

TIERBILDER DER DÜSSELDORFER MALERSCHULE



DR. AXE-STIFTUNG

MICHAEL IMHOF VERLAG

KATALOG X

Der Katalog erscheint aus Anlass der
Ausstellung „Tierbilder der Düsseldorfer Malerschule“
im Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung,
Kronenburg/Eifel, 2022/23

Impressum

Herausgeber: Christiane Pickartz

Konzeption und Organisation: Rudolf Kirstgen, Christiane Pickartz

Restauratorische Betreuung: Hilla Grosse, Ingrid Kemp

Rahmungen: Vergolderei Wiebke Nett

Gemäldereproduktionen: Barbara Frommann-Czerni

Redaktion: Rudolf Kirstgen, Christiane Pickartz, Laura Tries

Gestaltung/Reprografie: Margarita Licht (Michael Imhof Verlag)

Druck: Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

© 2022 Michael Imhof Verlag

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel. 0661/29191660; Fax 0661/29191669
info@imhof-verlag.de; www.imhof-verlag.de

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1268-2

INHALT

7 | Vorwort

9 | Balkongespräche. Ekkehard Mai in memoriam
Roland Kanz

13 | AUFSÄTZE

14 | Zwischen den Gattungen – Tierdarstellungen in Landschaften und Genrebildern der
Düsseldorfer Malerschule
Margot Klütsch

34 | Karlsruhe – München – Düsseldorf. Die akademische Tiermalerei im Vergleich
Manfred Großkinsky

58 | „Das letzte Jahrhundert der Pferde“ – Pferdedarstellungen der Düsseldorfer Malerschule
Anke Repp-Eckert

78 | Der Röhrende Hirsch – gemaltes Psychogramm einer Gesellschaft
Marcell Perse

92 | Von Akademiekühen und Weiderindern – Tierbilder in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung
Christiane Pickartz

106 | Die Doppelnatur des Menschen oder die Anthropomorphisierung des Tiers –
Kunsthistorische Perspektiven
Martina Sitt

117 | KATALOG

236 | Literatur

240 | Bildnachweis

ZWISCHEN DEN GATTUNGEN – TIERDARSTELLUNGEN IN LANDSCHAFTEN UND GENREBILDERN DER DÜSSELDORFER MALERSCHULE

Margot Klütsch

Prolog: Vom Attribut zum Sujet

1830 malt der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, Wilhelm von Schadow, ein poetisches Bildnis seiner beiden Kinder, der damals sechsjährigen Sophie und des vierjährigen Rudolf (Abb. 1).¹ Die Kinder sitzen eng beieinander in einer romantisch inspirierten Landschaft. Der Junge hält ein weißes Kaninchen auf dem Schoß. Seine Schwester hat ihre Hand auf den Rücken des Tieres gelegt. Ein weiteres Kaninchen hockt im Schatten auf dem Grasboden am linken Bildrand. Die Natur bildet einen Schutzraum für die Kinder. Die beiden Tiere haben unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen: Das eine hockt unauffällig im Schatten. Es steht für das Tier als Teil der Natur. Das andere dagegen, hell ausgeleuchtet in der Bildmitte, fungiert als domestiziertes Haustier und Spielkamerad für die Geschwister. Die Kaninchen auf dem Gemälde sind lediglich Staffage. Sie unterstreichen die kreatürliche Verbindung zwischen den Kindern und der Natur. Fast sechzig Jahre später ist Johannes Christian Deikers Gemälde (Abb. 2 u. Kat.-Nr. 18) entstanden. Ein sparsam ornamentierter, teilweise vergoldeter Rechteckrahmen gibt einen ovalen Leinwandausschnitt in Art eines Medaillons frei. Die Augen des frontal und groß ins Bild gesetzten Dargestellten fixieren den Betrachter aufmerksam. Im Hintergrund sind Landschaft und Himmel ange deutet. Es handelt sich um ein Porträt – und zwar um das eines Hundes. Deiker hat den Setter so ins Bild gesetzt, wie es der Bildnistradition der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert entspricht. Hundeporträts kennen wir vom englischen Hof, wo Königin Victoria u.a. ihren Spaniel „Dash“ malen ließ. Auch große Meister wie Edouard Manet betätigten sich im 19. Jahrhundert als Tierporträti sten.² Deiker war einige Jahre am fürstlichen Hof in Braunfels als Jagdmaler tätig, hat aber auch häufig Angehörige des Adels porträtiert. 1868 lässt er sich in Düsseldorf nieder. Bei dem Gemälde des Setters verbindet er die Gattungen Porträt und Tierbild. Dass eine derartige Darstellung in der Düsseldorfer Malerei des 19. Jahrhunderts ein bildwürdiges Motiv sein würde, war lange Zeit unvorstellbar.

Das unterschätzte Trio

Das Trio Landschaft, Genremalerei – die Darstellung von Szenen aus dem alltäglichen Leben – und Tierbild hatte keinen leichten Stand im akademischen Betrieb der Düsseldorfer Kunstakademie. Vom Publikum geliebt, aber innerhalb der Akademie wenig geachtet, war es den favorisierten Gattungen historische, religiöse und Porträtmalerei untergeordnet. Das mangelnde Prestige spiegelt sich in der späten Einrichtung der entsprechenden Lehrstühle: Nachdem Johann Wilhelm Schirmer 1832/33 zunächst die provisorische Leitung einer Landschafterklasse übernommen hat, wird er 1839 offiziell Professor für dieses Fach. Nach langjährigen Diskussionen bekommt Wilhelm Sohn endlich 1874 einen Lehrstuhl für Genremalerei, zu einem Zeitpunkt, als diese ihren Zenit

Abb. 1 Wilhelm von Schadow, Bildnis der Kinder des Künstlers, 1830, Öl auf Leinwand, 138,0 x 110,0 cm, Düsseldorf, Kunstmuseum, Inv.-Nr. M 1977-1



Die bedeutendsten Vertreter der Münchener Tiermalerei in der ersten Jahrhunderthälfte – Albrecht Adam (1786–1862), Wilhelm Kobell und Max Joseph Wagenbauer (1775–1829) – orientierten sich an der lebensnahen niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.⁵³ Mit ihrem Schaffen verbinden sich zwei Motivschwerpunkte: Pferde als traditioneller und Weidevieh – Rinder, Schafe, Ziegen – als neu erschlossener Hauptgegenstand der Tiermalerei. Die Spezialisten Adam und Kobell beherrschten die gesamte Palette der Pferdemalerei: von den gängigen Reiterschlachten – in den Jahren der Napoleonischen, nationalen Befreiungs- und Einigungskriege bedienten mit Peter von Hess (1792–1871), Carl Wilhelm Freiherr von Heideck (1788–1861), Dietrich Monten (1799–1843), Feodor Dietz, Eugen und Franz Adam (1817–1880 und 1815–1886), Ludwig Hartmann (1835–1902) sowie weitere Kollegen die Nachfrage –, über die realitätsgenaue Wiedergabe von Pferdeporträts bis zu Darstellungen als Nutztiere im Kontext von Landschaft und Genre. Vor allem Adams erfolgreiche Pferdegenres mit Alltagsszenen wirkten vorbildhaft auf jüngere Künstler, darunter Bürkel mit einem vielseitigen Repertoire.⁵⁴ Mit dem Schaffen des Tier- und Landschaftsmalers Wagenbauer, seit 1815 Inspektor der Königlichen Gemäldegalerie, kam ein Motivtypus auf, der die Tiermalerei dauerhaft begleiten sollte. Mit bayerischer Topographie, regionaltypischem Weidevieh und zuweilen Hirtenstaffage gilt Wagenbauer als „Entdecker der Münchener Weidelandshaft“⁵⁵ die sich durch ihren heimischen, identitätsstiftenden Charakter auszeichnet. Seine naturbasierten, konturbetont gemalten Tiere verharren in statischer Präsenz, maßgeblich bestimmt durch ihr bildimmanentes Verhältnis zur Landschaft: Je nach Bildregie fungiert das Tier als kompositorisches und ästhetisches Dekorum, als Träger landschaftsadäquater Stimmungs- und Handlungssituationen oder als bildbestimmende Erscheinung animalischer Individualität, mit der Tieren ein eigener Stellenwert und der Status eines bildwürdigen Hauptmotivs zugesprochen wurden (Abb. 5). Die „Ansprache“ des Betrachters durch den direkten Blick des Tieres aus dem Bild, die artspezifische Interaktion der Tiere untereinander oder schlicht die Wesenheit kreatürlicher Existenz bildeten Standards der zukünftigen Tiermalerei. Bei Robert Eberle, seit 1830 Schüler der Kunstakademie, beanspruchten nun auch sich bewegende Tiere kompositorisch den meisten Raum, wobei ihr Kontakt mit Menschen – Hirten und Spaziergängern – zwischen Vertrautheit und Entfremdung changiert.⁵⁶

Abb. 5 Max Joseph Wagenbauer, Kühe auf der Weide, um 1826, Öl auf Holz, 15,8 x 23 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S.250



Zu den wichtigsten Tier- und Landschaftsmalern zählt Johann Friedrich Voltz, ab 1834 Schüler der Kunstakademie und von Adam gefördert. Nach einer Hollandreise 1841 verschrieb er sich endgültig der Tiermalerei mit Weidevieh als Hauptmotiv.⁵⁷ Während der Mensch nur noch eine neben-sächliche Rolle spielt, rücken die Tiere zunehmend in den Vordergrund, wo sie lagern, ruhig stehen, sich auf den Betrachter zu- beziehungsweise von ihm weg bewegen oder für ein bisher Pferden und Hunden vorbehaltetes Porträt einer spezifischen Rasse „posieren“. Mit stimmungsvollen Landschaftsfolien aus malerischen Ziehwegen, spiegelnden Wasserflächen und schattenspendenden Bäumen gelang Voltz



Abb. 6 Anton Braith, Heimziehende Herde, 1872, Öl auf Leinwand, 68,5 x 97,0 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv.-Nr. G 0149

„der Durchbruch zum typischen ‚Tierbild der Münchener Schule‘“⁵⁸ – gängige Themen wie Tiere an der Tränke und auf dem Heimweg suggerierten eine gewünschte Authentizität, mit der sich das urbane Publikum ein Stück Naturnähe in die Privatheit holte. Voltz’ gut verkäufliche, idyllische „Zustandsschilderungen“⁵⁹ griffen jüngere Künstler auf, von denen einige reine Epigonen blieben – etwa Louis Reinhardt (1849–1870) oder Ludwig Sellmayr (1834–1901) –, während andere sich durch Steigerung des Realismus und des Kolorits zu ernsthaften Konkurrenten entwickelten: so Anton Braith (1836–1905), Christian Mali (1832–1906) und Hermann Baisch, deren Schaffen den Einfluss der Malerkolonie von Barbizon spiegelt – motivisch durch Rinder und Schafe, stilistisch durch atmosphärischen Realismus.⁶⁰ Barbizon, der Inbegriff für realistische und atmosphärische Naturauffassung, übte zunächst auf Münchener Landschaftsmaler,⁶¹ dann auf Tiermaler eine große Anziehungskraft aus, konkretisiert durch Vor-Ort-Besuche und persönliche Kontakte: Braith und Mali teilten seit einer Parisreise 1867 die Begeisterung für die monumentale Tiermalerei des Barbizonisten Constant Troyon (1810–1865) und der aus einer Künstlerfamilie stammenden Rosa Bonheur (1822–1899).⁶² Mali schilderte friedlich-beschauliche Tierszenen in einer tages- wie jahreszeitlich stimmungsvollen Atmosphäre mit entsprechend harmonischen Tonverläufen, der innovative Braith arrangierte die Tiere als Akteure unterhaltsamer bis turbulenten Bildgeschichten (Abb. 6). Er führte eine „packende Bildregie“⁶³ in wechselnden situativen Zusammenhängen, nutzte Licht- und Wetterverhältnisse zur Bild-dramaturgie, kombinierte Jung- und Alttiere, bediente sich der Vielfalt kontrastierender Fellfarbungen, dynamisierte die Bewegungsmomente, psychologisierte das Tierwesen durch rassenge-

hatte der englische Pferdemaler George Stubbs dieser Figur der hohen Reitkunst mit seinem großformatigen, naturalistischen Porträt des Zuchtpferdes „Whistlejacket“ (1762)²² malerisch ein Denkmal gesetzt. In der Düsseldorfer Malerei fand das Reiterporträt von Napoleon in dem Reiterbildnis des preußischen Generalfeldmarschalls Gebhard von Blücher (1863) des Malers Emil Hünten (1827–1902) einen, in der Biografie des Dargestellten begründeten, Widerhall (Abb. 3).²³ Während der Kämpfe gegen französische Truppen bei Paris erbeutete Blücher 1814 im Schloss von Saint-Cloud die zweite Fassung des Napoleon-Porträts mit einem braunen Pferd und brachte es nach Potsdam in das Neue Palais.²⁴ Simon Meister (1796–1844) bekam den Auftrag, ein Pendant zu dem von Blücher im Schloss Saint-Cloud erbeuteten Bildnis Napoleons zu malen. Auf seinem 1823 datierten Gemälde „Marschall Blücher zu Pferde“ sind deshalb Pferd und Reiter nach rechts ausgerichtet.²⁵ Hünten zeigt den legendären „Marschall Vorwärts“ der Befreiungskriege 40 Jahre später ebenfalls auf einem nach rechts aufsteigenden Schimmel sitzend. Mit erhobenem Säbel dreht er sich zu seiner – im Bild nicht sichtbaren Kavallerie – um. Unter dem Pferd liegt als Zeichen der Überlegenheit die Fellmütze eines französischen Husaren im Gras. Die Szene spielt sich auf einem einfachen Feld vor bedrohlich bewölktem Himmel ab. Links im Mittelgrund folgt Blücher ein preußischer Husar, und im Hintergrund rechts sind die zu erwartenden Kämpfe angedeutet. Pferd und Reiter sind in ihren Bewegungen realistischer aufgefasst als die idealisierten, jugendlichen Reiterporträts von David und Meister: Der damals 70-jährige Blücher ist seinem Alter entsprechend als ergrauter und energisch, aber auch furchtsam blickender Feldherr porträtiert, dessen staubiger Militärmantel im Wind der zügigen Vorwärtsbewegung zu Pferde flattert. Der schlanke Schimmel stößt sich mit den Hinterläufen nach vorne ab und verharrt nicht, wie Napoleons kraftstrotzendes Pferd, in der aufbäumenden Bewegung.

Abb. 3 Emil Hünten, Marschall Vorwärts, 1863, Öl auf Leinwand, 87,0 x 71,0 cm, Kiel, Kunsthalle zu Kiel



Die Befreiungskriege mit dem Sieg über Napoleon, der Deutsch-Dänischen Krieg 1864, der Deutsche Krieg 1866 und schließlich der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 schufen die Voraussetzungen für die nationale Einigung Deutschlands mit der Gründung des Deutschen Kaiserreiches 1871. Denkwürdige Schlachten mit Infanterie und Kavallerie, bedeutende Ereignisse und Episoden wurden in zahlreichen künstlerischen Darstellungen mit dem Anspruch auf anschauliche Wahrhaftigkeit vergegenwärtigt.²⁶ Die Kriegs- und Schlachtenmaler Wil-



Abb. 4 Wilhelm Camphausen, Blüchers Rheinübergang bei Caub am 1. Januar 1814, 1860, Öl auf Leinwand, 145,0 x 210,0 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 315

helm Camphausen, Emil Hünten und Georg Bleibtreu hatten an einigen dieser Kriege als Soldaten und Berichterstatter teilgenommen. Als hervorragende Pferdekennen und -maler hielten sie Szenen der ausgetragenen Schlachten nicht nur in Gemälden fest, sondern schufen auch Zeichnungen als Druckvorlagen für Illustrationen in Zeitschriften und Büchern.²⁷ Anschaulichkeit und Erzählkunst waren die vom Auftraggeber und Publikum geforderten Eigenschaften von zeitgenössischen und historischen Darstellungen, wie sie z. B. Camphausens berühmtes Gemälde „Blüchers Rheinübergang bei Caub am 1. Januar 1814“ (1860) als romantische Winterlandschaft mit berittenen Soldaten und zivilen Zuschauern auszeichnet (Abb. 4).²⁸ Der Sieg Preußens mit seinen Verbündeten im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 befeuerte den deutschen Nationalismus und die Nachfrage nach Militärdarstellungen. Wilhelm Camphausen und Christian Sell d. Ä. (1831–1883)²⁹ zeichneten die Druckvorlagen für Illustrationen in dem 1872 erschienenen Buch „1870 und 1871. Zwei Jahre deutschen Heldenthums“ von Gustav Höcker, eine ausführliche Chronographie der Kriegsereignisse mit Landkarten, Schlachtenszenen und Porträts. Sie belegen, welchen hohen Stellenwert das Pferd als „Kriegsmaschine“ in dieser Zeit hatte. Genrehafte Illustrationen ließen den Leser wichtige Episoden des Krieges als heldenhafte Momente emotional nacherleben. Ein Holzstich nach einer Zeichnung von Camphausens „Königlicher Sieger von Gravelotte“ zeigt König Wilhelm von Preußen, wie er, dicht gefolgt von Otto von Bismarck, Helmuth von Moltke und weiteren Generälen, dem Betrachter selbstbewusst in zügigem Tempo entgegenreitet.³⁰ Die Pferde sind in schnellem Trab frontal in kunstvoller perspektivischer Verkürzung dargestellt, was ihre kraftvoll-dynamische Bewegung perfekt zum Ausdruck bringt. Dieses

Kontext und stellte es als Symbol für Stärke und Selbstbewusstsein ins Zentrum seiner Darstellung. Zahlreiche Stichreproduktionen machten die Bildfindung in ganz Europa populär.¹⁶ Der Zwölfender wird erfolgreiches Medium einer Stimmungsmalerei, die in ihm eine fast mythische Naturschönheit des schottischen Hochlandes in Verbindung mit der repräsentativen Darstellung königlicher Pracht und Macht vorstellt – nicht von ungefähr, denn ursprünglich war das Gemälde als Teil einer Neuausstattung der Refreshment Rooms in Westminster Palace in Auftrag gegeben worden.¹⁷ In der Finesse von detaillierter und täuschend echter Darstellung von Fell und Geweih stehen Landseer, von Wille und Kröner in einer Reihe.

Eine andere Ressource für die Entwicklung des populären Brunnthirsch-Bildes sind die repräsentativen Darstellungen der Hirschjagd im Barock. Der Hirsch ist Exponent der „Hochwildjagd“, deren Bezeichnung sich darauf zurückführt, dass nur der Hochadel dazu berechtigt war. Noch die „Jagd bei Blankenburg“ des als Schüler Schirmers später zum oldenburgischen Hofmaler avancierten Heinrich Schilking (1815–1895) von 1848 zeigt einen erlegten kapitälen Hirsch inmitten eines eher statischen Figurenarrangements von Jagdhelfern im Schattenbereich, die den im rechten Bildteil im hellen Sonnenlicht dargestellten Herzog Wilhelm zu Braunschweig und Lüneburg (1806–1884, also als 42-Jährigen) beobachten, der auf ein Ziel außerhalb des Bildes anlegt.¹⁸ Der Hirsch steht hier als standesgemäßes Hoch-Wild für die Stellung des Fürsten.

Für die Landschafter der Düsseldorfer Malerschule ist der Niederländer Jacob van Ruisdael (1628–1682) das bekannteste Vorbild – wurde doch schon von Akademiedirektor Wilhelm von Schadow



Abb. 5 Edwin Landseer,
The Monarch oft he Glen, um
1851, Öl auf Leinwand,
163,8 x 168,9 cm, Edinburgh,
Scottish National Gallery,
Inv.-Nr. NG 2881

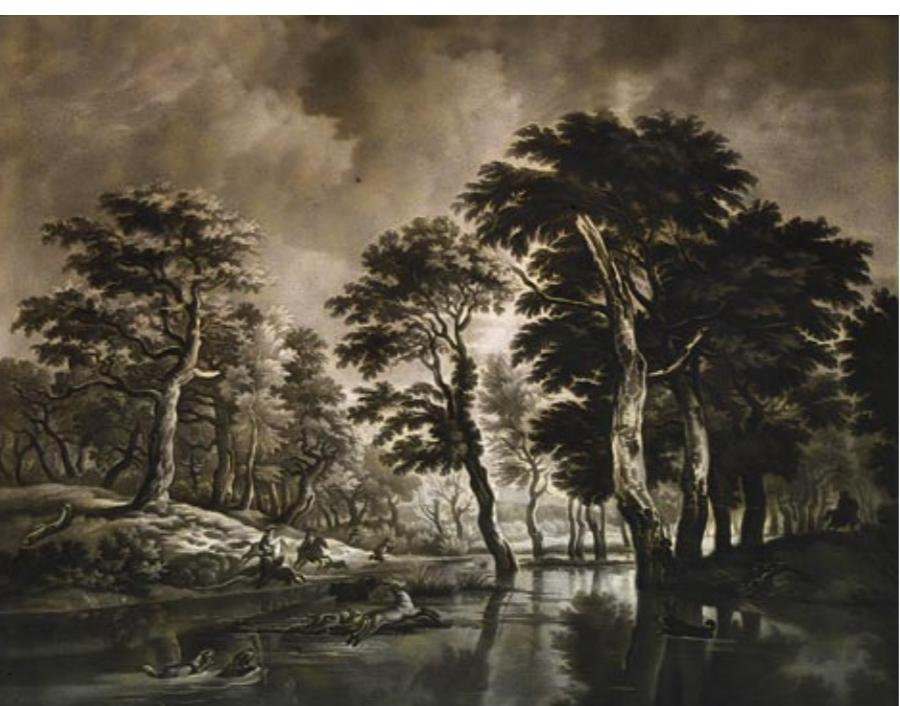


Abb. 6 Königl. Sächs. Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Die Jagd (nach dem Gemälde von Jacob Isaaksz. van Ruisdael), um 1851/52, Lithophanie aus Bisquitporzellan, 18,3 x 23,2 cm, Jülich, Museum Zitadelle, Inv.-Nr. 2019-0007

(1788–1862) ein Satz über Schirmers Bestimmung zum Landschaftsmaler kolportiert: „... er müßte sich dann sehr irren, wenn ich nicht dermaleinst sein Ruisdael werden würde“, wie Schirmer in seinen Lebenserinnerungen notiert.¹⁹ Ruisdaels in der Dresdener Gemäldegalerie bewahrtes Werk „Die Jagd“ war in zahlreichen Reproduktionsgrafiken und Kopien in Umlauf und hatte eine solche Bekanntheit und Popularität, dass es von der Porzellanmanufaktur Meißen als Lithophanie-Platte mit visuellem 3D-Effekt herausgebracht wurde (Abb. 6).²⁰ Auch wenn es bei Ruisdael explizit um die Hirschjagd geht, wird der Bildeindruck doch vor allem durch die Darstellung der mächtigen Bäume der Flusslandschaft dominiert – ein Effekt, der durch die plastische Modellierung der Stämme in der Lithophanie noch betont wird. Die Jagd erscheint fast beiläufig als ein waldtypisches Geschehen. Während die Jäger und Jagdhunde von beiden Seiten entlang der Kompositionslinien des Bildes auf den kraftvoll springenden Hirsch im Zentrum zustreben, hebt sich dieser als einziges Element der Jagddarstellung markant von seiner Umgebung ab. Hier steht der Hirsch nicht als „König des Waldes“ im Mittelpunkt, sondern als getötete edle Jagdbeute. Und doch wird durch die Lichtregie des Bildes, welche in der Umsetzung als Lithophanie noch stärker ins Auge fällt, der Hirsch in der Komposition mit den rahmenden Eichen und vor dem flächigen Hintergrund des Flusses so stark in den Naturraum eingebunden, dass die Jagdthematik zwar präsent bleibt, aber optisch gegenüber den Elementen der Natur in den Hintergrund tritt. Und so ist auch die Figur eines Jägers in den Bildern der Düsseldorfer Malerschule nicht zwingend immer als Verbindung zur Jagd wichtig, sondern neben Holzfällern, Reisigsammlerinnen, Köhlern und Wilddieren eben eine im Wald plausibel anzutreffende Person, die aber durchaus in den Hintergrund treten kann. Man denke nur an Schirmers selbst so benanntes Gemälde „Jagdschloß mit Jägerstaffage“ von 1830, bei dem er der Konvention in der von Historienmalern dominierten Klasse bei Schadow folgt und das Gemälde nach der darauf vorhandenen Person bezeichnet, obwohl die im Schatten des zentralen Eichenbaums gehende Figur eher unscheinbar ist.²¹

Jagdmalerei und Naturblick

Natürlich gibt es unter den Düsseldorfer Landschaftsmalern ausgesprochene Jagdmaler wie Friedrich Happel (1825–1854)²² oder die Familie Deiker²³ (vgl. Kat.-Nr. 12–18) und auch vielseitige Maler wie Hugo Mühlig (1854–1929)²⁴, die in ihren Bildern eine explizite Jagdthematik pflegen und sich speziell an Jäger als Kunden richten. Schließlich hatte die Aufhebung des adeligen Jagdprivilegs nach der Revolution 1848 die Voraussetzung dafür geschaffen, dass das wirtschaftlich erfolgreiche Bürgertum sich diesen Bereich standesgemäßer Repräsentation und Selbstvergewisserung angeeignet hatte. Ein schönes Beispiel dafür ist August von Willes „Ansicht von Barmen“ von 1870, das die Jagd einer reichen Industriellenfamilie vor dem Prospekt einer dicht besiedelten Industrielandschaft zeigt.²⁵ Auf ein breiteres Publikum ausgerichtet waren jedoch Gemälde, die den „Jägerblick“ der stillen Wildbeobachtung als Ausdruck einer naturverbundenen Innensicht des Waldes vorführen (Abb. 7). Die Schilderung solcher Momente sind zunächst sozusagen „Standfotos von Jagderlebnissen“.²⁶ In Gemälden wie denen von Fritz Ebel (1835–1895) und ähnlich auch Hermann



Abb. 9 Carl Maria Seyppel, Beim Frühstück, o. J., Öl auf Leinwand, 54,5 x 44,5 cm, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 527

der Tiere gezeigt: Ein Pferd steht vorne links, Ziegen und Schafe sind vorne rechts auszumachen, und am unteren Bildrand hocken zwei Kaninchen, die sich von dem streitlustigen Hund und der buckelnden Katze nicht stören lassen. Obwohl das Bild entstand, bevor sich die 1837 geborene Clara von Wille bei Rosa Bonheur aufhielt, gibt es doch einen guten Einblick in die Atmosphäre, die die Rheinländerin in Paris vorfand. In Düsseldorf gab es um die Mitte des 19. Jahrhunderts derartige Ateliers noch nicht. Das sollte sich – wie anfangs bereits erwähnt – erst 1899 ändern, als auch an der Düsseldorfer Kunstakademie endlich ein auf die Bedürfnisse der Tier- und Freilichtmaler zugeschnittenes Atelierhaus eröffnet werden konnte. Zugelassen waren weibliche Schüler auch zu jener Zeit an der Akademie allerdings noch nicht.¹⁹

Clara von Wille war dennoch exzellent ausgebildet worden und wusste ihr Talent marktorientiert einzusetzen; denn in der von Männern dominierten Kunstszenen hatte sie als Frau keine Chance, lukrative öffentliche Aufträge zu bekommen. Schon früh spezialisierte sie sich auf Hundebilder und malte die Tiere im Rudel, im Familienverbund, einzeln in ganzer Figur oder auch im Brustbildausschnitt. Nicht selten sind die Modelle namentlich benannt, was den Porträtkarakter der Bilder bestätigt. Die Hunde waren Familienmitglieder, und als solche sollten sie unvergessen bleiben. Es ist überliefert, dass in der Familie von Wille selbst auch Hunde gehalten wurden. Ob der stattliche

Neben diesen Genrebildern, in denen Haustiere eine stimmungstragende Nebenrolle spielen, gab es im Rheinland im späten 19. Jahrhundert auch einen Markt für Porträts von Hunden, die im Privaten zum Freude ihrer Besitzer und nicht als Jagdhunde gehalten wurden. Dies war eine Nische, die größtenteils von der Familie Deiker abgedeckt wurde. Clara von Wille hingegen spezialisierte sich besonders auf die Wiedergabe von Haushunden (Kat.-Nr. 71–75). Aus privilegierten Verhältnissen stammend, hatte Clara eine fundierte Ausbildung zur Malerin erhalten, zunächst in der Damenschule von Carl Ferdinand Sohn (1805–1867) und anschließend bei der Tiermalerin Rosa Bonheur (1822–1899) in Paris.¹⁷ Erst jüngst tauchte im Kunsthandel ein Leinwandgemälde auf, das das weitläufige, aus zwei Räumen bestehende Atelier dieser bemerkenswerten Tiermalerin in der Rue de l'Oueste in Paris zeigt (Abb. 10).¹⁸ Während die Künstlerin im hinteren von einem großen Fenster durchlichteten Atelierraum bei der Arbeit an der Staffelei sitzt und sich eine zweite Malerin im Gespräch mit einer Besucherin befindet, werden im vorderen Bildbereich die strohgefüllten Boxen



Abb. 10 Französisch, Das Atelier der Tiermalerin Rosa Bonheur in der Rue de l'Oueste, Paris, um 1849–1853, Öl auf Leinwand, 50,5 x 61,0 cm, Berlin, Galerie Bassenge

„Unkas“ (Kat.-Nr. 75) der Künstlerfamilie gehörte, kann nur vermutet werden. „Pretty“ und „Püttje“, porträtiert von Clara und ihrem Sohn Fritz von Wille, gehörten sicher dazu.²⁰ Malte Fritz von Wille den kleinen „Püttje“ im Jahr 1927, so sind bereits in seinem Düsseldorfer Skizzenbuch, das er als zwanzigjähriger Akademiestudent im Sommer 1880 führte, neben Landschaften und Pflanzen, Marktszenen und Figuren, auch verschiedene Hundestudien überliefert.²¹ Fritz von Wille, der als Tiermaler im Bestand der Dr. Axe-Stiftung mit der oben erwähnten Darstellung einer Wildschweinrotte vertreten ist (Kat.-Nr. 76), befasste sich somit schon früh mit einem Thema, das ihm von Kindheit an durch die Gemälde seiner Mutter vermittelt worden war. Wahrscheinlich den Wünschen des jeweiligen Auftraggebers folgend, malte Clara von Wille die Hunde auch gelegentlich mit putzigen Schleifen geschmückt (Abb. 11)²², doch stellte sie sie immer vor neutralen Hintergründen oder vor ihren Zwingern und Hundehütten dar, im privaten Wohnbereich zeigte sie die Tiere nicht. Anders Heinrich Petersen-Angeln, der sich auf die Marinemalerei spezialisiert hatte und mit dem Hund „Leddy“ ein singuläres Tierporträt schuf. Leddy, ein gepflegter braun-weißer Jack-Russel-Terrier, hockt an einem Esstisch auf einem Stuhl, in angespannt freudiger Erwartung auf einen köstlichen Leckerbissen (Kat.-Nr. 60). Im Gegensatz zu der Frühstücksszene von Carl Maria Seyppel ist der Hund bei Heinrich Petersen-Angeln die Hauptperson. Er wird namentlich bezeichnet, der Halter bleibt anonym.

CARL FRIEDRICH DEIKER

1836 Wetzlar – 1892 Düsseldorf



Carl Friedrich Deiker war das jüngste Kind des Porträtmalers Friedrich Deiker. Er verlegte sich wie sein älterer Bruder Johannes Christian Deiker (Kat.-Nr. 16–18), der ihm ersten Zeichenunterricht erteilte, ganz auf das Genre der Jagd- und Tiermalerei. Nach dem Besuch der Academie der Zeichenkunst in Hanau arbeitete Carl zunächst im Atelier seines Bruders in Braunfels. Ab 1858 war Carl Friedrich Deiker in der Landschaftsklasse von Johann Wilhelm Schirmer in der Kunstschule in Karlsruhe eingeschrieben, durch dessen Vermittlung er erste großformatige Jagdstücke („Angeschossener Hirsch, von Schweißhunden verbellt“, „Sauhatz“) an den Großherzog Max von Baden und den Großfürsten Michael von Russland verkaufen konnte.

1861 richtete Deiker ein Atelier in Karlsruhe ein, übersiedelte jedoch schon 1864 nach Düsseldorf, wo er im Folgejahr Mitglied des Künstler-Vereins Malkasten wurde. Schon bald konnte er sich hier etablieren, auch dank seiner Heirat mit der Tochter des bekannten Landschaftsmalers Carl Hilgers. Deiker beteiligte sich regelmäßig an Ausstellungen in Berlin, Dresden, Düsseldorf, Hannover und München. Seine dynamischen und in ihrer Heroisierung an Schlachtenbilder erinnernden Darstellungen von flüchtendem und kämpfendem Wild erregten große Aufmerksamkeit, wozu auch die zahlreichen Nachstiche in Jagdzeitschriften beitrugen. Deiker rädierte gelegentlich auch selbst, zeichnete und aquarellierte aber vor allem Vorlagen für Illustrationen in populären Zeitschriften wie „Die Gartenlaube“ oder die Leipziger „Illustrierte Zeitung“ und für Tier- und Jagdbücher, darunter „Waidmanns Freud in Wald und auf der Haid“ von Adolf und Karl Müller sowie für das bekannte „Brehms Tierleben“.

Für die Tier- und Jagdmaler seiner Zeit und der nachfolgenden Generation wurden Carl Friedrich Deikers Werke zum Maßstab. Einige vervollkommeneten ihre Fähigkeiten als Schüler in seinem Privatatelier, darunter Bruno Liljeors, Louis Henry Weston Klingender und Fritz Schürmann. Auch sein Sohn Carl Deiker (1879–1958) sollte als Tiermaler in seine Fußstapfen treten. (ST)

12 HIRSCH AUF DER ANHÖHE

Öl auf Leinwand, 54,3 x 43,3 cm
Signiert unten rechts: C.F.Deiker
Dr. Axe-Stiftung Nr. 736

13 BEGEGNUNG MIT DEM WILDSCHWEIN

Öl auf Leinwand, 32,0 x 24,0 cm
Signiert unten rechts: C.F.Deiker
Dr. Axe-Stiftung Nr. 612

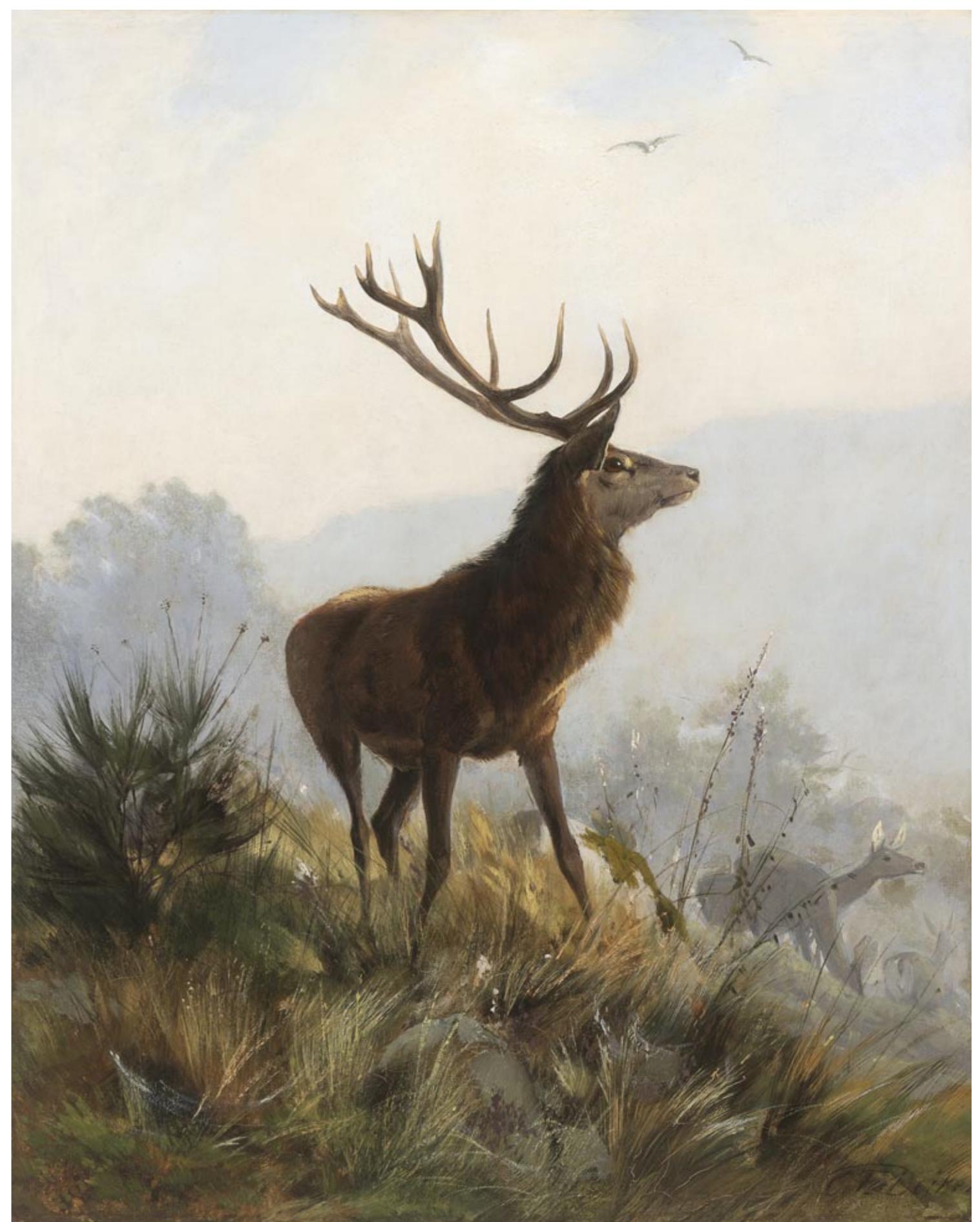
14 KOPF EINES JAGDHUNDES

Öl auf Holz, 18,0 x 14,0 cm
Signiert unten links: C.F.Deiker
Dr. Axe-Stiftung Nr. 688

15 PORTRÄT EINES TERRIERS

Öl auf Holz, 24,0 x 17,7 cm
Signiert unten links: C.F.Deiker
Dr. Axe-Stiftung Nr. 696

Carl Friedrich Deiker profitierte, ebenso wie sein Bruder, vom Boom der Jagd- und Wildmalerei, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte. Waren es anfangs noch adlige Auftraggeber, die seine Karriere förderten, so konnte er bald eine breite bürgerliche Käufer schicht für seine Arbeiten einnehmen. Dabei wurden Deikers Gemälde ganz unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht. Dramatische und kompositorisch anspruchsvolle Szenen von ineinander verbissenen Hunden, kämpfenden Hirschen oder Sauhatten in monumentalen Formaten, die von Werken des Niederländers Frans Snyders aus dem 17. Jahrhundert inspiriert waren, zielten auf die Vorlieben des Großbürgertums ab. Neben diesen im dramatischen Höhepunkt kulminierenden Flucht- und Kampfszenen schuf Deiker auch anekdotisch aufgefasste Werke, wie das des apportierenden Jagdhundes, dem ein erschrockter Hase vor die Pfoten läuft („In Verlegenheit“, Städtische Sammlungen Wetzlar, Inv.-Nr. 18/525). Einen weiteren Schwerpunkt seines umfangreichen Schaffens bilden nahaufnahme Szenen, die das typische Verhalten von Wildtieren wie Auerhähnen, Füchsen oder Wieseln (einzelne und mit Artgenossen) in der Natur zeigen. Diese Arbeiten waren prädestiniert für die Reproduktion in den illustrierten Volks- und Familienzeitschriften. Sie zeichnen sich nicht nur durch eine in lang-



CLEMENS OTTO FIKENTSCHER D. Ä.

1831 Aachen – 1880 Düsseldorf



Fikentscher zählt wie Wilhelm Camphausen, Emil Hünten, Christian Sell d. Ä. und d. J., Theodor Rocholl u. a. zu jenen Künstlern der Düsseldorfer Malerschule, die sich auf die Militär- und Schlachtenmalerei spezialisiert hatten. Ausgebildet wurde er seit 1851 an der Düsseldorfer Kunstakademie bei

Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt zum Historienmaler. Seine naturgetreuen Pferdedarstellungen wurden schon während der Ausbildungszeit sehr bewundert. Nach dem Studium verbrachte er zunächst mehrere Jahre in Stuttgart und München bevor er sich endgültig in Düsseldorf niederließ.

Fikentscher fertigte Zeichnungen, Holzschnitte und Radierungen mit historischen und zeitgenössischen Reiterschlachten an, die in zahlreichen Zeitschriften veröffentlicht wurden. Er illustrierte Bücher über den Preußisch-Österreichischen Krieg 1866 und den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71. 1868 erschien das „Album für die Cavallerie und ihre Freunde“ mit 25 kolorierten Lithografien nach Zeichnungen von seiner Hand. Das Kriegsgeschehen hatte Fikentscher aus eigener Anschauung 1864 im Preußisch-Dänischen Krieg kennengelernt. Er gehörte neben August Beck, Wilhelm Camphausen, Emil Hünten und Adolf Norten zu jenen Düsseldorfer Künstlern, die sich als Berichterstatter an der Front aufgehalten haben.

Neben Darstellungen von Reiterschlachten und Feldzügen hinterließ Fikentscher auch humoristische Schilderungen aus dem Soldatenleben sowie Szenen aus der Welt des Zirkus und gelegentlich auch reine Tierbilder, wie das Werk „Noblesse oblige: Ackergaul und Hahn“ (publiziert 1881 in der „Gartenlaube“) oder eine Kampfszene zwischen einem Löwen und Königstiger über einem toten Pferd aus dem Jahr 1884 (Düsseldorf, Kunstpalast). Mit der Darstellung eines Büffels war Fikentscher 1902 auf der Deutsch-nationalen Kunstausstellung in Düsseldorf vertreten. (CP)



22 BLÜCHERS RETTUNG DURCH SEINEN ADJUTANTEN GRAF NOSTITZ IN DER SCHLACHT BEI LIGNY AM 16. JUNI 1815

Öl auf Leinwand, 63,5 x 84 cm

Signiert unten links: Otto Fikentscher Ddf
Dr. Axe-Stiftung Nr. 230

Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Napoleonischen Kriege bei den Preußen noch nicht vergessen. Vor allem Episoden aus der legendären Schlacht bei Waterloo, aus der die preußische Armee an der Seite Englands siegreich hervorgegangen war, fanden noch immer reges Interesse in der Öffentlichkeit. Der Düsseldorfer Militärmaler Adolf Norten z. B. malte eine Serie von Waterloo-Bildern für den König von Hannover (Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum), und auch Clemens Otto Fikentscher befasste sich mehrfach mit dem historischen Stoff. Schon Friedrich von Boetticher hat in seinen „Malerwerke[n] des 19. Jahrhunderts“ ein Gemälde mit dem Titel „Blüchers Rettung durch seinen Adjutanten Nostiz bei Quatrebras 1815“ aufgelistet, allerdings ohne Nennung der Maße und des Aufbewahrungs- bzw. Ausstellungsortes. Möglicherweise handelt es sich bei Kat.-Nr. 22 um das bei Boetticher genannte Bild.

Das Gemälde zeigt ein dramatisches Kavalleriegefecht, das sich über die gesamte Bildfläche erstreckt. Der Himmel ist mit schweren, dunkelrot

aus Kat.-Nr. 22



22

verfärbten Wolken verhangen, die Erde ist karg und verwüstet. Die Frontlinie führt von vorne rechts nach links in die Bildtiefe. Während im rechten Bildbereich die Schlacht noch tobt, liegen links gefallene Soldaten und Pferde am Boden. Ein General in preußischer Uniform ist links im Vordergrund mit seinem Rappen gestürzt. Blut fließt aus der Wunde des Pferdes. Der General hat Mütze und Gewehr verloren. Mit entschlossener Miene und einem Kurzschwert in der rechten Hand, zieht er sich mühsam unter dem schweren Leib des Pferdes hervor. Ein junger Kavallerist steht mit gezogenem Degen schützend neben dem Gestürzten und hält einen Schimmel für diesen bereit. In der Tat könnte es sich bei dem Bild um die Darstellung jener dramatischen wie entscheidenden Szene in der Schlacht bei Ligny am 16. Juni 1815 handeln, als der gestürzte Generalfeldmarschall Blücher durch seinen Adjutanten Graf Nostitz gerettet wurde. Allerdings wird in den Quellen stets erwähnt, dass Blücher mit seinem Schimmel, einem Geschenk des Prinzregenten von England, zu Fall kam und bewusstlos am Boden lag, bis ihn Graf Nostitz unter dem Tier hervorgezogen hat. Auch das Pferd des Grafen war von einer Kugel getroffen worden, und Kameraden eilten mit neuen Pferden

herbei, um Blücher und Nostitz zu retten. Die Schlacht bei Ligny am 16. Juni war verloren, doch zwei Tage später, in der Schlacht von Waterloo am 18. Juni 1815, konnten die Armeen von Blücher und Wellington die napoleonischen Truppen vernichtend schlagen.

Es muss offen bleiben, ob Fikentscher die Szene mit dem Sturz Blüchers aus dramaturgischen Gründen modifizierte, oder ob es sich doch um eine andere Episode aus den preußischen Feldzügen handelt. Wie auch immer, in seiner dramatischen Inszenierung ist das Bild ein charakteristisches Beispiel für die preußische Militärmalerei im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts. Fikentscher weist sich mit ihm als virtuoser Pferdemaler aus. (CP)

Literatur:

Boetticher 1891–1901, Bd. I–II, S. 321, Nr. 1.

Siegfried Weiß, in: LDM, Bd. 1, 1997, S. 355.

Carsten Roth, in: AKL, Bd. 39, 2003, S. 475 f.

Christiane Pickartz, in: Ausst.-Kat. Kronenburg 2013–14, S. 71 f., Nr. 24.

In der etwa gleichgroßen, nicht datierten Darstellung mit dem Titel „Vorpostengefecht“ (Kat.-Nr. 29) schildert Hünten das kriegerische Geschehen an einer Frontlinie. Ein Vorposten, bestehend aus vier berittenen preußischen Soldaten, hat gerade das Feuer eröffnet. Drei der Kavalleristen liegen am Boden und zielen aus der Deckung heraus auf die gegnerischen Truppen, die links außerhalb des Bildfeldes zu vermuten sind. Der vierte wartet rechts im Schutz des Waldrandes bei den Pferden und beobachtet vom Rücken seines prächtigen Brauns aus das Geschehen. Die weißen Fahnen sollen verhindern, dass der Vorposten von den nachrückenden Truppen nicht mit dem Feind verwechselt wird. Da Hünten die Gegenseite nicht dargestellt hat, bleibt offen, um welchen der preußischen Feldzüge es sich hier handelt. Auch wird in der unspektakulären Szene kein kriegsentscheidendes oder historisches Ereignis gezeigt. Die mit Adlerhelmen und blank geputzten Waffen ausgestatteten Soldaten sind unversehrt. Auch die wohl genährten Pferde, deren Fell auf Hochglanz gestriegelt ist, sind nicht durch den Krieg gezeichnet. Hünten zeigt die prächtigen Tiere aus verschiedenen Ansichten und demonstriert hier wieder einmal sein Talent als Pferdemaler. Der wiederum durch die warmen Töne des Herbstes gekenn-

zeichnete Wald trägt wie eine Theaterkulisse zur stimmungsvollen Wirkung des Bildes bei.

Bereits Götz Czymbek wies 2012 im Katalog der Lebensbilder-Ausstellung der Dr. Axe-Stiftung darauf hin, dass Emil Hünten kein realistischer Maler war und nicht Grausamkeit, Schrecken und Mühsal des Krieges darstellen wollte oder dessen Sinnhaftigkeit hinterfragte. Mit seinen kleinformatigen Bildern wandte er sich an ein konservatives, kaisertreues Publikum, das die Kriegspolitik Preußens bedingungslos unterstützte und sich auch an der Darstellung von Nebenschäuplätzen und kleiner Scharmützel erfreuen konnte. (CP)

Literatur:

- Nicole De Vilder, in: LDM, Bd. 2, 1998, S. 151–153.
 Nicole De Vilder, in: AKL, Bd. 75, 2012, S. 354 f.
 Götz Czymbek, in: Ausst.-Kat. Kronenburg 2012, S. 114 f.

zu Kat.-Nr. 29:

- Götz Czymbek/Christiane Pickartz, in: Ausst.-Kat. Kronenburg 2013–14, S. 118 f., Nr. 52.
 Christiane Pickartz, in: Ausst.-Kat. Kronenburg 2015, S. 183 f., Nr. 60.



aus Kat.-Nr. 28



aus Kat.-Nr. 29



29



48

Fritz Lange interessierte sich nicht nur für Teichvögel, auch allerlei anderes Hof- und Hausgeflügel ist in seinen Gemälden vertreten. Dabei sind die Landschaften meist mehr als eine reine Kulissenmalerei. Sie sind stets mit großer Sorgfalt ausgeführt und entwickeln sich von einem nahansichtigen Vordergrund aus zu einem Landschaftspanorama in der Ferne. Dies trifft besonders auf die beiden Bilder aus dem Spätwerk des Malers in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung zu. In dem 1902 datierten Querformat wird dem Betrachter ein Geflügelhof mit einer Wasserstelle präsentiert (Kat.-Nr. 48). Während sich die Hühner und der Hahn rechts auf dem Misthaufen vor dem Stall aufhalten, sind die Enten und Schwäne am Wasser dargestellt. Links schwimmt eine Pommernentenmutter mit ihren Küken dem Ufer entgegen. Hier steht eine Haubenente, die sich zum Wasser neigt, um einen Schluck zu trinken. Ein Truthahn in der Bildmitte vermittelt zwischen den Tieren am

Wasser und denen auf dem Misthaufen. Er blickt dem Pfau entgegen, der mit seinem prächtigen Federkleid der Darstellung besonderen Glanz verleiht. Die Tiere wirken zunächst wie zufällig platziert. Bei genauer Betrachtung wird aber offensichtlich, dass auch sie subtil in einer Dreieckskomposition angeordnet sind, die von dem majestätischen Pfau dominiert wird. Mit der Ausrichtung des Pfaus wird der Blick des Betrachters über Wiesen und Felder zu einer Ortschaft mit einem hohen Kirchturm geführt. Diese ist von einer Bergkette hinterfangen, die an das Siebengebirge denken lässt. Es handelt sich um eine ländliche Sommeridylle, die weder durch Zäune noch durch dunkle Wolken oder gar durch Menschen und die zunehmende Industrialisierung jener Zeit gestört wird.

Fritz Lange variierte das Thema in diversen Gemälden unterschiedlichen Formates, so auch in dem Bild aus dem Jahr 1905 (Kat.-Nr. 49), das einen prachtvollen Hahn mit sechs rundlichen Hennen und fünf Küken am Rande eines Feldweges zeigt. Die verschiedenfarbigen Hühner sind an Kopf und Hals besonders gefiedert, wodurch sie sehr kräftig wirken. Die fleischige Statur könnte auch auf eine Zweinutzrasse (Eier und Fleisch) hinweisen, wie zum Beispiel bei Sulmtaler Hühnern. In der Bildkomposition ist die Form des Dreiecks wieder das bestimmende Element. Während links grünes Kraut an Stangen emporwächst, öffnet sich rechts der Blick über ein Kornfeld auf eine hügelige Landschaft mit Bauernhäusern und einem Kirchturm. Auch in diesem Bild führte Lange den Hintergrund in zarten Farbtönen aus, während er die Pflanzen- und Tierwelt im Vordergrund in kräftigen Farben und einer präzisen Feinmalerei gestaltete.

Den wichtigen Stellenwert, den Fritz Lange in seinem Spätwerk den Landschaftskulissen beimaß, zeigt nicht zuletzt ein Gemälde, das am 10.12.2011 im Münchener Auktionshaus Hampel versteigert wurde (Lot 1030, Öl auf Holz, 18 x 24 cm). Auf der kleinen Tafel zeigt der Maler eine Hühnerfamilie vor einer Sommerlandschaft mit Korngarben und der gekonnt ausgeführten Silhouette der Stadt Köln mit ihren markanten Kirchtürmen. (CP/LT)

Literatur:
Boetticher 1891–1901, Bd. I–II, S. 839.
Siegfried Weiß, in: LDM, Bd. 2, 1998, S. 301 f.

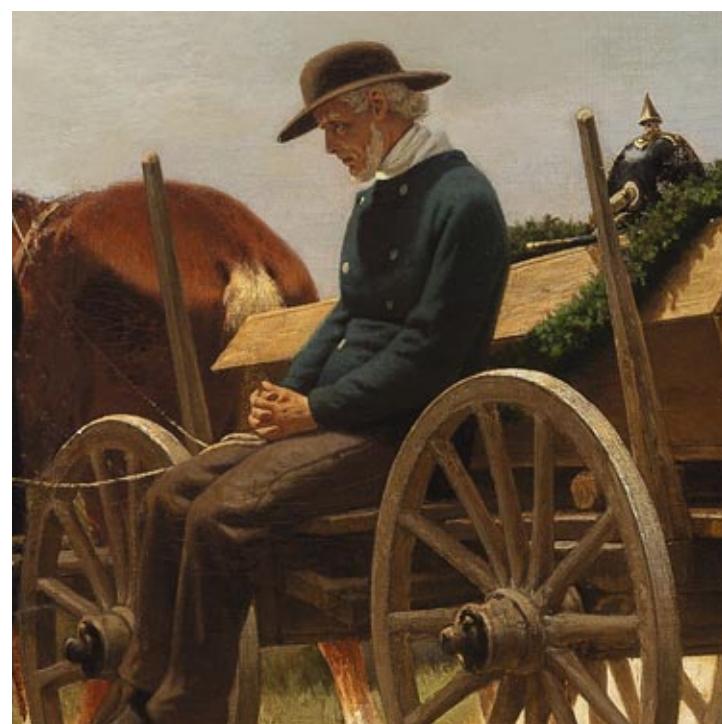
zu Kat.-Nr. 48 u. 49:
Christiane Pickartz, in: Ausst.-Kat. Kronenburg 2013–14, S. 160 f., Nr. 77 f.



58



aus Kat.-Nr. 58



aus Kat.-Nr. 58