bezogen auf das Hauptwerk äußert Bastek die Annahme, dass es sich bei der auf dem Sessel im rechten Vordergrund sitzenden Frau um die Gastgeberin handelt, wobei es sich bei dem leicht nach vorne gebeugten Mann am rechten Bildrand um Walter Hoesch handeln soll (Abb. 1).<sup>4</sup> Beide Dargestellten finden ihr Pendant in unserer Studie in der Figur auf dem gelben Sessel im Vordergrund und in dem Herrn am rechten Bildrand. Eine



Abb. 1: Ferdinand Brütt: Familienfest in Düren, 1896, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt



Abb. 2: Ferdinand Brütt: Studie zu dem Gemälde Familienfest in Düren, um 1896, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt



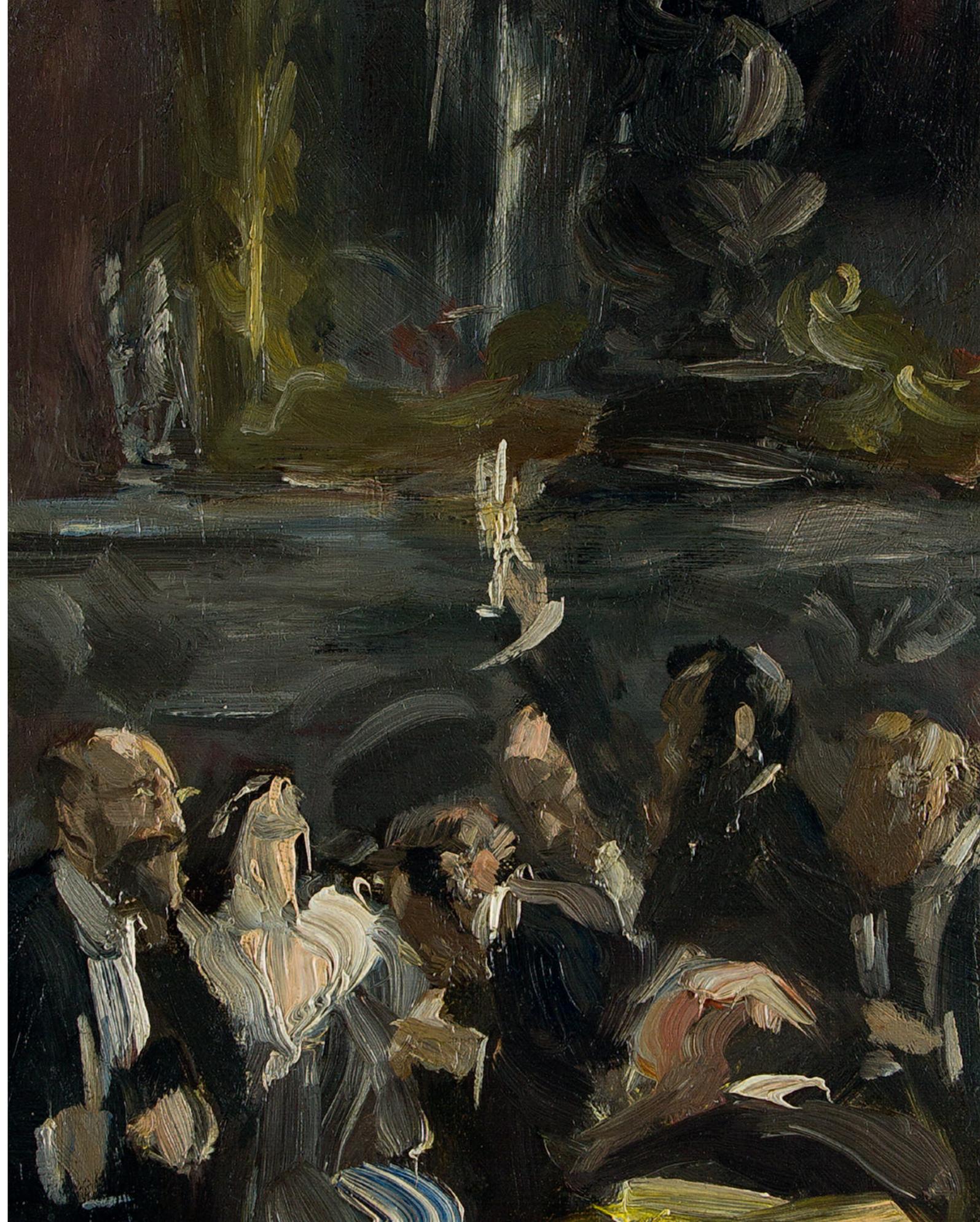
klare Identifizierung scheint aber aufgrund des studienhaften Charakters kaum möglich. Bei der Wiedergabe der Festivitäten der Familie Hoesch handelt es sich einerseits um ein privates Familienporträt, andererseits sind die Werke auch für ein größeres Publikum als anonymes Salonbild wahrnehmbar. So wissen wir, dass das Hauptwerk 1897 im Münchner Glaspalast und in der Hamburger Kunsthalle einer breiten Öffentlichkeit präsentiert wurde.

Wir danken Herrn Alexander Bastek für die wissenschaftliche Unterstützung. Das Werk wird in das Werkverzeichnis unter der Nummer 1896.4b aufgenommen. MA

PROVENIENZ:

Deutscher Privatbesitz  
Deutsche Privatsammlung  
Süddeutscher Privatbesitz

- 1 Ferdiand Brütt, *Familienfest in Düren* (auch: Gesellschaftsabend, Familienfeier Hoesch, Salonszene oder Porträtbild), 1896, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, WVZ Nr. 1896.4.
- 2 Ferdiand Brütt, *Studie zu dem Gemälde Familienfest in Düren*, um 1896, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, Verbleib unbekannt, WVZ Nr. 1896.4a.
- 3 Bastek, Alexander: Ferdinand Brütt und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900, Weimar 2007, S. 115.
- 4 Ebd., S. 116 f.



## OTTILIE WILHELMINE ROEDERSTEIN

(\* 22. April 1859 in Zürich; † 26. November 1937 in Hofheim am Taunus)

### 32 *Früchtestillleben, um 1903*

Öl auf Leinwand

26,5 x 41 cm

Monogrammiert unten links: OWR

Als Otilie Roederstein 1891 nach Frankfurt übersiedelte, war sie bereits eine etablierte Künstlerin, die Ausstellungserfolge nicht nur in ihrer Züricher Heimat, sondern auch auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1888 und gekürt mit einer Silbermedaille in der Schweizer Sektion der Pariser Weltausstellung 1889 feierte. Dass die Wahl ausgerechnet auf Frankfurt als neuen Wohnort fiel, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Möglichkeit für Roedersteins Lebensgefährtin Elisabeth Winterhalter,<sup>1</sup> als erste Frau eine gynäkologische Praxis in Frankfurt zu eröffnen.<sup>2</sup> Unmittelbar nach ihrer Ankunft in Frankfurt suchte Roederstein den Kontakt zu unserem Haus, um zu erörtern, wie sie sich in Frankfurt etablieren könnte. Gottfried Andreas empfahl ihr daraufhin, Porträts der Frankfurter Gesellschaft anzufertigen und gab ihr sogleich den Auftrag, seine Frau Auguste Andreas darzustellen.<sup>3</sup> In der Folge vermittelten wir zahlreiche Porträtaufträge prominenter Frankfurter Bürger an die Künstlerin. Dies war der Beginn einer fruchtbaren Zusammenarbeit, die unter anderem in einer Einzelausstellung (1897) und einer weiteren Ausstellung zusammen mit Jakob Nussbaum<sup>4</sup> (1913) in unserem Haus mündete.

Stilleben sind im Œuvre Roedersteins im ausgehenden 19. Jahrhundert noch sehr selten zu finden. Erst mit der eingehenden Auseinandersetzung mit dem französischen Impressionismus um die Jahrhundertwende ist ab 1903 ein starker Anstieg in dieser Gattung zu beobachten, welche im Gesamt-œuvre der Künstlerin quantitativ den zweiten Platz nach den Porträts einnimmt.<sup>5</sup> Auch der ausgeprägte Einfluss Henri Fantin-Latours<sup>6</sup> ist deutlich, wie der Vergleich mit dem *Stilleben mit Birnen und Kasserolle*<sup>7</sup> von 1903 zeigt. Im vorliegenden Werk geht Roederstein allerdings noch einen Schritt weiter. Sie experimentiert mit den Veränderungen der Farben durch die

Absorption des Lichtes und dem damit einhergehenden Wechsel der Perspektive hinsichtlich der Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Volumina der einzelnen Gegenstände. Diese stark von Paul Cézanne<sup>8</sup> beeinflusste Malweise nimmt eine Sonderstellung ein und findet sich erst um 1917 im *Stilleben mit Krug, Birnen und Äpfeln*<sup>9</sup> wieder, jener Zeit, in der die Künstlerin einen stark konturierenden und flächigeren Stil entwickelt.

MA

#### PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung

#### LITERATUR:

Rök, Barbara: Otilie W. Roederstein (1859–1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne, Monographie und Werkverzeichnis, Marburg 1999, S. 149 Nr. 601

#### AUSSTELLUNGEN:

Kat. Ausst. Malweiber. Von Otilie Roederstein bis Gabriele Münter, Museum Kronberg Malerkolonie 2012, Kronberg 2012, S. 45 (Abb.)

1 Elisabeth Hermine Winterhalter (1856–1952) war eine der ersten deutschen Gynäkologinnen, die erste deutsche Chirurgin, Frauenrechtlerin und Gründerin der ersten Frankfurter Mädchenschule (heute Schillerschule).

2 Kat. Ausst. Malweiber. Von Otilie Roederstein bis Gabriele Münter, Museum Kronberg Malerkolonie 2012, Kronberg 2012, S. 41.

3 Vgl. Kat. Ausst. frei. schaffend. Die Malerin Otilie W. Roederstein, Städel Museum Frankfurt am Main 2021, Berlin 2021, S. 92, Nr. 34 (Abb.).

4 Jakob Nussbaum (1873–1936).

5 Rök, Barbara: Otilie W. Roederstein (1859–1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne, Monographie und Werkverzeichnis, Marburg 1999, S. 184.

6 Henri Fantin-Latour (1836–1904).

7 Vgl. Kat. Ausst. frei. schaffend. Die Malerin Otilie W. Roederstein, Städel Museum Frankfurt am Main 2021, Berlin 2021, S. 104, Nr. 48.

8 Paul Cézanne (1839–1906).

9 Vgl. Rök, Barbara: Otilie W. Roederstein (1859–1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne, Monographie und Werkverzeichnis, Marburg 1999, S. 187, Nr. 166 (Abb.).



## MAX LIEBERMANN

(\* 20. Juli 1847 in Berlin; † 8. Februar 1935 ebenda)

### 33 *Tennisplatz in Noordwijk, 1911*

Pastell auf Papier

245 x 340 mm

Signiert unten rechts: MLiebermann

„Besonders von einem Tennisplatz in voller Sonne sprach er, den jeder für unmalbar erklärt hatte, und der, wie er glaubte, ausgezeichnet gelungen sei, das Beste, was er noch gemalt habe und vor allem ganz anders als bisher.“<sup>1</sup>

Dies berichtet der Biograf und Freund Max Liebermanns Erich Hancke von einem Gespräch mit dem Künstler aus dem Jahr 1911. Liebermann hatte zehn Jahre zuvor erstmals das Motiv des Tennisspiels bei einem der zahlreichen Aufenthalte in Scheveningen aufgegriffen.<sup>2</sup> Standen in diesen ersten Arbeiten ganz die von hinten wiedergegebenen Spielerinnen und ihre individuellen Bewegungen im Fokus, so rückt 1911 der in die Dünenlandschaft des Strandbades von Noordwijk eingebettete Tennisplatz mit seinen Treiben aus Spielern und Zuschauern in den Vordergrund.<sup>3</sup> Von erhöhtem Standpunkt aus blicken wir auf die eingezäunte Platzanlage hinab, auf der sich die Spieler silhouettenhaft über den Platz bewegen. Im Vordergrund begegnen uns zwei mit Hut, blauem Jackett und weißer Hose sportlich-elegant gekleidete Herren. Der ebenfalls in Blau erfasste Schatten der beiden finden sich bei genauem Betrachten auch bei den Spielern auf dem Platz wieder. Das gesellschaftliche Treiben rund um die Spiele wird mit einer furio-

sen Freiheit in Form von Strichen und Wischern angedeutet, wobei das sommerliche Licht sich in einzelnen zarten gelben Partien und freibleibenden Stellen des Untergrundes entfaltet. Eingefasst wird die Szenerie von den auf der Düne des Hintergrundes stehenden Hotels des mondänen Badeortes. Bereits im gleichen Jahr überträgt Liebermann die in unserer Pastellstudie festgehaltenen Eindrücke in ein Ölgemälde (Abb. 1)<sup>4</sup> und greift den Tennisplatz in Noordwijk 1913 ein weiteres Mal (Abb. 2)<sup>5</sup> auf.

Wird in der ersten Fassung der Tennisplatz noch aus gleicher Perspektive wie unserem Pastell wiedergegeben, so hat sich diese zwei Jahre später verändert. Liebermann wählt nun den Blick von der gegenüberliegenden Seite und stellt den Platz und somit das Spiel in den Vordergrund. Im Hintergrund ist nun auch das Clubhaus und die davor liegende Treppe zu sehen. Beide sind im vorliegenden Pastell von der Seite betrachtet im rechten Mittelgrund nur mit einzelnen Strichen angedeutet.

MA





Abb. 1: Max Liebermann: Tennisplatz in Noordwijk, 1911, Öl auf Leinwand 64 x 78 cm, Privatbesitz



Abb. 2: Max Liebermann: Tennisplatz mit Spielern (in Noordwijk), 1913, Öl auf Leinwand, 71 x 89 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg als Dauerleihgabe der Stiftung Pommern, Inv.-Nr. M.348

PROVENIENZ:

Deutsche Privatsammlung  
Süddeutsche Privatsammlung

LITERATUR:

Busch, Günter: Max Liebermann. Maler Zeichner Graphiker, Frankfurt am Main 1986, Farbtafel 43, S. 235 (Abb.)

Kat. Ausst. Max Liebermann. Vom Freizeitvergnügen zum modernen Sport, Kunsthalle Hamburg und Liebermann-Villa am Wannsee 2016, München 2016, S. 111 (Abb.)

AUSSTELLUNG:

„Nichts trägt weniger als der Schein“ Max Liebermann der deutsche Impressionist. Kunsthalle Bremen 1995, Nr. 91, S. 156 (Abb.)

- 1 Hancke, Erich: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke, Berlin 1914, S. 503.
- 2 Vgl. Max Liebermann: Tennisspieler am Meer, 1901, Öl auf Pappe, 30 x 45,8 cm, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Inv.-Nr. KM 1949, 122.
- 3 Eberle, Matthias: Max Liebermann. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Band 2, München 1995, S. 813.
- 4 Max Liebermann: Tennisplatz in Noordwijk, 1911, Öl auf Leinwand, 64 x 78 cm, Privatbesitz. Vgl. auch Eberle 1995, Band 2, Nr. 1911/24, S. 815 (Abb.).
- 5 Max Liebermann: Tennisplatz mit Spielern (in Noordwijk), 1913, Öl auf Leinwand, 71 x 89 cm, Kunstsammlungen der Veste Coburg als Dauerleihgabe der Stiftung Pommern, Inv.-Nr. M.348. Vgl. auch Eberle 1995, Band 2, Nr. 1913/20, S. 873 (Abb.).



## GUSTAV KLIMT

(\* 14. Juli 1862 in Baumgarten bei Wien; † 6. Februar 1918 in Wien)

### 34 *Stehende nach links (Studie zu Porträt Hermine Gallia), 1903*

Kreide auf Papier  
45 x 31 cm

Diese Zeichnung gehört zu einer Gruppe von 37 bekannten Studien, die Gustav Klimt zur Vorbereitung seines Porträtgemäldes von Hermine Gallia<sup>1</sup> anfertigte, das sich heute in der Sammlung der National Gallery in London befindet (Abb. 1) und das einzige Gemälde des Malers in einem öffentlichen britischen Museum ist.<sup>2</sup> Das Porträt wurde von Hermine Gallias Ehemann Moritz Gallia<sup>3</sup>, einem Wiener Geschäftsmann, in Auftrag gegeben und zwischen 1903 und 1904 ausgeführt. Moritz Gallia besaß 10 der Studienzeichnungen, darunter das



Abb. 1: Gustav Klimt: Porträt von Hermine Gallia, 1904, Öl auf Leinwand, 170,5 x 96,5 cm, National Gallery London, Inv.-Nr.: NG6434

vorliegende Werk. Einige dieser Vorzeichnungen befinden sich in den Sammlungen der Albertina in Wien und im Universalmuseum Joanneum in Graz.

Das Werk ist eine der letzten und aufwändigsten Studien, die Klimt für das Gemälde angefertigt hat und zeigt bereits eine große Ähnlichkeit mit der endgültigen Komposition des Porträts. Hermine Gallia trägt ein vom Künstler entworfenes Kleid mit reichem Faltenwurf und ist als stehende Ganzfigur dargestellt. Der Hauptunterschied zum Gemälde besteht darin, dass die stehende Frau in der Zeichnung nach links gedreht ist. Mit nur wenigen akzentuierten Linien, die die linke Augenbraue und die Lippen zeigen, gelingt es dem Maler in dieser Zeichnung, den für ihn charakteristischen Stil eines leicht verschobenen Gesichtes zu schaffen, als schäue die Person auf den Betrachter herab. Zugleich individualisiert er die dargestellte Person. Klimt stellte auf der ihm gewidmeten XVIII. Ausstellung der Wiener Secession vom 14. November 1903 bis zum 6. Januar 1904 fast sein gesamtes in den 6 Jahren zuvor geschaffenes Werk aus, darunter das noch unvollendete Porträt Hermine Gallias. Das Ehepaar Gallia kaufte in der Ausstellung eines der insgesamt neun Gemälde des Malers, eine Waldszene. Unter Berücksichtigung anderer Zeichnungen aus dieser Zeit erinnert Klimts Studie für das Porträt der Hermine Gallia stark an die Studien, die er für das berühmte Porträt von Adele Bloch-Bauer<sup>4</sup> schuf, das er drei Jahre später vollendete.

Frau Dr. Marian Bisanz-Prakken, die derzeit an einem Supplement zum Werkverzeichnis der Zeichnungen Gustav Klimts arbeitet, hat die Zeichnung im Juni 2019 im Original gesehen und mündlich bestätigt, dass es sich um das im Werkverzeichnis von Alice Strobl abgebildete Werk handelt.



PROVENIENZ:

Moritz Gallia, Wien (direkt beim Künstler erworben, bis 1918)  
Hermine Gallia, Wien (durch Erbschaft, bis 1936)  
Familiensammlung Gallia, Wien (durch Erbschaft 1936), ab 1938 Australien  
Christian Nebehay, Wien (1962)  
Galerie Suppan, Wien  
Privatsammlung, Italien (1990 aus der zuvor genannten Galerie erworben)  
Privatsammlung, Schweiz

LITERATUR:

Novotny, Fritz; Dobai, Johannes: Gustav Klimt, Salzburg 1967, S. 334  
Nebehay, Christian Michael: Gustav Klimt. Dokumentation, Wien 1969, Abb. 436  
Strobl, Alice: Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903, Salzburg 1980, Nr. 1048, S. 298 (Abb.)

AUSSTELLUNGEN:

Christian Michael Nebehay, Wien 1962, Nr. 30 f.

- 1 Hermine Gallia (1870–1936) lebte mit ihrem Mann und den Kindern in Wien in einem Haus in der Wohlebengasse 4, welches unter anderem von dem Gründer der Wiener Werkstätte, Josef Hoffmann (1870–1956) ausgestattet worden war.
- 2 Vgl. Strobl, Alice: Gustav Klimt. Die Zeichnungen 1878–1903, Salzburg 1980, S. 298 f.
- 3 Moritz Gallia (1858–1918) war Direktor der Österreichischen Gasglühlicht- und Elektrizitätsgesellschaft und wurde vom Kaiser mit dem Titel Regierungsrat geehrt.
- 4 Gustav Klimt: Adele Bloch-Bauer, Öl, Silber und Gold auf Leinwand, 140 x 140 cm, Neue Galerie New York, Inv.-Nr. 2006.04.