

INHALT

ANTIKE

14

Altsteinzeit	16
Jungsteinzeit und Bronzezeit	17
Altes Ägypten	18
Vorderer Orient	19
Griechische Antike	20
Geometrischer Stil 20; Archaischer Stil 21; Klassischer Stil 30; Hellenistische Kunst 37	
Römische Antike	46
Altes China	50

MITTELALTER UND RENAISSANCE

58

Frühes Mittelalter	60
Hohes Mittelalter	64
Spätes Mittelalter	70
Italienische Renaissance	76
Bernt Notkers Drachentöter	84
Dürer und sein Umkreis	86
Manierismus	98

BAROCK

104

Reiterbildnisse	106
Peter Paul Rubens (1577–1640)	112
Holländische Malerei	122
Philips Wouwerman (1614–68)	135
Schlachtenbilder	150
Reiterstandbilder	157
Dressurmalerei	160
George Stubbs und die „Sporting Art“ in England	168

KLASSIZISMUS UND 19. JAHRHUNDERT

180

Pferdemaler in Deutschland und der Schweiz bis 1850	182
Johann Georg Pforr (1745–98) 182; Jean Daniel Huber (1754–1845) 185; Konrad Gessner (1764–1826) 187; Wilhelm von Kobell (1766–1853) 189; Jacques-Laurent Agasse (1767–1849) 197; Albrecht Adam (1786–1862) 202; Johann Adam Klein (1792–1875) 214; Franz Krüger (1797–1857) 220; Rudolf Kuntz (1798–1848) 224; Heinrich Bürkel (1802–69) 225; Hermann Kauffmann (1808–89) 226; Theodor Schloepke (1812–78) 227	
Pferdemaler in Frankreich bis 1870	228
Napoleon zu Pferd 228; Carle Vernet (1758–1836) 230; Théodore Géricault (1791–1824) 236; Horace Vernet (1789–1863) 245; Eugène Delacroix (1798–1863) 252; Victor Adam (1801–66) 254; Alfred de Dreux (1810–60) 258; Weitere Beispiele 267	

Pferdemalerei in England im 19. Jahrhundert	272
Pferdemaler in Belgien und in den Niederlanden	284
Eugène Verboeckhoven (1799–1881) 284; Charles Tschaggeny (1815–94) 287; Wouterus Verschuur (1812–74) 289	

Pferdemaler in Deutschland und der Schweiz 1840–1900

Franz Adam (1815–86) 294; Wilhelm Camphausen (1818–85) 302; Carl Steffek (1818–90) 306; Friedrich Anton Kilp (1822–72) 310; Rudolf Koller (1828–1905) 311; Adolf Schreyer (1828–99) 313; Ludwig Voltz (1825–1911) 316; August Wenderoth (1819–84) 318; Emil Hüntten (1827–1902) 320; Emil Volkers (1831–1905) 322; Heinrich Lang (1838–91) 324; Ludwig Hartmann (1835–1902) 326; Emil Adam (1843–1924) 326; Georg Karl Koch (1857–1936) 328; Ludwig Fay (1859–1906) 333; Werner Schuch (1843–1918) 334	
--	--

Österreichische, polnische und russische Pferdemaler

335

Julius von Blaas (1845–1922) 336; Josef von Brandt (1841–1915) 338; Alfred von Wierusz-Kowalski (1849–1915) 339; Franz Roubaud (1856–1928) 340	
--	--

Impressionismus

342

Edgar Degas (1834–1917) 342; Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) 344	
--	--

Pferde-Plastik

345

Christian Daniel Rauch (1777–1857) 345; Antoine-Louis Barye (1795–1875) 347; August Kiß (1802–65) 347; Albert Wolff (1815–92) 348; Peter Clodt von Jürgensburg (1805–76) 348; Pierre-Jules Mène (1810–79) 349; Jean-Léon Gérôme (1824–1904) 350; Emmanuel Frémiet (1824–1910) 352; Isidore Bonheur (1827–1901) 352; Eugen Lanceray (1848–86) 353; Louis de Monard (1873–1939) 353	
---	--

Bildthemen des 19. Jahrhunderts

354

Pferdeporträts 354; Pferdegallopp 355; Pferde in der Natur 356; Araberpfede 358; Pferde der Ungarischen Pusztas 360; Pferde der Cowboys und Indianer 362; Militärpfede 363; Zirkuspferde 364; Pferdemarkt 365; Reitpfede 366	
--	--

20. JAHRHUNDERT

370

Jugendstil

372

Traditionelle Malerei und Impressionismus

374

Max Liebermann (1847–1935) 374; Wilhelm Trübner (1851–1917) 377; Angelo Jank (1868–1940) 378; Otto Strützel (1855–1930) 379; George Wright (1860–1942) 380; Ludwig Koch (1866–1934) 382; Fritz Boehle (1873–1916) und Umkreis 384; Julius Paul Junghanns (1876–1958) 186; Alfred James Munnings (1878–1959) 388; Alfred Roloff (1879–1951) 390; Otto Dill (1884–1957) 392	
---	--

Franz Marc (1880–1916) und der Expressionismus

393

ERGEBNIS

396

KÜNSTLERREGISTER

397



Während der klassischen Periode (um 480–320 v. Chr.) wurde die Vasenmalerei in ihrer Strichführung freier, sodass auch Farbschattierungen und unterschiedlich breite Binnenlinien zur Darstellung der Dreidimensionalität eingesetzt und räumliche Zusammenhänge abgebildet wurden. Darüber hinaus strebten die Maler Körperdrehungen und komplizierte Bewegungen an. Während der klassischen Periode dominierte der Rotfigurige Stil in der Vasenmalerei. Pferdomotive sind auf rotfigurigen Vasen seltener als auf schwarzfarbigen.

Der rotfigurige Krater mit der Darstellung eines Pferderennens aus der Zeit um 460 v. Chr. (Abb. oben und rechte Seite) wird einem attischen Vasenmaler (aus dem Umfeld von Athen) zugeschrieben, der den irreführenden Notnamen „Maler von Syrakus 23510“ (Painter of Syracuse 23510) trägt, da er nach einem Krater benannt ist, der im Museum in Syrakus aufbewahrt wird. Weitere ihm zugeschriebene Werke befinden sich in Madrid und in Baltimore (Maryland/USA).^{*} Sein Werk ist dem Athener Maler mit Notnamen „Aeghistus Painter“ (tätig um 480–um 460 v. Chr.) verwandt, ebenso dem „Florence Painter“.

Die Vase schließt oben mit einem Fries aus sich gegenüberstehenden Löwen und Wildschweinen ab. Eine Seite des Kraters zeigt das Rennen mit drei nackten Jockeys auf kraftvollen Pferden. Das in Führung liegende Ross ist dasjenige im Hintergrund auf der rech-

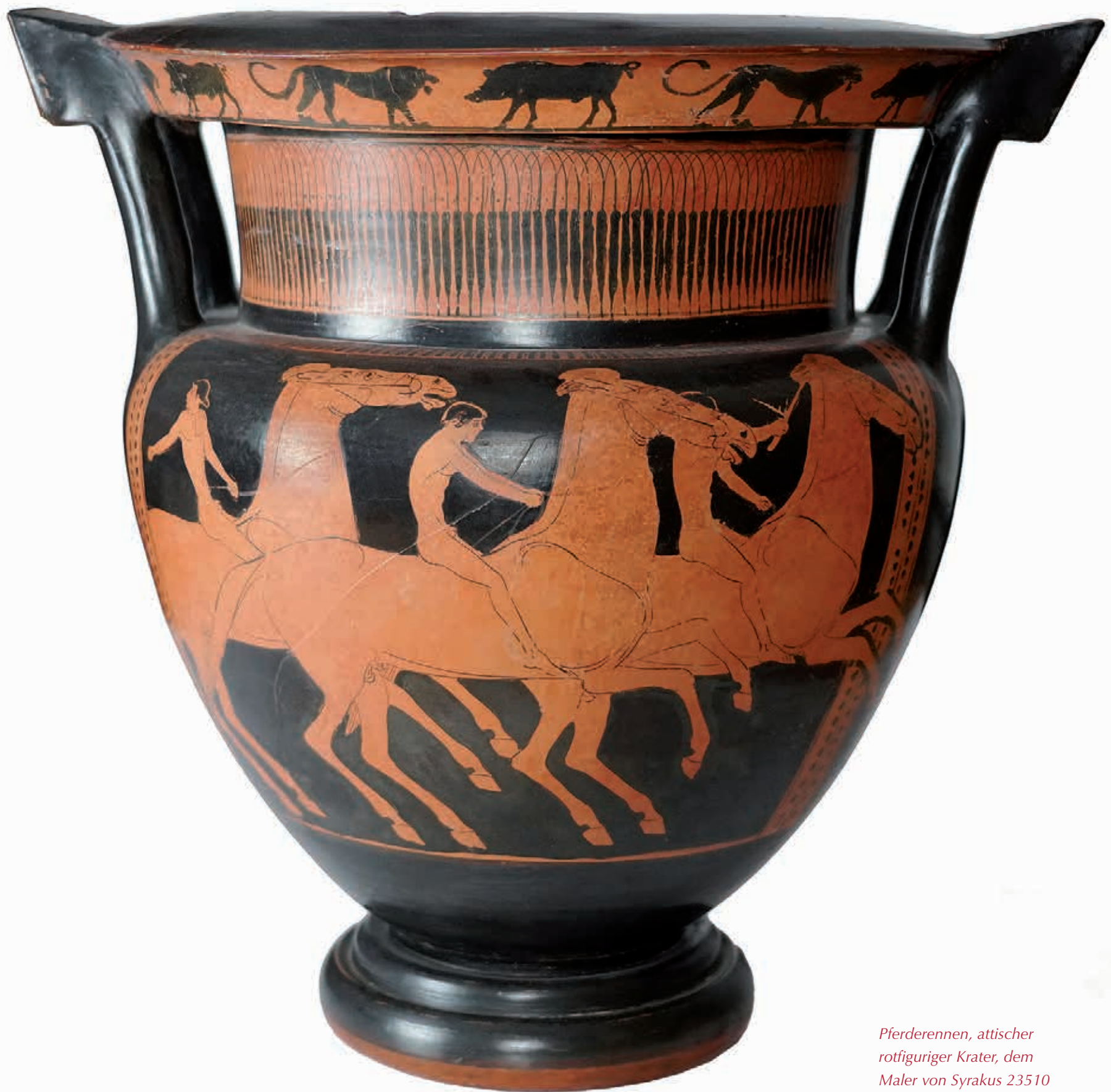
ten Bildhälfte. Die Dynamik der Bewegung des Pferdes drückt sich durch die ausgestreckten Vorderläufe aus. Die Inszenierung der Geschwindigkeit und Sprungkraft wird noch dadurch verstärkt, dass die Beine aus dem Bildrahmen hinausragen. Der Jockey, der einen Stock zum Antreiben des Tieres hält, wird zur Verstärkung der Dreidimensionalität vom Kopf des nachfolgenden Pferdes teilweise verdeckt. Der mittlere Jockey reitet im Vordergrund. Er hält die Zügel fest in beiden Händen. Geschickt gelingt es dem Maler, mit Hilfe unterschiedlicher Strichstärken die Binnenkonturen von Reiter und Pferd dreidimensional anzudeuten. Die nach Luft ringenden Rösser mit geöffnetem Mund tragen ein Zaumzeug, das teilweise angedeutet ist und aus Halfter und Zügel aus Leder bestand. Die künstlerisch eindrucksvollste Person ist der erste Jockey, der seinen Oberkörper nach hinten streckt, um zu den nachfolgenden Rennpferden zu blicken. Routiniert führt der Maler den Pinsel, um die Physiognomie mit schmaler Taille und muskulöser Brust sowie der Armhaltung aufzutragen. Durch die Körperdrehung wird der Eindruck der Reitgeschwindigkeit erhöht. Meisterhaft beobachtet ist auch die Sitzhaltung nahe am Pferdehals, da die Griechen noch keinen Sattel kannten. Im Vergleich zur 50 Jahre älteren Rennszene, die ein Maler der „Leagrosgruppe“ im Schwarzfigurigen Stil schuf (Abb. S. 26), sind folgende Entwicklungen fest-

links: Detail aus dem attischen Krater, Abbildung rechts

^{*} John Davidson Beazley: Attic Red-figured Vase-Painters, 2. Aufl. Oxford 1963, S. 510.

Reiter vom Kap Artemision, auch Jockey vom Kap Artemision genannt, lebensgroße Bronze-Gruppe, wohl 140 v. Chr., Archäologisches Nationalmuseum, Athen





*Pferderennen, attischer
rotfiguriger Krater, dem
Maler von Syrakus 23510
zugeschrieben, 42 cm,
um 460 v. Chr.*

ut manducetis carnes regum · & carnes tribu-
 norum · & carnes fortium · & carnes equorum ·
 & sedentium in ipsis · & carnes omnium li-
 berorum · & seruorum · pusillorum & mag-
 norum ·



Bamberger Apokalypse, Handschrift, zwischen um 1000 und 1020 im Skriptorium des Klosters Reichenau ausgeführt, Staatsbibliothek Bamberg, Reproduktion nach dem Faksimile links: fol. 48v: Drei Reiter und ein Engel mit Posaune, Johannes sowie zwei tot am Boden liegende Könige, die von Adlern gefressen werden rechts: fol. 24v: Der Engel der sechsten Posaune und drei unheilbringende Reiter auf asche- und feuer-speienden Pferden über Leichen

terfigur, die in zwei Teilen gegossen wurde, aus karolingischer Zeit stammen muss, da sie einen Franken-Herrscher in fränkischer Tracht und mit Schnurrbart zeigt, der mit den königlichen Insignien der Sphaira in Gestalt des Globus als kaiserliches Machtsymbol und Sinnbild für die Weltherrschaft sowie dem Kronreif mit Lilienaufsätzen ausgestattet ist. In der rechten Hand hält der Kaiser ein Schwert, das allerdings von einer jüngeren Restaurierungsphase stammt. Es liegt nahe, das Objekt in die Zeit Karls des Großen zu datieren, da zu diesem Zeitpunkt in Aachen eine Bronzwerkstätte bestand, die ihren antiken Vorbildern in nichts nachstand und ein derartiges diffiziles Miniaturstück hätte fertigen können. Andererseits ist das ursprünglich vergoldete Miniaturreiterstandbild – das einzige erhaltene rundplastische Herrscherbildnis der Karolingerzeit – seit 1567 bis zur Französischen Revolution im Schatz der Kathedrale von

Metz belegt, weshalb es auch mit Karl dem Kahlen (823–877), der in Metz zum König von Lotharingen gekrönt worden war, in Verbindung gebracht wird, obwohl eine leistungsstarke Bronzwerkstatt um 870 nicht nachgewiesen ist. Zweifelsfrei belegt jedoch die kleine Bronzefigur die Wiederbelebung der antiken Tradition des kaiserlichen Reiterporträts während der Karolingerzeit. Pferdomotive sind in der Kunst des frühen Mittelalters selten. Mehrfach kommen die Tiere jedoch im Zusammenhang mit der Darstellung der apokalyptischen Reiter z. B. in der Bamberger Apokalypse vor, eine der künstlerisch herausragenden Handschriften aus ottonischer Zeit. Die Malerei entstand zwischen 1000 und 1020 im Skriptorium des Klosters Reichenau. Die Schrift verbindet Evangelien der Sonn- und Festtage mit der Apokalypse, d. h. der Offenbarung des Johannes, dem

Et cum aperuisset sigillum secundum
audui secundum animal dicens.
Veni & uide. Et exiit equus albus
rufus. & qui sedebat super illum. datum ē
ei ut sumeret pacem de terra. & ut mui-
cem se interficiant. Et datus est ei
gladius magnus.



Et cum aperuisset sigillum tertium.
audui tertium animal dicens.
Veni & uide. Et ecce equus niger.
& qui sedebat sup eum. habebat stateram
in manu sua. Et audui tamquam uocem
in medio quatuor animalium dicentem.
Bilibris tritici denario. & tres bibrēs or-
dei denario. & unum & oleum ne leseris.



letzten Buch des Neuen Testaments. Seine Bedeutung erhält die Handschrift durch die über 50 ganzseitigen Miniaturen, auf denen die unheilbringenden Reiter auf unterschiedlich farbigen Pferden in stilisierter Form dargestellt sind. Dabei halten sich die Maler relativ eng an den Bibeltext.*

Der erste apokalyptische Reiter, der den Krieg zwischen den Völkern bringt, sitzt auf einem gelbockerfarbenen Pferd und spannt einen Pfeil im Bogen. Der zweite Reiter des göttlichen Endgerichts (Abb. oben links) reitet – laut Bibeltext – ein „feuerrotes“ Ross, in der Bamberger Handschrift jedoch ein rotbraunes Pferd. Er „wurde ermächtigt, der Erde den Frieden zu nehmen, damit die Menschen sich gegenseitig abschlachten. Und es wurde ihm ein großes Schwert gegeben“ (Apc 6, 3–4). Der dritte apokalyptische Reiter (Abb. oben rechts), der die Teuerung bringt, reitet ein „schwarzes“ Pferd (in der Bamberger

Apokalypse ein dunkelblaugraues) und hält eine Waage. Ein Lamm bringt ihm einen Siegeskranz. Der auf einem ockerfarbenen Ross sitzende vierte Reiter bringt den Menschen den Tod durch Seuchen, Hunger und Kriege. Fol. 24v (Abb. linke Seite rechts) zeigt im unteren Bildteil den Apostel Johannes, den vermeintlichen Autor der Apokalypse, und die todbringenden Soldaten, die über Leichen am Boden reiten. Sie tragen – laut Bibeltext – „feuerrote, rauchblaue und schwefelgelbe Panzer. Die Köpfe der Pferde glichen Löwenköpfen und aus ihren Mäulern schlug Feuer, Rauch und Schwefel [...]“. Ihre Schwänze glichen Schlangen.“ (Apc 9, 13–19). Auf fol. 48v (Abb. linke Seite links) sieht man in der oberen Szene drei Reiter. Der Herrscher (rechts) mit Zepter und Reifendiadem auf weißem Ross führt die Gruppe an. Er wird wie die Mehrzahl der apokalyptischen Reiter mit Steigbügel dargestellt. Das Gerichtsschwert schwebt vor seinem Mund.

Bamberger Apokalypse, Handschrift, zwischen um 1000 und 1020, Staatsbibliothek Bamberg, Reproduktion nach dem Faksimile, fol. 14v und 15r: zweiter und dritter apokalyptischer Reiter

* Gude Suckale-Redlefsen, Bernhard Schemmel (Hg.): Die Bamberger Apokalypse. Faksimile-Ausgabe der Handschrift Msc. Bibl. 140 der Staatsbibliothek Bamberg. Faksimile- und Kommentarband, Luzern 2000; Digitalisat der Handschrift Msc. Bibl. 140 in der Kaiser-Heinrich-Bibliothek der Staatsbibliothek Bamberg.

ITALIENISCHE RENAISSANCE

Donatello (um 1386–1466): Reiterstandbild des Gattamelata in Padua, 1446–50 (vgl. Abb. S. 58/59: verkleinerte Bronzekopie aus dem 19. Jahrhundert, Höhe 57 cm)

Mit der Kunst der Renaissance – der „Wiedergeburt“ der Antike und der Orientierung an der Natur – wurde die realistische Darstellung des Pferdes zum Ideal erhoben. Die ersten prominenten Beispiele dafür bildeten Reiterdenkmäler – zunächst das 1436 gemalte Reiterbildnis des Giovanni Acuto von Paolo Uccello (1397–1475), ein Denkmal in Freskotechnik im Florentiner Dom (Abb. S. 78), und das 1446–50 geschaffene Bronzedenkmal des Gattamelata von Donatello (um 1386–1466), dem

bedeutendsten Bildhauer der italienischen Frührenaissance. Die Berliner Ausstellung von 2022 titulierte Donatello aufgrund seiner ästhetischen und technischen Neuerungen sowie der innovativen Perspektivgestaltung gar als „Erfinder der Renaissance“.

Das Reiterstandbild des Gattamelata (1370–1443) (Abb. links und S. 58/59), dem Condottiere und Generalkapitän der Republik Venedig, steht neben der Fassade der weltberühmten Wallfahrtskirche Basilica di Sant’Antonio in Padua, der Grabeskirche des heiligen Franziskanermönchs Antonius von Padua (um 1195–1231) mit dessen Grabmal. Bedeutsam sind darüber hinaus der Hochaltar mit Bronzestatuen von Donatello und die 1457 im gotischen Stil erbaute Sakramentskapelle mit den Grabmälern des Gattamelata und seiner Familie. Das lebensgroße Reiterstandbild des Gattamelata, das also unweit seines Grabes errichtet wurde, ist das erste freiplastische, von der Architektur gelöste und auf einem öffentlichen

rechts: Andrea del Verrocchio (1436–88): Reiterstandbild des Colleoni, 1480–88

unten: Andrea del Verrocchio (1436–88), nach: Reiterstandbild des Colleoni, verkleinerte Kopie um 1900, Bronze, Höhe 57 cm ohne Sockel







be mit weiten Ärmeln und Hermelinkragen sowie im Gürtel ein langes Schwert trägt. Auch ist sein Pferd mit einem Federbusch und einer Satteldecke mit Bändern geschmückt. Ihm folgt im Laufschrift ein Fußsoldat in Landsknechtstracht mit Hellebarde.

In ähnlicher Haltung schildert Dürer auch „Die Entführung auf dem Einhorn“ 1516 (Abb. S. 88). Mit dieser Grafik versuchte sich Albrecht Dürer an der Technik der Eisenradierung, deren späte Abzüge allerdings zu meist unbefriedigende Druckergebnisse hervorbrachten. Auch bei diesem Blatt ist der Inhalt mit dem stürmischen Frauenraub auf einem Einhorn ungeklärt. Vermutlich mischen sich antike Traditionen (Raub der Proserpina) mit mittelalterlichen und volkstümlichen Mythen (Hexenraub) sowie erotischen Elementen.

Einen letzten Höhepunkt der Pferdedarstellung erreichte Dürer mit seinem Meisterstich „Ritter, Tod und Teufel“ von 1513 (Abb. rechte Seite). Dabei griff er auf ein Aquarell zurück, das er 15 Jahre zuvor angefertigt hatte (Abb. rechts). Auf dem berühmten Kupferstich zeigt der Meister den regungslosen Ritter auf einem kraftvollen Schlachtross, dem bevorzugten Pferdetyt für den Ritter, da das Pferd zäh und schnell, gleichzeitig aber schwer

genug sein musste, um einen Ritter in voller Rüstung tragen und die Stoßkraft seiner Lanze unterstützen zu können. Der Ritter reitet an der Figur des Todes mit seinem Stundenglas vorbei und lässt auch den Teufel hinter sich. Die Eidechse hinter den Hinterhufen des Pferdes steht für religiösen Eifer.

Im Schraffurtypus von Dürer arbeitete auch Hans Schäußelein (um 1480/85–1538/40), der 1503 bis 1507 neben Hans Baldung und Hans von Kulmbach in Dürers Werkstatt in Nürnberg tätig war. Die links gezeigte Radierung wiederholt in vorzüglicher Weise die Federzeichnung Schäußeleins, die sich im Frankfurter Städel Museum befindet. Mit sicherem Strich und unter dem Einfluss der italienischen Renaissance bringt er ein außerordentlich kraftvolles Schlachtross mit Kopfschmuck und Zaumzeug, jedoch ohne Sattel, und einen jungen Reiter mit großer Geste zu Papier.

rechte Seite: Albrecht Dürer (1471–1528): Ritter, Tod und Teufel, Kupferstich, 25 x 19 cm, 1513

links: Josef Carl Burde (1779–1848) nach Hans Schäußelein (1480/85–1538/40): Junger Reiter auf einem Schlachtenross, Original 1518, Radierung 1805, 31 x 23 cm

unten: Albrecht Dürer (1471–1528): Landsknecht, Federzeichnung und Wasserfarben, 41 x 32 cm, 1498, Faksimile nach dem Original in der Albertina in Wien







rechts und links: Karel Dujardin (1626–78): Zwei Pferde, Radierungen , ca. 19 x 23 cm, 1652 und 1657

unten und rechte Seite (Ausschnitt):

Nicolaes Berchem (1620–83): Gebirgslandschaft mit Reisenden, die überfallen werden, beschriftet „Berchem f.166.“, Öl auf Leinwand, 103 x 139 cm, um 1665

Die Grafiken erschienen fast zeitgleich mit denjenigen von Paulus Potter mit seinen Arbeitstieren (Abb. S. 131), jedoch in technisch und gestalterisch höherer Qualität. Auch in seinem grafischen Werk sind alle Stalltiere gleichberechtigt und in ähnlicher Zahl vertreten. Dabei scheute er sich nicht, auch tote Tiere darzustellen.

Der berühmteste „Bamboccianti“ ist Nicolaes Berchem (1620–83), obwohl er sich bestenfalls nur kurz in Italien – vielleicht 1642/43 oder 1653–55 – aufgehalten haben kann. Ein Italienaufenthalt ist archivalisch nicht belegbar.

Berchem, der zur Unterscheidung von gleichnamigen Verwandten seinen Geburtsort als Nachnamen wählte, ist der Sohn von Pieter Claesz (1596/97–1661), dem besten Stilllebenmaler aller Zeiten, ein Perfektionist, der wie kaum ein anderer Stofflichkeit darzustellen wusste. Auch Berchem besaß das Talent zur Illusions- und Feinmalerei.







seines Fachs, in Komposition und Ausführung auf höchstem Niveau stehend. Das untermauert auch der um 1796–98 zu datierende Pferdekopf (Abb. rechts), der das Tier frontal mit aufgestellten Ohren zeigt. Es ist möglicherweise das früheste bekannte lebensgroße Porträt eines Pferdes in Öl, das nur den Kopf zeigt. Es ist noch vor dem berühmten Bild von Theodore Gericault entstanden (Abb. S. 237)!*

Im Oktober 1800 siedelte Agasse mit Unterstützung von Lord Rivers endgültig nach England um, wo er nach dem Tod von George Stubbs 1806 der beste Tier- und insbesondere Pferdemaal war, allerdings ohne daraus wirtschaftlichen Profit ziehen zu können. Mit Unterstützung von Lord Rivers, den Agasse mit seinen Pferden mehrfach beim Reiten bzw. dessen Gestüt er in Stratfield Saye darstellte (Abb. linke Seite), konnte sich der Schweizer Künstler rasch als Tiermaler in London etablierten, erhielt sowohl vom Großbürgertum, als auch vom Adel und dem königlichen Hof Aufträge und stellte von 1801 bis 1845 regelmäßig in der Royal Academy aus. Er malte insbesondere Pferde und Hunde mit ihren Besitzern, wie es im 18. und 19. Jahrhundert in England beliebt war. Als Beispiel ist das Landschaftsbild mit dem Porträt von George Irving (1774–1820) und seinem schwarzen Hengst zu nennen (Abb. links unten). Irving stammte aus einer vermögenden Familie: Sein Vater John Irving war Vorsitzender der Colonial Bank und der Royal Steam Packet Company. Sein Onkel machte ein Vermögen durch die Lieferung von Uniformen an die russische Armee. George Irving beauftragte Agasse noch mindestens einmal mit einem weiteren Porträt. Auch Pferdegruppen sind in seinem Œuvre zu finden, wie die Gruppe Zugpferde (Abb. linke Seite).



* Undatiert ist eine Seitenansicht eines Pferdekopfes von Johann Wenzel Peter (1745–1829) (Auktion Dorotheum, Wien, 24.4.2018, Lot 333).

linke Seite:

links oben: Jacques-Laurent Agasse (1767–1849): Lord Rivers auf dem Weg nach Newmarket Heath, Öl auf Leinwand, 128 x 102 cm, 1818, Auktion Christie's, London, 5.7.2011, Lot 23

rechts oben: Jacques-Laurent Agasse (1767–1849): Der Besitzer mit einer Reihe von Zugpferden und einem Hund auf einer Landstraße, Öl auf Leinwand, 34 x 43 cm, Auktion Christie's, London, 7.7.2010, Lot 174

unten: Jacques-Laurent Agasse (1767–1849): George Irving mit seinem schwarzen Hengst unter einer verkrüppelten Eiche, Öl auf Leinwand, 87 x 111 cm, Auktion Christie's, London, 5.7.2011, Lot 22

Darüber hinaus malte Agasse wilde und exotische Tiere, insbesondere Giraffen, Leoparden, Löwen, Affen oder Gnus, die er in den Londoner Menagerien und Tiergärten studierte. Ab 1810 erstellte er zusätzlich Porträts und Genrebilder. Bekannt ist er auch für seine Ansicht der Themse mit dem Blick zur St. Pauls Cathedral (1818). Agasses große Begabung lag darin, die Pferde lebensecht, in überzeugenden Proportionen und das Fell in seiner Stofflichkeit lebendig in all seinen Schattierungen wiedergeben zu können. Insbesondere der „Schimmel auf der Weide“ (Abb. S. 200) beeindruckt durch den hohen Grad an Realismus infolge einer geschickten Beleuchtung des Araberhengstes, der Kraft und Lebenslust

Jacques-Laurent Agasse (1767–1849): Kopf eines braunen Pferdes, rückseitig beschriftet: „Je soussignée déclare que cette tête de cheval est une etude de peintre Agasse Adele Töpffer“, d. h. Adele Töpffer bestätigt die Zuschreibung des Bildes an Agasse, Öl auf Leinwand, 54 x 38 cm, um 1796–98, Auktion Christie's, London, 27.11.2002, Lot 25

Kriegs. Die stark zerstörte Vorstadt brennt, während der Kathedralbezirk mit der auf der Anhöhe thronenden Himmelfahrtskirche von der Schönheit der von orthodoxen Kirchen geprägten Stadt kündigt, die auf ausdrücklichen Wunsch Napoleons vor der Plünderung verschont bleiben sollte. Adam verbrachte im Gefolge der französischen Truppen mehrere Tage bei Smolensk. Die Architekturdarstellung beruht auf seinen Skizzen vor Ort. Napoleon war ihm hier zwar nicht begegnet. Er konnte jedoch auf eine Begegnung aus dem Jahr 1809 vor dem brennenden Regensburg zurückgreifen: „Napoleon [...] stand gegen Abend nicht ferne von mir auf der Anhöhe [...]. Unverwandt blickte er nach der Stadt in das mittlerweile bedeutend gewachsene Feuer. Er schien mir unheimlich, ich dachte an Nero“.* Durch die denkmalartige Inszenierung würdigte Albrecht Adam zwar Napoleons triumphalen Sieg. Die zurückhaltende Freude des Feldherren über den Erfolg deutet jedoch bereits sein „Waterloo“ bei künftigen Schlachten an. Denn auf Geheiß des Kaisers zog die französische Armee anschließend Richtung Moskau, „dem Grabe von Napoleons Macht und Glanz“, wie Adam später urteilte**.



Der tödlichste Tag der Napoleonischen Kriege war die Schlacht von Borodino am 7. September 1812, an der 250 000 Soldaten beteiligt waren und mindestens 70 000 starben. Es war der letzte Versuch der Russen, die französische Armee beim Vormarsch auf Moskau zu stop-

Albrecht Adam (1786–1862): Der Rückzug von Napoleons Grand Armée aus Moskau, Aquarell und Tusche, 35 x 51 cm, 1844, Auktion Bassenge, Berlin, 11.6.2021, Lot 6735



* Albrecht Adam: Aus dem Leben eines Schlachtenmalers, Stuttgart 1886, S. 71.

** Ebenda, S. 179.

rechte Seite: Albrecht Adam (1786–1862): Das verwundete Pferd, Öl auf Leinwand, 66 x 59 cm, 1846

links: Albrecht Adam (1786–1862): Kriegsszene während der Napoleonischen Kriege, Öl auf Holz, 29 x 38 cm, 1825, Auktion Artcurial, Paris, 22.9.2021, Lot 433





Albrecht Adam (1786–1862): Arabische Stuten mit ihren Fohlen auf der Weide nahe des Kgl. Gestüts Scharnhausen, Öl auf Lwd. 60 x 77 cm, 1839/40, Auktion Neumeister, München, 2.12.2021, Lot 384



Albrecht Adam (1786–1862): Küstenlandschaft mit Pferden und Palmen, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm, 1853, Auktion Dobiaschowsky, Bern, 7.5.2021, Lot 382

um Vollblüter aus dem Gestüt Scharnhausen oder dem benachbarten Weil, da die Pferderasse und die Anordnung sowie die Motivwahl dem Gemälde „Arabische Stute mit ihren Fohlen auf der Weide nahe des Kgl. Gestüts Scharnhausen“ von 1839/40 gleicht (Abb. oben



links). Die Tiere sind mit Ausblick auf die Landschaft in der Nähe des Gestüts bei Stuttgart dargestellt. Wie oben bereits geschildert, gründete Kronprinz Wilhelm (ab 1816 König Wilhelm I.) 1810 an der kronprinzlichen Sommerresidenz ein Gestüt mit einem Grundstock von



fünf orientalischen Stuten und schuf damit die erste Pferde-
zucht von Arabern außerhalb des Orients.

Adam trat als Maler der Araberpfede indirekt die „Nach-
folge“ von Rudolf Kuntz an, der bis dahin die Zuchttiere
dokumentiert hatte (siehe S. 224), jedoch 1830/32 ba-

discher Hofmaler wurde, weshalb Adam ab 1829 vom
König Aufträge für Pferdeporträts, Reiterbildnisse und
Bilder mit Pferdegruppen erhielt. Am 17. Juni 1839 war
Albrecht Adam in Begleitung seines Sohns Franz eigens
nach Stuttgart gereist, um vom König persönlich den Auf-

*Albrecht Adam (1786–
1862): Weidende Pferde
vor einem Gewitter, Öl auf
Leinwand, 78 x 107 cm,
1841*

PFERDEMALER IN FRANKREICH BIS 1870

NAPOLEON ZU PFERD

rechte Seite: Jacques-Louis David (1748–1825), nach: Napoleon Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard, Öl auf Leinwand, Kopie nach den 259–272 x 221–237 cm großen Gemälden von 1800–02

Louis Stanislas Marin-Lavigne (1797–1860) nach Antoine-Jean Gros (1771–1835): Napoleon in der Schlacht von Eylau am 7./8.2.1807, Lithografie, 68 x 53 cm

Napoleon Bonaparte (1769–1821) prägte als französischer General und Feldherr sowie Kaiser der Franzosen nicht nur die Geschichte des europäischen Kontinents, sondern auch die Kunstgeschichte, da mit Hilfe zahlreicher Aufträge für Schlachtenbilder und Napoleondarstellungen eine ganze Künstlergeneration für die Kriegspropaganda in Lohn und Brot gehalten wurde. Schlachtszenen und Herrscherporträts lieferten die Möglichkeit zu grandiosen Pferdedarstellungen, insbesondere zur Inszenierung Napoleons als siegreichen Feldherren und Kaiser zu Pferd, wie es der Historienmaler Antoine-Jean Gros (1771–1835) vielfach umsetzte. So zelebrierte er den Kaiser in der Schlacht von Eylau in Ostpreußen auf seinem Lieblingsschimmel sitzend und wie Jesus als

Heilsbringer die Hand zum Segen ausstreckend, umgeben von Offizieren, kämpfenden Soldaten, Verwundeten und Toten. Louis Stanislas Marin-Lavigne (1797–1860), ein Schüler von Horace Vernet, wählte für seine Lithografie einen Bildausschnitt, der auf Napoleon und den Schimmelhengst fokussiert ist, wodurch der Handgestus und die heroische Haltung des Feldherren noch besser zur Wirkung kommen (Abb. unten).

Zu den berühmtesten Porträts der Kunstgeschichte gehört das Gemälde „Bonaparte beim Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard“ von Jacques-Louis David (1748–1825), dessen erste Fassung aus dem Jahr 1800 stammt. Bis 1802 entstanden durch ihn und seine Werkstatt vier weitere Versionen. Zudem existieren zahlreiche Kopien in allen Größen. Davids lebensgroße Gemälde zeigen Napoleon – mit Ausnahme der Version im Schloss Charlottenburg in Berlin – auf einem aufgerichteten Schimmel. Zu sehen ist der den Sankt Bernhardpass überquerenden Herrscher im Mai 1800, bevor dieser mit seiner Armee in Oberitalien einfiel, um im Rahmen des Zweiten Koalitionskriegs (1799–1802) am 14. Juni einen Sieg über die österreichischen Truppen bei Marengo feiern zu können. Pathetisch inszeniert David den Feldherren als legitimen Nachfolger Karls des Großen und Hannibals, wie die „in Stein gemeißelte“ Beschriftung am unteren Bildrand vermitteln soll. Napoleon trägt einen Zweispitz mit goldenem Rand, schaut entschlossen und ruhig in Richtung Betrachter und weist mit der Hand in Richtung Gipfel. Spannungsvoll hat der arabische Schimmelhengst Marengo (1793–1831) seine Augen, Nüstern und den Mund wild aufgerissen. Mähne und Schweif des Pferdes und der Umhang wehen in Marschrichtung. Das Gemälde war ein Propagandabild, denn Napoleon überquerte die Alpen nicht auf einem Pferd, sondern auf einem Maultier, begleitet von einem Bergführer. Die Geschütze wurden nicht mühsam von Soldaten am Stück den Berg hinaufgezogen, sondern zerlegt und auf Maultieren transportiert. Napoleon war zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes nur Erster Konsul und ernannte sich erst 1804 zum Kaiser. Die Alpenüberquerung war zudem nichts Ungewöhnliches, da selbst Napoleon bereits zwei Jahre zuvor eine solche unternommen hatte. Des Weiteren beruhte der Sieg über Österreich nicht auf der Glanztat Napoleons allein, sondern war das Ergebnis von fünf weiteren Feldherren, die zusammen operierten.







Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–91), nach: Der Feldzug in Frankreich 1814, Öl auf Leinwand, 52 x 77 cm, Kopie nach dem Original von 1861 im Musée d'Orsay, Paris

Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815–91): Ein General und sein Adjutant, Öl auf Holz, 20 x 27 cm, 1869, Metropolitan Museum of Art, New York



sich heute im Musée des Beaux-Arts in Brest. Eindrucks- voll inszeniert er die Abendstimmung, die Dramatik der Wellen und das Reitermotiv, das von Lithografien Gé- ricaults und Delacroix' angeregt ist.

Eines der bekanntesten Napoleonbilder schuf Jean- Louis-Ernest Meissonier (1815–91) 1861 mit dem His- torienbild „Feldzug in Frankreich 1814“. Er überrascht durch die detailgetreue Wiedergabe. In seinem bekann- testen Werk zeigt er Napoleon auf seinem Schimmel Marengo, begleitet von seinen Generälen und Soldaten, auf dem Russlandfeldzug. In beeindruckender Realistik schildert er die Mimik und Gestik der Offiziere, Solda- ten und Pferde.

Mit dem Schlachtenbild „Napoléon III. in der Schlacht von Solferino“, das Meissonier 1863 malte, bewährte er sich gleichfalls als exzellenter Pferdema- ler. Ansonsten produzierte er vor allem detailverliebte, perfekte Mi- niaturbilder, wofür das Ölbild „General und sein Adju- tant“ aus dem Jahr 1869 (Abb. links) ein Beispiel ist. Meissonier hatte nur wenige Schüler, darunter den deut- scher Maler Fritz Werner und den aus Paris stammenden



Edouard Detaille (1848–1912)*. Detaille war aufgrund seines familiären Umfelds dem Militär der napoleonischen Ära zugeneigt: Sein Großvater diente unter Napoleon und seine Großtante heiratete den Admiral Pierre de Ville-neuve. Mit 17 Jahren trat er in das Atelier Meissoniers ein und spezialisierte sich auf Militärszenen, d. h. Soldaten und ihre Pferde. Seit dem Deutsch-Französischen Krieg 1870, an dem er anfänglich teilnahm, diente seine Kunst der Verherrlichung der Tapferkeit und des Edel-muts seiner Landsleute, und er erzielte mit seinen fotorealistischen, detailreichen, oft schonungslos brutalen Kriegsszenen große Erfolge. Besonders populär war die kolorierte Lithogra-fie des „Soldaten beim Füttern seines Pferdes“ (Abb. oben). Die Abbildung links zeigt die „Spahis“, das leichte Kavallerieregiment der französischen Armee, das vornehmlich aus den indigenen Bevölkerungen Algeriens, Tunesiens und Marokkos rekrutiert wurde.

links oben: Edouard Detaille (1848–1912): Afrikanischer Jäger, kolorierte Grafik, 1886

rechts oben: Edouard Detaille (1848–1912): Soldat beim Füttern seines Pferdes, kolorierte Lithografie nach einem Aquarell von 1870, 45 x 32 cm

* François Robichon: Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire, Paris 2007. Das Buch veranschaulicht das beeindruckend hohe, dem Realismus verpflichtete Niveau der Grafiken und Gemälde des Malers.

links: Edouard Detaille (1848–1912): Fantasie der Spahis, kolorierte Grafik, 1886

PFERDEMALEREI IN ENGLAND IM 19. JAHRHUNDERT



*Sir Francis Grant (1803–78):
Duke & Duchess of Beaufort,
kolorierte Radierung, 86 x
68 cm*

*unten rechts: Joseph Bishop
Pratt (1854–1910) nach Hey-
wood Hardy (1842–1933):
Vollblut, kolorierte Radierung,
79 x 58 cm, um 1880/1900*

*William Osborne (1823–1901):
Yellow Jack im Stall, Öl auf Lein-
wand, 51 x 66 cm, 1868*

Die Pferdemalerei stand im 19. Jahrhundert in Großbritannien als Teil der „Sporting Art“ (siehe S. 168) hoch im Kurs. Insbesondere war das Pferdeporträt mit und ohne Besitzer sehr beliebt, was die Bedeutung veranschaulicht, die dem wertvollen und geliebten Tier einerseits und andererseits der Pferdemalkunst entgegengebracht wurde. Den Namen des Pferdes verewigte man als Inschrift auf dem Gemälde, durch ein Schild am Rahmen, auf der Leinwandrückseite oder auf dem Keilrahmen. Das „klassische“ Pferdeporträt zeigt das Tier im Profil und in einem Stall, wofür das Pferdeporträt des irischen Tier- und Porträtmalers William Osborne (1823–1901) mit dem „Yellow Jack im Stall“ (Abb. unten) ein Beispiel ist. Pferdenamen, Eigentümer, Alter des Pferdes und Datierung sind auf der Bildrückseite festgehalten: „Yellow Jack by Shawn Bdhui/14 Years Old/May 1868“.

Noch anschaulicher wird der Aspekt des Stolzes auf das besondere Pferd in der Darstellung mit seinem Besitzer. William Barraud (1810–50), der zu den namhaften englischen Pferdemalern gehört, schuf beispielsweise das Gemälde mit einem vornehmen Mann in Reiterkleidung, der sich mit seinem gesattelten Araberschimmel vor seiner Stallung porträtieren ließ (Abb. rechts). Neben dem Edelmann steht ein Windhund, der den Reiter zur Jagd begleitete. Das Gemälde vereint das gängige Pferdeporträt mit einer Bildnisdarstellung des Besitzers.

Eine weitere Kombination bietet das Gemälde von Ben Marshall (1768–1835) mit der Darstellung des „Lord Rous' Rennpferd Shrapnell mit seinem Trainer Dixon

Boyce und Jockey William Arnall“ (Abb. rechte Seite unten links). Besonders beliebt war in England seit den 1760er Jahren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts das Pferdeporträt mit Jockey (dazu weiter unten). Damit hatte sich ein neuer Bildtypus entwickelt, der sich neben dem traditionellen Reiterporträt etablierte, das zunächst nur dem Adel und verdienten Feldherren vorbehalten war, wie es die links abgebildete kolorierte Radierung nach einem Gemälde von Sir Francis Grant (1803–78) zeigt, auf dem sich der Duke und seine Duchess of Beaufort stolz auf ihren Pferden präsentieren. Hier ist eine Entwicklung ersichtlich, in der sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert das wohlhabende Bürgertum zunehmend die höfischen Bildformen zur eigenen Nobilitierung aneignete.

Während das ausgewachsene, insbesondere im Reitsport erfolgreiche Tier ein gängiges Bildthema war, kommen Darstellungen von Fohlen in der Malerei nur selten vor. Die Bilder hatten dann auch nicht die Aufgabe zu erfüllen, ein Porträt eines konkreten Pferdes sein zu müssen. Als Beispiele sind hier John Charltons (1849–1917) „Chestnut-Fohlen mit Hunden im Stall“ (Abb. rechte Seite) und Heywood Hardys (1842–1933) „Vollblut“ zu nennen, das die Stute und ihr Fohlen in einer zuwendenden Pose zeigt und von Joseph Bishop Pratt (1854–1910) als Radierung verbreitet wurde (Abb. unten). Har-





William Barraud (1810–1850): Vornehmer Mann mit Schimmel, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm, um 1840

rechts: John Charlton (1849–1917): Chestnut-Fohlen mit Hunden im Stall, Öl auf Leinwand, 86 x 111 cm, 1874

Ben Marshall (1768–1835): Lord Rous' Rennpferd Shrapnell mit seinem Trainer Dixon Boyce und Jockey William Arnall, Auktion Sotheby's, London, 9.7.2009, Lot 27



PFERDEMALER IN BELGIEN UND IN DEN NIEDERLANDEN

rechte Seite: Eugène Verboeckhoven (1799–1881): *Ein Löwe, der ein Pferd angreift*, Öl auf Leinwand, 73 x 61 cm, 1859, Auktion Christie's, London, 2.7.2008, Lot 56

* Jean-Marie Duvosquel, Philippe Cruysmans: Dictionary of Belgian and Dutch Animal Painters born between 1750 and 1880, hg. v. Berko, Knokke-Zoute 1998, S. 7–73; Herman De Vilder, Kris Van de Ven: Eugène-Joseph Verboeckhoven (1798–1881), Vilvoorde 2006.

Eugène Verboeckhoven (1799–1881): *Hungrige Wölfe greifen eine Herde Pferde an*, Öl auf Leinwand, 256 x 363 cm, 1836, Rijksmuseum, Amsterdam

EUGÈNE VERBOECKHOVEN (1799–1881)

Als einer der erfolgreichsten und besten Tiermaler seiner Zeit modernisierte Verboeckhoven* das niederländisch-flämische Tierbild durch einen zutiefst romantischen Geist, indem er seinen Tieren menschliche Züge verlieh. Sein Schwerpunkt lag zwar auf der Darstellung von Rindern und Schafen. Pferde in Verbindung mit wilden Tieren gehören jedoch zu seinen herausragenden Werken, wie die hier abgebildeten Gemälde belegen.

Der schon zu Lebzeiten mit Preisen geehrte belgische Maler war Sohn des Bildhauers Barthélemy Verboeckhoven (1759–1840), Bruder des Marinemalers Charles-Louis Verboeckhoven (1802–89) und Onkel des Malers Louis Verboeckhoven (1827–84). Er studierte an der Akademie bei Balthasar Ommeganck (1755–1826), einer der besten Schafmaler. 1824 reiste er erstmals nach London und schuf dort mehrere Lithografien mit der Darstellung eines Löwen, den er nach der Natur in der





Eugène Joseph Verboeckhoven (1799–1881): Ein Löwe attackiert einen Schimmel, Öl auf Leinwand, 60 x 56 cm, 1836



von der Tann, Graf Ysenburg, Generalstabsoffizier Major Kriebel und andere – im Porträt in die dramatische Szene eingefügt sind.

Franz Adam besaß als Pferdemaier höchstes Ansehen. Sein im Kunsthandel teuerstes Werk ist eine Zusammenarbeit mit dem Münchner Maler Carl Theodor von Piloty, das am 27.4.2017 im Dorotheum in Wien für 1 540 000,- Euro

verkauft wurde. Das 128 x 108 cm große Bild zeigt die 15-jährige Elisabeth (die legendäre Sisi bzw. Sissi), Herzogin in Bayern und zukünftige Kaiserin von Österreich, vor Schloss Possenhofen mit dem Starnberger See im Hintergrund. Es wurde 1853, im Jahr der Verlobung mit dem österreichischen Kaiser Franz Joseph I., ausgeführt. Wie die Beschriftung des vom Gemälde gefertigten Stahlstichs (Abb. S. 294) ausdrücklich hervorhebt, stammt die Pferdedarstellung von Adam, während das übrige Bild durch Piloty ausgeführt wurde. Es handelte sich um ein Weihnachtsgeschenk Elisabeths an ihren Verlobten. Im Gegenzug erhielt sie ein Bildnis ihres zukünftigen Ehemanns in Uniform zu Pferd. Der Kaiser soll bei der Entstehung des Porträts anwesend gewesen sein. Dargestellt ist die künftige Kaiserin bei ihrem Lieblingssport, dem Reiten. Selbstsicher vermag sie das nervöse Pferd zu kontrollieren und hält daher – wie traditionell bei Herrscherdarstellungen – im wörtlichen und übertragenen Sinn die Zügel in der Hand. Das Gemälde hing über dem Bett des Kaisers in seinem Schlafzimmer. Eine Kopie des Gemäldes, das nach dem Tod des Kaisers in

*Franz Adam (1815–86):
Im Stall, Öl auf Leinwand, 77 x 103 cm,
1860, Auktion Sotheby's, New York,
23.4.2004, Lot 36*



*Franz Adam (1815–86):
Pferdestall mit Stute und Fohlen, Öl auf Leinwand,
46 x 54 cm*



den Besitz der Tochter Marie Valerie übergang, befindet sich noch heute an der Stelle in der Wiener Hofburg. 1857 erhielt Adam erneut den ehrenvollen Auftrag, die Kaiserin für drei Porträts (zwei im Auftrag Elisabeths, ein weiteres von Kaiser Franz Joseph I.) zu malen. Eine 100 x 91 cm große Ölstudie dafür wurde im Münchner Auktionshaus Neumeister am 24.9.2014 (Lot 1064) versteigert. Der Maler berichtet in einem Brief vom 24.12.1857 an seinen Vater Albrecht von der Sitzung in Wien für die Reiterbildnisse: „Die strenge Oberhofmeisterin [Gräfin Lamberg] liebt [...] eine Kaiserin, weiss wie Marmor, den Ausdruck gebieterisch, nichts was andere Menschen auch haben könnten.“ Deshalb musste Adam Änderungen am Porträt vornehmen, während die anderen Betrachter vom Ergebnis „gerührt“ waren.*

Reiterporträts spielen im Werk von Franz Adam eine untergeordnete Rolle. Häufiger realisierte er gut ausgeleuchtete Stallszenen in allen denkbaren Varianten mit und ohne Pfleger, wenigen und zahlreichen Pferden und oft kombiniert mit Hundemotiven (Abb. linke Seite). Darüber hinaus begeisterte er sich für das Thema des freien und wilden Pferdes. Zu einer eindrucksvollen Version gelangte er mit seinem Bild „Pferde, von Löwen attackiert“ (Abb. oben)**, mit dem er an die romantischen Szenen von Géricault, Delacroix und Verboeckhoven anknüpfte (siehe S. 284–287). Adam gelingt es überzeugend, die Panik der Araberpfeder einzufangen, denen ihr Schrecken und ihre Angst in die Gesichter und Körper gefahren sind und die aus der Gefahrenzone zu springen versuchen, während der Löwe bereits den Schimmel auf

*Franz Adam (1815–86):
Pferde, von Löwen
attackiert, Öl auf Lein-
wand, 122 x 159 cm,
1846, Auktion Sotheby's,
Paris, 10.11.2021, Lot 115*

* Zitiert nach Ulrike von Hase-Schmundt (wie S. 294), S. 54.

** Das Bild wurde 2021 für die hohe Summe von 214 200 Euro versteigert.



oben: Carl Steffek (1818–90): *Bildnis des Rechtsanwaltes Ernst Lau*, Öl auf Leinwand, 47 x 57 cm, 1865, Alte Nationalgalerie, Berlin

unten: Carl Steffek (1818–90): *Ausritt des Künstlers*, Öl auf Leinwand, 47 x 55 cm, 1857, Alte Nationalgalerie, Berlin

zu S. 307: * Angelika Wesenberg u. a. (Hg.): *Malkunst im 19. Jahrhundert*, Petersberg 2017, S. 812–817.

**Anna Ahrens: Ein „Präludium über Malerei“: Frühe Begegnungen Max Liebermanns mit französischer Malkunst in Berlin und Weimar. In: Martin Faass (Hg.): *Max Liebermann und Frankreich*, Petersberg 2013, S. 10–21, 13–15.



Carl Steffek (1818–90): *Eleganter Reiter. Friedrich, Prinz von Preußen (?)*, auf einem Braunen in einer Allee reitend, Öl auf Leinwand, 74 x 95 cm, ehemals Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, vermutlich Porträt des Friedrich Karl Alexander, Prinz von Preußen (1801–83), dritter Sohn von König Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise



August Wenderoth
(1819–84): Zwei galoppierende Pferde, Öl auf Leinwand, 47 x 63 cm, Auktion Hargesheimer, Düsseldorf, 10.9.2021, Lot 1666; Sotheby's, Paris, 14.6.2022, Lot 75

* Weitere Details siehe im Text des Auktionshauses Dobiaschofsky in Bern zu Lot 393 der Auktion vom 11.5.2016.

** Das Motiv geht auf eine Lithografie mit dem Titel „Chevaux en liberté“ nach Alfred De Dreux zurück (Auktion, Rossini, 24.6.2010, Lot 156).

*** Marianne Heinz: Bestandskatalog Gemälde des 19. Jahrhunderts. Museumslandschaft Hessen Kassel, Wolftratshausen 2006, S. 277, 278.

AUGUST WENDEROTH (1819–84)

August Wenderoth war Sohn des Kasseler Malers Karl Wenderoth. An der Kunstakademie Kassel ausgebildet, malte er 1843 „Das kurfürstliche Reitpferd Seraskier mit Wärter Withard und türkischem Herren“ (Abb. unten), das detailliert eine Stallszene wiedergibt, bei dem als Porträt der Araberschimmel Seraskier hervorgehoben ist, der 1826 in Beberbeck aus der Verbindung zweier arabischer Pferde gezeugt wurde, die Kurfürst Wilhelm II. von Hessen (1777–1847) erworben hatte.* 1844 reiste Wenderoth über Brüssel nach Paris. Von dort aus schloss er sich einer Expedition nach Algerien an. Die um 1848 aufkommenden politischen Kämpfe in Frankreich und Deutschland veranlassten Wenderoth im Mai/Juni 1849 mit seinem Malerfreund aus Kasseler Tagen, Carl Nahl (1818–78), in die USA zu emigrieren. In New York, wo er anfangs bei dem deutschstämmigen Künstler Louis Nagel (1814–70) wohnte, entstand noch im selben Jahr das in seiner Stofflichkeit der Kleidung und des Fells vortrefflich wiedergegebene Bild eines aufsteigenden Schimmels, der von einer vornehmen Dame geritten wird (Abb. rechte Seite). Keine Frage: Das Gemälde sollte in New York, der neuen Heimat, Eindruck machen. Wer konnte schon ein solch qualitä-

volles, in den Proportionen realistisches Abbild der Natur liefern? Meisterhaft sind die Bewegung des Araberhengstes, seine geballte Kraft und Schönheit wiedergeben. Infolge der Qualität seiner Arbeiten fand Wenderoth auch in den USA Käufer für seine Bilder. Doch blieb sein Leben voller Überraschungen und Rückschläge. Das ist einer der Gründe, weshalb über sein Werk wenig bekannt ist, obgleich die im Kunsthandel angebotenen Werke, wie „Die galoppierenden Pferde“** (Abb. oben), und ein Ölbild „Zirkus am Stadtrand von Kassel“ in der MHK*** von außergewöhnlicher Qualität sind und die Spezialisierung auf das Thema Pferd belegen.

rechts: August Wenderoth (1819–84): Vornehme Reiterin auf aufsteigendem Schimmel, Öl auf Leinwand, 74 x 60 cm, bez. „New York 1849“

unten: August Wenderoth (1819–84): Das kurfürstliche Reitpferd Seraskier mit Wärter Withard und türkischem Herrn, Öl auf Leinwand, 44 x 58 cm, 1843, Auktion Dobiaschofsky, Bern, 11.5.2016, Lot 393





FRANZ ROUBAUD (1856–1928)

* Eckart Lingenauber, Olga Sugrobova-Roth: Franz Roubaud. Catalogue Raisonné (Van Ham Art Publications), Köln 2013; Hans-Peter Bühler: Jäger, Kosaken und polnische Reiter, Hildesheim/Zürich/New York 1993, bes. S. 131–150.

rechts: Franz Aleksejewitsch Roubaud (1856–1928): Standardenträger, Öl auf Leinwand, 40 x 25 cm, um 1895, Auktion Van Ham, Köln, 14.11.2014, Lot 546

Franz Aleksejewitsch Roubaud (1856–1928): Tscherkessenreiter, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Auktion Lempertz, Köln, 16.5.2009, Lot 1330

Franz Roubaud* war der Sohn eines aus Marseille nach Odessa emigrierten Buchhändlers. Von daher wurde er im russischen Kaiserreich geboren. Roubaud ist ein äußerst geschätzter Schlachten- und Pferdemaler, dessen Reiterbilder mit Szenen aus dem Kaukasus im Kunsthandel hohe Preise erzielen.

Roubaud nahm 1878 das Akademiestudium bei Piloty auf und lebte seitdem in bzw. bei München. Den Kontakt zu seiner russischen Heimat hielt er durch Reisen aufrecht: 1880, 1882–84 (Stipendium des Zaren) und 1886–89 (u. a. Ausführung von 17 Gemälden für die Ruhmeshalle in Tiflis). 1903–12 war er Professor für Pferde- und Schlachtenmalerei an der Kunstakademie in Sankt Petersburg, weshalb er sich 1903, 1904, 1908–11 und 1913 dort aufhielt. Bereits 1889 hatte ihm Prinzregent Luitpold von Bayern den Adelstitel verliehen.

Berühmtheit erlangte Roubaud durch seine Bilder mit Jagd-, Reise- und Marktszenen sowie berittenen Kämp-



fern der kaukasischen Bergvölker und der asiatischen Gebiete Russlands. Die Darstellung Kaukasischer Reiter, die einen Fluss überqueren, gehört zu Roubauds beliebtesten Motiven (Abb. links unten). Wie schon bei Wouwerman setzen weiße Pferde einen Akzent innerhalb der Pferdeschar.

Ein charakteristisches Motiv im Werk Roubauds ist auch der „Kaukasische Reiter“ (Abb. rechts), der sich rasant galoppierend auf den Betrachter zu bewegt und ihm fast bedrohlich nahekommt. Es ist ein Kämpfer in leuchtender landestypischer Tracht der Taren, umgeben von einer kargen sonnigen Gebirgslandschaft. Diese Komposition griff Roubaud in abgewandelter Form vielfach, z. B. beim „Standartenträger“ (Abb. links oben), auf. Das Motiv könnte durch die Bilder seiner Freunde Josef von Brandt und Alfred von Wierusz-Kowalski angeregt worden sein (siehe S. 138, 139).

Mit seiner hellen leuchtenden Farbpalette und dem fast impressionistischen Malstil, der stets an der Realität orientiert ist, die Landschaft jedoch in ein südländisches Licht taucht, schuf Roubaud attraktive Szenen, die die Pferde in allen denkbaren Posen zeigen. Seine Strichführung wirkt spontan und schnell aufgesetzt.

Zu Ruhm gelangte Roubaud auch durch seine Schlachtenbilder, vor allem dem 115 m langen Panoramagemälde mit der Belagerung von Sewastopol im Krimkrieg 1854/55 von 1902–05 (1942 weitestgehend zerstört, rekonstruiert) und einem ebenso großen Panorama der Schlacht von Borodino bei Moskau von 1812, das Roubaud bis 1912 realisierte (1967 durch Brand zu 65 % zerstört).

Franz Aleksejewitsch Roubaud (1856–1928): Kaukasischer Reiter, Öl auf Leinwand, 60 x 35 cm, um 1890





ANTOINE-LOUIS BARYE (1795–1875)

Der Pariser Bildhauer Barye, der mit 14 Jahren eine Lehre als Metallgraveur begann und nach seiner Militärzeit Bildhauerei erlernte, spezialisierte sich um 1830 auf Tierbronzearbeiten. Mit der auf dem Salon 1831 gezeigten Skulptur „Ein Tiger, der ein Krokodil reißt“ gelang ihm der Durchbruch als Tierbildhauer, wobei er das dramatische Element in die Tierplastik einführte. 1839 errichtete er für seine Arbeiten eine eigene Gießerei, die bis 1877 sein Schwiegersohn Alexandre Cain betrieb. Als eifriger Kämpfer für den Realismus betrieb er ein intensives Naturstudium. Er sah die Tiere als individuelle Geschöpfe mit spezifischen Eigenarten.

Das „Stampfende Pferd“ (Abb. rechts), das Barye um 1840 entwarf, gehört durch die dynamische Kraft, die dem Tier innewohnt, zu den bekanntesten Pferdeskulpturen der Kunstgeschichte.* Des Weiteren gehört die um 1840 entworfene und 1846 gegossene Bronze „Roger und Angelica auf dem Hippogreif“ (Abb. unten links) zu seinen berühmten Arbeiten. Das Thema bezieht sich auf eine Legende, die in vielen Varianten seit dem Mittelalter beschrieben wurde und als Kern – wie beim heiligen Georg – die Befreiung der schönen Prinzessin durch den mutigen Ritter vor dem Seeungeheuer beschreibt. Das Paar verliebt sich und reitet auf dem Hippogreif, einem Fabelwesen aus Pferd und Adler über dem Meer. Realismus, Kraft und Bewegung prägen die Plastik. Das gilt gleichermaßen für die Bronze „Theseus im Kampf gegen den Zentauren“ (Abb. unten rechts), dem Mischwesen



linke Seite: Albert Wolff (1815–92) nach einem Entwurf von Christian Daniel Rauch (1777–1857): Löwenkämpfer, Régule, goldfarben patiniert, Höhe 53 cm, verkleinerte Kopie nach der Bronzeplastik von 1854–61

Antoine-Louis Barye (1795–1875): Stampfendes Pferd, Bronze, 29 x 29 cm, Entwurf um 1840, mehrere Güsse von Barye bis um 1874, Nachguss

der griechischen Mythologie aus Pferd und Mensch. Dem unerbittlichen Kampf verleiht Barye durch den muskulösen Körperbau eine verstärkte Dynamik und Dramatik.

AUGUST KISS (1802–65)

Kiss gehört zu den bedeutenden Bildhauern der Berliner Schule. Er schuf mit der Amazone (1837–42) am Alten Museum in Berlin, dem Reiterstandbild Friedrichs des Großen in Breslau (1841, nach 1945 zerstört), des heiligen Georg als Drachentöter zu Pferd (1855) im Großen Schlosshof des Berliner Stadtschlosses (heute im Nikolaiviertel) und dem Reiterdenkmal Friedrich Wilhelms III. in Königsberg (1851, nach 1945 zerstört) herausragende überlebensgroße Bronzearbeiten mit Pferdemotiven. Seine 3,7 m hohe „Reitende Amazone im Kampf mit einem Panther“, von der es auch kleinformatige Versionen gibt

* Die Pferdebronze erfreute sich großer Beliebtheit, weshalb Barye mehrere Nachgüsse fertigte (Michel Poletti, Alain Richarme: Barye. Catalogue raisonné des sculptures, Paris 2000, S. 262–271).

unten links: Antoine-Louis Barye (1795–1875): Roger und Angelica auf dem Hippogreif, Bronze, 51 x 67 cm, Entwurf 1840, Guss 1846

unten rechts: Antoine-Louis Barye (1795–1875): Theseus im Kampf gegen den Zentauren, Bronze, 34 x 37 cm, Entwurf 1849, Guss um 1850



JULIUS PAUL JUNGHANNS (1876–1958)

*Julius Paul Junghanns
(1876–1958): Begegnung
auf dem Feldweg, Öl auf
Leinwand, 40 x 60 cm,
um 1920*



*Julius Paul
Junghanns
(1876–1958):
Holzfäller mit
Pferdefuhr-
werk, Öl auf
Leinwand,
60 x 80 cm*



in München. 1904 wurde Junghanns mit nur 28 Jahren auf Empfehlung Zügels Leiter der Meisterklasse für Tier- und Freilichtmalerei an der Kunstakademie Düsseldorf; 1906 erhielt er den Professorentitel. Er spezialisierte sich auf idyllische, Ruhe ausstrahlende ländliche Szenen mit Nutztieren in Beziehung zum Menschen im impressionistischen Malstil ohne sozialkritische Ambitionen.

Junghanns war ein international bekannter, der Tradition verpflichteter Tier- und Freilichtmaler. Seine Lieblingsmotive waren Ziegen und Arbeitspferde beim Pflügen, beim Transport schwerer Ladung, etwa von Baumstämmen (Abb. unten) bzw. eines Karrens, oder auf dem Weg vom Feld. Gewöhnlich stellte Junghanns die Pferde in schwerfälligem Gang dar, wobei sich die emotionslosen Kaltblüter häufig auf den Betrachter zubewegen. Gelegentlich sitzt ein Bauer im Seitsitz auf dem Arbeitspferd, gelegentlich ein Gespräch mit weiteren Statisten führend, wie in der Abbildung links. Die Szenen spielen gewöhnlich in der Norddeutschen oder Rheinischen Tiefebene mit grünen, bis zum Horizont reichenden Feldern, gelegentlich auch in den Alpen.

In den frühen 1930er Jahren beschäftigte sich Junghanns auch mit dem Thema der Mantelteilung des heiligen Martin. Dazu existieren Studien und ausgeführte Gemälde, z. B. von 1930 im Düsseldorfer Stadtmuseum. Das Triptychon von 1934 (Abb. rechts) zeigt den heiligen Martin

* Christiane Pikkartz (Hg.): Tierbilder der Düsseldorfer Malerschule, Petersberg 2022, S. 166–171.



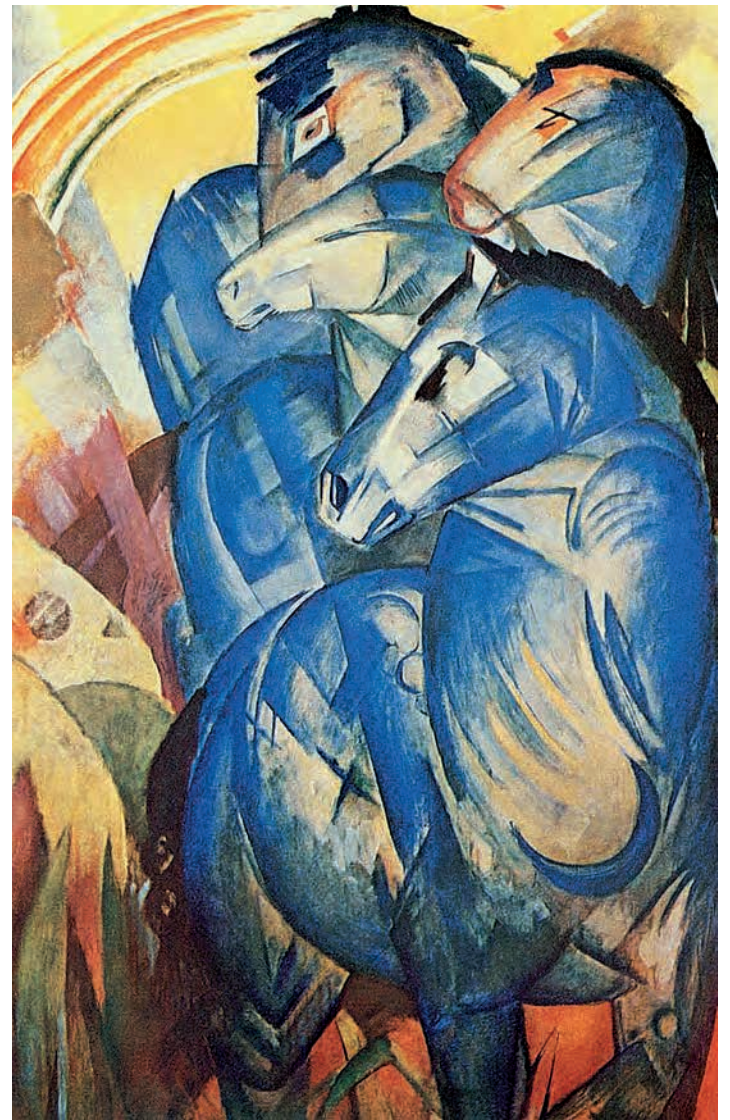
Julius Paul Junghanns (1876–1958): St. Martin-Abend in der Düsseldorfer Altstadt, Öl auf Leinwand, Triptychon, 136 x 176 cm, 1934

in der Legende und im zeitgenössischen Umfeld während des Martinsumzugs in Düsseldorf.

Junghanns traditionelle Malweise und seine bäuerlichen Bildthemen entsprachen der Kunstauauffassung des Nationalsozialismus, weshalb er auf der Großen Deutschen Kunstausstellung 1937 mit sechs Werken vertreten war. Im Dritten Reich hofiert, erkannte Junghanns spät, welcher ein Missbrauch mit seinem Werk getrieben wurde, und zog sich nach 1945 aus dem Akademiebetrieb zurück.

Julius Paul Junghanns (1876–1958): Bauern mit Pferde-fuhrwerk, Öl auf Leinwand, 50 x 90 cm, Auktion von Zengen, Bonn, 4.6.2022, Lot 1610





fende Tiere zeigt, entstand in unmittelbarem Umfeld des Almanachs „Der Blaue Reiter“, für dessen Luxus- bzw. Museumsausgabe er gedacht war.

Wenige Jahre zuvor, 1908/09, hatte Marc seine nur 16 cm hohe Pferdeplastik geschaffen, die bereits seinen Hang zur Vereinfachung andeutet: Zwei Pferde sind in gegenläufiger Anordnung wiedergegeben (Abb. S. 393 unten rechts). Ein Pferd hält den Kopf hoch erhoben und hat die Ohren gespannt zurückgelegt, während das andere Ross den Kopf gesenkt hat und nach innen gekehrt scheint. Die Tiere bewegen sich kreisförmig und durch die Wendung der Köpfe und des Schweifs aufeinander zu, um eine rhythmische Einheit zu bilden.

Marc setzte seine moderne Malerei nicht nur mit Pferden um, sondern wählte auch Tiger, Katzen oder einen Fuchs als Motiv für seine Abstraktionen. Berühmt sind jedoch vor allem seine Pferdebilder. Das „Blaue Pferd“ aus dem Jahr 1911 (Abb. oben), das heute im Lenbachhaus in

München aufbewahrt wird, kann als eines der bekanntesten Pferdebilder der Kunstgeschichte gelten. Ein in blauer Farbe gemaltes Fohlen nimmt fast die gesamte Höhe des Bildformats ein. Es steht breitbeinig und wendet sich dem Betrachter zu, während es seinen Kopf leicht zur Seite geneigt hat (vgl. eine ähnliche Haltung eines Schimmels bei einem Gemälde Wouwermans Abb. S. 113). Den Oberkörper malte Marc in hellem Blau mit Weißhöhlungen, während die Hufe und die Mähne in dunklem Marineblau ausgeführt sind. Das Fohlen steht in einer bunten Phantasielandschaft, die z. T. aus komplementären Farben zusammengesetzt ist. Die Berghügel greifen die Rundform der Pferdemähne auf. In der Darstellung des Fohlens ist Franz Marc noch der Realität verhaftet. Seine Farbwahl weicht davon bereits ab. In den folgenden Werken wird er sich auch in der Form und in den Proportionen vom Gegenständlichen lösen.

links: Franz Marc (1880–1916), nach: Blaues Pferd, verkleinerte Kopie nach dem Original von 1911 (112 x 84 cm) im Lenbachhaus in München

rechts: Franz Marc (1880–1916): Der Turm der blauen Pferde, Öl auf Leinwand, Höhe 200 cm, 1913, ehemals Nationalgalerie Berlin, verschollen