

Inhalt

7 Grußwort

9 Vorwort

Essays

- 13 Geschichte hautnah.
Delaroche und die Folgen
MARKUS BERTSCH

- 29 Biografie eines Skandals.
Hans Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen*
AMELIE BAADER

Katalog

- 40 Im Banne der Geschichte. Facetten der Historienmalerei (Kat. 1–11)
- 64 Auf Zeitreise. Das Genre zwischen Authentizität und Inszenierung (Kat. 12–23)
- 90 Mythos Antike. Das Ideal auf dem Prüfstand (Kat. 24–31)
- 108 Faszination Fremde. Der Nahe Osten im Bild (Kat. 32–44)
- 136 Gefühlswelten. Von Trauer, Schmerz und Abschied (Kat. 45–51)
- 152 Stürmische Zeiten. Das Ende der klassischen Landschaft (Kat. 52–56)
- 166 Literaturverzeichnis
- 175 Abbildungsnachweise
- 176 Impressum



MARKUS BERTSCH

Geschichte hautnah Delaroche und die Folgen

Der Salon de Paris von 1831, zugleich der erste der Julimonarchie unter der Regierung von König Louis-Philippe I. (1773–1850), wusste sein Publikum mit spektakulären Werken zu fesseln. Gleich im ersten Saal war das ikonische, im Vorjahr von Eugène Delacroix geschaffene Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* zu bestaunen (Abb. 1).¹ Der Künstler verarbeitete darin seine Sicht auf die denkwürdigen Ereignisse der Julirevolution von 1830. Bildbestimmend agiert Marianne, Freiheitssymbol und Nationalfigur der Französischen Republik, im Zentrum der Komposition. Die Trikolore in der rechten Hand schwingend sowie ein Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett in der linken haltend, erstürmt sie gerade die Barrikaden und führt dabei das Volk an. Zweifellos zählt Delacroix' Bild zu den wirkungsmächtigsten Werken der französischen Malerei überhaupt. Doch auf dem Salon des Jahres 1831 gab es hinsichtlich der Publikumsgunst durchaus noch einen ernstzunehmenden Konkurrenten für den französischen Romantiker: Paul Delaroche. Mit mehreren Werken auf der Ausstellung vertreten, die auf ein breites Echo stießen, sorgte er insbesondere mit seiner Komposition *Cromwell vor dem Sarge Karls I.* (Abb. 5, vgl. Kat. 1) für Furore. Die Gegensätze zwischen den beiden Werken könnten nicht größer sein: Dynamik trifft auf Statik, aktive Momente auf passive, laute Aktion auf Stille, zielgerichtete Handlung auf Verharren, die Tat auf den Gedanken, ausgreifende Gesten auf pure Introspektion.

Eintauchen in die Geschichte

Die besondere Faszination, die von Delaroches Werken ausging – in den 1830er- und 1840er-Jahren war er der bekannteste französische Maler überhaupt –, hat mit seiner kongenialen bildneri-



Abb. 1: Eugène Delacroix, *Die Freiheit führt das Volk*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Musée du Louvre, Paris.

schen Inszenierungskunst zu tun, mit der er die von ihm gewählten historischen Ereignisse einkleidete. Dabei lassen sich gleich mehrere Gründe nennen, weshalb seine Kompositionen auf das damalige Publikum eine derart suggestive Wirkung entfalten konnten. Zunächst einmal hatte Delaroche den Anspruch, die Geschichte über eine Vielzahl an Details erlebbar zu machen, die gründlich recherchiert waren und mit dem jeweiligen Zeithorizont in Einklang gebracht wurden. Im Sinne eines Authentizitätsversprechens vermeiden wir, in eine bestimmte, uns ferne Epoche einzutauchen. Die Diskrepanz, die dabei zur eigenen Gegenwart empfunden wurde, konnte im Prozess der Wahrnehmung im Idealfall für eine gewisse Zeit aufgehoben werden. Dies hat wesentlich mit Delaroches Kompositionsweise zu tun.

stellten worden waren, erfolgte unter Beteiligung der Schützengilde die Überführung der Toten in das Franziskanerkloster. Die große Trauerfeier fand am Folgetag in der Stiftskirche statt. Im Anschluss daran wurden die Leichen an unterschiedlichen Orten bestattet.⁴¹

Auf Gallaits Bild fällt unser Blick sogleich auf die beiden in besagtem Kloster aufgebahrten Körper der Grafen. Hinter diesen befindet sich ein Altar, an dem gerade die Kerzen für das feierliche Abschiedszeremoniell entzündet werden. Im Zentrum des Bildes steht ein geharnischter spanischer Soldat, der die Zusammenkunft überwacht. Neben diesem ist ein weiterer Spanier zu sehen, der misstrauisch die Mitglieder der Schützengilde beäugt, die gerade von rechts an die Leichen herantreten und dabei die Gildenfahnen mit sich führen.

Die Köpfe – vorne befindet sich derjenige Egmonts – ruhen auf Kissen, die mit einem weißen Tuch überzogen sind. Hingegen sind ihre Körper von einem schwarzen Tuch bedeckt, auf dem ein großes silbernes Kruzifix liegt. Den beiden letztgenannten Gegenständen kam bereits im Kontext der Hinrichtung eine tragende Rolle zu. Doch unser Blick wird immer wieder zu den beiden Köpfen der Grafen geführt, die Gallait ausnehmend veristisch wiedergegeben hat. Um dem realen Eindruck ausgebluteter Häupter möglichst nahekommen zu können, hatte der Maler sogar Studien nach dem Kopf eines guillotinierten Verbrechers angefertigt.⁴² Von der rechten Hand Egmonts, die in unmittelbarem Vordergrund unter dem Tuch hervorlugt, geht eine suggestive, fast schon verstörende Wirkung aus. Wie in einem makab-

ren Puzzlespiel sind wir nämlich versucht, uns aus den Positionen von Egmonts Kopf und der Hand die Lage seines unter dem Tuch befindlichen Körpers zu erschließen.

Hielt die Drastik bei Gallait im Zusammenhang mit bestimmten historischen Ereignissen des 16. Jahrhunderts Einzug, denen mit Blick auf das junge Königreich Belgien eine identitätsstiftende Bedeutung zukam, erschloss sich der Franzose Jean-Léon Gérôme dies über andere thematische Felder. Als der Delaroche-Schüler 1844/45 mit seinem Lehrer Italien bereiste und dort mit archäologischen Objekten in Kontakt kam, ahnte er bereits, dass möglichst authentische Darstellungen der antiken Welt eine prägende Facette seines Schaffens werden sollten. In der Folgezeit avancierte Gérôme neben seiner Bedeutung als »Orientmaler« (Kat. 37) zu einem der wichtigsten malerischen Exponenten einer Darstellungsform, die damals als antikes Sittenbild bezeichnet wurde. Die Welt der Gladiatoren hatte es ihm dabei besonders angetan.⁴³ Ein geradezu ikonischer Status eignet hierbei seinem 1872 entstandenen Gemälde *Police Verso* (Abb. 11).⁴⁴ Aufgrund der ausschnithaften Bildanlage werden wir als Betrachter direkt ins Innere des Kolosseums versetzt und finden uns dort mitten unter den Gladiatoren wieder. Einer von diesen hat gerade seinen Gegner zu Boden gebracht, setzt seinen rechten Fuß auf dessen Kehle und hält in dieser martialischen Pose inne. In Erwartung des Urteils blickt er die vollbesetzten Ränge empor. Vor ihm sind in der ersten Reihe die Vestalinnen, Priesterinnen der Göttin Vesta, auszumachen, die allesamt – dem lateinischen



Abb. 11: Jean-Léon Gérôme,
Police Verso, 1872, Öl auf
Leinwand, 97,5 x 146,7 cm,
Phoenix Art Museum.



Abb. 12: Jean-Léon Gérôme, *Die Raubtiere werden aus der Arena getrieben*, 1902, Öl auf Leinwand, 83,3 x 129,5 cm, Privatsammlung.

Bildtitel entsprechend – ihren Daumen nach unten richten. Damit fordern sie das Todesurteil für den Unterlegen ein. Dieses muss aber noch vom Kaiser bestätigt werden, der in der prächtig geschmückten Ehrenloge links daneben thront. Doch neben dem schonungslosen Ablauf der Gladiatorenkämpfe, die uns Gérôme hier vorführt, verdeutlicht das Gemälde zugleich sein unbedingtes Streben nach historischer Verlässlichkeit.⁴⁵ So sehen wir an mehreren Stellen schmale Lichtstreifen, die auf die Nahtstellen des gigantischen, quellenmäßig verbürgten Sonnensegels verweisen, das am Außenrand des oberen Geschosses des Kolosseums fixiert wurde, um den privilegierten Zuschauern Schatten zu spenden. Wie im Bild links zu sehen ist, sitzt das einfache Volk auf den oberen Rängen dagegen in der prallen Sonne.⁴⁶ Die eindrucksvolle Wirkungsgeschichte von Gérômes Gemälde reicht bis in unsere Zeit. Beispielsweise setzte Ridley Scott mit seinem *Gladiator* aus dem Jahre 2000 dieser Komposition filmisch ein Denkmal.

Exakt 30 Jahre nach diesem Gemälde hat Gérôme aus einem ähnlichen, allerdings etwas höher gelegenen Blickwinkel eine Darstellung geschaffen, die an Drastik ihresgleichen sucht und die

römischen Christenverfolgungen zum Thema hat (Abb. 12).⁴⁷ Das Spektakel ist beendet und die Raubtiere werden mittels knallender Peitschen aus der Arena getrieben. Längst haben sich die Ränge geleert und die wenigen Verbliebenen streben den Ausgängen zu. Hatte der Künstler mit seinem *Police Verso* noch den dramatischen Höhepunkt ins Bild gesetzt, ist dieser hier längst überschritten. Verteilt über den Sand der Arena sehen wir große Blutlachen, Leichen, Köpfe und abgerissene menschliche Gliedmaßen. Die hungrigen Großkatzen haben ein bestialisches Schlachtfeld hinterlassen, das uns verstört zurücklässt. Bei den Toten handelt es sich um Christen, die im Kolosseum den Raubtieren zum Fraß vorgeworfen wurden. Doch das Gemälde hat in Sachen Drastik noch weitere Abgründe zu bieten. So sind drei an Kreuze gebundene Christen zu sehen, die mit Pech bestrichen und dann als lebende Fackeln angezündet wurden. Gérôme dürfte sich damit auf die um 64 n. Chr. von Kaiser Nero angeordnete Christenverfolgung bezogen haben. Um den Verdacht, Rom in Brand gesteckt zu haben, von sich abzulenken, bezichtigte Nero die Christen der Brandstiftung und ließ etliche von ihnen hinrichten.⁴⁸ Im Gemälde werden wir mit den völlig verkohlten Lei-



AMELIE BAADER

Biografie eines Skandals

Hans Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen*

Hans Makarts Sensationsbild *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* von 1878 befindet sich seit 1881 in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle (vgl. Kat. 11). In den beinahe 140 Jahren seit seiner Entstehung blickt das Werk auf eine bewegte und höchst wechselhafte Geschichte zurück – innerhalb des Museums, aber vor allem in den Augen der Betrachter. Kaum ein Gemälde hat über einen derart langen Zeitraum so stark polarisiert und für Diskussionen gesorgt, heute wie damals. Zu Recht? Schon Gustav Pauli, Direktor der Hamburger Kunsthalle von 1914 bis 1933, stellte in Bezug auf das künstlerisch durchaus zwiespältig ausfallende Erbe des Wiener Malerfürsten Makart fest: »Wie die Historienmaler des neunzehnten Jahrhunderts vor dem Richterstuhl der Geschichte dermaleinst bestehen werden, ist schwer zu sagen.«¹ Den Urteilen des stets wechselnden Zeitgeschmacks musste sich Makart in den Sammlungspräsentationen der letzten 100 Jahre immer wieder stellen. Worin aber liegt die Brisanz des Gemäldes? Dafür gilt es, den Künstler und das Gemälde zunächst einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Ein Künstler im Rampenlicht

Kaum ein Künstler kann von sich behaupten, einer ganzen Epoche seinen Namen verliehen zu haben. Die »Makart-Zeit« steht bis heute als Synonym für die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben den künstlerischen Erfolgen waren es jedoch vor allem Makarts prunkvoller Lebensstil und seine Inszenierung als Künstlerfürst, die den Zeitgeschmack dieser Generation maßgeblich prägten. Makart galt als Vermarktungsgenie und war überaus geschäftstüchtig – das Prädikat »Makart« wurde zum

Gütesiegel schlechthin: Man trug Makart-Hüte in Makartrot und dekorierte die Wohnzimmer mit Makartbouquets.² Aus heutiger Sicht fällt es schwer, Makart jenseits dieser Vermarktungsstrategien und Selbstinszenierung allein aus künstlerischer Perspektive zu beurteilen, ohne auf das Phänomen des »Malerfürsten« zu sprechen zu kommen; ja, den eigentlichen Künstler von dem Kult um seine Person zu trennen.³ So verschoben sich die Beobachtungen von Makart denn auch immer wieder von kunst- zu kulturhistorischen Analysen.

Doch so schnell Makart zu Lebzeiten zu Ruhm gekommen war, so schnell erlosch nach seinem Tod auch sein Licht am Künstlerhimmel. Ein Gedenkblatt für Makart, geschaffen vom in Wien tätigen Radierer William Unger, führt uns die charakteristische Rezeption jener Zeit ein letztes Mal mustergültig vor Augen (Abb. 1): Unger bediente sich dafür eines mit Arabesken verzierten Rahmens, den Makart selbst einst in Öl entworfen hatte.⁴ In der Mitte des gestochenen Rahmens findet sich jedoch nicht, wie man vermuten könnte, ein Porträt des Künstlers, sondern der Blick in Makarts berühmtes Atelier.⁵ Dass sich die Darstellung von Atelierräumen im 19. Jahrhundert nicht zuletzt als Selbstporträts *in absentia* anboten, hat Uwe Fleckner jüngst im Katalog der Ausstellung *Mythos Atelier* prägnant hervorgehoben.⁶ Auch *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* ist in Makarts Atelier entstanden. Könnte man nicht auch bei diesem Gemälde von einem Selbstporträt *in absentia* sprechen? Zwar wird hier nicht der *genius loci* – sprich die Werkstatt selbst – dargestellt. Allerdings ist das Bild ganz auf seine Außenwirkung hin berechnet und spielt mit einem sorgfältig inszenierten Skandal, um damit nur umso entschiedener auf den Urheber des Gemäldes zurückzuweisen.

Doch sei hier festgehalten, dass Makarts künstlerische Annäherung an die Geschichte in eine Zeit fällt, in der die Historienmalerei zunehmend unter dem Gesichtspunkt des Bühnen-Spektakels inszeniert wurde, als erlebnisreiche wie visuelle Sensation. Gerade das kinoleinwandgroße Monumentalformat von Makarts Gemälde sowie der Detailreichtum der darauf agierenden Figuren machten den *Einzug Karls V. in Antwerpen* in erster Linie zu einem massentauglichen Produkt – das allein auf die Unterhaltung des Publikums abzielte und sicherlich viele Sehnsüchte zu befriedigen wusste, wie schon Stefan Germer treffend feststellte.²⁸ Es ging hier nicht mehr um die herrschaftliche Repräsentation eines Machthabers oder aber um die identitätsstiftende Dimension der eigenen Historie, sondern um eine grenzüberschreitend begreifbare, malerische Attraktion, die jenseits eines national geprägten Geschichtsbewusstseins funktionierte. Diese Eigenschaften machten es erst möglich, das Gemälde im Rahmen einer Einzelbildausstellung durch die Hauptstädte Europas ziehen zu lassen.

Makarts Sensationsbild tourt durch Europa

Bereits im Sommer des Jahres 1875 begann Makart, sich mit der Bildidee um den Antwerpener Einzug von Kaiser Karl V. künstlerisch auseinanderzusetzen (Abb. 2).²⁹ Schon auf einem ersten

Abb. 2: Hans Makart, *Der Einzug Karls V. in Antwerpen*, 1875, Öl auf Leinwand, 127 x 240 cm, Belvedere, Wien.



frühen Entwurf standen die »Ehrenjungfrauen« im Fokus der Komposition, doch abweichend von der Endfassung erschien hier noch der Hafen der Handelsstadt Antwerpen deutlich sichtbar am Horizont. Im Folgejahr schuf Makart eine zweite vorbereitende Studie, die sich heute gemeinsam mit dem ausgeführten Gemälde in der Hamburger Kunsthalle befindet (Abb. 3). Auf dieser war die Komposition zwar spiegelverkehrt angelegt, doch standen auch hier Karl V. und die fünf unbekleideten Frauen im Fokus (wenngleich der Herrscher nun etwas aus dem Zentrum gerückt wurde und so einen stärkeren Gegenpol zu den »Ehrenjungfrauen« bildete). Das endgültige Werk entstand dann in Windeseile anlässlich der Pariser Weltausstellung im Jahre 1878, auf der sich Makart mit einem monumentalen Historiengemälde angemessen inszenieren wollte. Seiner Behauptung nach arbeitete der Künstler, den mittlerweile der Ruf als »Schnellmaler« ereilt hatte, nur zwei Monate an der Fertigstellung des Bildes. Zieht man die vielen Vermarktungsstrategien seiner Selbstinszenierung in Betracht, dann mag auch diese Aussage mit Kalkül lanciert worden sein.

Bevor das Gemälde jedoch in Paris ausgestellt wurde, feierte es am 10. März 1878 seine Premiere im Wiener Künstlerhaus. Der außerordentliche Erfolg beim Publikum ist bekannt: Bereits zur Eröffnung kamen 3000 Besucher und da der Ansturm nicht abriss, wurde die Ausstellung schließlich sogar verlängert. Während der zwei Wochen, die das Gemälde im Künstlerhaus zu sehen



Abb. 3: Hans Makart, *Der Einzug Karls V. in Antwerpen*, 1876/77, Öl auf Leinwand, 65,8 x 105,3 cm, Hamburger Kunsthalle.

war, beliefen sich die Besuchszahlen laut Schätzungen auf rund 40.000.³⁰ Sicherlich lag der enorme Andrang in Wien vor allem an dem gezielt (vermutlich von Makart selbst) gestreuten Gerücht, der Künstler habe sich bei den »Ehrenjungfrauen« an den Porträts bekannter Damen aus der Wiener Gesellschaft orientiert und diese auf die nackten Körper im Bild montiert – auch dieses pikante Detail förderte den skandalträchtigen Ruf des Gemäldes.³¹ Ganz Wien strömte daraufhin ins Künstlerhaus, in der Hoffnung in einer der weiblichen Figuren ein vertrautes Gesicht zu erkennen – unzählige Karikaturen der österreichischen Satirezeitungen schildern die aberwitzigen Situationen, die vor dem Bild geherrscht haben müssen (Abb. 4 u. 5).³² Nach dem enormen Publikumserfolg der Wiener Ausstellung wurde Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen* im Folgejahr sogar als *Tableau vivant* im Ringtheater aufgeführt, wenngleich man sich fragt, in welchem »Kostüm« die fünf Protagonistinnen auf der Bühne aufgetreten sein mögen.³³ Und auch bei dem im selben Jahr von Makart organisierten Festzug anlässlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaars durch die Straßen Wiens werden viele Schaulustige das Ereignis als reale Fortsetzung des legendären Bildes aufgefasst haben. Makart befand sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere und beherrschte den Festzug – ebenfalls

hoch zu Pferd –, wie Karl V. es ihm in seiner eigenen Fantasie vorgelebt hatte.

In Paris konnte Makarts Gemälde die Sensationslust der Besucher nicht im selben Maße befriedigen – hier waren die Wiener Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die angeblich auf dem Monumentalwerk dargestellt sind, gänzlich unbekannt und das Pariser Publikum hatte sich ohnehin längst an weitaus provokantere Bilder gewöhnt. So seien die Ausstellungen auf dem Marsfeld »halb Schlachthaus, halb Badehaus« gewesen und Makarts Gemälde habe seine Wirkung weit verfehlt, so Adolf Rosenberg in seinem Bericht über die Bildpräsentation.³⁴ Von Anfang Mai bis in den Herbst 1878 war das Gemälde auf der Weltausstellung zu sehen. Bei den französischen Kritikern fand es dennoch höchste Anerkennung, es sei »sans contredit le succès le plus populaire de l'Exposition universelle«.³⁵ Die Verleihung der Medaille d'honneur, die Ehrenmedaille der Weltausstellung, krönte die Erfolgsgeschichte von Makarts *Einzug Karls V. in Antwerpen* vollends.

Da das Bild ohne Auftraggeber geschaffen wurde, hatte Makart für die Zeit nach der Weltausstellung keine weiteren Pläne für den Einsatz des Werks. Er verließ sich ganz auf seinen Wiener Galeristen Otto Miethke, der auch zuvor schon dessen Gemälde auf



Mythos Antike.
Das Ideal auf dem
Prüfstand

Kat. 24–31

25

WILLIAM DYCE (1806–1864)

Jakob begegnet Rahel, 1853

Öl auf Leinwand, 58 x 58 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK1840

Gustav Christian Schwabe-Stiftung, 1886

LITERATUR:

Ausst.-Kat. Paris 1855, S. 90, Nr. 784; Dafforne 1860, S. 296; Armstrong 1886, S. 2; Slg.-Kat. Hamburg 1886, S. 4, Nr. 30; Schultz 1888, S. 12, Nr. 30; Seidlitz 1889, S. 3f.; Muther 1893/94, Bd. 2, S. 482–484; Slg.-Kat. Hamburg 1901, S. 61, Nr. 35; Slg.-Kat. Hamburg 1910, S. 30, Nr. 2; Slg.-Kat. Hamburg 1920, S. 18; Pauli 1925, S. 140; Slg.-Kat. Hamburg 1927, S. 43; Andrews 1964, S. 82 u. 131, Nr. 74b; Ausst.-Kat. Hamburg 1965, S. 7, Nr. 17; Reynolds 1966, S. 37f. u. 59; Ausst.-Kat. Detroit/Philadelphia 1968, S. 272f., Nr. 190; Ausst.-Kat. London 1968, S. 132, Nr. 341; Maas 1969, S. 25f.; Slg.-Kat. Hamburg 1969, S. 55; Ausst.-Kat. Hamburg 1970, S. 36f. u. 86; Hansen 1970, S. 135; Ausst.-Kat. Baden-Baden 1973, S. 152, Nr. 85; Ausst.-Kat. College Park 1975, S. 110–112, Nr. 39; Baumgart 1975, S. 30f.; Pointon 1976, S. 267; Hofmann 1977, S. 68 u. 70; Metken 1977, S. 359; Pointon 1979, S. 119 u. 196; Vaughan 1979, S. 194f., 197 u. 200; Vaughan 1980, S. 183; Ausst.-Kat. Hamburg 1983a, S. 502, Nr. 378; Lister 1989, Nr. 55; Vaughan 1990, S. 25; Ausst.-Kat. München 1993, Nr. 25; Slg.-Kat. Hamburg 1993, S. 36f.; Ausst.-Kat. Stockholm 2009, S. 160, Nr. 24; Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, S. 102f., Nr. 75; Wolf 2012, S. 216

Der Schotte Dyce zählte zu den wichtigen Vermittlern einer nazarenischen Bildästhetik wie auch der von diesem Künstlerkreis praktizierten Monumentalmalerei nach Großbritannien. Bereits während seiner Romaufenthalte (1825 und 1827/28) knüpfte er Kontakte zu den dort ansässigen deutschen Nazarenern und freundete sich mit deren maßgeblichem Vertreter Friedrich Overbeck an. Dass sich im Werk von Dyce in den folgenden Jahrzehnten immer wieder christliche Themen finden, hat mit diesen frühen Erfahrungen sowie weiteren Aufenthalten in Italien in den folgenden Jahrzehnten zu tun.

Mit der Begegnung von Jakob und Rahel widmete sich Dyce einem beliebten biblischen Sujet, das in der italienischen Renaissance verbreitet war und im 19. Jahrhundert auffallend häufig im Kreis der Nazarener zu finden ist. Dycs Entscheidung ausgerechnet für diesen alttestamentarischen Stoff dürfte sich seiner Nähe zu dieser Bewegung verdanken.

Von der ersten Begegnung zwischen Jakob und Rahel berichtet uns das 1. Buch Mose (29, 6–12). Die beiden treffen an einem Brunnen aufeinander, wo Rahel die Schafe ihres Vaters Laban, des Onkels von Jakob, weidet. Nachdem Jakob sich dadurch eingebracht hat, dass er den Verschlussstein zur Seite wälzt, küsst er Rahel und enthüllt ihr seine Identität. In der festen Überzeugung, seine zukünftige Frau gefunden zu haben, begibt er sich in Labans Dienste. Doch bis zur Heirat sollte noch ein windungsreicher Weg vor den beiden liegen.

Dyce fokussierte auf den Moment der körperlichen Annäherung des Liebespaars, die dem ersten Kuss unmittelbar vorausgeht. Dabei hat er die Begegnung über den Gegensatz von dynamischen und statischen Elementen spannungsvoll in Szene gesetzt. Jakob ist dabei der aktive Part. Sein Vorwärtsdrängen schreibt sich der Komposition als aufsteigende Diagonale ein, die mit seinem zurückgesetzten rechten Bein beginnt und im Kopf endet. Rahel hingegen verharret – abwartend, aber dennoch erwartungsvoll – am Brunnen und stützt sich mit der linken Hand an dessen Einfassung ab. Ihre verlegene Reaktion auf Jakobs Entschlossenheit kommt auch dadurch zum Ausdruck, dass sie sich seinem Blick verweigert und stattdessen gen Boden schaut. Dabei besteht bereits Körperkontakt – und das in doppelter Hinsicht: Jakob hat seine linke Hand um Rahels Hals gelegt. Gleichzeitig umfasst er mit der anderen Hand ihre Rechte und führt sie an seine Brust.

1850 schuf Dyce eine erste Fassung dieser Komposition, die er in den Folgejahren mehrfach aufgriff und auf der Jakob und Rahel noch als Dreiviertelfiguren gegeben sind. Weitere Modifikationen betreffen den landschaftlichen Hintergrund: Während auf den frühen Versionen durch eine Palme am rechten Bildrand das »biblische« Setting beschworen wird, verzichtete Dyce auf unserem Gemälde darauf und setzte stattdessen eine Landschaft in Szene, die gewisse Anklänge an die Highlands seiner schottischen Heimat bietet.

Markus Bertsch



30

LAURENT-HONORÉ MARQUESTE (1848–1920)

Galatea, 1884

Marmor, 187 x 43 x 48 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. S-1918/38

Geschenk des Vereins von Kunstfreunden von 1870, 1883

Die Statue der nackten Frau vor unseren Augen entstammt einem antiken Künstlermythos, beschrieben in Ovids *Metamorphosen* (X, 243–297): Von den Frauen und der Liebe enttäuscht, soll der Bildhauer Pygmalion eine Elfenbeinkulptur geschaffen haben, die so lebensecht wirkt, dass er sich in seine Schöpfung, die auch unter dem Namen Galatea geläufig ist, verliebt. Er bittet daraufhin die Göttin Venus um eine Frau, die seinem Werk in ihrer Schönheit gleicht. Auf seinen Wunsch hin erweckt Venus die Statue selbst zum Leben, als er diese küsst.

Wie ein erhalten gebliebener Bozzetto bezeugt, hatte der französische Bildhauer Marqueste ursprünglich eine Zweierkonstellation der Liebenden angedacht (Musée des Augustins, Toulouse, Inv.-Nr. RA 1047 Y). In der endgültigen Fassung, die auch als *Le Réveil* (Das Erwachen) bekannt geworden ist, verzichtete er allerdings auf die Darstellung Pygmalions und konzentrierte sich nunmehr allein auf die Figur der Galatea. Diese ist völlig nackt wiedergegeben und streckt ihre Arme in die Höhe, als sei sie gerade aus einem tiefen Schlaf erwacht. Wir erleben Galatea unmittelbar nach der Metamorphose, ihr Körper ist durch die Berührung Pygmalions bereits zum Leben erweckt worden. Nur der Marmorblock zu ihren Füßen erinnert noch an den Vorzustand als steinerne Skulptur. Dort finden wir auch diskrete Hinweise auf ihren Schöpfer: einen Hammer als Zeichen für die Bildhauerei und eine Rose als Liebesymbol.

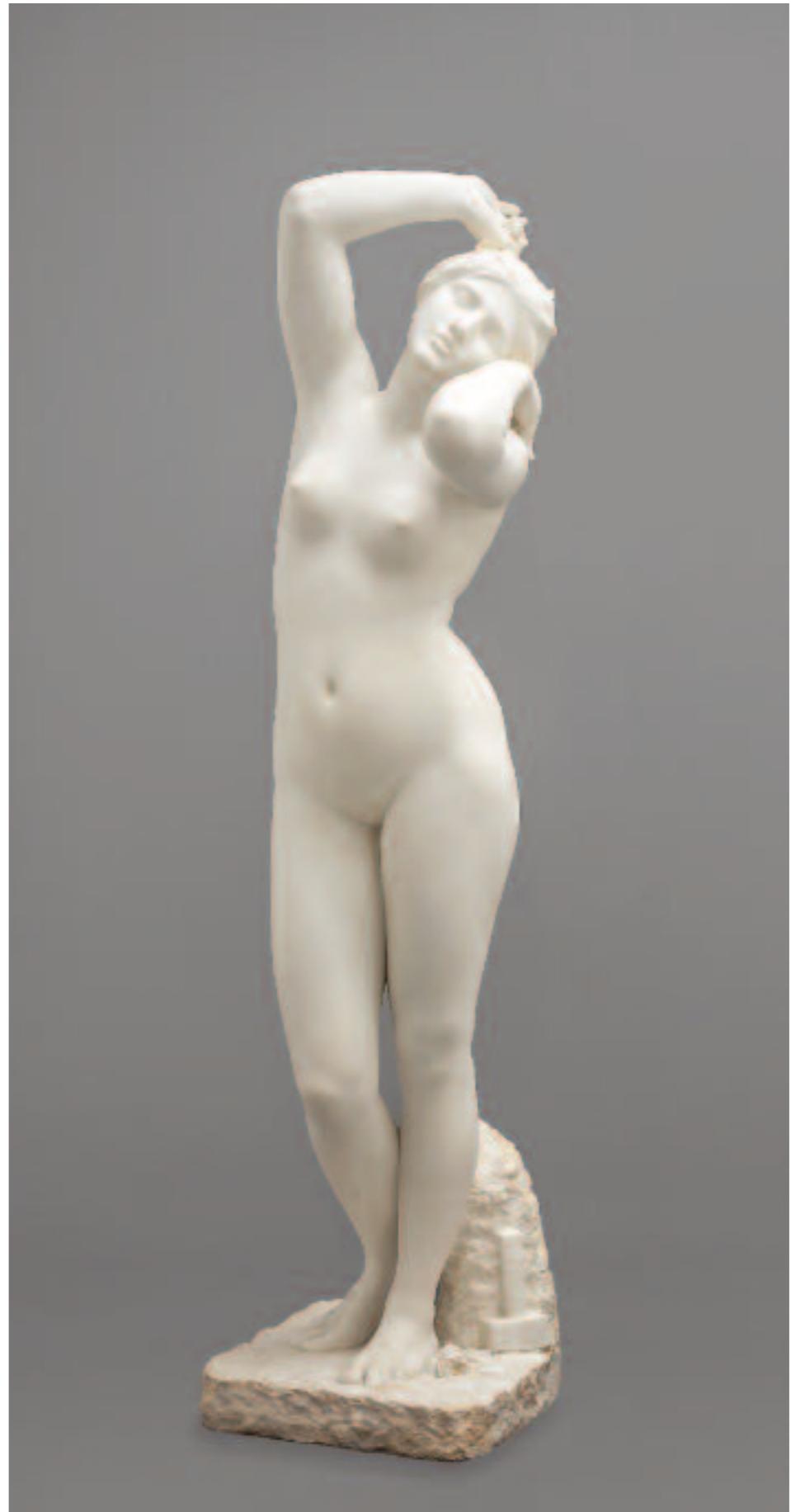
Die künstlerische Umsetzung des antiken Mythos kommt einer geradezu unlösabaren Aufgabe gleich – setzt sich der ausführende Künstler doch stets mit der Figur des Pygmalion gleich, dem es gelang, die Natur täuschend echt nachzuahmen. Marqueste behauptete sich mit seiner Version im Jahre 1885 auf dem Pariser Salon und reihte sich damit in eine lange Tradition der Galatea-Darstellungen ein: Nicht erst seit dem 19. Jahrhundert wurde die Künstlerlegende vielfach musikalisch, literarisch und bildnerisch aufbereitet. Auch Jean-Léon Gérôme malte den Augenblick der Verwandlung vom Stein zum Menschen in vier Versionen (etwa *Pygmalion und Galatea*, um 1890, Öl auf Leinwand, 88,9 x 68,6 cm, The Metropolitan Museum, New York, Inv.-Nr. 27.200) und griff bei der Wiedergabe des Frauenakts auf die Körperhaltung seiner Phryne zurück (vgl. Kat. 29).

Oftmals wurde die Metamorphose Galateas dabei ausgewählt, um den *paragone*, den Wettstreit zwischen den Gattungen der Bildhauerei und der Malerei, zu entscheiden. Erstaunlicherweise nahmen sich jedoch nur wenige Bildhauer der Thematik an, denn trotz der fehlenden Materialwirkung eignete sich insbesondere die Malerei, um den Moment der Transformation mithilfe der Farbe – von den marmornen Beinen hin zu einem rosigen Inkarnat – ideal umzusetzen. Doch selbst die Malerei stieß bei der Behandlung des mythischen Stoffes oftmals an ihre Grenzen, da diese der skulpturalen Eigenschaft der Vielansichtigkeit nicht gerecht werden konnte. So musste Gérôme indes vier Ansichten seiner Galatea aus unterschiedlichen Blickwinkeln schaffen, um diesem Problem entgegenzuwirken.

Amelie Baader

LITERATUR:

Rump 1912, S. 86; Elsen 1972, S. 69; Slg.-Kat. Hamburg 1988, S. 295f.



36

FREDERICK GOODALL (1822–1904)

Abendgebet in der Wüste, 1872

Öl auf Leinwand, 63 x 152,7 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-3042

Gustav Christian Schwabe-Stiftung, 1886

Ägypten hatte es Goodall besonders angetan. Erstmals erreichte er 1858 das begehrte Reiseziel im Nordosten Afrikas, wo er sich bis 1859 aufhielt, in Kairo ein Atelier unterhielt und von dort aus das Land erkundete. Die neue Motivwelt schlug sich unmittelbar in seinem Werk nieder, in dem von nun an insbesondere ägyptische und biblische Sujets begegnen. 1870/71 reiste der Künstler erneut an den Nil, wo er das Land aus einer für ihn gänzlich neuen Perspektive kennenlernen konnte. So hatte er die Gelegenheit, nahe der südlich von Kairo gelegenen Nekropole Sakkara mehrere Monate mit Beduinenfamilien in der Wüste zu verbringen. Während dieser Zeit kam der Maler dem Alltagsleben – und damit auch den Sitten und Gebräuchen – der nomadischen, in Zelten lebenden Wüstenbewohner besonders nah.

Auch unser in die Breite gedehntes Gemälde fußt auf Goodalls Aufenthalt bei den Beduinen. Wir blicken auf eine karge Wüstenlandschaft, die im Hintergrund in die fruchtbare Nilebene übergeht, auf deren gegenüberliegender Seite sich die Berge erheben. Drei Beduinenzelte besetzen die rechte Hälfte der Komposition. Der Eingang des vorderen Zeltes öffnet sich in Richtung des Betrachters. Dort sitzen und lagern die Personen im Sand, wobei der enge familiäre Zusammenhalt vor allem aus der jungen Mutter spricht, die ihren nackten schlafenden Säugling bei sich hat.

Zur Hauptfigur des Bildes avanciert jedoch der ältere Mann im linken Vordergrund, der auf seinem Gebetsteppich steht, vor dem er seine Sandalen im Sand abgelegt hat. Das *Salāt*, das rituelle Gebet im Islam, wird fünfmal am Tag in Richtung Mekka zu bestimmten Tages- und Nachtzeiten verrichtet. Da die Sonne auf dem Bild bereits untergegangen zu sein scheint, dürfte es sich um das *Maghrib*, das Abendgebet, handeln, dessen Ablauf – wie auch derjenige der anderen – fest reglementiert ist (vgl. Kat. 37). Der Position und Armhaltung des Mannes ist dabei zu entnehmen, dass sich der Gläubige mit dem *takbirat ul-ibram*, der Eröffnungspreisung, noch am Anfang des Gebets befindet. Dabei erhebt der Betende die Arme bis auf Kopfhöhe, präsentiert die Handflächen in Gebetsrichtung und spricht den Satz *Allahu akbar* (»Gott ist der Größte«), an den sich im Regelfall noch ein persönliches Bittgebet anschließt. Goodall hat den Betenden dergestalt im Bild platziert, dass die Spezifika der für westliche Augen damals noch weitestgehend unbekannten religiösen Praxis gut zu erkennen sind.

Um die Zelte verteilen sich mehrere Dromedare, von denen einzelne bereits im Sand liegen, im linken Mittelgrund rastet eine Schafherde. Über die versammelten Tiere wird zugleich auf die maßgebliche Tätigkeit der Beduinen verwiesen, denn die Wüstenbewohner lebten – und leben auch heute noch – in erster Linie von der Viehzucht.

Markus Bertsch



LITERATUR:

- Ausst.-Kat. London 1872, S. 13, Nr. 201; Slg.-Kat. Hamburg 1886, S. 5, Nr. 48; Schultz 1888, S. 34, Nr. 48; Slg.-Kat. Hamburg 1901, S. 63, Nr. 49; Goodall 1902, S. 115 u. 383; Slg.-Kat. Hamburg 1910, S. 47, Nr. 1; Slg.-Kat. Hamburg 1969, S. 98f.; Ausst.-Kat. Hamburg 1970, S. 39; Slg.-Kat. Hamburg 1993, S. 63; Ausst.-Kat. Hamburg/Karlsruhe 2005, S. 34, Nr. 24; Koch 2006, S. 31 u. 53, Nr. 13; Ausst.-Kat. Münster 2008, S. 234f., Nr. 189; Ausst.-Kat. Bern 2009, S. 249, Nr. 69

JOHN EVAN HODGSON (1831–1895)

Eine Frau aus Algier, 1871

Öl auf Leinwand, 44,3 x 38,7 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1846

Gustav Christian Schwabe-Stiftung, 1886

Zunächst vor allem für seine englischen Genreszenen bekannt, änderte sich Hodgsons künstlerisches Repertoire schlagartig, als er 1868/69 das erste Mal Nordafrika bereiste. Mehrere Monate hielt er sich dabei in Marokko, Algerien sowie in Tunesien auf und verarbeitete seine Eindrücke fortan in zahlreichen orientalisch anmutenden Szenerien. Damit bediente der Maler eine jüngst aufgekommene Modeerscheinung, die sich bald in vielen europäischen Sammlungen – so etwa auch in derjenigen des Kunstmäzens Gustav Christian Schwabe – widerspiegeln sollte. Gerade im Zuge der auf breiter Ebene erfolgten Kolonialisierungsbestrebungen seitens der europäischen Nationen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führten Forschungs- und Bildungsreisen nunmehr nicht nur nach Italien und Südeuropa, sondern ebenfalls nach Nordafrika und in den Nahen Osten. Diese Expeditionen wurden oftmals in Begleitung von Künstlern unternommen, deren Werke das Bild der islamisch-arabischen Welt in Europa nachhaltig prägten. Dabei war der Begriff des Orients in Bezug auf jene Kunstströmung alles andere als geografisch definiert. Vielmehr entsprach er einem westlichen Konstrukt, das sich in den europäischen Vorstellungen teils über den gesamten afrikanischen und asiatischen Kontinent ausdehnte.

Die unzähligen Beispiele exotisch anmutender Frauenbildnisse, wie wir sie hier auch von Hodgson vorgeführt bekommen, verraten indes sicherlich mehr über die Sehnsüchte und Fantasien der europäischen Kundschaft als über die Modelle hinter den Bildern. In unserem Fall blicken wir auf die idealisierende Darstellung einer jungen Frau vor einer kargen Wüstenlandschaft, die nur am linken Bildrand von einer Agave belebt wird. Reich mit Schmuck behangen, trägt sie einen Schleier und ist in wallende, farbenfrohe Gewänder gekleidet, wie sie sich der Künstler als orienttypische Tracht vorgestellt haben mag. Dass das teils nur skizzenhaft ausgeführte Gemälde unter dem Titel *Türkische Frau* 1886 in die Kunsthalle kam und bereits 1901 in *Frau aus Algier* umbenannt wurde, könnte den geringen Authentizitätsanspruch belegen, den der Maler bei seiner Motivwahl aufbrachte.

Hodgsons Porträt ist ebenso oval gefasst wie das Bildnis der *Israelitischen Mutter* von John Rogers Herbert (Kat. 39) und weist auch beinahe identische Maße auf. Beide Gemälde befanden sich in der Sammlung Schwabes, bevor sie von diesem der Kunsthalle gestiftet wurden. Wenn auch ein zusammenhängender Entstehungskontext der Werke, die innerhalb von zehn Jahren geschaffen wurden, nicht bekannt ist, so erscheint es dennoch möglich, dass Hodgson das Gemälde seines Malerfreundes in Schwabes Sammlung gesehen und nachempfunden hat oder gar von Schwabe beauftragt wurde, ein Pendant zu Herberts Bildnis anzufertigen.

Amelie Baader



LITERATUR:
Slg.-Kat. Hamburg 1886, S. 5,
Nr. 61; Schultz 1888, S. 50,
Nr. 61; Slg.-Kat. Hamburg 1901,
Nr. 61; Slg.-Kat. Hamburg 1910,
S. 62, Nr. 2; Slg.-Kat. Hamburg
1920, S. 31; Slg.-Kat. Hamburg
1927, S. 92; Slg.-Kat. Hamburg
1969, S. 129; Ausst.-Kat. Ham-
burg 1970, S. 39 u. 76; Ausst.-
Kat. Stuttgart 1987, S. 492,
Nr. 3.73; Slg.-Kat. Hamburg
1993, S. 82; Koch 2006, S. 51,
Nr. 16

47

CARL WILHELM HÜBNER (1814–1879)

Die trauernde Witwe, 1852

Öl auf Leinwand, 79 x 95 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK3447

Vermächtnis Henriette Mathilde Bolten, 1900

Ein Bild potenziert Trauer. Wir sehen eine junge Mutter, die sich mit ihren beiden Kindern auf einem idyllisch gelegenen, etwas verwildert wirkenden Friedhof eingefunden hat, um ein Grab zu besuchen. Gestik und Mimik der Figuren sprechen für sich: Während das Mädchen eher gefasst da steht und mit Blick auf das Grabkreuz die Hände im Gebet gefaltet hat, entäußert ihr Bruder seine Emotionen und wendet sich, dabei eine Blütenrispe vorzeigend, der Mutter zu. Diese umfasst ihre beiden Kinder und hat den Blick im Schmerz über den Tod des geliebten Menschen nach oben gerichtet. Dass es sich hierbei um den Mann bzw. Vater handeln soll, legt uns die Figurenkonstellation nahe. Liebevoll ist das Kreuz mit Papierblüten geschmückt, die auf die realen Blumen des Wiesenstücks rechts vorne kompositorisch antworten. Im Hintergrund lässt die tiefstehende Sonne den Himmel effektvoll aufleuchten. Unter diesem breitet sich eine Flusslandschaft aus, die an die pittoresken Rheinansichten jener Zeit denken lässt und unseren Blick in die Ferne führt.

Eine Überdosis an Gefühl und Sentiment? Hübner jedenfalls war ein besonderer Meister des etwas rührselig angehauchten Genres, mit dem er in der Mitte des 19. Jahrhunderts große Erfolge verbuchte. Es verwundert daher kaum, dass sich in seinem Werk in jenen Jahren gleich mehrere Gemälde finden, die das Thema trauernder Witwen oder Waisenkinder am Grab stimmungsvoll ausloten.

In unserem Fall ist die Dreiergruppe dergestalt in den Vordergrund der Komposition gerückt, dass wir selbst als heutige Betrachter gar nicht anders können, als uns unmittelbar davon angesprochen zu fühlen – ob wir wollen oder nicht. Dies sagt viel über die Rezeptionserwartung aus, die sich an derartige Bilder knüpfte. So schätzte das damalige Publikum grundsätzlich Werke, die es zur emotionalen Anteilnahme aufforderte, an die Gefühle appellierte und – im Idealfall – zum Mitleiden animierte.

Das Bild der trauernden Witwe mit ihren beiden Kindern erzählt keine Geschichte und lässt uns auch keine narrativen Fäden weiterspinnen, sondern fokussiert ganz auf die Reaktionen der drei Figuren angesichts des Verlusts. Jenseits ihrer bloßen Existenz auf der Leinwand wissen wir nichts über sie. Diese Leerstelle schafft Platz für die eigenen Empfindungen. Womöglich fragten sich die – in bewegten Zeiten von Krieg und Revolution lebenden – damaligen Rezipienten, was sie selbst mit den damals allgegenwärtigen Komplexen von Tod und Trauer verbindet und welchen Ort diese in ihrem Leben innehaben. Aus heutiger Perspektive betrachtet, wirkt das gefühlig-sentimentale Angebot des Bildes zu erdrückend, als dass wir darüber den Weg zu unseren individuellen Vorstellungen und Assoziationen fänden.

Markus Bertsch



LITERATUR:

- Ausst.-Kat. Hamburg 1852, S. 22, Nr. 236; Slg.-Kat. Hamburg 1879, S. 39, Nr. 324; Slg.-Kat. Hamburg 1910, S. 66, Nr. 2; Slg.-Kat. Hamburg 1969, S. 131; Ausst.-Kat. Stuttgart/Hamburg 1977, S. 119 u. 303; Metken 1984, S. 122; Ausst.-Kat. Hamburg 1986b, S. 174; Slg.-Kat. Hamburg 1993, S. 84; Landes 2008, S. 542, Nr. 1852-2

54

OSWALD ACHENBACH (1827–1905)

Strand bei Neapel, 1877

Öl auf Leinwand, 140 x 197 cm | Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1497

Geschenk des Vereins von Kunstfreunden von 1870, 1877

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts prägte Achenbachs Kunst maßgeblich die damaligen Vorstellungen vom Sehnsuchtsland Italien. Zugleich wurde mit seinem Blick gen Süden aber auch das klassische Landschaftsverständnis zu Grabe getragen, das sich gegen Ende des Jahrhunderts aufzulösen begann.

Italien bildet das Zentrum von Achenbachs Schaffen. In seinem Œuvre finden sich diverse Örtlichkeiten und Ansichten, die dem Kanon an Italienmotiven angehören, der sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer weiter ausdifferenzierte. Neben Darstellungen aus der römischen Campagna zählten Neapelmotive zu seinen beliebtesten Sujets, die er variantenreich auf die Leinwand brachte. Die süditalienische Metropole hatte Achenbach erstmals 1850 im Zuge seiner zweiten Italienreise besucht. In den folgenden Jahrzehnten sollte er mehrfach dorthin zurückkehren und dabei seinen Fundus an Studien erweitern, auf den er immer wieder zurückgriff.

Im vorliegenden Fall werden wir über die bevölkerte Strandpromenade, der wir in östlicher Richtung folgen, ins Bild eingeführt. Forciert wird der Tiefenzug durch die stark fluchtenden Hausfassaden am linken Rand. Diverse Bewegungsimpulse werden von der Fülle an Staffagefiguren gestiftet, die sich zu Fuß oder in Kutschen durch die Straße bewegen, auf der Kaimauer entlanglaufen oder den Strand aufsuchen. Im Gegensatz zu dieser starken urbanen Verdichtung kann das Auge auf der rechten Bildhälfte ungestört über den Spiegel des Meeres in die Ferne schweifen. Im Hintergrund wird die Komposition von dem markanten Motiv des Vesuvs beschlossen. Auf dessen rechter Flanke zeichnen sich deutlich Licht-Schatten-Zonen ab, die zu einer Dynamisierung unseres Sehens beitragen. Zum Hauptakteur des Gemäldes schwingt sich der Himmel auf, der zwei Drittel der Bildfläche besetzt und den Stimmungsgehalt der Komposition maßgeblich bestimmt. Achenbachs malerische Virtuosität offenbart sich in der Wiedergabe der gestaffelten Wolkenformationen, die sich kontrastreich voneinander absetzen, um dabei ein schillerndes Spiel unterschiedlicher Farbnuancen zu entfalten.

Zu unserem Gemälde entstand ebenfalls im Jahre 1877 das formatgleiche Pendant *Sommerabend bei Castel Gandolfo* (Öl auf Leinwand, 139 x 197 cm, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1498). Bilderpaare beschäftigten Achenbach immer wieder, wobei er diese bevorzugt nach den unterschiedlichen Tageszeiten bzw. voneinander differierenden landschaftlichen Stimmungswerten konzipierte. Einige seiner Pendants schuf er aber auch auf den Wunsch von Galeristen hin, die sich davon lukrativere Absatzmöglichkeiten versprachen.

Das Hamburger Bilderpaar wurde 1877 – und damit noch im Entstehungsjahr der Gemälde – vom Verein von Kunstfreunden von 1870 der Kunsthalle geschenkt.

Markus Bertsch



LITERATUR:

Slg.-Kat. Hamburg 1887, S. 45,
Nr. 249; Slg.-Kat. Hamburg
1910, S. 2, Nr. 2; Slg.-Kat. Ham-
burg 1920, S. 3; Slg.-Kat. Ham-
burg 1927, S. 2; Ausst.-Kat.
Hamburg 1964, Nr. 6; Slg.-Kat.
Hamburg 1969, S. 3; Ausst.-Kat.
Hamburg 1986b, S. 174; Slg.-Kat.
Hamburg 1993, S. 3; Potthoff
1995, S. 46–49 u. 276, Nr. 34