



Blick von der Friedrichsbrücke auf die Nationalgalerie und das Neue Museum, Aufnahme 1879

Malkunst im 19. Jahr- hundert

Die Sammlung der Nationalgalerie

Für die Nationalgalerie – Staatliche Museen
zu Berlin herausgegeben von
Angelika Wesenberg, Birgit Verwiebe
und Regina Freyberger

Seestück, um 1870
 Zuschreibung unsicher
 Öl auf Papier auf Leinwand, 21,5 x 27,5 cm
 Nicht bezeichnet
 Inv.-Nr. A III 711 | 1916 Vermächtnis von Dr. Marie Meyer,
 geb. Toberentz, Freiburg im Breisgau

Das Seestück mit Silhouette einer Windmühle am Horizont steht deutlich in der Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, die auch für Andreas Achenbach von einiger Bedeutung war. RF

Oswald Achenbach

Düsseldorf 1827 – 1905 Düsseldorf

Strandszene mit lagernden Frauen und Männern am Golf von Neapel, um 1875/1885
 Öl auf Leinwand, 46,5 x 67 cm
 Bez. rechts unten: Osw. Achenbach
 Inv.-Nr. A III 755 | 1988 Ankauf vom Staatlichen Kunsthandel der DDR (Antiquitäten-Galerie Potsdam)

Seit dem 17. Jahrhundert zogen Vulkane Forscher und Künstler gleichermaßen in ihren Bann. Der englische Botschafter William Hamilton veröffentlichte 1776 die Ergebnisse seiner Kraterbesteigungen in den *Campi Phlegraei*, Goethe bestieg auf seiner Italienreise 1787 allein dreimal den Vesuv und ergriff im sogenannten Basaltstreit engagiert das Wort für die Neptunisten, und Fürst Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau ließ sich in seinem Wörlitzer Park seit 1788 sogar eine Miniaturversion des speienden neapolitanischen Vesuv errichten. Künstler wie Karl Friedrich Schinkel oder Jakob Philipp Hackert bestiegen den Vulkan, um ihn anschließend in Bildern festzuhalten, und für die Reisenden der Grand Tour gehörte der Berg seit dem 17. Jahrhundert sowieso zum obligatorischen Programm. Auch Achenbachs Interesse am Vesuv ist vor diesem Hintergrund zu verstehen. Er skizzierte den Berg auf seinen Italienreisen häufig, »denn der [Vesuv] veränderte ja nach jeder Eruption seine Form« (C. Achenbach, Oswald Achenbach in Kunst und Leben, Köln 1912, S. 146). Außerdem war der Vulkan ein gern gesehenes Motiv bei seinen Sammlern in Deutschland, und so führte Achenbach die vorliegende Komposition mit der Abendsonne, die den Rauch des Vesuv und die dichten Wolken rotgolden beleuchtet und die Menschen im Vordergrund in dämmerige Schatten taucht, 1877 in großem Format erneut aus (Hamburger Kunsthalle). RF

Marktplatz von Amalfi, 1876
 Öl auf Leinwand, 128 x 111 cm
 Bez. rechts unten: Osw. Achenbach 1876.
 Inv.-Nr. A I 234 | 1876 Ankauf von der Kunsthandlung
 N. L. Lepke, Berlin, aus der Berliner Akademieausstellung

Amalfi am Golf von Salerno, unweit Neapels, gehörte bereits im 19. Jahrhundert zu den beliebtesten Ferienorten Italiens. Wir sehen die Piazza del Duomo, von der eine 62stufige Freitreppe zum Dom Sant'Andrea mit dem großen, 1276 vollendeten Campanile hinaufführt. Der Düsseldorfer Maler Oswald Achenbach hatte sich auf italienische Motive spezialisiert. Er verband die genaue Vedute, die korrekte Wiedergabe der von

Touristen unbedingt zu besichtigenden Stätten, mit der Darstellung lebhaften Volkslebens. Hier entdecken wir Kirchgänger, Obsthändler, Maisverkäufer und Fischweiber. Über eine oft dramatische Licht- und Schattenregie erreichte er eine spannungsvolle und zugleich geschlossene Komposition. Achenbachs atmosphärische Ansichten spiegeln das deutsche Bild Italiens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wider. Nicht mehr nur Bildungsgut sollte vermittelt werden, das ganze Leben erschien jetzt sehens- und erlebenswert. AW

Bei der Heuernte, um 1885
 Öl auf Leinwand, 37,5 x 56 cm
 Bez. links unten: Osw. Achenbach
 Inv.-Nr. A III 686 | 1928 Vermächtnis der Marianne Perl,
 geb. Beschütz, Berlin

Um auf dem freien Kunstmarkt nicht miteinander zu konkurrieren, teilten sich die Brüder Oswald und Andreas Achenbach nach 1850 die Landschaftsthemen auf: Andreas legte seinen Schwerpunkt auf die nordischen Landschaften und verkaufte seine italienischen Ansichten nur noch auf dem amerikanischen Kunstmarkt. Oswald spezialisierte sich auf Italien und vertrieb seine Bilder über den Kunsthändler Rudolph Lepke in Deutschland. Dies förderte den erfolgreichen Absatz ihrer Bilder, stellte die Brüder aber künstlerisch kaum zufrieden. Thematische Abweichungen von ihrem Repertoire, wie Oswalds Ansichten aus Süddeutschland und der Schweiz, ließen sich allerdings nur schwer verkaufen. Diese Arbeiten, zu denen auch das Bild *Bei der Heuernte* zählt, sind im Gegensatz zu den Werken italienischer Motive meist pastoser im Farbauftrag und freier im Pinselstrich. Ihnen wohnt das malerische Element des Skizzenhaften inne, das Achenbach insbesondere seit den späten 1860er Jahren beschäftigte. Gegenüber dem Fürsten Leopold von Hohenzollern soll er einmal geklagt haben, die im Düsseldorfer Atelier verbliebenen Gemälde noch ausführen zu müssen, woraufhin ihm die Fürstin riet, sie einfach fertig zu skizzieren. »Das«, so Cäcilie Achenbach, »sei ihm wie eine Offenbarung gewesen. Den anderen Tag schon habe er Sehnsucht nach Düsseldorf und nach seinem Atelier gehabt, und seit jenem Tag habe er alle seine Bilder »fertig skizziert.« (C. Achenbach, Oswald Achenbach in Kunst und Leben, Köln 1912, S. 142). RF



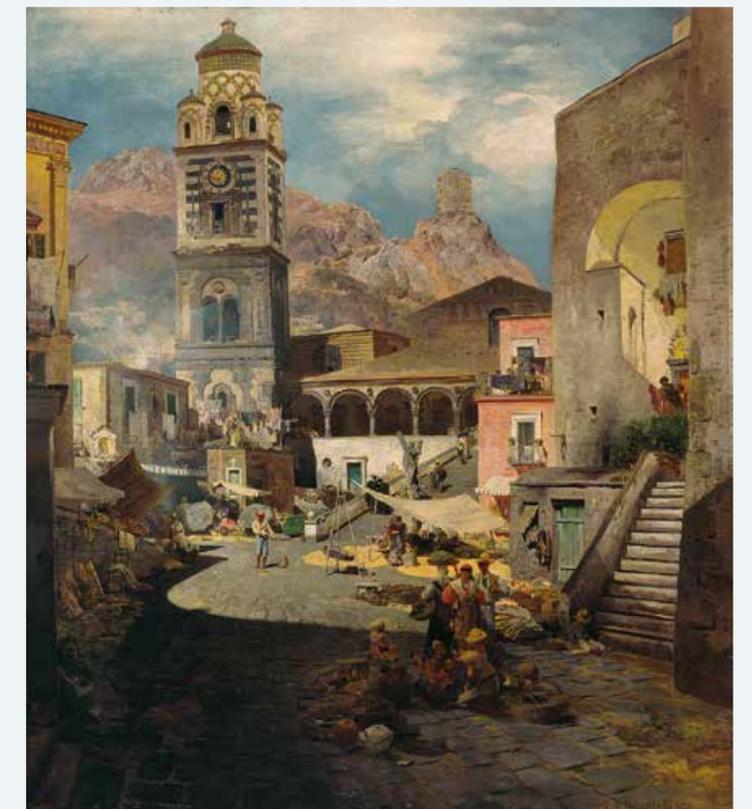
Oswald Achenbach *Strandszene mit lagernden Frauen und Männern am Golf von Neapel*



Oswald Achenbach *Bei der Heuernte*



Andreas Achenbach *Seestück*



Oswald Achenbach *Marktplatz von Amalfi*

Triumphbogen des Konstantin in Rom, 1886

Öl auf Leinwand, 120 × 149 cm

Bez. rechts unten: Osw. Achenbach 1886

Inv.-Nr. A I 394 | 1886 Ankauf von der Kunsthandlung Eduard Schulte, Berlin, aus der Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste, Berlin

Oswald Achenbach war von Herkunft, Ausbildung und Tätigkeit ein »Düsseldorfer« par excellence. Dem hohen Ansehen der Düsseldorfer Malerschule und seinem bekannten Namen geschuldet, erwarb die Nationalgalerie noch im Entstehungsjahr diese repräsentative Ansicht des Konstantinsbogens in Rom. Achenbachs Bilder, sowohl jene mit effektvollen Lichterscheinungen als auch die eher sachlichen Veduten und Darstellungen bekannter Architekturmotive, meist belebt mit volkstümlichen Staffagefiguren, bereiteten damals wie heute dem Betrachter weder Verdruß noch freudige Überraschung. Bei solider Malerei eignet ihnen ein dekorativer Zug. Im Mittelpunkt dieses Werkes steht der Konstantinsbogen, der besterhaltene Triumphbogen Roms, südwestlich vom Kolosseum gelegen. Das Bauwerk aus weißem Marmor wurde 312 n. Chr. vom Senat auf den Sieg des Kaisers über Maxentius errichtet, wobei für den architektonischen und plastischen Schmuck auch ältere Architekturteile Verwendung fanden. Vor dem Tor sieht man die Reste der Meta Sudans, einer antiken, in den 1930er Jahren abgetragenen Brunnenanlage. Auf einer Vorstudie, datiert auf den 19. Juli 1882, heute im Kunstmuseum Düsseldorf, hat Achenbach die räumliche Gesamtkomposition, auch bereits den Ochsenkarren links im Vordergrund, in flüchtiger Manier festgehalten. Der Karren befindet sich innerhalb eines bogenförmigen Schattens, der von dem nicht sichtbaren Kolosseum stammt. Auf dem mehrere Jahre später ausgeführten Werk ist der Triumphbogen weiter zurückgesetzt und leicht schräg gestellt, so daß der bewaldete Hügel des Palatin besser ins Bild kommt, vor allem aber sind die Reliefdarstellungen am Bogen wiedererkennbar genau ausgeführt. Dafür standen dem Maler Stiche und auch bereits Fotografien zur Verfügung. AW

Nächtliches Fest bei Florenz, 1889

Öl auf Leinwand, 120,5 × 151 cm

Bez. links unten: Osw. Achenbach 1889

Inv.-Nr. A II 991 | 1943 Ankauf von der Galerie Dr. W. A. Luz, Berlin

Oswald Achenbach prägte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mehr als jeder andere das Bild Italiens in der deutschen Malerei. Seine Kunst wurde von den Zeitgenossen gerühmt, weil er nicht mehr jene Stilisierung und Monumentalisierung anstrebte wie seine unmittelbaren Vorläufer Preller, Rottmann oder Schirmer. Achenbach verfolgte, wie zu seinem 70. Geburtstag bemerkt wurde, einen »farbenträumenden, heiteren und milden Idealismus, [der] die poetischen Reize dieses Landes vorzüglich in einer gehobenen Farbestimmung« zur Geltung kommen läßt (Die Kunst für Alle, 12. Jg., 1897, H. 10, S. 145–146). Eine Kunstauffassung, die der Mentalität und der Ästhetik des Bürgertums der Gründerzeit, das in der Natur gleichermaßen Wahrheit und Schönheit suchte, entsprach. Nicht dem Historischen, Heroischen oder Idyllischen galt vorrangig sein Interesse, sondern landschaftlichen Reizen und in der Natur vorgefundenen Effekten, die er durch Licht und Stimmungswerte kunstvoll zu steigern wußte. Hier ist es die festliche Stimmung einer illustren Gesellschaft, die sich auf einer Gartenterrasse in der Nähe der Piazzale Michelangelo, hoch über Florenz, vor der Kulisse dunkler Zypressen in

einer hellen Mondnacht bei romantischem Feuerschein zusammengefunten hat, um die Schönheit des Augenblicks, das geistvolle Gespräch, den Klang der Musik und das Panorama der Stadt mit Domkuppel und Campanile zu genießen. Durch die Rückenfigur eines jungen Mannes mit Windhund, der am vorderen Bildrand erscheint, sieht sich der Betrachter unmittelbar in das Landschaftserlebnis eingebunden. GHV

Straße bei Neapel, 1896

Öl auf Leinwand, 50 × 60,5 cm

Bez. rechts unten: Osw. Achenbach

Inv.-Nr. A II 999 | 1943 Ankauf vom Kunstauktionshaus

Hans W. Lange, Berlin

Mondlandschaften sind ein wiederkehrendes Thema im Œuvre Oswald Achenbachs. Nacht- und Abendstimmungen boten ihm ein probates Experimentierfeld, um trotz einer Ausarbeitung ins Detail das Atmosphärische der ganzen Komposition zu betonen. Die Gesichter der Menschen, die sich mit Schirmen gegen den Ascheregen des Vesuv schützen, bleiben sehr frei in ihrer Ausführung, und das Gemälde mutet in vielem skizzenhaft an. »Ich bin auch »Modern« und danke Gott, meinem Schöpfer, daß ich mir die Quälerei mit dem feinen »ausmalen sollen« vom Hals geschafft habe«, so Oswald Achenbach (zit. nach: C. Achenbach, Oswald Achenbach in Kunst und Leben, Köln 1912, S. 62).

Dargestellt ist die Magdalenenbrücke mit dem spätbarocken Denkmal des heiligen Januarius in Neapel. »Der Ponte della Maddalena ist im kollektiven Gedächtnis Neapels derjenige Ort, an dem 1631 und später noch öfter die Reliquien des Stadtheiligen San Gennaro, in einer Prozession dem Berg entgegengetragen, seinem Wüten Einhalt geboten haben und die Lava zum Stehen brachten. Zur Erinnerung daran wurde dort 1767 ein Denkmal errichtet, das den Heiligen darstellt, der mit abwehrender Geste die Hand gegen den Vesuv erhebt« (Verschüttet vom Vesuv, Ausst.-Kat., Haltern 2005, S. 351). – Eine Variante des Motivs befindet sich im Kunstmuseum Düsseldorf. RF

Italienische Landschaft. Miniatur aus der Sammlung Loewe, um 1875, siehe S.932



Oswald Achenbach *Triumphbogen des Konstantin in Rom*



Oswald Achenbach *Nächtliches Fest bei Florenz*



Oswald Achenbach *Straße bei Neapel*

Wilhelmine Bock, eine vielgerühmte Schönheit, die der Maler nach vierjährigem Verlöbnis im Frühjahr 1825 heiratete. In einer Porträtzeichnung von 1825 (Kupferstichkabinett, Berlin), die dem Bild von 1828 (Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 1037) zugrunde liegt, wirkt Wilhelmine bedeutend reifer, was eine Datierung der *Madonna* in die italienischen Jahre nahelegt. Der Künstler setzte sich wechselnden Einflüssen aus; hier ruft alles – die Dreiviertelfigur vor der nachdrücklich als italienisch charakterisierten Landschaft, die glasklare Farbigkeit, die melodiosen Umrisse und selbst die Zeichnung der Gesichter, Hände und Füße – die Madonnenbilder von Perugino oder Raffael in Erinnerung. CK

Bertel Thorvaldsen mit Lorbeerzweig, 1823

Öl auf Pappelholz, 93 × 71,5 cm
 Bez. rechts unten: K. BEGAS. ROM[A?] 1823
 Inv.-Nr. A I 16 | 1865 Ankauf von der Witwe des Künstlers, Wilhelmine Begas, Berlin

In einem Brief vom 25. Januar 1823 aus Rom an seine Braut Wilhelmine Bock in Berlin berichtet Begas: »Ich mahle jetzt den Bildhauer Thorwalson, lebensgroß und halbe Figur, es wird dieser Tage fertig, ich glaube wenn Du es siehst so würdest Du doch finden daß ich nicht zurückgegangen bin ...« (SMB-ZA, V/AS 72).

Nach seinen Studien in Paris war Begas 1822 mit einem Stipendium des preußischen Staates nach Rom gekommen, wo er in der Casa Buti, Via Sistina 48, seine Wohnung nahm. Dort lebte während seines Romaufenthalts als ein geistiger Mittelpunkt auch der berühmte dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844), um den sich die Künstlerschicht scharte. Begas schloß sich bald diesem Kreis an. Das gab Gelegenheit, den gefeierten Bildhauer zu porträtieren. Der Komposition ging eine schwarze Kreidezeichnung (Thorvaldsens Museum, Kopenhagen) voraus, die den prägnanten Kopf des Meisters in gleicher Haltung fixierte, wie sie uns im Gemälde begegnet: als Dreiviertelansicht mit in sich versunkenem Blick nach links. Begas folgte mit dem scharf umrissenen Profil bei weich modellierter Binnenstruktur den Ausdrucksformen, die seinerzeit in Rom unter den Nazarenern üblich waren. Auch das Ölbild, das er in seinem Atelier zu einem repräsentativen Milieuporträt erweiterte, folgt diesen Prinzipien. Die dem Meister beigegebenen Attribute, das Werkzeug, der Lorbeerzweig, seine Statue der Spes und der Ausblick auf Rom mit den Kaiserpalästen des Palatins verstehen sich als Anspielungen auf den Fleiß, den Ruhm, die Hoffnung und das Wirkungsfeld für ein erfolgreiches Kunstschaffen in der Ewigen Stadt. Eine verkleinerte und vereinfachte Replik befindet sich in der Petersburger Eremitage. GHV

Porträt der Königin Therese von Bayern, um 1825/1830

Zuschreibung unsicher
 Öl auf Leinwand, 136 × 108 cm
 Nicht bezeichnet
 Inv.-Nr. A III 372 | 1954 Überweisung des Ministeriums für Kultur als Teil des Freundschaftsgeschenks der Volksrepublik Polen an die DDR

1826 entstand dieses unsignierte Porträt der jungen Königin Therese von Bayern (1792–1854) in neugotischem Interieur. Bildaufbau und Malweise stehen dem Werk von Carl Begas dem Älteren nahe, der über die verwandtschaftlichen Beziehungen des bayerischen und preußischen

Hofs an den Auftrag gelangt sein könnte. Die geborene Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen und seit 1810 Ehefrau König Ludwigs I. trägt zu ihrer festlichen Robe aus rotem Samt ein schimmerndes Liebesknotendiadem, so genannt nach den mit Brillanten besetzten Bögen. Ludwig I. hatte das Diadem eigens für sie anfertigen lassen. Heute befindet es sich in der Schatzkammer der Münchner Residenz. RF

Bildnis der Kammersängerin Karoline Seidler-Wranitzky, 1825

Öl auf Leinwand, 66,5 × 56,3 cm
 Bez. C. BEGAS. F. 1825 [durch Beschädigung zerstört]
 Inv.-Nr. A I 497 | 1892 Geschenk von Frau Universitäts-Kustos Stark, Wien

Die Sopranistin Caroline Wranitzky (1790–1878), Tochter des Wiener Komponisten und Kapellmeisters Paul Wranitzky, erhielt ihre Gesangsausbildung beim Vater. Erste Gastspiele führten sie nach München, Pest (Budapest) und schließlich Berlin. Noch in Wien heiratete sie 1813 den Berliner Geiger Karl August Seidler. 1816 gastierte sie so erfolgreich an der Berliner königlichen Oper, daß sie auf Lebenszeit verpflichtet wurde. Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere sang sie 1821 in der Uraufführung des *Freischütz* unter Carl Maria von Webers Leitung die Partie der Agathe, die sie danach noch auf vielen weiteren Bühnen von Dresden bis Breslau gab (vgl. P. Weiglin, Berliner Biedermeier, Bielefeld 1942, S. 133–135). 1838 zog sie sich von der Bühne zurück.

Eine veränderte Kopie dieses Bildnisses malte Oscar Begas 1844 im Auftrag der Emilie von Waldenburg (vgl. Oscar Begas, Tagebucheintrag vom 5.7.1844, Handschrift in der Stiftung Stadtmuseum Berlin). Eine ältere Fotografie in der Nationalgalerie belegt, daß bei einer späteren Restaurierung des Porträts die Stola nicht originalgetreu ergänzt wurde. RF

Frau Wilhelmine Begas, die Gattin des Künstlers, 1828

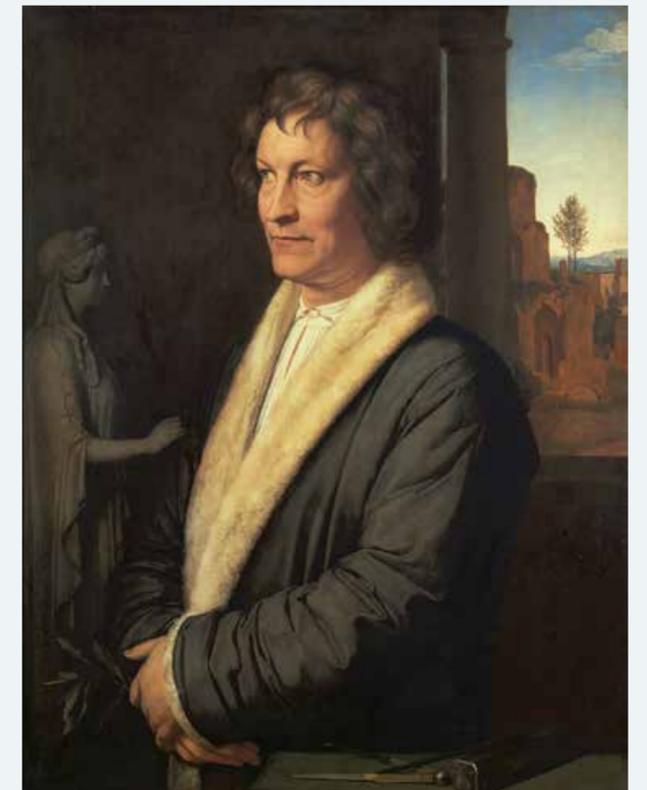
Öl auf Leinwand, 66 × 56 cm
 Bez. links unten: C. BEGAS. F. 1828
 Inv.-Nr. A II 1037 | 1953 Ankauf von Oda Begas, Köthen, der Enkelin des Künstlers

Der Maler Carl Begas (der Ältere) und seine Frau Wilhelmine sind die Stammeltern einer Berliner Künstlerfamilie. Die Söhne Oscar und Adalbert wurden ebenfalls Maler, die Söhne Reinhold und Carl sollten als neobarocke Bildhauer zu großem Ruhm gelangen. Das Bildnis der Gattin Wilhelmine ist vermutlich im Spätsommer 1828, nach der Geburt des Sohnes Oscar am 31. Juli entstanden. Die Landschaft im Hintergrund zeigt den Rhein zwischen Koblenz und Neuwied. Vielleicht nimmt das Bild auf einen Besuch in der Heimat des Künstlers mit dem neugeborenen Kinde Bezug.

Carl Begas hatte von 1822 bis 1824 mit einem Stipendium des preußischen Königs in Rom gelebt, wo er sich der Denk- und Arbeitsweise der Nazarener annäherte. Wohl gewannen in Berlin wieder bürgerlich-realistische Züge die Oberhand, aber die nazarenische Prägung ist selbst bei diesem Bildnis in der klaren Linearität und Gefühlsbetontheit noch erkennbar. Haltung und Ausdruck, auch das aufgeschlagene Buch und die Malven verleihen der Dargestellten sogar etwas Marienhaftes. Zugleich hat Begas die elegante, gutbürgerliche Erscheinung der jungen Frau mit großer Virtuosität festgehalten: das dunkelblaue Seidenkleid mit



Carl Begas (der Ältere) Porträt der Königin Therese von Bayern



Carl Begas (der Ältere) Bertel Thorvaldsen mit Lorbeerzweig



Carl Begas (der Ältere) Bildnis der Kammersängerin Karoline Seidler-Wranitzky



Carl Begas (der Ältere) Frau Wilhelmine Begas, die Gattin des Künstlers

Paul Cézanne

Aix-en-Provence 1839 – 1906 Aix-en-Provence

Stilleben (Früchte und Geschirr), um 1869/1871

Öl auf Leinwand, 64,5 × 81,5 cm

Nicht bezeichnet

Inv.-Nr. A I 964 | 1906 Geschenk eines Berliner Kunstfreundes (Eduard Arnhold)

Cézanne ist um die Dreißig, als er Bilder von einer ungebärdigen, ungelassenen Heftigkeit und Impulsivität malt, anarchistische Proteste gegen die eingeführte Kultur der Schönheit: erotische Szenen, deren Drastik ins Parodistische umschlägt, Stilleben aus Gegenständen von provozierender Schlichtheit. Das Berliner Bild zeigt Bauerngeschirr auf einem Leinentuch, dessen nachlässig gelüpfte Ecke statt eines Tisches eine genagelte Kiste enthüllt. Schwarze Konturen unterstreichen auf die einfachste mögliche Weise die schwere Materialität der Gegenstände; sie rechtfertigen auch die tiefe, unheilverkündende Schwärze der Schlagschatten, deren Verhältnis zum jeweiligen Ursprung nicht immer schlüssig erscheint: Das Licht scheint aus unterschiedlicher Richtung zu kommen, und dem großen dunklen Fleck in der Mitte fehlt jede Motivation (wie auch die hintere Begrenzung der Tischplatte in unterschiedlichen Höhen verläuft).

Das Bauernstilleben hat in Frankreich eine Tradition, die über François Bonvin und Théodule Ribot auf die Spanier des 17. Jahrhunderts zurückverweist; auch Cézannes zeitweilige Bevorzugung der Farbe Schwarz kann sich auf spanische Vorbilder berufen, doch unmittelbarer noch auf Manets »spanische« Periode. Cézanne setzt sich allerdings mit wuchtigen Hieben seines breiten Pinsels in bewußten Gegensatz zu Manets differenzierender Malkultur. Erst auf den zweiten Blick wird bemerkbar, wie vom lebhaften Gelb und Rot der Äpfel aus eine Farbengirlande sich nach rechts und links ausbreitet – vom grünen Essigtopf bis zu dem halbverborgenen gelben Apfel hinten rechts. Auch unterscheidet sich die stumpfe Dunkelheit der Schatten deutlich von dem tiefen, durch einen Lichtreflex gehöhten der Flasche; und von hier aus werden nicht nur der blaue Zierat des Geschirrs, sondern auch das ausgedehnte Weißgrau als Farbe erlebbar. Am nächsten steht unserem Bild das *Stilleben mit grünem Topf und Zinnkanne* (Musée d'Orsay, Paris); beide Werke könnten, wie in John Rewalds *Ceuvre*katalog angenommen, etwas früher entstanden sein (vgl. J. Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne*, New York 1996, Bd. 1, S. 117, Bd. 2, S. 47).

Noch Jahrzehnte später war das Berliner Stilleben als lose Leinwand an Cézannes Atelierwand befestigt; man erkennt es im Bildhintergrund des Gemäldes *Der Raucher* (um 1891, Eremitage, Sankt Petersburg). CK

Mühle an der Coulevre bei Pontoise, 1881

Öl auf Leinwand, 73,5 × 91,5 cm

Nicht bezeichnet

Inv.-Nr. A I 606 | 1897 Geschenk eines Berliner Kunstfreundes (Wilhelm Staudt)

Als eines der wenigen auf das Jahr genau datierbaren Werke von Cézanne entstand dieses Bild während eines halbjährigen Aufenthalts in Pontoise nahe Paris, in der Nähe des älteren Freundes Camille Pissarro, der ihn einige Jahre zuvor auf den impressionistischen Weg gewiesen hatte. »Bescheiden und riesengroß« nannte ihn Cézanne voller Verehrung bis zuletzt (Schreiben an Émile Bernard 1905, in: P. Cézanne, Briefe, Zürich 1962, S. 295). Pissarro selbst hat mindestens zweimal diese Wassermühle –

eine von vielen in dieser getreideverarbeitenden Gegend – gemalt: le Moulin des Etannets an der Rue des deux ponts, die im Hintergrund von Cézannes Bild verlaufen dürfte. Wie immer hat Cézanne sein Motiv überraschend getreu wiedergegeben, wenn auch das – noch heute erhaltene – Gebäude stark in die Höhe gezogen erscheint. In der strengen, entkörperlichten Frontalansicht lassen sich die Fenster nachzählen, und sogar die Entenhütte vorn ist auf einem alten Foto wiederzuerkennen. Daß ihre Bewohner auf dem Wasser schwimmen, erscheint befremdlich bei einem Maler, der sonst alle Lebewesen aus seinen Landschaften ausschloß; aber dieses Motiv mag ein Gruß an Pissarro sein, der Alltagsmotive liebte.

Sachtreue und Formstrenge schließen einander nicht aus. Alle Raumtiefe scheint in die Senkrechte gehoben. Die Vordergrundfläche erstreckt sich ohne Unterbrechung von Bildrand zu Bildrand, die parallelen Waagerechten verkürzen den Bildraum. Jegliches »einführende« Motiv, jedes »Repoussoir« fehlt, der Raum erscheint nicht betretbar. Die Illusion einer Raumtiefe tritt zurück gegen die Erfahrung der Fläche. Das konstruktive Wechselspiel von Senkrechten und Waagerechten ist typisch für Cézannes Stil um 1880. Dabei schwanken alle Senkrechten leise. Die Waagerechten gewinnen im Vordergrund, wo sie in die Schräge verschoben werden, an Raumvolumen. Farbkurven, die schwellende Bodenformen suggerieren, wiederholen sich lockerer in den Wolken. Solches Verstreben der Bildfläche durch Wiederholung und Variation ist bei Cézanne über Jahrzehnte hin zu beobachten. Cézanne meinte, »daß die Tiefe sich aus einem Aneinandersetzen der vertikalen an die horizontalen Flächen ergibt, und das eben ist Perspektive« (zit. nach: Jean Royère, Paul Cézanne, Erinnerungen, in: Kunst und Künstler, 10. Jg., 1912, S. 485).

Dabei neigen sich alle Senk- und Waagerechten leicht in die Schräge, als sei ihr Platz nicht endgültig festgelegt. Dieser Eindruck wird verstärkt durch das offene Nebeneinander einzelner Farbstriche, zwischen denen die hell grundierte Leinwand erkennbar bleibt. Die Farbigkeit der Mühle bei Pontoise beruht allein auf einem stets wiederholten Wechsel von Ocker, Grün und Blau in einigen wenigen Stufen. Des Malers Lieblingswort vom »Modulieren« der Farbe (er setzt dies dem üblichen »Modellieren« der Formen gegenüber) wird hier anschaulich. Aber »bei Cézanne spottet die Mannigfaltigkeit, wie er seine kleinen Pinselstriche setzt, aller Systeme und bleibt doch im höchsten Sinne systematisch. Der Instinkt, der ihn immer geleitet, gab ihm auch hier die unendliche Fülle« (J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Bd. 1, Stuttgart 1904, S. 169). Jeder der Striche und Kurven bleibt eigenwertig – einer Schrift vergleichbar – auf dem hellen Malgrund stehen und will sich selbst dann nicht zur dichten Schicht schließen, wenn zwei, drei Strichlagen einander überkreuz begegnen. Sie scheinen sich unter dem Auge des Beschauers zum Bild zu formieren: Ein niemals endendes, paradoxerweise zeitloses Werden wird suggeriert, das sich den gewohnten Einteilungen nach »vollendet« und »unvollendet« entzieht. Obwohl dieses Bild zu jenen gehört, die Cézanne bald nach ihrer Entstehung aus der Hand gab und ausstellen ließ, bleibt eine letzte Glättung aus, das Malen wird als ein niemals ganz abschließbarer Prozeß erlebbar. CK



Paul Cézanne *Stilleben (Früchte und Geschirr)*



Paul Cézanne *Mühle an der Coulevre bei Pontoise*

Franz Eybl

Wien 1806 – 1880 Wien

Junges Mädchen, ein Grabkreuz bekränzend, 1838

Öl auf Papier auf Leinwand, 41 × 31,5 cm

Bez. rechts unten: F.EIBL.

Inv.-Nr. A I 1023 | 1907 Ankauf von der Kunsthandlung

H. O. Miethke, Wien, mit Mitteln des Kiß'schen Stiftungsfonds

Begräbnisszenen zählten zu den beliebten Genremotiven des Biedermeier. In ihnen wurde das Leben als beständiger Kreislauf thematisiert, zugleich boten sie stets die Gelegenheit zur Gemütsrührung. Franz Eybl – ein Hauptvertreter des Wiener Biedermeier – stellte in seinem Gemälde ein junges Mädchen dar, das ein Grab mit einem frischen Blumenkranz schmückt. Sorgfältig beobachtet ist der Moment des Innehaltens des Mädchens, das sich hingebungsvoll dem Andenken an eine verstorbene Person widmet. Behutsam abgestimmte Farbtöne und fein strukturierte Stofflichkeiten hat der Künstler mit Detailtreue meisterhaft wiedergegeben. Im landschaftlichen Hintergrund rechts ist eine Dorfkirche zu sehen, darüber türmt sich ein Felsmassiv auf, möglicherweise ein Motiv aus dem Salzkammergut. Wegen der Jahreszahl »1828« im Bogen des Gedenksteinens wurde das Bild bislang als ein Frühwerk Eybls betrachtet. Inzwischen hat sich die von Ingrid Kastel vorgeschlagene Datierung auf 1838 durchgesetzt (vgl. I. Kastel, Franz Eybl, Dissertation, Wien 1983, S. 102, Nr. 132). Eybl zeigte auf der Akademischen Kunstausstellung zu Sankt Anna in Wien 1838 ein *Mädchen auf dem Kirchhof*, das wohl mit diesem Bild identisch ist. Ein Jahr zuvor, 1837, hatte Ferdinand Georg Waldmüller dort das Gemälde *Ein Mädchen schmückt die Muttergottes mit einer Rose* (Österreichische Galerie Belvedere, Wien) präsentiert, von dem Eybl angeregt worden sein mag. Auch die lockere Naß-in-Naß-Malerei von Architektur und Landschaft spricht für die spätere Datierung. Eine zweite Version des Motivs war 1877 auf der Wiener Historischen Kunstausstellung zu sehen. BV

Louis Eysen

Manchester 1843 – 1899 München

Die Mutter des Künstlers, um 1877

Öl auf Leinwand, 54 × 42 cm

Nicht bezeichnet

Inv.-Nr. A I 707 | 1901 Geschenk von Martin Levy, Berlin

In dem schmalen Werk von Louis Eysen gibt es nur wenige Bildnisse, darunter aber das ungewöhnliche, überraschend moderne seiner Mutter im Fauteuil. Das Bild atmet Schlichtheit und Ruhe, es ist von einer spröden Poesie. Am vertrauten Motiv erprobte der Maler neue künstlerische Mittel.

Der Eindruck des Bildes wird bestimmt durch die schmale Farbpalette aus Gelb-, Braun- und Grautönen sowie durch den klaren Bildaufbau: das konstruktive Netz aus Senkrechten und Waagerechten, gebildet aus den Kanten von Bücherregal, Kommode und den braunen Eckstreifen.

Im Vordergrund des Bildes sehen wir die mit einer Handarbeit beschäftigte Mutter. Der wie zufällig wirkende Bildausschnitt zeigt überraschende, aber wohl zufällige Ähnlichkeiten zur Kunst von Edgar Degas. Die in Aufsicht wiedergegebene Figur der Mutter wird vom unteren

Bildrand angeschnitten, der Sessel vom rechten. Der Bildbetrachter wird so unmittelbar in die Szene hineingezogen, er wird zu einem hautnahen Zeugen.

Auffallend an dieser Darstellung ist die tiefe Tonigkeit des Vordergrundes im Kontrast zum hellen Hintergrund, verwirrend das Verschwimmende, Silhouettenhafte der Kontur der Mutter im Gegensatz zu der Klarlinigkeit des Hintergrundes. Die grauschwarze Kleidung ist summarisch, in nuancenreichen, wolkigen Tönen erfaßt, die Bücher im Regal aber sind exakt zu erkennen. Wie von der noch jungen Fotografie beeinflusst, liegt der Fokus auf dem tiefenschärften Bücherbord. AW

Otto von Faber du Faur

Ludwigsburg 1828 – 1901 München

Französische Infanterie, um 1892/1894

Öl auf Pappe, 55,8 × 74 cm

Bez. rechts unten: O.Faber duFaur

Inv.-Nr. A II 576 | 1927 Ankauf vom Sohn des Künstlers,

dem Maler Hans von Faber du Faur, München

Otto von Faber du Faur verfolgte über lange Jahre eine militärische Laufbahn. Aber schon während der Ausbildung zum Offizier ließ er sich mehrfach für seine künstlerische Ausbildung beurlauben. Er studierte bei Schlachtenmalern in München und Paris, erst 1867 gab er das Soldatenleben zugunsten der künstlerischen Tätigkeit auf. In seinem überraschend eigenständigen Werk versuchte Faber du Faur, dieses konventionelle, gesellschaftlich hoch bewertete Thema der Militärmalerei mit modernen visuellen Vorstellungen zu verbinden. In den letzten Schaffensjahren konnte der Farbduktus, pointillistische Effekte vorwegnehmend, die Darstellungsinhalte nahezu verschleiern. Das hier gezeigte marschierende Infanteriebataillon, entindividualisierte Einzelne in einheitlicher Bewegung, erscheint als ein Streifen in den Landesfarben blau-weiß-rot mit einer seltsamen Spiegelbildlichkeit um die Mittelachse herum.

»Zutiefst war Faber ein romantischer Seher, ein koloristischer Phantasierer, ein Musiker mit Farben. Wenn französische Trommler einhermarschieren, so wird ihm das eine auf Rot und Blau gestimmte Melodie« (H. Mackowsky, in: Otto von Faber du Faur, Ausst.-Kat., Berlin 1927, S. 7). Seine Malerei ist von französischen Vorbildern (Théodore Géricault, Eugène Delacroix) ebenso beeinflusst wie von den Schlachtenbildern des jungen Hans von Marées, den er bewunderte. In ausgeführteren Gemälden suchte er den dunklen, tiefen Farbklang von dessen späten Werken aufzunehmen. AW



Franz Eybl *Junges Mädchen, ein Grabkreuz bekränzend*



Louis Eysen *Die Mutter des Künstlers*



Otto von Faber du Faur *Französische Infanterie*

Der einsame Baum, 1822

Öl auf Leinwand, 55 × 71 cm

Nicht bezeichnet

Inv.-Nr. W.S. 52 | 1861 Vermächtnis des Bankiers Joachim Heinrich Wilhelm Wagener als Gründungssammlung der Nationalgalerie

Der Berliner Bankier Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, dessen Kunstsammlung die Nationalgalerie begründen sollte, bestellte bei Caspar David Friedrich ein Tageszeiten-Diptychon: eine Morgen- und eine Abendlandschaft. Im November 1822 berichtete Friedrich in einem Brief an seinen Auftraggeber die Vollendung der beiden Werke. Als Bild des Morgens entstand das Gemälde *Der einsame Baum*, welches zunächst unter verschiedenen Titeln geführt wurde: In Wageners Sammlungskatalog hieß es *Eine grüne Ebene*, die ersten Kataloge der Nationalgalerie nannten es *Harzlandschaft*, und erst Ludwig Thormaehlen gab dem Bild den heute verwendeten Titel *Der einsame Baum*.

Friedrich hat die weite Ebene einer Wiesenlandschaft mit Weihern, Baumgruppen und Dörfern dargestellt, die sich bis an den Rand eines Gebirges erstreckt, vor dem winzige Türme einer gotischen Stadt aufragen. Im Hintergrund sind die sanft gewölbten Bergkuppen des nordböhmischen Jeschkengebirges zu sehen, welche Friedrich 1810 während seiner Wanderung mit dem Freund Georg Friedrich Kersting in das Riesengebirge zeichnete.

Wie ein Monument ragt in der Mitte der Komposition eine stattliche Eiche auf. An einem Tümpel stehend, in dem sich der Himmel spiegelt, bietet sie einem Hirten Schutz, dessen Schafe sich grasend über das Grün der Aue verteilt haben. Ihr mächtiger Stamm hat Wind und Wetter standgehalten, die Äste an der Spitze des Baumriesen jedoch sind abgestorben. Über der Eiche haben sich kuppelartig Wolken formiert, in die die oberen Äste des Baumes hineinzugreifen scheinen.

Für die Eiche griff Friedrich auf Studien zurück, die zwischen 1806 und 1810 in der Umgebung Neubrandenburgs und im Riesengebirge entstanden waren. Als Naturzeichen verkörpert sie in diesem Bild Lebenskraft und Stärke; zugleich verweisen ihre abgestorbenen Äste auf jenseitige Sphären. Fest im Boden verwurzelt und zugleich himmelwärts strebend, wird die Eiche zum Vermittler zwischen Erde und Himmel, als würde der »Weltraum um diesen Baum schwingen« (W. Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 159). BV

Mondaufgang am Meer, 1822

Öl auf Leinwand, 55 × 71 cm

Nicht bezeichnet

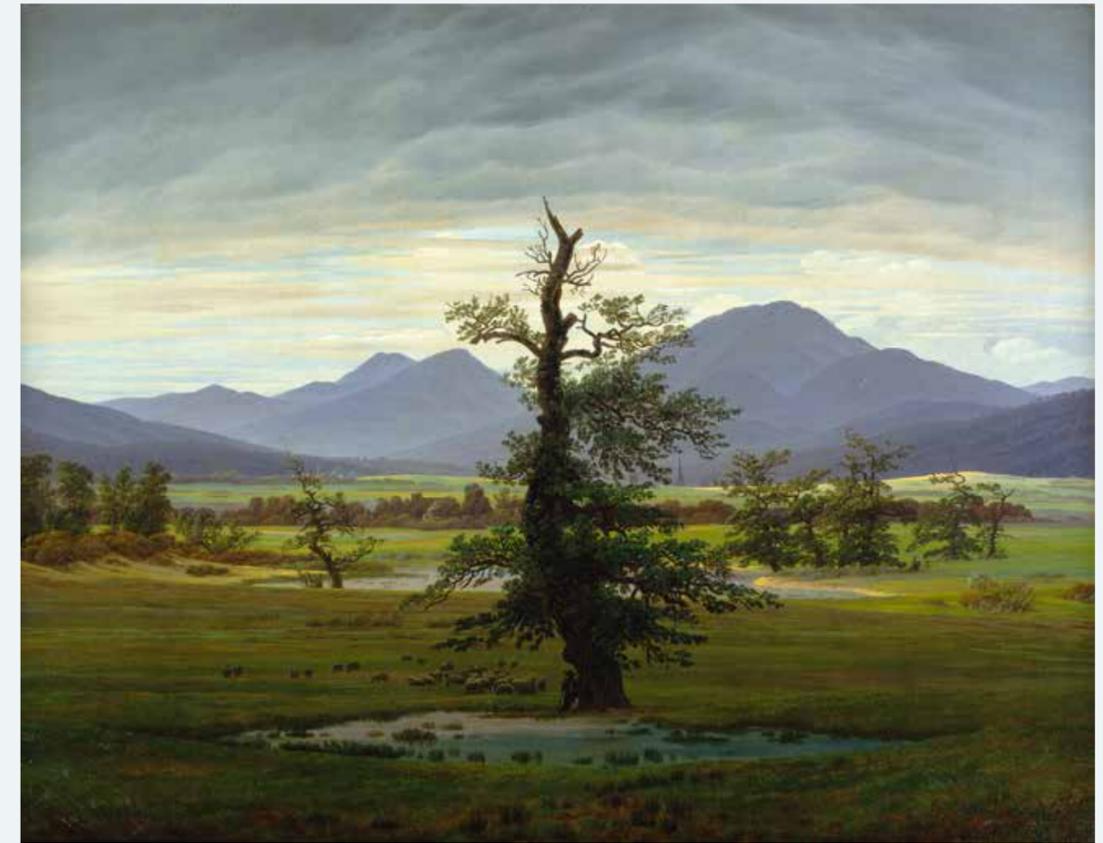
Inv.-Nr. W.S. 53 | 1861 Vermächtnis des Bankiers Joachim Heinrich Wilhelm Wagener als Gründungssammlung der Nationalgalerie

Tages- und Jahreszeitenzyklen besaßen im geistigen Kosmos Caspar David Friedrichs einen besonderen Stellenwert. Wie auch andere Künstler der Romantik verknüpfte er mit dem Thema des Zeitenwandels eigene Erfahrungen der Lebensentwicklung zwischen Geburt und Tod. Auf diese Weise empfanden die Romantiker deutlich den Rhythmus, der den Menschen selbst, die Naturerscheinungen und das kosmische Geschehen trägt und formt.

Als Abendbild seines Tageszeiten-Diptychons malte Friedrich *Mondaufgang am Meer*. Silbrige Reflexe des nächtlichen Gestirns leuchten auf der Wasserfläche. Die Scheibe des Vollmondes ist hinter den Wolkenbänken über dem Horizont halb verborgen, wie aus einem Wolkentor bricht

sein Licht hervor. Zwei Frauen und ein Mann haben sich auf Gesteinsbrocken am Ufer niedergelassen und schauen zum Mond, in die Ferne, hin zu den beiden Segelschiffen. Ihre dunklen Silhouetten rhythmisieren die Lichtflächen von Meer und Himmel. »Sie spüren das Heranspülen und Verfluten, den seltsamen Vorübergang der Erscheinungen, das Mysterium ihres Woher und Wohin. Die Schwere des Elementaren dringt in die andächtigen Herzen und füllt sie mit Stummheit der Steine. Doch desto reisiger [sic!] geht ihr Sinnen dem wunderbaren Schein nach, Sehnsucht trägt sie der Ferne zu« (W. Wolfradt, Caspar David Friedrich und die Landschaft der Romantik, Berlin 1924, S. 24–25).

Von dem Gemälde geht eine tröstliche Stimmung aus, die sich durch die Geborgenheit der drei Gestalten in wärmender Gemeinschaft und durch die heimkehrenden Schiffe vermittelt. Zugleich aber wird die Unermesslichkeit des Universums spürbar. Ist im Morgenbild *Einsamer Baum* (Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 52) die Hinwendung zum diesseitigen Leben vorherrschend, erscheint im Abendbild das Naturschauspiel mit dem Mond als Zeichen der Hoffnung in überirdischer Schönheit und führt die Gedanken hin zu Ahnungen. BV



Caspar David Friedrich *Der einsame Baum*



Caspar David Friedrich *Mondaufgang am Meer*

Gustav Graef

Königsberg 1821 – 1895 Berlin

Vaterlandsliebe im Jahre 1813, 1862

Öl auf Leinwand, 98 × 125 cm

Bez. rechts unten: G. Graef

Inv.-Nr. A I 2 | 1863 Geschenk des Historienmalers

Heinrich Wittich, Berlin

Die napoleonischen Freiheitskriege gehören zu den zentralen Themen der deutschen Geschichtsmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben dem Bild *Auszug der ostpreussischen Landwehr 1813 ins Feld* (1860/61, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg) schuf Gustav Graef in den 1860er Jahren auch das Historienbild *Vaterlandsliebe im Jahre 1813*, das in Ausführung und Sentiment deutlich der Düsseldorfer Malerschule verpflichtet ist. Thema ist die legendenumrankte Kriegsgabe der Ferdinande von Schmettau (1798–1875), der Tochter eines preussischen Majors, die mangels anderen Vermögens ihr blondes Haar spendete. In den *Dioskuren* konnte man 1862 den historischen Kontext erfahren: »Die damaligen Zeitungen brachten unter der stehenden Rubrik ›Vaterlandsliebe‹ Monate hindurch lange Listen von freiwilligen Gaben zur Ausrüstung der Vaterlandsvertheidiger. Viele gaben ihre goldnen Trauringe, welche sie gegen eiserne (mit der Aufschrift ›Gold gab ich für Eisen‹) eintauschten, andere Schmuck oder werthvolles Geräth, auch Waffen oder Tuch zu Uniformen und dergleichen. Ein Mädchen, welches nichts anderes besaß, das sie dem Vaterlande geben konnte, opferte ihr schönes reiches Haar« (Dioskuren, 7. Jg., 1862, Nr. 41, S. 322). Aus dem Haar wurden Ringe, Ketten und anderer patriotischer Modeschmuck angefertigt, durch dessen Verkauf der Legende nach vier Freiwillige ausgerüstet werden konnten. Ferdinande von Schmettau, deren freiwillige Gabe schon in den 1830er Jahren allgemein bekannt war, wurde für diese Geste im Jahre 1863 mit dem Titel einer Ehrenstiftsdame von Zehdenick ausgezeichnet (vgl. A. v. Ziehlberg, Ferdinande von Schmettau, Dessau 1886, passim; H. F. Rumpf, Lehrbuch der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte, Berlin 1831, S. 229).

RF

Bildnis des Generalfeldmarschalls Graf von Roon, 1880–1882

Öl auf Leinwand, 161 × 100 cm

Bez. rechts unten: G. Graef 82

Inv.-Nr. A I 327 | 1882 Ankauf nach Bestellung für die

Bildnissammlung

1872, ein Jahr nach der Reichsgründung, initiierte Kaiser Wilhelm I. in Ergänzung zu den patriotischen Schlachten- und Historienbildern zur preussischen Geschichte eine Bildnissammlung herausragender Persönlichkeiten aus Politik und Militär, um »der Nation ihre großen Männer und deren Wirksamkeit gegenwärtig zu erhalten« (Schreiben von Karl von Wilmowski an Adalbert von Falk, zit. nach: Pour le Mérite, Ausst.-Kat., Berlin 2006, S. 21). Gustaf Graefs Bildnis des Generalfeldmarschalls und Kriegsministers Albrecht Graf von Roon (1803–1879) zählt zu den frühen, in Folge entstandenen Auftragsbildnissen preussischer Militärs. Graef hatte sich im März 1879 der Nationalgalerie für die Ausführung des Porträts selbst angeboten, da er den jüngst verstorbenen Grafen »im Sommer 1871 auf seinem Gute Gütergotz im Auftrag der Offiziere und Beamten des Kriegsministeriums« noch gemalt hatte und ihm derselbe »ausreichende Sitzungen und genügend Gelegenheit zu Studien gewährte,

so dürfte ich mehr als alle anderen Künstler in der Lage sein, ein gutes Bild des Verewigten herzustellen« (Schreiben vom 12.3.1879, SMB-ZA, I/NG 1585, Journal-Nr. 1879/251). 1880 erhielt Graef den Zuschlag, 1882 war das Bild vollendet.

Zur Zeit der Reichsgründung von 1871 war Albrecht Graf von Roon vor allem für die Neuorganisation des Heeres in Preußen zuständig gewesen. »Die Schlagfertigkeit des norddeutschen Bundesheeres im Deutsch-Französischen Kriege war vorzugsweise sein Werk«, so erklärte Hans Mackowsky im *Führer durch die Bildnis-Sammlung der königlichen Nationalgalerie* (Berlin 1913, S. 37). Im Bild weist auf das Verdienst des Dargestellten die Akte mit der Inschrift »Reorganisation der Armee« hin, auf die sich der Porträtierte stützt.

RF

Sabine Graef

Berlin 1864 – 1942 Bayreuth

Siehe Sabine Lepsius, S. 520

Johannes Graf

Fraustadt/Posen 1837 – 1917 Bad Landeck

Flußlandschaft, vor 1900

Öl auf Papier auf Pappe, 42 × 28,7 cm

Nicht bezeichnet

Inv.-Nr. A III 887 | Vor 1939 übernommen von Dr. Ludwig

Thormaehlen, bis 1933 Kustos der Nationalgalerie

Der nahe bei Posen geborenen Maler Johannes Graf studierte in den 1850er Jahren an den Akademien in Berlin und München, bevor er einige Studienreisen ins Riesengebirge, durch Deutschland, Tirol und nach Italien unternahm. 1882 ließ er sich schließlich in Bad Landeck (Łądek-Zdrój) in Schlesien, heute Polen, nieder. Dort schuf er von der umliegenden bergigen Landschaft zahlreiche Skizzen in Bleistift, Aquarell und Öl, wie die vorliegende kleinformatige Ölskizze eines Flußlaufs am Fuße eines Berges. Die Skizze wurde zu unbekannter Zeit auf ein kleineres Format zugeschnitten, vermutlich um die Wirkung der Ölskizze bei engerem Naturausschnitt zu simulieren, später aber wieder als Ganzes montiert. Im Juni 1918 wurde sie auf der Nachlaßausstellung im Schlesischen Museum der Bildenden Künste in Breslau gezeigt. Sie verblieb aus dem Besitz von Dr. Ludwig Thormaehlen (1889–1956) in der Nationalgalerie; Thormaehlen war dort seit 1914 unter Ludwig Justi als Kustos tätig gewesen, bis er 1933 an die Kunstsammlungen Kassel wechselte.

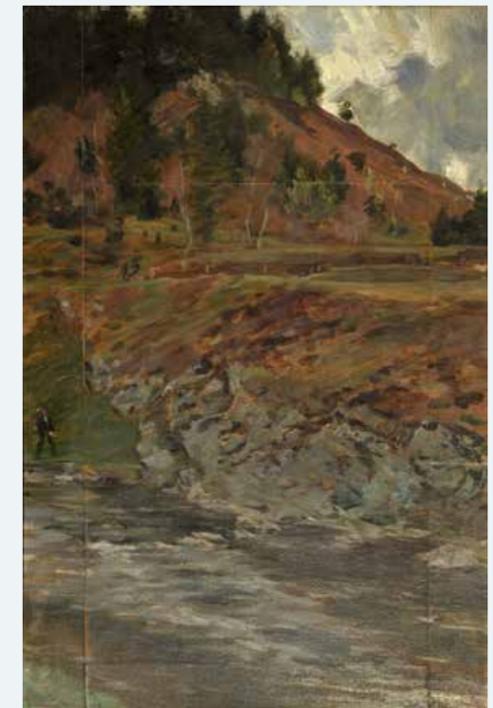
RF



Gustav Graef *Vaterlandsliebe im Jahre 1813*



Gustav Graef *Bildnis des Generalfeldmarschalls Graf von Roon*



Johannes Graf *Flußlandschaft*

Osman Hamdy Bey

Konstantinopel 1842–1910 Konstantinopel

Türkische Straßenszene, 1888

Öl auf Leinwand, 60 × 122 cm

Bez. links unten: O.Hamdy Bey. 1888

Inv.-Nr. A I 420 | 1888 Ankauf vom Künstler durch den preußischen Staat, im gleichen Jahr an die Nationalgalerie übereignet

Osman Hamdy Bey ist für die Herausbildung der türkischen Archäologie und Museumslandschaft von kaum zu überschätzender Bedeutung – weit mehr als für die türkische Malerei, zumal er als Künstler französisch geprägt war und seine Werke nach 1882 auch nicht mehr in der Türkei zur Ausstellung brachte. Heute jedoch ist er der berühmteste türkische Maler seiner Zeit. Die *Türkische Straßenszene* zeigt die bestechenden Indigenzien seiner Kunst: Vor einer Nische eines bekannten historischen Brunnengebäudes in Konstantinopel, um welches solcher Handel betrieben wurde, bieten zwei Männer einem Touristenpaar mit Tochter einige Teppiche an, während ein Dritter dicht hinter der Frau steht und diese zu beraten scheint. Das delikate und feinmalerisch ausgeführte Bild offenbart sich dabei als andeutungsreiche Collage, die zugleich auch gängige Vorstellungen bediente. Während die Händler historisierende Kostüme tragen, erscheint der potentielle Käufer mit seinem Tropenhelm und seinem ahnungslosen Blick gleichsam als Klischee des Orientreisenden. Für die Darstellung der gleichfalls feilgebotenen Antiquitäten, darunter eine imposante Vase, verwendete Osman Hamdy Bey Objekte aus seinem Besitz, die in vielen seiner Gemälde wiederzufinden sind.

Wie die Ankäufe auch anderer Werke von Osman Hamdy Bey durch mehrere europäische Museen (so auch die des *Wunderbrunnens*, gleichfalls Nationalgalerie, Inv.-Nr. A II 842) erfolgte die Erwerbung der *Türkischen Straßenszene* offenbar nicht nur mit dem Wunsch, den Maler zu ehren, sondern diesen zugleich für Grabungs- und Ausfuhrlicenzen gnädig zu stimmen. Denn als Archäologe und Begründer des ersten türkischen Kulturgüterschutzgesetzes oblagen dem Künstler derartige Genehmigungen. So wurde der Kauf des Gemäldes vom Ausgräber des Pergamonaltars Carl Humann (1839–1896) vorbereitet, der mit dem Maler befreundet war und möglicherweise in dem behelmten, sitzenden Mann porträthaft dargestellt ist. PD

Der Wunderbrunnen, 1904

Öl auf Leinwand, 200 × 151 cm

Bez. links unten: O. Hamdy Bey. / 1904

Inv.-Nr. A II 842 | 1925 vom Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (heute Gemäldegalerie) an die Nationalgalerie überwiesen

Ein bärtiger Mann mit markanten Gesichtszügen, in ein seidenes Gewand gekleidet, liest in einer Handschrift. Auf einem Teppich stehend, lehnt er sich an einen mit Perlmuttereinlagen besetzten Korankasten vor einer Brunnennische. Viele Facetten der komplexen Figur des Osman Hamdy Bey – historisch versierter Maler, Politiker, Autor und Museumsdirektor – scheinen sich in jenem orientalisierenden Genrebild zu spiegeln, das Objekte des islamischen Kunsthandels, klassisch osmanische Architektur und orientalisches anmutendes Kostüm kombiniert.

Schon 1873 hatte der Künstler mit *Les Costumes populaires de la Turquie* einen bedeutenden Beitrag zur Bestimmung lokaler Tradition in der osmanischen Moderne geleistet. Auch dienten ihm Fotografien

von sich oder seinen Modellen in historischen Kostümen gelegentlich als malerische Vorlage. So zeigt auch *Der Wunderbrunnen* eine nicht mehr zeitgemäß gekleidete Person: Der türkische oder arabische Osmane trug um die Jahrhundertwende längst Anzug und Fez. Der goldene Krug rekurriert auf das 18. Jahrhundert und die Kalligraphie unter anderem auf den Gründer eines Sufi-Ordens, während der Koranschrein der Sammlung des Topkapı-Palasts entstammt. Für die Brunnennische aus dem 16. Jahrhundert schließlich findet sich die Vorlage im ältesten osmanischen Gebäude Istanbuls, im Çinili Köşk von 1472, der Teil des Kaiserlichen Antikenmuseums war. Dessen Direktor war Osman Hamdy Bey. So verschmelzen im Bild Elemente des Vergangenen zu einem gemalten ›Musée sentimentale‹ – mit weitreichender Bedeutung: Denn der Historismus im Gewand des europäischen Orientalismus und die Entdeckung eines eigenen Kulturerbes waren für die Entstehung der osmanischen Archäologie ebensowichtig wie für die Entwicklung einer nationalen Identität. PD

William Hamilton

Chelsea/London vor 1751–1801 London

Prospero und Ariel, 1797

Öl auf Leinwand, 81 × 57,5 cm

Bez. rechts unten: W. Hamilton RA 1797

Inv.-Nr. A III 589 | 1976 erworben aus der sechsten Auktion des Staatlichen Kunsthandels der DDR

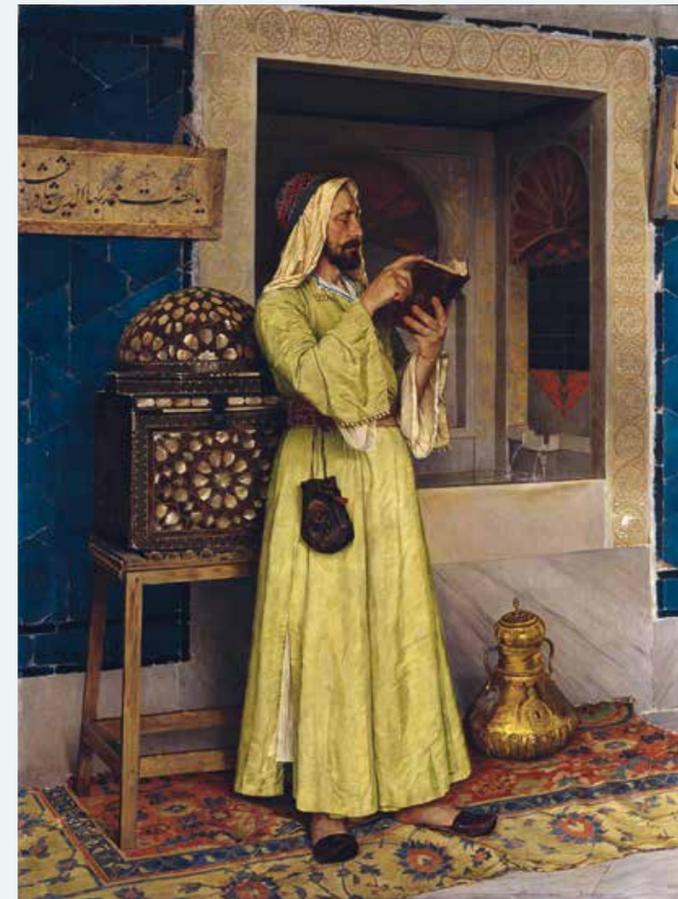
Zu Beginn von Shakespeares Stück *Der Sturm* (Erstausgabe 1623; 1. Akt, 2. Szene) hat der zauberkundige König Prospero den Luftgeist Ariel aufgerufen und zuvor seine Tochter Miranda in Schlaf versetzt. Auf Prosperos Geheiß hat Ariel bereits einen Schiffbruch vor der verwunschenen Insel bewirkt, der die Handlung des Schauspiels auslösen wird. Daß der Geist in weiblicher Gestalt gegeben ist, nimmt bereits den zweiten Teil der Szene vorweg: Prospero wird ihm befehlen, den Gestrandeten als Wassernymphe zu erscheinen; die Leier kündigt die Lieder an, mit denen er mehrfach auftreten wird, und macht ihn zugleich zu einem anmutigen Genius der Poesie.

William Hamiltons Gemälde entstand für die Shakespeare Gallery, eine Sammlung an Kunstwerken, die der Radierer und Verleger John Boydell seit Ende der 1780er Jahre zusammentrug, als die Begeisterung für den Dramendichter sich in ganz Europa auf ihren Höhepunkt zubewegte und sich mit der Bewunderung der unter dem Namen Ossians verbreiteten keltischen Bardenlieder verband. Von frühromantisch ›ossianischer‹ Stimmung ist denn auch die Komposition erfüllt. Das Übernatürliche ist eng verknüpft mit dem elementaren Aufruhr der Natur, und die schwingenden Linien der Körper wie der Draperien suggerieren Wellen und Sturm. Der Luftgeist Ariel erscheint in seiner rosigen leuchtenden Durchsichtigkeit noch eher als ein Lichtgeist.

Einer in England besonders heimischen kunsthändlerischen Strategie gemäß wurden die bei vielen, teils berühmten Malern in Auftrag gegebenen Bilder der Shakespeare Gallery – Hamilton selbst beteiligte sich mit 23 großen und kleinen Bildern – seit 1789 in einem eigenen Gebäude ausgestellt und zugleich graphisch vervielfältigt; den Stich nach *Prospero und Ariel* führte James Parker 1798 aus. 1805 wurden die Bilder der Shakespeare Gallery durch Verkauf verstreut. CK



Osman Hamdy Bey *Türkische Straßenszene*



Osman Hamdy Bey *Der Wunderbrunnen*



William Hamilton *Prospero und Ariel*

Otto Karl Kirberg

Elberfeld 1850 – 1926 Düsseldorf

Opfer der See, 1879

Öl auf Leinwand, 140 × 190 cm

Bez. links unten: Otto Kirberg Dsdrf.

Inv.-Nr. A I 295 | 1879 Ankauf vom Künstler aus der Berliner Akademieausstellung

1879 trat der Maler Otto Karl Kirberg nach abgeschlossenem Studium an der Düsseldorfer Akademie mit dem großformatigen Genrebild *Opfer der See* erstmals an die Öffentlichkeit. Es zeigt »eine der zahllosen Schlußszenen des täglichen Dramas, das sich an den Nordküsten abspielt: die Leiche eines ertrunkenen Seemanns wird der jungen Frau und dem greisen Vater ins Haus gebracht« (A. Rosenberg, *Aus der Düsseldorfer Malerschule*, Leipzig 1889, S. 28). Den Blick des Betrachters, vor dem sich die Szene wie auf einer Guckkastenbühne entfaltet, lenkt Kirberg durch das Kolorit – insbesondere durch die auffallend türkisfarbene Wandfläche – auf die trauernde Witwe. In dem kühlen Klang des Blaugrün findet ihr Schmerz seine auch farbliche Entsprechung.

Kirbergs dramatische Darstellung reflektiert die damalige Wahrnehmung der zur See Fahrenden als Helden des Alltags, ein verbreiteter Topos in Kunst, Literatur und öffentlicher Berichterstattung. Zahllose Fischer und Seeleute setzten sich täglich den Widrigkeiten der unbändigen See aus, und um die Mitte des 19. Jahrhunderts kam es jährlich zu über zehntausend Schiffsunfällen weltweit. Auch im Bildtitel *Opfer der See*, unter dem das Gemälde auf der Berliner Akademieausstellung 1879 zu sehen war, schwingt diese romantisierende Hochachtung für Fischer und Seeleute mit. Daß Kirberg nun gerade nicht die Not des Ertrinkenden zeigt, sondern die Verzweiflung der Angehörigen, folgt einer Entwicklung in der Kunst der Düsseldorfer Malerschule, die durch Rudolf Jordan entscheidend befördert worden war (vgl. *Der Tod des Lotsen*, 1836, Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 99, im Altonaer Museum, Hamburg, 1980 verbrannt). Prämiert mit der Kleinen Goldmedaille auf der Berliner Akademieausstellung wurde Kirbergs Bild 1879 für die Nationalgalerie angekauft. Es blieb des Künstlers größter Erfolg und wurde als Holzstich durch Richard Brend'amour 1883 reproduziert. RF

Laurens Lodewijk Kleijn

Georgetown/Britisch-Guayana 1826 – 1909 Partenkirchen

Bildnis der Kronprinzessin Friedrich, 1866

Öl auf Leinwand, 250 × 175 cm

Bez. rechts Mitte: LL Kleijn. 1866

Inv.-Nr. A III 333 | 1954 Überweisung des Ministeriums für Kultur als Teil des Freundschaftsgeschenks der Volksrepublik Polen an die DDR

Prinzessin Victoria (1840–1901), die Tochter von Königin Victoria von Großbritannien und Irland, ehelichte 1858 Prinz Friedrich von Preußen, dessen Vater Wilhelm I. 1861 zum König von Preußen, 1871 nach dem Deutsch-Französischen Krieg in Versailles zum Kaiser gekrönt wurde. 1866, in dem Jahr, in dem der holländische Maler Laurens Lodewijk Kleijn die Kronprinzessin mit dem Luisenorden auf der linken Schulter porträtierte, stand Preußen im Krieg mit Österreich; Friedrich befand sich als Oberkommandeur der 11. Armee an der Front. Am 12. April wurde

die zweite Tochter des Kronprinzenpaares geboren; am 18. Juni starb der damals 21 Monate alte Sohn Sigismund an Meningitis. Am 3. Juli entschied sich der Krieg in der Schlacht bei Königgrätz zugunsten Preußens. Das repräsentative Bildnis dürfte wenige Zeit später entstanden sein: Das Taschentuch in der linken Hand verweist auf den Verlust der jungen Mutter, die auf Druck des preußischen Herrscherhauses bald wieder den öffentlichen Verpflichtungen nachzukommen hatte. Trauer und Schmerz stehen der jungen Kronprinzessin ins Gesicht geschrieben, zeigen sich in den Augenringen und färben den Blick. Bei aller Konventionalität des Bildes ist Kleijn ein einfühlsames Staatsporträt gelungen. Für wen es bestimmt war, ist unbekannt. RF

Johann Adam Klein

Nürnberg 1792 – 1875 München

Ungarische Fuhrleute, 1828

Öl auf Leinwand, 25,5 × 34,8 cm

Bez. rechts unten: JAKlein f. Nürnberg 1838 [JAK verschlungen]

Inv.-Nr. W.S. 106 | 1861 Vermächtnis des Bankiers Joachim Heinrich Wilhelm Wagener als Gründungssammlung der Nationalgalerie

Walachischer Lastwagen, 1829

Öl auf Leinwand, 25,5 × 34,5 cm

Bez. links unten (auf der Tonne): JAKlein f. 1829 [JAK verschlungen]

Inv.-Nr. W.S. 107 | 1861 Vermächtnis des Bankiers Joachim Heinrich Wilhelm Wagener als Gründungssammlung der Nationalgalerie

In seiner 1833 handschriftlich verfaßten Autobiographie bemerkte Johann Adam Klein über seine Studienzeit in Wien: »Sehr interessierte mich der lebhafteste Verkehr auf den Hauptstraßen und Marktplätzen Wiens und die verschiedenen malerischen Nationalkostüme der Ungarn, Polen, Wallachen und Österreicher samt ihren Fuhrwerken, und ich studierte hier eifriger als in der K. K. Akademie bei St. Anna und zeichnete davon, was ich habhaft werden konnte, in mein Studienbuch, welches nach meiner Gewohnheit nie in der Tasche fehlen durfte« (zit. nach: W. Schwemmer, *Johann Adam Klein*, Nürnberg 1966, S. 11). Die Notiz macht Wesenszüge seines Schaffens deutlich: das Interesse an allem Ethnographischen, wie es ihm in großer Differenziertheit im Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn, aber auch in Deutschland oder Italien begegnete; in stilistischer Hinsicht ein unbedingter Realismus, eine scharfe Beobachtungsgabe, die jedes Detail getreu nachformte. So erfaßte Klein mit wahren »Wirklichkeitsfanatismus« im Laufe seiner Künstlerkarriere in 52 Studienbüchern eine reiche Vielfalt volkstümlicher Lebensformen auf Märkten, Straßen und dem Lande. Er schuf sich so einen Motivvorrat, aus dem er lebenslang zu schöpfen vermochte.

Das 1829 in Nürnberg gemalte Bild eines walachischen Frachtwagens (Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 107), der an der Zollstation bei der Roten Turmbastei vor Wien steht, beruht auf Skizzen aus Kleins Studienzeit. Im Hintergrund sind der Leopolds- und der Kahlenberg zu sehen. Eine Variante des Motivs zeichnete der Künstler 1832; sie wurde gestochen 1835 als Geschenk des Kunstvereins Nürnberg an seine Mitglieder verteilt (vgl. C. Jahn, *Das Werk von Johann Adam Klein*, München 1863, Nr. 309). Der Stifter der Nationalgalerie Joachim Heinrich Wilhelm Wagener erwarb sowohl das Bild *Walachischer Lastwagen* als auch das dazugehörige formatgleiche Pendant *Ungarische Fuhrleute* (Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S. 106). Letzteres zeigt fünf Pferde am Futtertuch,



Otto Karl Kirberg *Opfer der See*



Laurens Lodewijk Kleijn *Bildnis der Kronprinzessin Friedrich*



Johann Adam Klein *Ungarische Fuhrleute*



Johann Adam Klein *Walachischer Lastwagen*