

Prestel-Museumsführer

Neue Pinakothek München

von

Veronika Schroeder

Prestel

München · Berlin · London · New York

Inhalt

Zur Gründungsgeschichte der Neuen Pinakothek und ihrer Sammlung	5
Zwei großzügige Schenkungen	8
Die Schenkung Fiedler	8
Die Tschudi-Spende	9
<i>Die Sammlung</i>	15
Ludwig I. als Förderer der Künste	16
Kunst um 1800	18
Münchener Malerei um 1800	26
Englische Malerei des 18. Jahrhunderts	28
Deutsche Romantik	33
Nazarener und Deutschrömer	33
Landschaftsmalerei in Rom	37
Carl Rottmann	41
Künstler um König Ludwig I.	43
Malerei der Romantik in Dresden und Berlin	47
Biedermeier und beginnender Realismus	57
Französische und englische Malerei zwischen Romantik und Realismus	63
Die Schule von Barbizon	73
Historismus und Gründerzeit	78
Landschaftsmalerei nach 1860	83
Marées, Böcklin, Feuerbach	88
Deutsche Realisten und Impressionisten	98
Wilhelm Leibl und sein Kreis	108
Französische Impressionisten – Manet, Cézanne	114
Van Gogh und Gauguin	130
Auguste Rodin	136
Internationale Kunst um 1900	141
Künstlerregister	158



Zur Gründungsgeschichte der Neuen Pinakothek und ihrer Sammlung

Die Neue Pinakothek war nach der Glyptothek und der Alten Pinakothek das dritte der von König Ludwig I. in München erbauten Museen. Nach Entwürfen Friedrich von Gärtners wurde der Bau durch August von Voit errichtet, um »Gemälde dieses und künftiger Jahrhunderte« aufzunehmen. Anders als die beiden erstgenannten Museen, die von Leo von Klenze stammen und deshalb nach den Bombenschäden des 2. Weltkriegs wieder aufgebaut wurden, hat man die weit weniger zerstörte Neue Pinakothek Anfang der 50er Jahre, in Unkenntnis der Bedeutung dieser für Gärtners Handschrift typischen Architektur, abgetragen. An derselben Stelle steht seit 1981 der Neubau Alexander von Brancas, in dem neben Verwaltung und Werkstätten die internationalen Sammlungsbestände vom späten 18. Jahrhundert bis zum Jugendstil Aufnahme gefunden haben.

Die Geschichte der Sammlung setzt mit den frühen 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ein, als König Ludwig I. sein Interesse nun auch verstärkt zeitgenössischer Kunst zuwandte, nachdem es in den Jahren zuvor fast ausschließlich der Antike und den älteren Malerschulen gegolten hatte. Als Ludwig I. 1868 starb, belief sich der ausschließlich aus der Königlichen Privatschatulle finanzierte Gemäldebestand zeitgenössischer Kunst bereits auf 395 Nummern. Dabei

war der Münchner Schule natürlicherweise der Vorrang eingeräumt, wenn auch andererseits Cornelius und einige andere wichtige Namen fehlten. Als Historienmaler waren sie hauptsächlich mit Aufträgen für Wandmalereien öffentlicher Gebäude beschäftigt worden.

Die mit ihrer aufrichtigen Naturschilderung an die Niederländer des 17. Jahrhunderts anknüpfenden Landschaftler wie Dorner d.J., Dillis und Wagenbauer hatte schon König Max Joseph gesammelt, aber auch die Jüngeren wie Kobell, Bürkel, Adam, Peter Heß und Neher fanden über die Ausstellungen im Kunstverein jetzt Eingang in die Königliche Neue Pinakothek. In der bei den Akademien damals noch immer geltenden Hierarchie der Künste waren sie zusammen mit Genre- und Stillebenmalern weit unten angesiedelt und abschätzig als »Fächler« abgestempelt. Wenn man auch die zugereisten Landschaftsmaler wie Ezdorf, Morgenstern und Andreas Achenbach wenigstens zeitweise zur Münchner Schule zählen darf, so fehlte es bei den Ankäufen nicht an wichtigen Vertretern aus Norddeutschland, und auch mit den zahlreichen Gemäldekäufen der Deutschrömer griff Ludwig I. weit über lokale Grenzen hinaus. Seit seinem zweiten römischen Aufenthalt fühlte sich der König diesen Malern um Josef Anton Koch und Friedrich Overbeck, die ihre Inspirationen



Neue Pinakothek in München, um 1865, Ansicht von Südosten. Aus einer Serie von 18 Ansichten von München im Verlag von Max Ravizza. Lithographie, farbige Kreide, Münchner Stadtmuseum, Inv.-Nr. Z (A7) 1115

aus der klassischen Landschaft Italiens und aus Werken Raffaels und seiner Vorläufer bezogen, eng verbunden. Nur so ist es zu erklären, daß die Neue Pinakothek über so viele bedeutende Bilder dieses Malerkreises verfügt, ganz abgesehen von dem einmaligen Bestand an Rottmann-Landschaften, die größtenteils als monumentale Wandbilder historischer Gegenden Italiens und Griechenlands ausgeführt sind.

Die internationale Größenordnung der Sammlung Ludwigs I. bemißt sich an dem relativ hohen Anteil außerdeutscher Künstler. Ein Vergleich mit anderen europäischen Residenzen zeigt darin tatsächlich eine Weltoffenheit, wie sie zur damaligen Zeit nur bei ganz wenigen Privatsammlern nachweisbar ist und kaum von einem regierenden Fürsten der Restaurationszeit zu erwarten war. Als in den beginnenden 40er Jahren das klassische Kunstideal abstrakt poetisierter Bild-

inhalte und schöner Umrißlinien von den die Farbe soeben wiederentdeckenden Belgiern und Franzosen verdrängt wurde, bemühte sich Ludwig I., eine Anzahl solcher Bilder als Ansporn für die noch dem Cornelianischen Liniestil verpflichteten Münchner Akademiemaler zu erwerben, obwohl diese neue Richtung sicherlich nicht der persönlichen Neigung des Königs entsprochen hatte. Namen wie Gallait, Navez, Robert wären hier zu nennen. Daß sich diese Tendenzwende in München schließlich durchzusetzen begann, zeigt das allorts als Sensation aufgenommene Gemälde *Seni vor der Leiche Wallensteins* von Karl Piloty, das noch im Jahr seiner Fertigstellung vom König für die Galerie angekauft wurde. Damit war ein neues Kapitel der seit Cornelius weltbekannt gewordenen Münchner Schule eingeleitet, und nochmals kamen Scharen von jungen deutschen und internationalen Malern zum Studium hierher an die Akade-

mie, wo Piloty als Lehrer und Direktor einen weithin anerkannten Ruf hatte.

Als letzte herausragende Erwerbung Ludwigs I. 1859, ein Jahr nach dem *Seni*, wäre noch Böcklins frühes, koloristisches Meisterwerk *Pan im Schilf* anzuführen, mit dem ein für die Moderne wegweisendes Thema, nämlich das der Spiegelung psychischer Stimmungslagen und Träume, artikuliert ist.

Betrachtet man im Rückblick den weiten Bogen der ersten Ankäufe zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I. bis hin zu seinen letzten Erwerbungen in der Neuen Pinakothek, so werden neben Qualitätssinn und kunsterzieherischem Anliegen insbesondere

auch eine für die Zeit damals außergewöhnliche, ahnungsvolle Weltoffenheit und Unvoreingenommenheit deutlich, wie sie von seinen Nachfolgern auf dem Thron auf Jahrzehnte nicht mehr geleistet werden konnten. Erst mit dem 1909 unter dem Prinzregenten aus Berlin nach München berufenen Hugo von Tschudi als Generaldirektor setzte eine neue Phase von höchst bedeutenden Erwerbungen ein, die mit ihren Meisterwerken hauptsächlich des französischen Impressionismus und Postimpressionismus beispielhaft sind für die Entwicklungsgeschichte der europäischen Malerei.

Christoph Heilmann



Romantiker- und Nazarenersaal der Neuen Pinakothek, historische Aufnahme von 1933

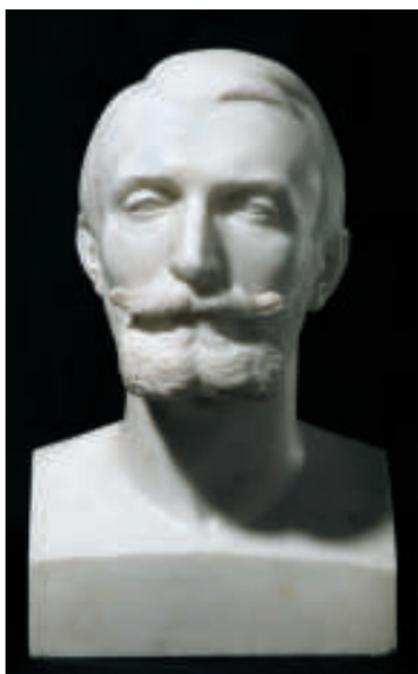
Zwei großzügige Schenkungen

Die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen haben Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zwei ganz ungewöhnliche Schenkungen erhalten, die eine Bereicherung der Neuen Pinakothek für alle Zeiten darstellen.

Die Schenkung Fiedler

1891 hat sich der Freund und Mäzen Conrad Fiedler (1841–1895) entschlossen, 15 Gemälde, zwei große Pastelle sowie zwei Kartons und 1892 drei Bildnisse von Hans von Marées zu schenken. Zu der Schenkung gehörten die Triptychen *Hesperiden*, *Die Werbung* und

Die drei Reiter, also Hauptwerke des Künstlers neben den beiden Fassungen des *Goldenen Zeitalters*. Conrad Fiedler hat von Marées immer wieder Bilder erhalten, weil er nach dem Zerwürfnis zwischen Schack und Marées seit 1869 in großzügiger Weise den Lebensunterhalt des Malers ermöglichte. Das war insofern nötig, als Marées (1837–1887) mit seiner Malerei ansonsten nur in einem ganz kleinen Kreis von Künstlern Anerkennung fand. Erst die Begeisterung und die daraus hervorgehende unermüdliche Tätigkeit von Julius Meier-Graefe haben ihm eine angemessene Geltung in der neueren Kunstgeschichte verschafft.



Adolf von Hildebrand,
Bildnis Conrad Fiedler, 1874/75.
Marmor, Höhe 44 cm
(B. 295)



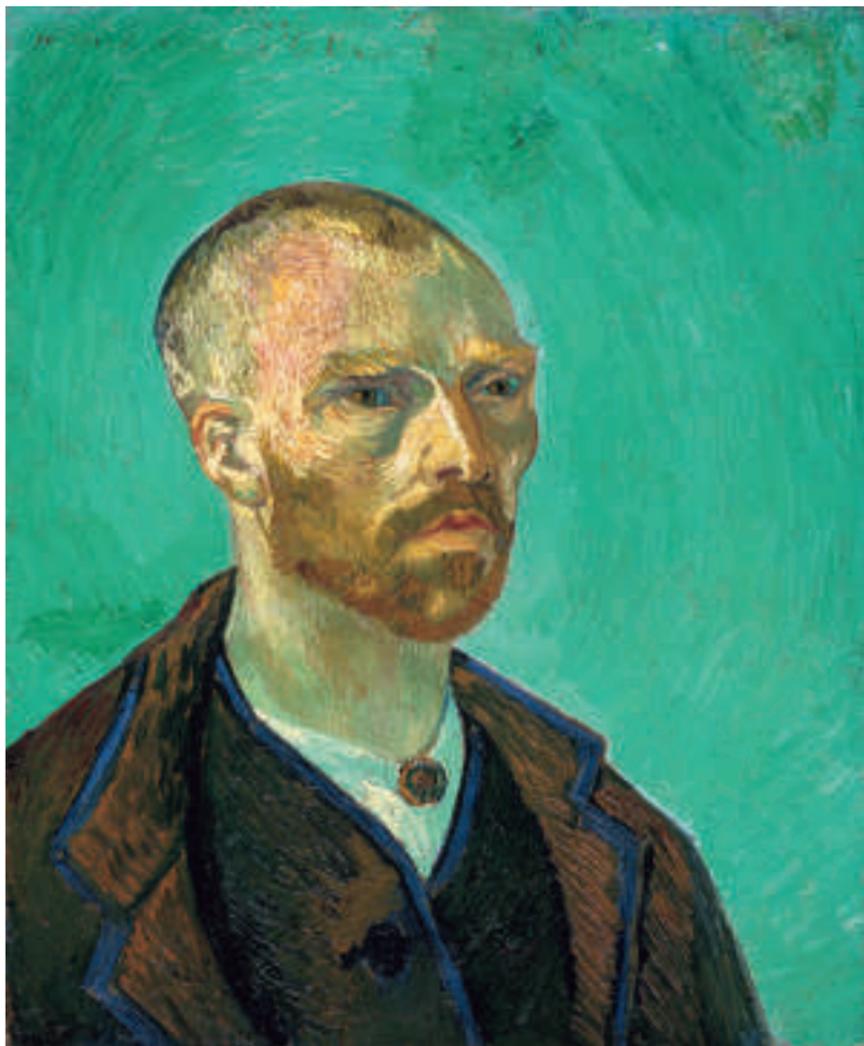
Hugo von Tschudi, Photographie um 1900

Die Schenkung Fiedler – im Laufe der Zeit noch um Werke von Marées aus anderem Besitz vermehrt – wurde aber nicht in der Neuen Pinakothek, sondern in der entlegenen Gemäldegalerie von Schleißheim ausgestellt. Erst Heinz Braune, Mitarbeiter Hugo von Tschudis, holte die Bilder nach München und zeigte sie 1913 im Zusammenhang seiner Neuordnung des Museums. Diese Neuordnung kam zugleich der zweiten bedeutenden Schenkung zugute.

Die Tschudi-Spende

Hugo von Tschudi (1851–1911), der als junger Mann im Kreise von Marées in Italien verkehrte, hatte seit 1896 – nun Direktor der Nationalgalerie in Berlin – unter der Anregung von Max Liebermann und Julius Meier-Graefe versucht, den

Bestand an Werken neuerer französischer Künstler zu vermehren, ja diese Abteilung erst eigentlich zu gründen. Das rief den Widerstand Wilhelms II. und zeitgenössischer deutscher Künstler hervor und führte zu Tschudis Entlassung, zu seinem Wechsel auf die Stelle des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nach München. Im Gepäck hatte er eine Reihe bedeutender Werke, die er für die Nationalgalerie nicht mehr erwerben konnte. Sie sollten nun der Neuen Pinakothek zugute kommen; weitere wurden ins Auge gefaßt. In München stellten sich für Tschudi allerdings dieselben Schwierigkeiten ein, und nur sein früher Tod bewahrte ihn vor einer neuerlichen Entlassung. In der kurzen Zeit, die ihm zur Verfügung stand, konnte er nur Weniges erwerben: *Auffahrende Artillerie* von Géricault, *Schleuse von Optevoz* von Courbet und einige Bilder der



Vincent van Gogh, Selbstbildnis, 1888. Lw. 62 x 52 cm. Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Bequest of Collection of Maurice Wertheim

Münchener Schule (von Leibl, Trübner, Schuch, u.a.).

Tschudis Mitarbeiter Heinz Braune unternahm es nun, die für die Erwerbung vorgesehenen Werke mit Hilfe privater Spenden für die Neue Pinakothek zu sichern und weitere Werke für eine »Stiftung zum dauernden Gedächtnis Hugo von Tschudis« zu gewinnen. Damit war er so erfolgreich, daß er 1912 beim Ministerium die Genehmigung beantragte, die Werke für die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen anzunehmen, die zum einen bereits Tschudi geschenkt worden waren, zum anderen reservierte Werke waren, für die Tschudi nach Schenkern gesucht hatte, sowie neuere Schenkungen von Freunden und Verehrern Tschudis. Bedeutende Schenker waren vor allem Eduard Arnhold und Robert v. Mendelssohn in Berlin. Die Angelegenheit zog sich noch etwas hin, doch 1914 waren schließlich 44 Gemälde, neun Skulpturen und 22 Zeichnungen gewonnen – von Courbet und Daumier, Pissarro und Cézanne, Renoir und van Gogh, Gauguin und Matisse, Rodin und Maillol und weiteren modernen Künstlern. Das Ministerium genehmigte die Annahme der Schenkung, entschied aber, daß die Werke »zunächst und bis auf weiteres dem Staatlichen Depot einzuverleiben« seien, weil »der künstlerische Wert einiger Werke aus der Schenkung noch umstritten« sei. Ein Affront gegen Heinz Braune und vor allem

gegen die Schenker. Braune umging die Anweisung des Ministeriums jedoch und stellte die Schenkung im Rahmen seiner Neuordnung der Neuen Pinakothek der Öffentlichkeit zur Verfügung. Eines der spektakulärsten Gemälde, die Tschudi für die Erwerbung vorgesehen hatte, war van Goghs *Selbstbildnis* von 1888. 1919 von seiner Witwe für die Neue Pinakothek angekauft, wurde es 1938 als »Entartete Kunst« beschlagnahmt und 1939 in Luzern versteigert.

Die Geschichte der beiden Schenkungen ist charakteristisch für die neuere Kunstgeschichte und Kunstpolitik. Beide Male handelte es sich um Gruppen von Werken, die außerhalb des öffentlich, allgemein Anerkannten entstanden waren. Nicht Akademiedirektoren und berühmte Maler wie Bouguereau, Lenbach oder Albert von Keller haben diese Bilder gemalt, sondern nahezu unbekannte Künstler. So waren es denn zuerst auch nur wenige feinsinnige Menschen, wiederum Künstler, auch Literaten, Kunsthistoriker, Privatsammler und Kunsthändler, die einen Sinn für solche Kunst hatten und deren Wert schließlich anderen zu vermitteln vermochten. Dabei ist es ein merkwürdiges, bedenkenswertes Phänomen, daß man in den Jahrzehnten um 1900 in Deutschland mehr als in anderen Ländern für solche Kunst aufgeschlossen war.

Christian Lenz



Paul Cézanne, Der Bahndurchstich, um 1870. Lw. 80 x 129 cm (8646)





Die Sammlung

Ludwig I. als Förderer der Künste

Spätestens seit den 30er Jahren hatte Ludwig I. gezielt zeitgenössische Kunst aus Deutschland und dem europäischen Ausland erworben und 1846 den Grundstein zu einem Museum für zeitgenössische Kunst gelegt. **Wilhelm von Kaulbachs** (1804 Arolsen, Waldeck – 1874 München) monumentale *Zerstörung Jerusalems*, das er in diesem Jahr kaufte, bestimmte er sofort als zentrales Werk des Mittelsaals. Denselben Künstler – seit 1837 Hofmaler und seit 1849 Direktor der Akademie – beauftragte er mit dem Entwurf von 19 Ölskizzen (1848–1853). Sie sollten die Vorlagen für einen Freskenzyklus an den Fassaden seiner

Neuen Pinakothek sein, in denen Ludwig als Begründer und Mäzen eines neuerwachten deutschen Kunstlebens auftreten wollte. Mit der Szene *König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebrachten Werke der Plastik und der Malerei zu betrachten* rühmt Kaulbach den bayerischen König als bedeutenden Sammler. Er zeigt ihn vor den Fassaden der Alten Pinakothek, der Glyptothek und der Staatsbibliothek, umringt von seinen Kunstagenten – darunter eingereiht Winkelmann – die ihm Stücke seiner antiken und mittelalterlichen Kunstschatze zureichen. Kaulbach inszeniert



Ludwig hier allerdings unter fragwürdigen Vorzeichen. Denn die Huldigung an den idealisierten Landesherrn, der bereits 1848 abgedankt hatte, grenzt in ihrer untertänigen Bedingungslosigkeit und ihrem beflissenen Enthusiasmus an eine Zeitglosse, wie sie etwa aus der überaus beliebten Münchner satirischen Wochenschrift *Fliegende Blätter* geläufig war. Ist doch die schon in der Romantik nur in einer Vision faßbare Bündelung der Künste zur Verwirklichung eines idealen Staates (siehe Schinkel, *Dom über einer Stadt*, S. 53), nun in der Jahrhundertmitte endgültig zum Anachronismus geworden, der jeglicher Realität

spottet. Gleichzeitig zeigt Kaulbach hier ungeachtet aller zeitgebundenen Untertöne aber ein neues, zukunfts-trächtiges Bedeutungsfeld der Kunst auf: ihr ästhetisches Regiment aus dem Museum heraus.

Wilhelm von Kaulbach, König Ludwig I., umgeben von Künstlern und Gelehrten, steigt vom Thron, um die ihm dargebrachten Werke der Plastik und der Malerei zu betrachten, 1848. Lw. 78,5 x 163 cm (WAF 406)



Kunst um 1800

Prominente Beispiele europäischer Malerei um 1800 stehen am Anfang der Galerie. Neuerung und Besonderheit der Kunst dieser Zeit war das Bemühen um eine neue Wahrhaftigkeit und menschliche Schlichtheit sowie ein neues Interesse an der Natur. Winckelmanns Wendung von der »edlen Einfalt und stillen Größe« und seine ideale Vorstellung vom freien, demokratischen Leben im antiken Athen als Voraussetzung von Schönheit und harmonischer Vollkommenheit der antiken Kunst flossen hier genauso ein wie die liberalen Strömungen der Zeit, die in der französischen Revolution ihren umwälzenden Höhepunkt fanden. Deren Ausstrahlungen gaben wiederum den Anstoß zu einer neuartigen, grundlegenden Verbürgerlichung der Gesellschaft. Greuel und Wirren der Französischen Revolution erschütterten allerdings rasch wieder das Vertrauen in die Macht der Vernunft und öffneten damit auch in bisher nicht gekannter Weise den Blick in den irrationalen Bereich des menschlichen Geistes, als dessen besonderes Werkzeug die Hand des geniebegabten Künstlers galt. Die Polarität zwischen der lichten Klarheit der Vernunft, die ihr Pendant in der sinnvoll von Gott geordneten Natur findet, und einer ebenso phantastischen wie immer wieder düsteren Welt, die außerhalb des rationalen Zugriffs des Menschen besteht und sich diesem auch verschließt, sind die beiden

Aspekte, in denen bereits um 1800 der Weg in die Moderne aufscheint. Im Porträt gilt das Interesse nun dem Erfassen der unverstellten Persönlichkeit unter weitgehendem Verzicht auf Rang, Würdezeichen und idealisierende Überhöhung. Diesem Bemühen um Schlichtheit und Natürlichkeit entspricht eine neue Vorliebe für die Inszenierung der Figur in der Natur. In der Landschaftsmalerei beginnen Motive aus der heimischen nordischen Natur die klassisch-idealen Motive Italiens zu verdrängen, wie sie lange Zeit kanonartig bei den beiden großen Vorbildern in der Landschaftsmalerei Nicolas Poussin und Claude Lorrain im Rom des 17. Jahrhunderts gefunden wurden.

Frankreichs berühmtester Maler der Revolution und des ersten Kaiserreiches war **Jacques Louis David** (1748 Paris – 1825 Brüssel). Er ist vor allem bekannt durch seine Ereignisse aus der römischen Republik thematisierenden Gemälde, die als programmatische Huldigungen an eine neue politische Ära zu verstehen sind. Das Bildnis der *Marquise de Sorcy de Thélusson*, einer Genfer Bankierstochter, die mit einem französischen Adligen verheiratet war, ist eines seiner hervorragendsten Porträts. Geleitet in ein ungewohnt einfaches weißes Kleid, über das ein scheinbar schlichter, tatsächlich aber außerordentlich kostbarer Kaschmirschal geschlungen

Jacques Louis
David, *Marquise
de Sorcy de
Thélusson*, 1790.
Lw. 129 x 97 cm
(HuW 21)



ist, tritt die junge Frau dem Betrachter vor einer neutralen Wandfläche entgegen. Die unaufwendige Natürlichkeit der Kleidung findet ihre Entsprechung in den klaren Linien des strengen Arrangements, das auf alles Beiwerk zugunsten der jugendlichen Erscheinung der Porträtierten verzichtet. Die in helles Licht getauchte Gestalt wirkt nicht mehr durch die Raffinesse ihrer Pose, die Vielzahl ihrer Accessoires oder die Gewähltheit der Farben, sondern sie fesselt ganz unmittelbar durch die lakonische Eleganz ihrer kompakten, raumgreifenden Präsenz, die in der lichten Reinheit der Farben an die Klarheit antiker Skulpturen erinnert.

Die Skulpturen **Antonio Canovas** (1757 Possagno – 1822 Venedig) bezeichnen den endgültigen Verzicht auf das barocke Pathos zugunsten schlichter Ruhe und Gemessenheit des Ausdrucks. Bezeichnend für das Werk dieses Hauptvertreters des Klassizismus ist eine zu gefälliger Idealität stilisierte Antike, die er sich als »zur Schönheit geläuterte Natur« zum Vorbild nahm, unter Einbeziehung zeitgenössischer Elemente. Canova schuf zahlreiche Arbeiten für Napoleon und dessen Familie. Eine Plastik Canovas war es auch, die für den achtzehnjährigen bayerischen Kronprinzen Ludwig in Venedig zum Schlüsselerlebnis seiner lebenslan-

gen Kunstbegeisterung wurde. Das Modell des *Paris* entstand 1807, das er in verschiedenlichem Auftrag dann in Marmor schuf, so auch 1816 für Ludwig. Paris war der schöne Sohn des trojanischen Königs Priamos, der als Kind ausgesetzt und von Hirten aufgezogen wurde. Mit Hilfe eines Apfels sollte er im Streit der Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite das Urteil fällen, welche denn die Schönste von ihnen sei.

Seine Wahl fiel auf Aphrodite, wofür er als Lohn Helena zur Gattin erhielt, was wiederum den Trojanischen Krieg nach sich zog. Canova zeigt Paris mit sprechend geöffnetem Mund, den Kopf in Denkerpose aufgestützt, den Blick abschätzend und deutlich seiner eigenen Schönheit bewußt hochmütig pointiert zu Seite gewandt, den Apfel hinter seinem Rücken verbergend.



*Antonio Canova,
Statue des Paris,
1807–1816. Marmor,
H. 205 cm (WAF B. 4)*



*Francisco José de Goya y Lucientes, Don José de Queraltó als spanischer Armeearzt, 1802.
Lw. 101,5 x 76,1 cm (9334)*

Der größte spanische Maler auf der Schwelle zur Moderne ist **Francisco José de Goya y Lucientes** (1746 Fuendetodos, Zaragoza – 1828 Bordeaux), eine vielseitige Künstlergestalt, die sich in der Malerei ebenso gewandt auszudrücken verstand wie in der Graphik. Goya malte gefällige Gesellschaftsporträts genauso wie unbestechliche, zuweilen satirisch-zugespitzte Charakterbildnisse, aber auch religiöse Bilder;

außerdem einige hervorragende Stilleben und in seinen jüngeren Jahren spielerisch heiter anmutende Genrebilder, in denen noch die Welt des Rokoko nachschwingt (Entwürfe für die königliche Teppichmanufaktur in Madrid). In der Graphik, seinem vielleicht persönlichsten bildnerischen Ausdrucksmittel, thematisierte Goya soziale und politische Mißstände und suchte wohl auch persönliche Ob-

sionen und Alpträume zu bewältigen.

Ein Beispiel für Goyas meisterliche Porträtkunst ist das Bildnis des *Don José Queraltó als spanischer Armeearzt*: In Rembrandt und mehr noch El Greco ebenbürtiger Manier inszeniert er die Figur vor geschlossen dunklem Bildgrund, aus dem ein spontanes Bildlicht die markanten Gesichtszüge und die roten und silbernen Besätze der Uniformjacke nur für einen Moment aufleuchten läßt. Beeindruckend ist die malerische Souveränität der Pinselschrift, die nur im Bereich des Gesichts zu feinmalerischer Beschreibung verdichtet ist, sich im Bereich der Uniform hingegen auf eine freie, abkürzende Formbehandlung beschränkt. Die Figur erhält so suggestive Lebendigkeit, die in dem wachen, wie bei konzentrierter Tätigkeit unterbrochenen Blick gebündelt ist. Queraltó, hier dargestellt als Arzt in Generalsrang, war Chirurg und hat-

te verschiedene hohe Ämter im Gesundheitswesen inne. Goya soll ihm das Bild als Dank für medizinische Hilfe geschenkt haben.

Goyas *Gerupfte Pute* ist eine ungewöhnliche Ausformung des aus holländischer wie auch aus spanischer Tradition geläufigen Küchenstilllebens. Anders als diese ästhetischen, der Vielfalt unterschiedlicher Oberflächenreize huldigenden Zusammenstellungen alltäglicher oder auch luxuriöser Dinge, ist der Vogel hier in ebenso künstlichem wie labilem Arrangement ungeachtet seiner Steifheit brutal diagonal über das Bildformat gestreckt, gestützt von einer Sardinienpfanne. Dabei wird er in seiner wächsernen Nacktheit so unvermittelt von dem grellen, künstlichen Bildlicht erfaßt und vor dem diffusen Bildgrund zur Schau gestellt, daß er zur verstörenden, zeichenhaften Ausdrucksform der leidenden, ja gefolterten Kreatur wird.



Francisco José de Goya y Lucientes, *Gerupfte Pute*, 1810/23. Lw. 44,8 x 62,4 cm (8575)

Anton Graff,
Heinrich XIII. Graf Reuss
ä.L., 1775. Lw. 112, 6 x 84 cm
(9954)



Ein Charakterporträt ist das Bildnis *Heinrich XIII. Graf Reuss* ä.L. von dem gebürtigen Schweizer **Anton Graff** (1736 Winterthur – 1813 Dresden), der ab 1789 als Professor der Porträtmalerei in Dresden lehrte. Die Darstellung des jungen Mannes konzentriert sich auf den abschätzenden Blick seiner forschenden Augen, die den Betrachter zu verfolgen scheinen, und die skeptische Neugier seines Gesichtsausdrucks. Die leger offenstehende Jacke der Uniform eines Staboffiziers des österreichischen Infanterieregiments wirkt demgegenüber als nebensächliches Kleidungsstück und die gepuderte Rokoko-

perücke geradezu als kecke Maskerade. Der wesenhaften Darstellungsabsicht, die auf eine Idealisierung der Figur – die Schultern sind schmal und abfallend – ebenso verzichtet wie auf alles pompöse Beiwerk, entspricht die Schlichtheit der bildnerischen Mittel mit ihrer zurückhaltenden, von warmen bräunlichen Tönen bestimmten Farbgebung. Mit solchen realistischen Bildnissen, aus denen der Geist der Aufklärung wie bereits auch das kommende Jahrhundert der Bürgerlichkeit spricht, bestimmte Graff, neben Tischbein, den Typus des deutschen Bildnisses im spätesten 18. Jahrhundert.

Neue Pinakothek München

Paperback, Broschur, 160 Seiten, 12,0x22,0

150 farbige Abbildungen

ISBN: 978-3-7913-4022-7

Prestel

Erscheinungstermin: April 2008



Der Titel im Katalog