

# **Die Düsseldorfer Genremalerei in der Kaiserzeit (1871–1918)**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
**Bianca van Hasselt**

aus  
Aachen

Bonn 2023

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet (Vorsitzende)

Prof. Dr. Roland Kanz (Betreuer und Erstgutachter)

Prof. Dr. Ekkehard Mai (Zweitgutachter)

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 30.04.2019

# Danksagung

An erster Stelle gilt mein Dank meinem Doktorvater Prof. Dr. Roland Kanz für die stetige Unterstützung sowie die fachlichen Anregungen und Hinweise. Außerdem danke ich dem Zweitgutachter, Prof. Dr. Ekkehard Mai, der die Publikation dieser Arbeit jedoch leider nicht mehr erlebt. Darüber hinaus danke ich Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet für den Vorsitz und Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch für den Beisitz während der Disputation.

Ein besonderer Dank gilt der Dr. Axe-Stiftung, Bonn, ohne deren finanzielle Unterstützung die umfangreiche Recherche sowie die Umsetzung dieses Projektes kaum in dieser kurzen Zeit möglich gewesen wäre. Hier sei besonders Dr. Christiane Pickartz genannt, die diese Dissertation von Beginn an befürwortet und begleitet hat.

Während der Recherche und Ausarbeitung haben mich die unterschiedlichsten Archive, Institutionen und Museen mit Informationen, Quellen-, Archiv- sowie Bildmaterial unterstützt. Ihnen allen gilt mein Dank, stellvertretend möchte ich an dieser Stelle Dr. Bettina Baumgärtel und Hannah Bahr aus dem Kunstpalast, Düsseldorf, ebenso wie Sabine Schroyen aus dem Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Düsseldorf, danken.

Für Anmerkungen, Ratschläge und wertvolle Ideen möchte ich außerdem Dr. Wolfgang Alberth, Cara-Linn Reusch und gleichermaßen Dr. Anna Vössing danken. Ein ganz besonderer Dank gilt Barbara Loose für das unermüdliche Korrekturlesen, den einen oder anderen Kaffee sowie ein immer offenes Ohr.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, bei meinen Eltern, Carola und Norbert Wiesen, und meiner Schwester Christina, die mich in jeglicher Hinsicht unterstützt und unentwegt ermutigt haben. Ganz besonderer Dank gilt meinem Ehemann Christian, der keinen Moment an diesem Projekt gezweifelt hat.

Für Christian in Liebe

# Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung .....	1
1.1	Der Weg zur Akademisierung der Genremalerei .....	1
1.2	Die Problematik des Bildgegenstands .....	8
2	Die Entstehung der Genrekasse an der Düsseldorfer Kunstakademie.....	13
2.1	Die Forderung nach Akademisierung der Genremalerei .....	13
2.2	Interne Differenzen an der Kunstakademie 1867: Der Streit um die Berufung Wilhelm Sohns.....	17
2.3	Das Eingreifen der Regierung in den akademischen Betrieb .....	23
3	Die offiziellen Lehrer für Genremalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie.	28
3.1	Wilhelm Sohn als erster Professor der Genremalerei: 1874 bis 1895 .....	28
3.1.1	Das künstlerische Schaffen Wilhelm Sohns.....	28
3.1.2	Lehrtätigkeit an der Kunstakademie .....	39
3.1.3	Privatschüler und die ‚Damenschule‘ .....	43
3.2	Der Wechsel von Karlsruhe nach Düsseldorf. Claus Meyer als Professor für Genremalerei: 1895 bis 1919 .....	46
3.2.1	Die malerische Beschäftigung Claus Meyers.....	46
3.2.2	Meyers Lehrtätigkeit in Düsseldorf.....	59
4	Motivische Entwicklungen der akademisch geprägten Genremaler.....	62
4.1	Das ‚historische Genre‘ .....	62
4.1.1	Alltag im historischen Kostüm.....	65
4.1.1.1	Der historisierende Hollandismus in der Düsseldorfer Genremalerei.....	65
4.1.1.2	Der Einfluss der Rokokomalerei als Ausdruck des bürgerlichen Selbstverständnisses .....	93
4.1.2	Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Ersten Weltkrieg. Die Sonderform des Militärgenres .....	109
4.2	Das Leben der ländlichen Bevölkerung: Vom idealen zum tatsächlichen Bauern? .....	120
4.3	Das vom Meer bestimmte Leben .....	149
4.3.1	Die traditionellen Lotsen- und Fischerszenen .....	150
4.3.2	Hans Dahl und die Sonderform der skandinavischen Genremalerei.....	166
4.4	Jeder Tag ein Spiel. Motive aus dem Kinderleben .....	171
4.5	Alltäglicher Glaube. Religiöse und monastische Szenen in der Genremalerei .....	181

4.6	Jagdscenen: Von der Wilderei zur bürgerlichen Unterhaltung.....	208
4.7	Alltag im städtischen Milieu.....	216
4.7.1	Kurzweil und bürgerliche Unterhaltung als Motiv der Genremalerei.....	223
4.7.2	Der künstlerische Blick auf die Industrie und die Arbeit.....	234
4.7.3	Werke mit lokalem Bezug – städtische Volkslebenbilder?.....	241
4.7.4	Ein kritischer Unterton in der Malerei: Von sozialen Tendenzen bis zur „Rinnsteinkunst“ .....	252
5	Die Kommerzialisierung und massenhafte Bildproduktion zum Jahrhundertwechsel.....	285
5.1	Fluch oder Segen? Die fotografische Auseinandersetzung mit der Genremalerei.....	285
5.2	Das Ausstellungs- sowie Vermarktungswesen und die daraus resultierenden Konsequenzen.....	291
6	Schlussbetrachtung. Die Entwicklung der Sujets: Von der Theaterbühne ins alltägliche Leben.....	296
7	Anhang.....	304
7.1	Abgekürzte Archive.....	304
7.2	Literaturverzeichnis .....	304
7.2.1	Quellen .....	304
7.2.1.1	Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg ..	304
7.2.1.2	Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Düsseldorf .....	305
7.2.1.3	Privatbesitz .....	305
7.2.1.4	Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin .....	305
7.2.2	Zeitungen und Zeitschriften .....	305
7.2.2.1	Zeitungen.....	305
7.2.2.2	Zeitschriften .....	305
7.2.3	Auktions-, Ausstellungs- und Bestandskataloge.....	307
7.2.4	Literatur.....	310
7.2.5	Internetquelle.....	347
7.3	Abbildungsnachweise .....	348

# 1 Einleitung

## 1.1 Der Weg zur Akademisierung der Genremalerei

Wo ist das liebe alte Düsseldorfer Genre geblieben? Es gehört zum Altväterhausrat; nur hie und da wird es noch einmal in der alten Aufmachung hervorgeholt. Aus der Theaterkunst von anno Dazumal ist heute frisches Leben geworden, echtes pochendes Leben in Daseinsjubiläum und Sonnenschein. – Wenn man will, wird man in [den ausgestellten Gemälden] [...] noch einen letzten Rest von Alt-Düsseldorf entdecken können, aber wie hat es sich verändert! Das Stoffliche in Ehren, in solider Zeichnung und in glänzender Verarbeitung des Farbigen haben diese Künstler Fortschritte von ungewöhnlichem Umfange gebracht.<sup>1</sup>

Zu diesem Resümee kam Hermann Board nach der ‚Großen Kunstausstellung‘ in Düsseldorf 1913. Seiner Meinung nach hatte die Genremalerei seit ihrem ersten Auftreten an der Düsseldorfer Kunstakademie maßgebliche Entwicklungen durchlaufen, die sich in einer deutlichen Differenz zu den frühen Werken zeigt. Bereits durch ihre Entstehungsgeschichte stellte die Malerei von alltäglichen Szenen ein Spezifikum dar: Anders als in anderen Kunststädten im 19. Jahrhundert, wo sich die Genremalerei außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs, vielmehr als Opposition dazu entwickelt hatte, liegen die Wurzeln des Düsseldorfer Genres an der dortigen Kunstakademie.

In den 1830er Jahren entstanden dort die ersten Gemälde, deren thematische Ursprünge in der Historie zu finden waren, die jedoch den an diese Gattung gesetzten inhaltlichen Ansprüchen nicht mehr gerecht wurden. Den Ausgangspunkt dieser Entwicklung bildeten Werke wie Carl Friedrich Lessings (1808–1880) ‚Das trauernde Königspaar‘.<sup>2</sup> Ein bedeutender Effekt dieser Bilder war die Ansprache der Empathie des Betrachters. Diese emotionale Komponente sollte der Düsseldorfer Malerschule in der Folgezeit den Ruf als sogenannte ‚Seelenmalerei‘ einbringen. In diesem Verständnis entstanden Arbeiten wie Lessings ‚Heimkehrender Kreuzritter‘ (1835, Abb. 72) oder Theodor Hildebrandts (1804–1874) ‚Der Krieger und sein Kind‘<sup>3</sup>, die mittels einer bildimmanenten Betrachtersprache bei gleichzeitiger Negation einer historischen Erzählebene die Grenze zum Genre überschritten, ohne dabei die traditionelle

---

<sup>1</sup> Board, Hermann: Aus der großen Kunstausstellung Düsseldorf 1913, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 28. Jg., Nr. 23 (01. September 1913), 1913, 529–540, hier S. 536.

<sup>2</sup> Carl Friedrich Lessing (1808–1880): Das trauernde Königspaar, 1830, Öl auf Leinwand, 215 × 193 cm, monogram. u. dat. u. re.: C. F. L. 30, St. Petersburg, Eremitage.

<sup>3</sup> Theodor Hildebrandt (1804–1874): Der Krieger und sein Kind, 1832, Öl auf Leinwand, 105 × 93 cm, bez. li. Mitte (auf dem Lesezeichen): 1832 / Theodor / Hildebrand, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie.

historisierende Darstellungsweise aufzugeben. Diese Schwellenwerke markierten den Beginn eines Prozesses, der den Weg für alle folgenden Genreszenen im Düsseldorfer Umfeld ebnete.<sup>4</sup>

Vonseiten der Akademiker wurde diese Entwicklung zunächst vielmehr ignoriert als toleriert. Da sie zunächst ohne Lehrperson vonstattenging, wird sie vornehmlich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schlüsselwerken in Verbindung gebracht. Hierzu zählen neben den bäuerlichen Szenen Jacob Becker von Worms' (1810–1872) auch die anekdotischen Arbeiten Adolph Schroedters (1805–1875), die Fischer- und Lotsenthemen Rudolf Jordans (1810–1887) und die humoristisch, bisweilen (sozial-)kritischen Gemälde von Johann Peter Hasenclever (1810–1853) sowie Carl Wilhelm Hübner (1814–1879).<sup>5</sup> All diese Künstler vertreten mit ihren Hauptwerken jeweils einen unterschiedlichen thematischen Schwerpunkt und zählen zur ersten Phase der Düsseldorfer Genremalerei.

Um die Jahrhundertmitte wurde es wieder ruhiger um die Genremalerei: Sie hatte den Reiz des Neuen und Innovativen, der ihr am Jahrhundertanfang noch anhaftete, eingebüßt. Doch die Gunst des Publikums blieb. Genregemälde wurden nicht selten auf den Ausstellungen mit Preisen und Medaillen prämiert.<sup>6</sup> Dass sich die Gattung zu diesem Zeitpunkt bereits etabliert hatte, zeigt sich auch daran, dass in Frankfurt am Main bereits 1842 Jacob Becker als erster Professor für Genremalerei an eine deutsche Kunstakademie berufen wurde.<sup>7</sup>

Doch nach und nach veränderte sich auch die Genremalerei. So waren es in der Zeit um die 1848er Revolution hauptsächlich die sozialkritischen und politisch geprägten Werke, die den Ruf der Düsseldorfer Malerei bestimmten. Gemälde wie Hübners ‚Die

---

<sup>4</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Düsseldorfer Genremalerei – Lebenswelt der „Kleinhistorie“, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 25–39, hier S. 26–28.

<sup>5</sup> Zur Künstlerauswahl vgl. unter anderem ebd., S. 32; Pickartz, Christiane: Genrebilder der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung – Eine Bestandsaufnahme, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 55–65, hier S. 55.

<sup>6</sup> Vgl. Ricke-Immel, Ute: Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979, 149–164, hier S. 161.

<sup>7</sup> Vgl. Partsch, Susanne: Genremalerei zwischen Wirklichkeitsflucht und Sozialkritik. Kunst und die soziale Frage, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 489–494, hier S. 489.

schlesischen Weber<sup>8</sup> oder Hasenclevers ‚Arbeiter vor dem Magistrat‘<sup>9</sup> sorgten bei den Rezipienten gleichermaßen für Aufsehen sowie Empörung und brachten in der Folge eine weite Aufmerksamkeit und Verbreitung mit sich.<sup>10</sup> Die Innovation solcher Arbeiten beschränkte sich jedoch auf die gewählte aktuelle Thematik, in formaler Hinsicht wurde hingegen an den tradierten Modi festgehalten.<sup>11</sup>

In der Jahrhundertmitte zeigten sich wesentliche Veränderungen in der Düsseldorfer Kunstszene. 1848 wurde der ‚Malkasten‘ gegründet,<sup>12</sup> und auch die personelle Struktur der Kunstakademie unterlag einem erheblichen Wandel. Viele der durch prominente Künstler besetzten Stellen wurden in dieser Zeit vakant, und 1859 musste auch der Direktor Wilhelm von Schadow (1788–1862) krankheitsbedingt sein Amt niederlegen.<sup>13</sup> Auf die Situation der Genremaler an der Akademie hatte all dies jedoch keinen direkten Einfluss, denn die Genremalerei wurde hauptsächlich durch die Auffassungen der Hauptvertreter Ludwig Knaus (1829–1910) und Benjamin Vautier (1829–1898) geprägt. Neben einer neuen Farbbehandlung etablierte sich mit ihnen auch eine veränderte Wirklichkeitsauffassung in der Form des ‚poetischen Realismus‘.<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Carl Wilhelm Hübner (1814–1879): Die schlesischen Weber, 1844, Öl auf Leinwand, 77,5 × 104,5 cm, sign. u. re. auf der Holzplatte: Carl Hübner aus Königsberg Prs. Düsseldorf; dat. auf dem Boden: 1844, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>9</sup> Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Arbeiter vor dem Magistrat, um 1848 / 50, Öl auf Leinwand, 154 × 225,4 cm, sign. u. dat. u. li.: J. P. Hasenclever; dat. auf dem Journal auf dem Tisch: 1848, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>10</sup> Vgl. Baumgärtel, Bettina: Kunst und Politik – Rebellion und Sozialkritik in der Genremalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 294, hier S. 294.

<sup>11</sup> Vgl. Memmel, Matthias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus (zugl. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., 2013), 2013, S. 76–77.

<sup>12</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Der Künstlerverein Malkasten, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 71–72, hier S. 71–72; vgl. Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule. 1819–1869, Leipzig 1995, S. 196.

<sup>13</sup> Vgl. Markowitz, Irene: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 43–144, hier S. 130–131. Ebd. beschreibt die Autorin: „Johann Wilhelm Schirmer hatte Düsseldorf 1854 verlassen. Theodor Hildebrandt erkrankte und legte im gleichen Jahr sein Amt nieder. Carl Ferdinand Sohn unterbrach ab 1855 für Jahre seine Lehrtätigkeit. Johann Peter Hasenclever war 1853 gestorben. Am Ende des Jahrzehnts folgten Karl Friedrich Lessing und Adolf Schroedter Schirmer nach Karlsruhe. Schadow selbst, schwer erkrankt, mußte 1859 die Leitung der Schule aufgeben.“

<sup>14</sup> Vgl. Peer, Peter: Zur Natur des Menschen. Gedanken zur Entwicklung der Genremalerei im 19. Jahrhundert, in: Zur Natur des Menschen. Genremalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung der Neuen Galerie, hg. von Christa Steinle / Gudrun Danzer / Peter Peer (Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 17. November 2006 bis 26. August 2007), Graz 2006, 30–45, hier S. 35; vgl. Kuhn, Thomas W.: Nachfolger? Das sozialkritische Genrebild zwischen 1850 und 1900, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 174–181, hier S. 177.

Erst im Kaiserreich kam es durch die 1874 erfolgte Gründung einer offiziellen Klasse für Genremalerei und der damit verbundenen Berufung Wilhelm Sohns (1830–1899) zu einer akademischen Legitimierung der Gattung und in der Folge zu grundlegenden Veränderungen. Dieser Umstand bildet den Ausgangspunkt dieser Arbeit. Im Zentrum steht die motivische Entwicklung, die anhand einer werkimmanenten Auseinandersetzung aufgezeigt wird. Dabei richtet sich der Fokus auf die Maler, die von einem der Lehrer für Genremalerei unterrichtet wurden. Dadurch wird automatisch der zu betrachtende zeitliche Rahmen festgelegt: Den Ausgangspunkt bildet die nur drei Jahre nach dem Ausruf der Monarchie erfolgte Klassengründung, der Endpunkt ist im Jahr 1918 terminiert. In diesem Jahr endete nicht nur der Erste Weltkrieg, sondern auch die Zeit der Düsseldorfer Malerschule. Somit bilden die historischen Ereignisse einen zeitlichen Rahmen, der nahezu kongruent mit der deutschen Kaiserzeit ist.

Neben Wilhelm Sohn hatte in der betrachteten Zeitspanne ausschließlich Claus Meyer (1856–1919) die Genreprofessur an der Düsseldorfer Kunstakademie inne. Somit reduziert die Fragestellung den Künstlerkreis auf Maler, die entweder unmittelbar in der Klasse unterrichtet wurden oder durch Privatunterricht bei einer der beiden Lehrpersonen mit deren Kunstanschauung in Kontakt kamen. Dabei kann es dem angestrebten Versuch eines motivischen Überblicks nicht dienlich sein, alle Genremaler summarisch aufzulisten, geschweige denn biografisch aufzuarbeiten. Vielmehr sollen anhand von Werkbeispielen Hauptaspekte der malerischen Auseinandersetzung am Jahrhundertwechsel aufgezeigt werden. Hierzu wurde das Material thematisch geordnet und in Beziehung zu seinem historischen sowie zeitgenössischen Kontext gesetzt, wodurch die Entwicklungen sowohl inner- als auch außerhalb des rheinländischen Entstehungsumfelds angerissen werden. Die Auswahl ebenso wie die Zuordnung unterliegen dabei subjektiven Kriterien. Bei einigen Kunstwerken kann die Gattungszugehörigkeit oder die motivische Einordnung durchaus kritisch hinterfragt werden, worauf im Laufe der Auseinandersetzung spezifischer eingegangen wird.

Zum Einstieg in die Arbeit ist zunächst eine Definition des Genrebegriffs unumgänglich. Bis in die moderne Forschung unterliegt dieser immer wieder unterschiedlichen Auslegungen. Zudem erfordern die historischen Veränderungen am Ende des 19. Jahrhunderts einen weitfassteren Gattungsbegriff als er noch am Jahrhundertanfang galt. Daran anschließend wird die Entstehung der Genreklasse an der Düsseldorfer Kunstakademie in ihrem historischen Kontext genauer betrachtet. Obwohl diese bereits seit den 1830er Jahren immer wieder in der Publizistik zur Düsseldorfer

Malerschule Erwähnung findet, hat bis zu diesem Zeitpunkt keine dezidierte Auseinandersetzung stattgefunden. Genauso verhält es sich mit der biografischen und kunsthistorischen Einordnung der beiden Lehrpersonen. Um verifizieren zu können, ob von den Lehrern ein Einfluss auf die motivische Entwicklung ausgegangen ist, werden deswegen zunächst ihr Œuvre und ihre künstlerische Anschauung aufgezeigt. Erst daran anschließend ist es möglich, die Motive der Schüler sinnvoll einzuordnen. Hierfür bedarf es neben der akademieinternen auch einer allgemeinen Situierung, in der die künstlerischen Entwicklungen im In- und Ausland genauso wie der gesellschaftliche Kontext berücksichtigt werden.

Durch die ab den 1870er Jahren zunehmenden gesellschaftlichen Veränderungen sowie die Industrialisierung waren nicht nur malereiimmanente Strömungen von Interesse, vielmehr muss der Blick allgemein geöffnet werden. Aus diesem Grund soll in einem kurzen Exkurs auch die Fotografie als bedeutsames Bildmedium am Ende des 19. Jahrhunderts thematisiert werden. Hierbei wird untersucht, ob die neue Technik einen Einfluss auf die Genremaler hatte, auch wenn diese nicht befürchten mussten, unmittelbar durch die neue Bildproduktion ersetzt zu werden.

Die Entwicklungen an der Düsseldorfer Kunstakademie haben in der Literatur unterschiedlich viel Beachtung gefunden. Mitte des 19. Jahrhunderts schlugen sich die Ereignisse an der rheinischen Kunstakademie unmittelbar in der zeitgenössischen Publizistik nieder. So wurden in den 1850er Jahren die Schriften von Anton Fahne<sup>15</sup> und Wolfgang Müller von Königswinter<sup>16</sup> herausgegeben, die bis heute als wichtige Quellen dienen. Obwohl auch die zweite Jahrhunderthälfte bereits 1902 von Friedrich Schaarschmidt in seiner Monografie ‚Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert‘<sup>17</sup> behandelt wurde, hat sich die Forschung bisher mit dieser Zeitspanne wenig befasst.

Diese Fokussierung auf die Frühzeit, und damit auf das Direktorat Wilhelm von Schadows, hat sich auch in der kunsthistorischen Forschung durchgesetzt. In der 1967 veröffentlichten Dissertation von Ute Immel mit dem Titel ‚Die deutsche Genremalerei

---

<sup>15</sup> Fahne, Anton: Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836, Düsseldorf 1837.

<sup>16</sup> Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe, Leipzig 1854.

<sup>17</sup> Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902. Zur Genreklasse und der Bedeutung Wilhelm Sohns vgl. ebd., S. 266–272.

im 19. Jahrhundert<sup>18</sup> wurde die Entwicklung der Düsseldorfer Genremalerei hauptsächlich mit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt. Auch Wolfgang Hütt fokussierte in seiner ausführlichen Auseinandersetzung über ‚Die Düsseldorfer Malerschule‘<sup>19</sup> aus dem Jahr 1995 die Zeitspanne von deren Gründung 1819 bis 1869. Abgesehen von einigen Vorgriffen und Ausblicken ließ er somit die Entwicklungen während des deutschen Kaiserreichs gänzlich unbeachtet.

Waren es in den 1970er Jahren noch einzelne Artikel, so zum Beispiel der Beitrag von Ute Ricke-Immel über ‚Die Düsseldorfer Genremalerei‘<sup>20</sup> in dem 1979 herausgegebenen Ausstellungskatalog<sup>21</sup>, die sich auch der Spätzeit der Düsseldorfer Malerschule zuwandten, erweiterte sich nach und nach der Blickwinkel auf die Zeit um die Jahrhundertwende. Der Problematik der von der Kunstwissenschaft wenig beachteten Genregemälde des späten 19. Jahrhunderts widmete sich 1992 Doris Edler in ihrer Dissertation ‚Vergessene Bilder‘<sup>22</sup>. Die Autorin fokussiert sich hierin jedoch nicht auf einen Ort, sondern schuf vielmehr einen Überblick über die verschiedenen deutschsprachigen Kunstzentren. Vier Jahre später erschien der Ausstellungskatalog ‚Angesichts des Alltäglichen‘<sup>23</sup> des Kunstmuseums Düsseldorf, in dem sich die Autoren mit der Genremalerei im Umfeld der Düsseldorfer Malerschule auseinandersetzten. In dem darin publizierten Aufsatz ‚Genremotive im Zeitalter der ‚Telegraphenungeduld‘<sup>24</sup> lenkte Martina Sitt unter anderem den Blick auf die malerischen Entwicklungen im frühen deutschen Kaiserreich.

Im 21. Jahrhundert sollte sich im Ausstellungswesen und der dazu herausgegebenen Publizistik die Tendenz zur zeitunabhängigen Betrachtung durchsetzen. Hierzu zählt der umfassende zweibändige Ausstellungskatalog ‚Die Düsseldorfer Malerschule und ihre

---

<sup>18</sup> Immel, Ute: Deutsche Genremalerei im Neunzehnten Jahrhundert (zugl. Heidelberg, Ruprecht-Karls- Univ., Diss., 1967), Heidelberg 1967.

<sup>19</sup> Hütt 1995.

<sup>20</sup> Ricke-Immel 1979.

<sup>21</sup> Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979.

<sup>22</sup> Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum (zugl. Bochum, Univ., Diss., 1991), Münster / Hamburg 1992.

<sup>23</sup> Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996.

<sup>24</sup> Sitt, Martina: Genremotive im Zeitalter der ‚Telegraphenungeduld‘, in: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996, 17–31.

internationale Ausstrahlung‘<sup>25</sup> aus dem Jahr 2011 genauso wie der ein Jahr später veröffentlichte und die Genremalerei fokussierende Katalog ‚Lebensbilder‘<sup>26</sup> der Dr. Axe-Stiftung. Trotzdem hat bis zu diesem Zeitpunkt keine genauere Auseinandersetzung mit der Genremalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie um die Jahrhundertwende stattgefunden. In der Monografie ‚Die Düsseldorfer Malerschule‘<sup>27</sup> von 2017 legt die Autorin Christa Holtei die Entstehung und Entwicklung der rheinischen Kunstinstitution von den Ursprüngen bis in die Moderne nicht nur im malerischen, sondern gleichfalls im stadthistorischen Kontext dar. Aus dem allgemeinen Überblick resultiert eine ausschließlich summarische Betrachtung der einzelnen Entwicklungsstufen. Somit wurde von der Autorin zwar in Kürze die Bedeutung Wilhelm Sohns aufgezeigt, jedoch die Lehrtätigkeit Claus Meyers gänzlich unbeachtet gelassen.<sup>28</sup>

Um diese bestehende Leerstelle ansatzweise zu schließen, werden für die Auseinandersetzung Gemälde als signifikante Beispiele herangezogen, anhand derer auszumachende Strömungen aufgezeigt und auf ihr Entwicklungspotenzial untersucht werden. Ob letzteres so umfangreich ist, wie es Board beschrieb, wird zu hinterfragen sein. Dabei wurde versucht, auf der Basis des vorhandenen Materials, eine möglichst objektive Auswahl zu treffen. Innerhalb der betrachteten Sujets besteht teilweise eine motivische sowie interpretatorische Ambivalenz. Das bedeutet, dass einige Gemälde unterschiedlichen Motivkreisen oder teilweise sogar unterschiedlichen Gattungen zugeordnet werden können. Ferner besteht in dieser Arbeit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr liegt das Ziel darin, einen Überblick der allgemeinen Entwicklung innerhalb der vonseiten der Akademie geprägten Genremalerei zu geben. Dabei wurde ausschließlich der benannte zeitliche Rahmen betrachtet. Wie sich die einzelnen Künstler in der Folgezeit – beispielsweise im sozialen sowie politischen Kontext des zweiten Weltkriegs – entwickelten, ist für die hiesige Betrachtung nicht relevant und wurde somit außer Acht gelassen.

Vielfach wurde während der Recherche zu dieser Arbeit auf zeitgenössische Quellen des 19. Jahrhunderts zurückgegriffen. Daraus resultierten zwei Umstände, auf die in aller Kürze verwiesen werden soll: Zum einen wurde die in solchen vorherrschende,

---

<sup>25</sup> Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays / Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011.

<sup>26</sup> Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012.

<sup>27</sup> Holtei, Christa: Die Düsseldorfer Malerschule. Kunst Geschichte Leben, Zwickau 2017.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 152–153.

uneindeutige Rechtschreibung beim Zitieren aufrechterhalten. Um den Lesefluss jedoch nicht unnötig zu beeinträchtigen, wurde auf eine Kennzeichnung solcher historisch bedingten Sprachvarianzen verzichtet. Weiterhin ergeben sich in einzelnen Fällen aus dem Kontext des 19. Jahrhunderts Begrifflichkeiten, beispielsweise bei zeitgenössischen Werktiteln und -beschreibungen, die den heutigen ethischen und moralischen Ansprüchen nicht mehr entsprechen. Hierbei handelt es sich um zitierte Quellen, deren Inhalte aus diesem Grund unverändert übernommen wurden und die somit nicht die Meinung der Verfasserin widerspiegeln.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine gekürzte und teilweise durch neue Bildbeispiele ergänzte Version der unter demselben Titel eingereichten Dissertation.

## 1.2 Die Problematik des Bildgegenstands

Die Definition des Genrebegriffs gestaltet sich bis in die neueste Forschung schwierig, da der Terminus nur in Abgrenzung zu anderen Kunstgattungen verstanden werden kann. So diente er dazu, die Themenkomplexe, die sich keiner der tradierten Disziplinen zuordnen ließen, zu kategorisieren.<sup>29</sup> Erst mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts erschienenen ‚Handbuch der Geschichte der Malerei‘ von Franz Kugler sollte sich der Begriff als Gattungsbezeichnung für Szenen des alltäglichen Lebens etablieren.<sup>30</sup>

In seinem lateinischen Ursprung bedeutet der Begriff ‚genus‘ so viel wie ‚Geburt, Abstammung, Abkunft‘, aber auch im weiteren Sinne ‚Geschlecht‘ und ‚Gattung‘.[.]<sup>31</sup> Obwohl der Begriff ‚Genre‘ bereits im 12. Jahrhundert in den französischen Sprachgebrauch übertragen wurde, erhielt er die Bedeutung ‚von ‚Gattung und Klasse; Art und Weise‘<sup>32</sup> erst im 17. Jahrhundert. Nach der Verwendung innerhalb der Rhetorik, Literaturwissenschaft und Philosophie wurde die Bezeichnung im 18. Jahrhundert auch auf die Kunst übertragen.<sup>33</sup> In der Folge wurde die Malerei an den französischen Kunstakademien als ‚genre historique‘ und ‚genre du paysage‘ klassifiziert. Somit unterschied man zwischen profaner beziehungsweise religiöser Historie und der Landschaftsmalerei. Der Begriff ‚Genre‘ umfasste alles, was nicht genauer klassifiziert

---

<sup>29</sup> Vgl. Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004, S. 7–8.

<sup>30</sup> Vgl. Comer, Christopher / Stechow, Wolfgang: The History of the Term Genre, in: Bulletin. Allen Memorial Art Museum, 33. Jg., Nr. 2, 1975–1976, 89–94, hier S. 92–93.

<sup>31</sup> Memmel 2013, S. 14.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.; vgl. Immel 1967, S. 13.

werden konnte, wie täglich wiederkehrende Handlungen, Tierstücke, Veduten und Stilleben.<sup>34</sup>

Zu welchem Zeitpunkt sich die differenziertere Definition mit einer Beschränkung auf alltägliche Motive etablierte, ist nicht exakt zu terminieren. Eine frühe Nutzung in diesem Sinne findet sich in den Veröffentlichungen Denis Diderots. In seiner ‚Enzyklopädie‘ sowie dem 1795 publizierten ‚Versuche über die Malerei‘ vertrat er noch den sehr allgemeinen Ansatz, dass das Genre die Opposition zur Historie darstelle.<sup>35</sup> Laut Ursula Boekels lässt sich jedoch bereits aus den in den 1860er Jahren erschienenen Berichten über die ‚Salons‘ eine differenziertere Auslegung herauslesen. An dieser Stelle spricht er von ‚peintre morale‘, was sich nur schwer auf Landschaften oder Stilleben beziehen lässt. Somit seien laut der Autorin mit einer solchen Beschreibung ausschließlich alltägliche Szenen gemeint.<sup>36</sup>

Der französische Begriff wurde vielfach unreflektiert in den deutschen Sprachgebrauch übernommen, doch konnte sich bis ins 19. Jahrhundert keine genaue Definition durchsetzen. Oft wurden Bezeichnungen wie ‚Gattungenmalerey‘ als Übersetzungen und Synonyme zum Genrebegriff genutzt.<sup>37</sup> Bereits 1837 beschrieb Franz Kugler in seinem ‚Handbuch der Geschichte der Malerei‘ das Genre als

Darstellungen des gewöhnlichen Lebens in seinem wereltäglichen [sic] Verkehr, im Gegensatz gegen die Darstellungen religiöser, heroischer oder anderweitig erhöhter Momente, welche den Gegenstand der historischen Malerei bilden.<sup>38</sup>

Trotzdem benannte Hermann Püttmann zwei Jahre später immer noch die Problematik des schwer fassbaren Terminus: „Der Begriff des Genre ist im Allgemeinen so schwankend und unsicher, daß man Alles nach Belieben hineinwerfen oder aussondern kann, was nicht seit Alters unter eignes Schloß und Riegel gebracht wurde.“<sup>39</sup> Erst mit der Veröffentlichung von Kuglers ‚Handbuch der Kunstgeschichte‘ 1842 kam es zu einer

---

<sup>34</sup> Vgl. Schneider 2004a, S. 8.

<sup>35</sup> Vgl. Memmel 2013, S. 14–16; vgl. Comer / Stechow 1975–1976, S. 89–90.

<sup>36</sup> Vgl. Boekels, Ursula Mathilde: Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910). Das Frühwerk (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1999), Bonn 1999, S. 62–63.

<sup>37</sup> Vgl. ebd., S. 63. Ebd. beschreibt die Autorin, dass Carl Friedrich Cramer den benannten Begriff in seiner Übersetzung von Diderots ‚Essais sur la Peinture‘ genutzt hat.

<sup>38</sup> Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837, S. 187. Auf diese Stelle verwies bereits Memmel 2013, S. 18–19.

<sup>39</sup> Püttmann, Hermann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839, S. 146.

Verbreitung der Definition, der auch die heutige Wortnutzung entspricht.<sup>40</sup> Dort beschreibt er:

das Fach des Genres in seiner abgeschlossenen Bedeutung, sofern dasselbe die Zustände des gewöhnlichen Verkehrs der Menschen zum Gegenstand der Darstellung macht und ihnen durch zierliche Beschränkung im kleinen Raume, durch harmonische Gemessenheit in Form, Farbe und Licht ein künstlerisches, zum Teil auch durch sinnige Auffassung ein poetisches Gepräge gibt.<sup>41</sup>

Dieser Anspruch, dass Genrewerke über das reine Motiv hinausreichen sollten, wirkte bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts nach. Noch in den 1960er Jahren bestand laut der Kunstwissenschaft ein Charakteristikum der Genrewerke in ihren narrativen Elementen. Diese müssten es dem Publikum ermöglichen, aus dem Bildinhalt einen Pro- sowie einen Epilog zu imaginieren.<sup>42</sup>

Das Erzählerische war für die Malerei immerwährend von Bedeutung. Darauf verwies bereits Horaz in seiner ‚Ars poetica‘ mit dem bekannten Passus ‚ut pictura poesis‘.<sup>43</sup> Auch Leon Battista Alberti ließ im 15. Jahrhundert in seiner Ausführung über ‚istoria‘ diese Verwandtschaft einfließen.<sup>44</sup> Und noch etwa zweihundert Jahre später rief Poussin dazu auf, Gemälde zu ‚lesen‘ – ‚Lisez la peinture‘<sup>45</sup>. Obwohl das Diktum bereits im 18. Jahrhundert kritisch hinterfragt und die Differenzen der beiden Gattungen betont wurden, blieb es im 19. Jahrhundert noch ein wichtiger Aspekt der Historienmalerei.<sup>46</sup> In dieser Form erhielt es auch Präsenz an den offiziellen Kunstinstitutionen.

Ursprünglich muss die Funktion des Erzählerischen somit ausschließlich dem Historienbild zugesprochen werden. Unabhängig davon, ob es sich um eine Simultandarstellung handelt oder nicht, verweisen die Gemälde immer auf ihren – textlichen – Ursprung und imaginieren allzeit die gesamte ihnen zugrunde liegende Erzählung. Wie Werner Busch formulierte,

[hat sich] [d]er Bildsinn [...] [dann] erfüllt, wenn wir einer Bilderzählung haben folgen können und durch ihre ideale Verbildlichung zu einer Nutzenanwendung etwa in religiöser, politischer

---

<sup>40</sup> Vgl. Memmel 2013, S. 18; vgl. Comer / Stechow 1975–1976, S. 92–94.

<sup>41</sup> Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 626. Auf diese Stelle verwies bereits Boekels 1999, S. 65.

<sup>42</sup> Vgl. Schneider 2004a, S. 7.

<sup>43</sup> Vgl. Locher, Hubert: Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, 2., erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart 2011, 454–459, hier S. 454.

<sup>44</sup> Vgl. Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, 23–104, hier S. 53.

<sup>45</sup> Busch, Werner: Erscheinung statt Erzählung, in: Honold, Alexander / Simon, Ralf (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, 55–83, hier S. 55.

<sup>46</sup> Vgl. Locher 2011, S. 457.

oder moralischer Hinsicht geführt werden, anders ausgedrückt: wenn es uns möglich wird, die bloße Erzählung zu transzendieren.<sup>47</sup>

Der Genremalerei fehlt eine solche narrative Eindeutigkeit. In vielen Genreszenen wird zwar eine Handlung visualisiert, die teilweise über das reine Motiv hinaus ausgedeutet werden kann, jedoch impliziert sie zumeist keine eindeutige und abgeschlossene Geschichte. Durch den allgemeingültigen Charakter der dargestellten Tätigkeiten erhält der Rezipient meist den Eindruck zu wissen, was vor beziehungsweise nach der Szenerie vonstattengeht. Diese Empfindung speist sich jedoch aus seinem persönlichen Erfahrungshorizont, ist demnach subjektiv und stellt keine untrügliche Gewissheit dar. Inwiefern das Diktum der erzählerischen Komponente Relevanz für die Malerei des 19. Jahrhunderts aufwies, soll im Verlauf der Auseinandersetzung anhand der ausgewählten Beispiele nachvollzogen werden.

Um dem in dieser Arbeit gesetzten Ziel gerecht werden zu können, wird ein sehr offener Genrebegriff gewählt, der auf das Motiv ausgerichtet ist. Dabei werden unter Genremalerei solche Sujets verstanden, die aus dem alltäglichen Umfeld stammen und in denen der handelnde Mensch den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung darstellt. Hierzu zählen genauso Handlungen, die jeden Tag vollzogen werden, wie Begebenheiten, denen spezielle Ereignisse und Traditionen zugrunde liegen. Aus welchem gesellschaftlichen Milieu die Akteure entnommen wurden, kann dabei so lang vernachlässigt werden, wie es sich nicht um bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens handelt. Diese entsprechen nämlich nicht dem an das Genre gestellten Anspruch des Typischen und Allgemeinen.<sup>48</sup>

Inwiefern eine solche Abgrenzung von den anderen Gattungen der Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts streng aufrechterhalten bleiben kann, muss an den einzelnen Beispielen beurteilt werden. Genauso verhält es sich mit der Darstellungsweise. Ursula Boekels und Ute Immel schließen Künstler, deren Schaffen sich in einer impressionistischen oder realistischen Auseinandersetzung erschöpft, aus dem Kreis der Genremaler aus, da sie das Motiv gegenüber der künstlerischen Auffassung als untergeordnet ansehen.<sup>49</sup> Einer solchen strengen Eingrenzung soll in dieser Arbeit nicht gefolgt werden, sondern ganz im Gegenteil soll die motivische Ebene vielmehr dazu

---

<sup>47</sup> Busch 2010, S. 55–56.

<sup>48</sup> Vgl. Boekels 1999, S. 68–69.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 69–70; vgl. Immel 1967, S. 56. Zu der Problematik, inwieweit Motive der Genremalerei zugerechnet werden können, vgl. auch Memmel 2013, S. 24–25.

dienen, die allgemeine malerische Entwicklung innerhalb des betrachteten Künstlerkreises aufzuzeigen.

## 2 Die Entstehung der Genrekasse an der Düsseldorfer Kunstakademie

### 2.1 Die Forderung nach Akademisierung der Genremalerei

In den 1830er Jahren hatten sich die ersten Genremaler auch an der Düsseldorfer Kunstakademie etabliert.<sup>50</sup> Ihre Stellung muss in dieser Zeit jedoch mehr als Duldung denn als Akzeptanz verstanden werden. Mit dem von Wilhelm von Schadow 1831 verfassten und von der Regierung verabschiedeten Reglement wurde die Akademie zu einer der ersten in Deutschland, die „ein [bestätigtes] Ausbildungsprogramm und einen festen Studienplan [hatte].“<sup>51</sup> In diesem wurde noch nicht zwischen den unterschiedlichen Malereigattungen differenziert. Lediglich der Landschaft gestand man eine Sonderstellung zu, für alle anderen Gattungen wurde festgeschrieben:

Das Malen beginnt mit dem Copiren einiger nach dem Leben gut gemalter Köpfe und geht dann sogleich über zum Malen nach der Natur von Köpfen in Lebensgröße und von ganzen Figuren nach dem lebenden Modelle, letzteres jedoch nur im kleinerem [sic] Maßstabe. Das angeborene Talent für die Farbe zu entwickeln und dem Schüler eine richtige Methode in der Mischung und Behandlung der Farbe anzueignen, ist hier vorzüglich die Aufgabe.<sup>52</sup>

Diese allgemeine Formulierung hing mit Schadows Verständnis der rechten Kunst zusammen. Für ihn war der Ausgangspunkt jedes guten Gemäldes die Idee. Laut seiner Auffassung könne das Modell nicht als Grundlage dienen, da der Künstler den ersten Schritt der Entstehung gänzlich aus sich selbst heraus vollbringen müsse. Erst in der Ausführung sollte sich der Maler der Hilfsmittel bedienen. Aus diesem Grund müsste es auch keine Gattungsdifferenzierung in der Figurenmalerei geben, weil die einzelnen Schritte für alle Formen identisch seien.<sup>53</sup> „[D]ie ersten Studien eines Historienmalers [wären] auch die zweckmäßigsten für einen Genremaler [.]“<sup>54</sup> Für beide diene die

---

<sup>50</sup> Die ersten Entwicklungen der Genremalerei an der Düsseldorfer Malerschule werden in der Literatur ausführlich behandelt – sowohl was die thematische, als auch die personelle Entwicklung betrifft – vgl. zum Beispiel Mai 2012b; Ricke-Immel 1979 oder Immel 1967.

<sup>51</sup> Markowitz, Irene: Einleitung, in: Die Düsseldorfer Malerschule. Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, überarbeitete Neuauflage, Düsseldorf 1977, 5–11, hier S. 5.

<sup>52</sup> Schadow, Wilhelm von: Reglement vom 24. November 1831 für die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf, in: Jahresbericht der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1945–1947, 87–97, hier S. 88.

<sup>53</sup> Vgl. Schadow, Wilhelm von: Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Raczyński, Athanasius Graf (Hg.): Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1 – Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhang Ausflug nach Paris, Berlin 1836, 319–330, hier S. 323–326.

<sup>54</sup> Schadow, Wilhelm von: Der moderne Vasari, Berlin 1854, S. 168.

Ausbildung in der Antikenklasse als Grundlage des Körperstudiums. Die Genremaler müssten darüber hinaus lernen, ihren Szenen etwas „poetisch[es] und stilvoll[es]“<sup>55</sup> hinzuzufügen, sonst führten sie nicht über die reine Abbildung des Alltags hinaus.

Aus diesem Grund war laut Schadow ein Lehrer für Genremalerei nicht notwendig, da Historie und Genre auf denselben Ursprung zurückzuführen seien. Deshalb lehnte er auch 1839 eine Genreprofessur ab: Im Zuge der Berufung Johann Wilhelm Schirmers (1807–1863) zum ersten Professor für Landschaftsmalerei an die Düsseldorfer Kunstakademie wurde über die Gründung einer Klasse für Genremalerei unter der Leitung Adolph Schroedters nachgedacht, was jedoch von Schadow verworfen wurde.<sup>56</sup> Die Landschaft konnte sich aufgrund ihrer Verbindung zur Historie früher an der Akademie etablieren: Sie bildete den motivischen Rahmen für nahezu jedes Bildthema und war somit untrennbar mit der höchsten Gattung verwoben. Eine solche Verwandtschaft fehlte der Genremalerei. Vielmehr schienen die alltäglichen Szenen mit ihren humorvollen und leicht verständlichen Sujets die Opposition zur Historie zu bilden.<sup>57</sup>

Schadow zeigte zwar ein strenges Festhalten an der traditionellen Gattungshierarchie mit der Historie an der Spitze, was jedoch nicht bedeutete, dass er die sogenannten niederen Themen gänzlich ablehnte. Solange sich in den Genrewerken „bedeutende Ideen und Stimmungen des menschlichen Gefühlslebens“ darstellen ließen, [erfuhren sie durchaus] Schadows Anerkennung.<sup>58</sup> Durch diese Idealisierung des Motivs verlor die Genremalerei ihre Nähe zur Realität und rückte an die Historie heran. Dies führte zu einer Aufweichung der Gattungsgrenzen, was wiederum ein verstärktes Ineinandergreifen der Bildthemen zur Folge hatte.<sup>59</sup> Im offiziellen Lehrbetrieb wurde dem Genre nur der Rang einer Vorstudie beigemessen.<sup>60</sup> Für die Ausbildung der ‚Klasse der ausübenden Eleven‘ wurde vermerkt, dass

jedes besondere Fach gleiche Berücksichtigung [findet], jedoch müssen bei Mangel an Platz diejenigen, welche ausschließlich die Bildnißmalerei ausüben, gegen die Historien- und Genremaler zurückstehen [.]<sup>61</sup>

---

<sup>55</sup> Schadow 1854, S. 109.

<sup>56</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 150.

<sup>57</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Die „Kleinhistorie“ als Paradox der Moderne. Bruchlinien der Gattungsfrage bei den Düsseldorfern, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 71–80, hier S. 72.

<sup>58</sup> Markowitz 1977, S. 8. Woher das hier genutzte Zitat stammt, legt die Autorin nicht dezidiert dar.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>60</sup> Vgl. Edler 1992, S. 22.

<sup>61</sup> Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856, S. 41.

Die Genremalerei wurde akademisch zwar nicht legitimiert, erhielt jedoch de facto bereits in den 1830er Jahren ihren Platz an der rheinischen Kunstinstitution, was sich auch in der Schülerliste widerspiegelte: Bereits 1832/33 wurde Johann Peter Hasenclever dort von seinem Lehrer Theodor Hildebrandt als ‚Genremaler‘ verzeichnet.<sup>62</sup> Trotz dieses Verweises kann die Lehrtätigkeit Hildebrandts nicht, wie es Karl Woermann darlegt,<sup>63</sup> als Vorläufer der späteren Genrekategorie angesehen werden. In seinen Lebenserinnerungen beschrieb der ehemalige Professor der Kunstakademie, dass die Tätigkeiten von Theodor Hildebrandt und Heinrich Mücke (1806–1891) als „Professuren für geschichtliche und bürgerliche Sittenmalerei“<sup>64</sup> verstanden werden könnten. Nach deren Ausscheiden aus dem akademischen Betrieb habe man diese Positionen zunächst nicht weitergeführt. Erst mit der Berufung Wilhelm Sohns seien sie wiederbelebt worden.<sup>65</sup> 1836 übernahm Hildebrandt die Leitung der „Zeichen-, Gips- u[nd] Malklasse [...]“<sup>66</sup> Acht Jahre später wurde Heinrich Mücke zum „Lehrer der Anatomie u[nd] Proportion“<sup>67</sup> ernannt. Wenngleich beide ihrer Schülerschaft eine größere thematische Freiheit zugestanden hätten als andere Lehrer zu jener Zeit, können ihre Tätigkeiten keinesfalls als unmittelbare Vorgänger der Genrekategorie angesehen werden.

In der dreistufigen akademischen Struktur wurde nicht zwischen den einzelnen Kunstgattungen unterschieden.<sup>68</sup> Alle Künstler, unabhängig ihrer Fachrichtung, waren verpflichtet, zunächst die Elementar-Klasse zu besuchen. Erst im Anschluss daran wurden Maler, Bauschüler, Kupferstecher und Bildhauer separat unterrichtet. Für die Malerei wurde 1856 von Rudolf Wiegmann (1804–1865) vermerkt, dass

[d]ie Maler-Schule [...] drei ordentliche Lehrer [zählt]. Die Schüler der Historien-, Bildniß- und Genre-Malerei werden nach Maßgabe der Arbeits-Räume in zwei möglichst gleiche Sectionen vertheilt, deren einer der Professor [Theodor] Hildebrandt, und deren anderer der Professor [Carl Ferdinand] Sohn vorsteht. Die Landschaftsmaler bilden eine eigene Section der Maler-Schule, welcher der Professor [Johann Wilhelm] Schirmer vorgesetzt ist.<sup>69</sup>

---

<sup>62</sup> Vgl. Mai 2012b, S. 35.

<sup>63</sup> Vgl. Woermann, Karl: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, Bd. 1, Leipzig 1924, S. 345.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Vgl. ebd.

<sup>66</sup> Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815–2011, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 353–376, hier S. 358.

<sup>67</sup> Ebd., S. 360.

<sup>68</sup> Vgl. Schmidt, J. Heinrich: Schriftstücke von Wilhelm Schadow, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1939, 72–106, hier S. 97.

<sup>69</sup> Wiegmann 1856, S. 34–35.

Es kann also davon ausgegangen werden, dass Hildebrandt Genremaler ausbildete. Dies muss jedoch im selben Maß für Ferdinand Sohn (1805–1867) angenommen werden. Eine explizite Ausbildung für Genremaler, vergleichbar mit einer akademischen Klasse, kann an dieser Stelle jedoch nicht zugrunde gelegt werden, da die Ziele von Mückes Unterricht in der „Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers [und] [...] [der] Anatomie [bestanden], bei deren Vortrag darauf gesehen wird, daß das dem Künstler vorzugsweise Wichtige hervorgehoben und durch Nachzeichnen eingeübt werde.“<sup>70</sup>

So wurde der Wunsch nach einer Genrekasse an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Jahrhundertmitte zunächst abgelehnt und während des Direktorats Schadows gänzlich unbeachtet gelassen. Mit der Zeit – und steigendem Alter – verlor Schadow die Toleranz gegenüber den niederen Gattungen und verschloss die Augen vor Veränderungen. In einem Brief aus dem Jahr 1841 an seinen Freund Julius Hübner (1806–1882) beschrieb er, dass sich zu viele Schüler dem Genre zuwenden würden, woraus die Gefahr einer Dominanz der niederen Gattung entstünde. Er nahm von dieser Entwicklung vehement Abstand, indem er herausstellte, dass dies weder seine „Schuld [...] [noch] Intention“<sup>71</sup> gewesen sei.<sup>72</sup> Konkret spiegelte sich diese Distanzierung zum Beispiel in der ablehnenden Haltung gegenüber Ludwig Knaus wider. Der Genremaler wandte sich mit der Bitte um finanzielle Unterstützung an den Direktor, damit er seine Modelle bezahlen könne. Schadow lehnte ab, da „nur besonders Begabten diese Vergünstigung [ge]währt werden könne.“<sup>73</sup>

Obwohl die Klassengründung zunächst abgelehnt worden war, wuchs die Bedeutung der Genremalerei. Die rheinländischen Künstler zeigten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine außergewöhnliche Sujetvarianz. Neben den traditionellen alltäglichen Szenen zeichnet sich die Düsseldorfer Genremalerei durch ihre humoristischen sowie

---

<sup>70</sup> Wiegmann 1856, S. 34. Zur Struktur der akademischen Ausbildung vgl. ebd., S. 31–44.

<sup>71</sup> Brief W. v. Schadows vom 4. Juli 1841 an J. Hübner, im Besitz der Autographensammlung im Heinrich-Heine-Institut zu Ddf., zitiert nach: Rudolph: Druckgraphik in Ddf., S. 114 f., Anm. 29, zitiert nach Hütt 1995, S. 254, Anm. 48.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 254.

<sup>73</sup> Schmidt, J. Heinrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1941–1944, 53–87, hier S. 79. Ebd., S. 79–80 wird der Vorfall ausführlich geschildert. Dass die ablehnende Haltung Schadows jedoch wahrscheinlich nicht ausschließlich mit der Gattung der Genremalerei zusammenhing, sondern auch mit Knaus' Interesse an den politischen Geschehnissen um das Jahr 1848, schilderte Peter Forster in seinem Artikel über Ludwig Knaus, vgl. Forster, Peter: Ludwig Knaus, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 229–245, hier S. 230–231.

literarisch und sozial geprägten Themen aus.<sup>74</sup> Die Bedeutung des Genres und der Landschaft hob Wolfgang Müller von Königswinter bereits zur Jahrhundertmitte hervor. Er beschreibt, dass die Leistungen auf dem Gebiet der Historie nachließen, während man über die Landschaft- und Genremaler – für das Genre nennt er speziell Carl Friedrich Lessing – „unbedenklich [sagen könne, dass sie] am höchsten in Deutschland [stehen].“<sup>75</sup> Trotzdem vertritt er die Meinung, es müsste wieder „höherer Schwung in die Ideen, die zu genrehaft sind, komme[n].“<sup>76</sup> Im Zuge dessen fordert er eine größere – auch finanzielle – Anteilnahme des Staates an den Geschenissen der Kunstakademie sowie eine Erweiterung des Lehrerkollegiums. Neben geeignetem Personal für „Geschichte, Kunstgeschichte und Literatur [,] [...] könnte es nicht schaden, wenn gleichfalls Lehrer für die Genremalerei und Sculptur angestellt würden.“<sup>77</sup>

Diese Forderung blieb jedoch weiterhin ungehört. In anderen Kunstzentren hatte man die niedere Gattung zu dieser Zeit bereits an den offiziellen Institutionen akzeptiert. 1842 wurde in Frankfurt die erste deutsche Professur für Genremalerei mit Jacob Becker besetzt.<sup>78</sup> In Düsseldorf sollte es erst ein Jahrzehnt später unter dem 1859 ernannten Direktor Eduard Bendemann (1811–1889) zu Veränderungen in den akademischen Strukturen und der personellen Besetzung kommen. So blieb es zunächst bei der Idee einer Genreklasse, deren Realisierung jedoch jeglicher Grundlage entbehrte.

## 2.2 Interne Differenzen an der Kunstakademie 1867: Der Streit um die Berufung Wilhelm Sohns

Einen erneuten Anstoß zur Gründung der Genreklasse gab erst der Direktor Eduard Bendemann im Jahr 1867. Zu dieser Zeit kehrte er nach einem längeren Genesungsurlaub an die Kunstakademie zurück und drängte auf Veränderungen. Diese sollten nicht nur

---

<sup>74</sup> In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden viele Werke, die sich durch ihren Humor und ihren Hang zur Satire auszeichnen. Dies geschah vorzugsweise als Abgrenzung zur Historie, indem diese zum parodierten Objekt wurde, vgl. hierzu Mai 2003, S. 76. Für die Bedeutung der literarischen Vorlagen vgl. Ricke-Immel 1979, S. 154. Zu den durch soziale Missstände geprägten Motiven, vgl. allgemein Landes, Lilian: „...ein neues Fach des Genres“. Das sozialkritische Genrebild der Düsseldorfer Malerschule im internationalen Vergleich, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 201–209, hier S. 204 und für die Entwicklungen auch über das Jahr 1848 hinaus vgl. Kuhn 2003, S. 174.

<sup>75</sup> Müller von Königswinter 1854, S. 381.

<sup>76</sup> Ebd., S. 382.

<sup>77</sup> Ebd.

<sup>78</sup> Vgl. Partsch 2008a, S. 489.

„eine Reorganisation der oberen Malklassen“<sup>79</sup> beinhalten, sondern auch eine Neustrukturierung des Unterrichtsablaufs und der Räumlichkeiten.<sup>80</sup> Bendemann, der seit Jahren unter einem Kehlkopfleiden litt, erhoffte sich dadurch eine Entlastung. So forderte er unter anderem, dass ihm ein Künstler zur Seite gestellt würde, „der ,nur denjenigen Theil Ihrer [Bendemanns] Schüler übernehmen soll, welche sich der Genre-Malerei widmen will [...]“<sup>81</sup> Für diese Position sah er Wilhelm Sohn vor, den Neffen des seit 1832 an der Akademie tätigen Historienmalers Carl Ferdinand Sohn.<sup>82</sup> Abgesehen von C. F. Sohn und Oswald Achenbach (1827–1905) sprach sich die Lehrerschaft jedoch vehement gegen diese Entscheidung aus.<sup>83</sup>

Diese ablehnende Haltung begründet sich in Diskrepanzen aus dem Vorjahr. Im Herbst 1866, kurz vor seiner Beurlaubung, hatte Bendemann die Bedingungen für die Aufrechterhaltung seines Amtes formuliert. Dazu gehörte unter anderem die Amtseinsetzung einer neuen Lehrperson. All dies teilte der Direktor in einem privaten Schreiben dem Regierungspräsidenten Friedrich von Kühlwetter mit. Da dieser Schritt nicht öffentlich gemacht wurde und die Lehrerschaft erst im Nachhinein informiert wurde, fühlte sie sich zurückgesetzt und übergangen. Ein solches Verhalten stellte in ihren Augen einen Vertrauensbruch dar.<sup>84</sup>

Ein Jahr später stellte sich die Lehrerschaft nun gegen die Berufung Sohns. Aussagen wie, „daß seine [Bendemanns] Maßnahme ,von den Zielen der Verfolgung einer idealen Kunstrichtung ... ablenke“<sup>85</sup>, spiegeln den Missmut und den Unwillen zur Veränderung wider. Im Lehrerkollegium schien der Anschein geweckt worden zu sein, dass Bendemann explizit einen Genremaler hatte anstellen wollen, um infolgedessen eine neue Klasse zu etablieren. Auch die Presse vermittelte nach und nach ein solches Bild. Am 13. August 1867 nahm sich erstmalig der ‚Düsseldorfer Anzeiger‘ der Thematik an. Es kam zu einer kurzen Beschreibung der Problematik, dass Bendemann Sohn anstellen wolle,

---

<sup>79</sup> Hütt 1995, S. 223.

<sup>80</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010, S. 202.

<sup>81</sup> Aschenborn, Wulf: Eduard Bendemann (1811–1889). Das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859–1867 (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Diss., 1998), Düsseldorf 1998, S. 146. Ebd. zitiert der Autor aus: Akte HStA Düsseldorf, Reg. Ddf. Präs. Büro 1532, o. Nr., 9. August 1867.

<sup>82</sup> Vgl. ebd.

<sup>83</sup> Vgl. Düsseldorfer Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867, o. A., Bezug auf diese Quelle nahm bereits Aschenborn 1998, S. 146.

<sup>84</sup> Vgl. Aschenborn 1998, S. 149.

<sup>85</sup> Hütt 1995, S. 223, 257, Anm. 286. Das ebd. angeführte Zitat stammt aus: GSTA Berlin, Rep. 76 V e, Sekt. 18, Abt. IV, Nr. 2, Vol. III.

während die Lehrerschaft „eine Professur der Genremalerei als nicht verträglich mit dem Geiste der Academie“<sup>86</sup> ansah.<sup>87</sup>

Dieser Artikel hatte eine breite Berichterstattung zufolge, die mit verschiedenen Blickwinkeln und Dementi ein diffuses Bild der Situation an der rheinischen Kunstinstitution vermittelte. Zeitnah wurde die Thematik auch in der ‚Düsseldorfer Zeitung‘ aufgegriffen und die Interna in identischer Weise geschildert. Dort war jedoch zu lesen, dass „die Gründung einer Professur der Genremalerei [schon längst] [an der hiesigen Kunstakademie] als ein Bedürfnis anerkannt worden“<sup>88</sup> sei und man sich diesem nun endlich annehmen werde.<sup>89</sup>

Vier Tage später wurde in der ‚Düsseldorfer Zeitung‘ von einem unbekanntem Autor eindeutig Abstand von der Einrichtung einer Genreklasse genommen. Die Problematik wurde ausschließlich in der akademischen Struktur gesehen, die vor einer schädlichen Veränderung bewahrt werden sollte. Mit der Gattung der Genremalerei habe das Geschehen nichts zu tun.<sup>90</sup> Diese Aussagen wurden bereits einen Tag später von einem anderen Autor, der sich für die Lehrtätigkeit Sohns aussprach, revidiert.<sup>91</sup> Auch über die genaue Anstellung waren sich die beiden Journalisten uneins. In dem ersten Text wurde ausschließlich von einer Stellvertretung Bendemanns durch Sohn gesprochen.<sup>92</sup> Laut der späteren Ausgabe würde für Sohn eine Klasse eingerichtet werden, in der er die Schüler nach seinen eigenen Maßstäben unterrichten könne.<sup>93</sup> Bereits diese Unstimmigkeiten innerhalb einer Zeitung machen deutlich, wie unterschiedlich die vorhandenen Informationen ausgelegt wurden und wie sehr das Ansehen Wilhelm Sohns schwankte.

Welches Ausmaß das Berufungsgerücht tatsächlich hatte, zeigen die wochenlangen Spekulationen in der Presse. Noch Anfang September ging man in den ‚Dioskuren‘ auf den „Vorfall, welcher die ganze Künstlerschaft in die höchste Aufregung versetzte“<sup>94</sup>, ein. Dabei wurde die Situation durch unmittelbare Namensnennung zugespitzt – „man nannte insbesondere [...] Deger, Karl und Andreas Müller, Keller, Wittich und Grefe,

---

<sup>86</sup> Düsseldorfer Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867, o. A.

<sup>87</sup> Vgl. ebd.

<sup>88</sup> Düsseldorfer Zeitung, 15. August 1867 (Nr. 223), 1867, o. A.

<sup>89</sup> Vgl. ebd.

<sup>90</sup> Vgl. Düsseldorfer Zeitung, 19. August 1867 (Nr. 227), 1867, o. A., Bezug auf diese Quelle nahm bereits Aschenborn 1998, S. 149.

<sup>91</sup> Vgl. Düsseldorfer Zeitung, 20. August 1867 (Nr. 228), 1867, o. A., Bezug auf diese Quelle nahm bereits Aschenborn 1998, S. 150.

<sup>92</sup> Vgl. Düsseldorfer Zeitung, 19. August 1867 (Nr. 227), 1867, o. A.

<sup>93</sup> Vgl. Düsseldorfer Zeitung, 20. August 1867 (Nr. 228), 1867, o. A.

<sup>94</sup> Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 12. Jg., Nr. 31 (01. September 1867), 1867, S. 245, Bezug auf diese Quelle nahm bereits Aschenborn 1998, S. 150.

also das gesamte Kollegium, mit Ausnahme der Professoren Oswald Achenbach und C. Sohn [.]“<sup>95</sup> Damit suggerierte der Autor, dass sich das Lehrerkollegium nahezu geschlossen gegen den Direktor gestellt habe.<sup>96</sup>

All diese Mutmaßungen schadeten dem Ansehen Bendemanns. Dabei stimmten seine künstlerischen Ideale durchaus mit denen der Lehrerschaft überein. In einem Schreiben an das Kuratorium vom 13. August 1867 hob er seinen künstlerischen und pädagogischen Anspruch deutlich hervor:

Es ist meine Ueberzeugung deshalb, daß vorzugsweise die sogenannte Historienmalerei gefördert, damit nicht nur die kleinen, sondern vor allen Dingen die großen Erscheinungen im Leben der Völker, die höchsten Gedanken und Thaten Gottes und der Menschen in Bildern vorgeführt werden; es ist aber auch meine Ueberzeugung, daß diesen höchsten Gegenständen in der Kunst die mögliche Vollendung gegeben werden müßte, und daß hierzu die bestehenden Kenntnisse und Studien nach allen Erfahrungen nöthig sind, wie dies die größten Meister bestimmten welche in allen Beziehungen auf der höchsten Höhe ihrer Zeit standen.<sup>97</sup>

Auch das Gerücht, Bendemann wolle die zu schaffende Professur explizit mit einem Genremaler besetzen, versuchte er auszuräumen. In demselben Schreiben legte er dar, dass seiner Meinung nach nicht ausdrücklich die Genremalerei an der Akademie vertreten sein müsse. Da er jedoch keinen Historienmaler wüsste, der die Position in einem solchen Maße hätte ausfüllen können, habe er sich für einen speziellen Künstler ausgesprochen, dessen Gattungswahl wäre dabei nebensächlich gewesen. Im Zweifelsfall hätte er einem Historienmaler den Vorzug gegeben.<sup>98</sup>

Trotzdem sah Bendemann in der Berufung eines Künstlers einer anderen Gattung als der Historie Vorteile. Das Kollegium war zu jener Zeit vom Einfluss der preußischen Regierung geprägt. Sie drängte nicht nur Bendemann, der in der Vergangenheit mehrfach über einen Rücktritt aufgrund seiner körperlichen Verfassung nachgedacht hatte, seinen Posten zu wahren, sondern setzte eigenmächtig Lehrpersonen ein. Bei den Berufungen von „Ernst Giese [(1832–1903)], Hermann Wislicenus [(1825–1899)] und August Wittig [(1823–1893)]“<sup>99</sup> in den Jahren zuvor, waren die politischen Interessen wichtiger

---

<sup>95</sup> Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 12. Jg., Nr. 31 (01. September 1867), 1867, S. 245.

<sup>96</sup> Vgl. Düsseldorf Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867, o. A. Der Autor nahm an dieser Stelle Bezug auf den ersten Artikel des ‚Düsseldorfer Anzeigers‘, in dem die angeführten Namen bereits genannt worden waren. Hierbei handelte es sich ursprünglich jedoch nicht um eine Liste der protestführenden Lehrpersonen, sondern um die mustergültigen Akademiker, die sich der idealen Kunst verschrieben und sich damit gegen die freie Künstlerschaft gestellt haben.

<sup>97</sup> Akte HStA Düsseldorf, Reg. Ddf. Präs. Büro 1532, Nr. 132, 13. August 1867, zitiert nach Aschenborn 1998, S. 148.

<sup>98</sup> Vgl. ebd.

<sup>99</sup> Hütt 1995, S. 223.

gewesen als ihr möglicher Beitrag zum künstlerischen Lehrbetrieb.<sup>100</sup> Die Folge war ein deutlicher Schwerpunkt auf der Historienmalerei. Der Direktor fürchtete, es könnte zu einer „Verwässerung“<sup>101</sup> der höchsten Gattung in Düsseldorf kommen, weshalb ein Genremaler für die Zusammensetzung der Institution vorteilhaft sei. Diesem wäre es möglich, ein künstlerisches Gegengewicht zu bilden und bestehende Leerstellen zu schließen.<sup>102</sup>

Die rheinische Kunstakademie galt in der zweiten Jahrhunderthälfte als Ort der Staatskunst. Sie drohte dadurch von der Künstlerschaft außerhalb der Institution immer weiter wegzurücken. Diesen Umstand schilderte Bendemann ungeschönt in einem an die Regierung gerichteten Gutachten mit den Worten:

Die Betrachtung der jetzigen Lage der Dinge läßt über das Vorhandensein eines bald mehr, bald weniger fühlbaren Antagonismus zwischen der Staatsgewalt und den freien Künstlerverbindungen keinen Zweifel übrig ... Wer Gelegenheit hatte, die allmähliche Entwicklung der hier berührten Verhältnisse in der Nähe zu beobachten, wird nicht anstehen, dieselbe mit dem uralten Gegensatz zwischen idealer und realistischer Auffassung in Verbindung zu bringen.<sup>103</sup>

Um eine unüberwindbare Kluft zu verhindern, wollte Bendemann ein attraktiveres Lehrerkollegium und damit neue künstlerische Anreize schaffen. Der erste Schritt war 1863 die Berufung Oswald Achenbachs zum Professor für Landschaftsmalerei gewesen.<sup>104</sup>

Außerhalb des akademischen Betriebs sah man hierin eine vielversprechende Chance, der angestaubten Institution zu einer neuen Blüte zu verhelfen. Dieses Bild spiegeln nicht nur die Pressetexte zur Berufung Wilhelm Sohns wider.<sup>105</sup> Auch beispielsweise Anton Springer verwies bereits 1866 darauf, dass „Düsseldorf tagtäglich aus dem Hauptkreise deutscher Kunstthätigkeit mehr heraus [tritt] und [...] unter den Mittelpunkten der deutschen Kunst immer seltener genannt [wird].“<sup>106</sup> Im Laufe der 1860er Jahre hatte die rheinische Akademie ihre Vorreiterstellung an die Institutionen in München und Berlin verloren. Besonders die Erstgenannte genoss durch ihren Direktor Wilhelm von Kaulbach

---

<sup>100</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 222–223.

<sup>101</sup> Akte HStA Düsseldorf, Reg. Ddf. Präs. Büro 1532, Nr. 132, 13. August 1867, zitiert nach Aschenborn 1998, S. 148.

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

<sup>103</sup> HSTA Ddf.-Kalkum, Reg. Ddf., Präs. Büro 1522, Bl. 132 f., zitiert nach Hütt 1995, S. 257, Anm. 285.

<sup>104</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Kunstpolitik am Rhein. Zum Verhältnis von Kunst und Staat am Beispiel der Düsseldorfer Kunstakademie, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 11–42, hier S. 29.

<sup>105</sup> Vgl. Düsseldorf Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867, o. A. Dort schrieb man: „[D]ie Akademie [hätte] sich [...] glücklich schätzen dürfen, eine Lehrkraft wie Wilhelm Sohn zu gewinnen.“

<sup>106</sup> Springer, Jaro: Vom Rheine, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. 1, 1866, 150–152, hier S. 152.

(1804–1874) einen internationalen Ruf, an den Düsseldorf lange nicht mehr heranreichen konnte.<sup>107</sup> Springer konstatiert in seinem Artikel zwar einen Niedergang der rheinischen Kunst, setzt diesen aber nicht vordergründig mit den Künstlern und der Malerei in Verbindung. Vielmehr verbindet er diesen mit der offiziellen Institution, dem Lehrbetrieb der Akademie sowie dem ‚Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen‘.<sup>108</sup>



Abb. 1: Wilhelm Sohn (1830–1899): Die Konsultation, 1866, Öl auf Leinwand, 123,7 × 150,5 cm, bez. u. li.: 31. Juli 1866; u. re.: Wilh. Sohn Ddf 1866, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. G 231

Der nächste konsequente Schritt, um das Lehrerkollegium zu erweitern, wäre die Berufung Wilhelm Sohns gewesen, dessen künstlerische und pädagogische Fähigkeiten Bendemann erkannt hatte. Sohn war zu dieser Zeit bereits künstlerisch etabliert. Zeitgleich mit der Auseinandersetzung feierte er einen seiner größten Erfolge: Sein Gemälde ‚Die

Konsultation‘ (1866, Abb. 1) brachte ihm über die Grenzen des Rheinlands hinaus den Zuspruch des Publikums ein. Neben der Verbreitung durch einen Stich aus der Hand Ernst Forbergs (1844–1915) erlangte das Gemälde weitreichende Aufmerksamkeit durch die Prämierung mit der Goldmedaille auf der Pariser Weltausstellung 1867.<sup>109</sup> Sohns Gattungswahl hatte für die Akademie zwei Vorteile: Zum einen konnte er sich, wie von Bendemann geplant, der Schülerschaft widmen, deren Interessen und Talente nicht in der Historie lagen.<sup>110</sup> Zum anderen zählen viele seiner Arbeiten zum sogenannten ‚historischen Genre‘. Somit blieb die Verbindung zur höchsten Gattung auch in den

<sup>107</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Standorte, Künstler, Themen – Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 16–27, hier S. 23.

<sup>108</sup> Vgl. Springer 1866, S. 152. Springer verweist zwar darauf, dass die Malerei qualitativ nicht mehr an die Anfangsjahre heranreiche, jedoch vergleicht er dies mit den natürlichen Bewegungen des Meeres und erwartet dementsprechend in absehbarer Zeit wieder künstlerisch gehaltvollere Jahre.

<sup>109</sup> Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918, Bd. 3, München 1998, S. 298; vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 10. Jg., Nr. 20 (30. März 1899), 1899, S. 310.

<sup>110</sup> Vgl. Aschenborn 1998, S. 147.

Genredarstellungen zumindest in Ansätzen erhalten.<sup>111</sup> Mit dieser Positionierung wäre es ihm möglich gewesen, die bestehende Lücke zwischen akademischer und freier Künstlerschaft zu schließen. Er galt „als vielleicht de[r] gediegenste[...] der außerhalb der Academie stehenden Figurenmaler [...]“<sup>112</sup>

Außerdem verfügte Sohn über Lehrerfahrung und war mit dem akademischen Betrieb vertraut. Neben der eigenen Ausbildung hatte er einen Teil der Schülerschaft Bendemanns schon während dessen Abwesenheit unterrichtet.<sup>113</sup> Des Weiteren erteilte er seit Mitte der 1850er Jahre in seinem Atelier einigen Künstlern Privatunterricht.<sup>114</sup> Ein Aspekt, der jedoch in den Augen des etablierten Lehrerkollegiums gegen Sohn sprach, da diese Handhabung eher an die freie Künstlerschaft als an einen akademischen Lehrbetrieb erinnerte.<sup>115</sup>

Bendemanns Vorgehen legt nahe, dass er die Zeichen der Zeit und damit den Handlungsbedarf erkannt hatte. Er war sogar bereit, auf mögliche eigene Gehaltserhöhungen zu verzichten, damit der Akademie für eine weitere Lehrperson keine unvorhergesehenen Kosten entstünden, da diese bereits im Etat kalkuliert seien.<sup>116</sup> Seine Bestrebungen scheiterten jedoch an dem Unwillen seiner Kollegen, denn Sohn war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr gewillt gewesen, eine eigene Klasse zu übernehmen.<sup>117</sup> Resigniert nahm Bendemann seine Tätigkeit zunächst im vollen Maß wieder auf. Doch diese Dissonanz, genauso wie seine sich stetig verschlechternde körperliche Verfassung, machten einen zeitnahen Rücktritt unumgänglich. Diesen reichte er am 04. Oktober 1867 ein.<sup>118</sup>

## 2.3 Das Eingreifen der Regierung in den akademischen Betrieb

Nachdem Eduard Bendemann sein Amt niedergelegt hatte, kam es zu einer Neustrukturierung der akademischen Verwaltung. Es handelte sich nicht länger um eine

---

<sup>111</sup> Vgl. Memmel 2013, S. 184–185.

Für die künstlerischen Schwerpunkte in Sohns Œuvre vgl. Kapitel 3.1.1 Das künstlerische Schaffen Wilhelm Sohns. Auf das ‚historische Genre‘ allgemein wird hingewiesen in Kapitel 4.1 Das ‚historische Genre‘ genauer eingegangen.

<sup>112</sup> Düsseldorf Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867, o. A.

<sup>113</sup> Vgl. Aschenborn 1998, S. 151.

<sup>114</sup> Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918, Bd. 1, München 1997, S. 84. Ebd. wird für Albert Baur d. Ä. (1835–1906) vermerkt, dass er ab 1854 Privatunterricht bei Wilhelm Sohn nahm.

<sup>115</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 223.

<sup>116</sup> Vgl. Aschenborn 1998, S. 148.

<sup>117</sup> Vgl. Düsseldorf Zeitung, 15. August 1867 (Nr. 223), 1867, o. A.

<sup>118</sup> Vgl. Aschenborn 1998, S. 149–150.

Monokratie, sondern die Befugnisse wurden nun auf mehrere Organe verteilt. Das Lehrerkollegium widmete sich vorrangig den innerschulischen Angelegenheiten, während die Fragen der äußeren Verwaltung dem Kuratorium oblagen. Mit der Vereinigung dieser beiden Interessensgebiete war das Direktorium betraut, das aus dem Direktor und einem als Sekretär tätigen Lehrer bestand.<sup>119</sup> In der ersten Phase waren alle diese Posten mit Historienmalern besetzt. Neben dem neuen Direktor Hermann Wislicenus, dem durch die neuen Statuten auch unmittelbar die Geschäftsführung übertragen worden war,<sup>120</sup> umfasste das Direktorium „E. Deger [(1809–1885)], E. Giese [(1867–1916)] [...] [und] W. Lotz [(1829–1879)] [...]“<sup>121</sup>

Die Malerausbildung beschränkte sich in dieser Zeit fast ausschließlich auf den Idealismus. Dies betonte auch Wislicenus in einem Schreiben vom 15. Januar 1869 an den preußischen Kultusminister. Darin beschrieb er seine Kunstauffassung mit den Worten,

daß er [der Künstler] aus den großen Momenten der Geschichte, Poesie oder Religion mit dem unerläßlichen Ernst der Auffassung schaffe, der das Interesse auf den Geist der Sache und nicht auf die Nebendinge zu lenken versteht und der hierdurch die Höchstgebildeten und nicht die Menge für sich gewinnt. [...] Er [Wislicenus] wies darauf hin, daß er bisher keine Schüler gefunden hätte, die seinen künstlerischen Ansätzen zu folgen gewillt wären, daß er jedoch lieber ‚berufene Talente dem Staat ... erziehen‘ wolle ‚statt eines traurigen Kunstproletariats, wie es leider schon zu viel existiert [...]‘<sup>122</sup>

Die Schülerschaft war nicht mehr gewillt, der traditionellen Kunstauffassung des Lehrkollegiums zu folgen. Erneut wuchs die Sorge, der Lehrbetrieb sei zu einseitig, da nun auch noch die Stelle von C. F. Sohn vakant war und neubesetzt werden musste. Wie im Jahr zuvor wurde Wilhelm Sohn jetzt von Dr. Pinder, dem Vertreter des ‚Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten‘ in Düsseldorf, als künstlerisches Gegengewicht vorgeschlagen.<sup>123</sup> Auch die Lehrerschaft hatte mit der Zeit einsehen müssen, dass die Privatklassensohns eine größere Anziehungskraft auf die

---

<sup>119</sup> Vgl. Pallat, Ludwig: Richard Schöne. Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1959, S. 80.

<sup>120</sup> Vgl. Mai 2010, S. 203.

<sup>121</sup> Baumgärtel 2011b, S. 368.

<sup>122</sup> Gehrecke, Siegfried: Hermann Wislicenus. 1825–1899, Göttingen 1987, S. 37. Die in der Partie verwandten Zitate stammen aus: Deutsches Zentralarchiv Merseburg, Historische Abt. II, 2.2.1., No. 20795, Blatt 31 (Wettbewerb Pfalz) und Abt. II, Rep. 76 Ve Sekt. 18, Abt. 1, No. 1, vol. XI, Blatt 167 ff. (künstl. Programm).

<sup>123</sup> Pinder sprach sich an dieser Stelle nicht nur für die Berufung Sohns aus, sondern prangerte auch die Einseitigkeit der idealistischen Malerei Ernst Degers an. Diese war katholisch geprägt und stimmte somit nicht mit der protestantischen Einstellung des Staates überein, vgl. Hütt, Wolfgang: Der Einfluß des preußischen Staates auf die Entwicklung von Inhalt und Form der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, Dresden 1955, S. 39.

jungen Künstler ausübte als man zuvor erwartet hatte und sie dadurch dem akademischen Betrieb durchaus schaden könnte. Pinder ging in einem Bericht vom 09. Januar 1868 an Minister von Mühler sogar so weit zu sagen, dass „neben der Akademie eine zweite und bessere Malschule bestünde“<sup>124</sup>, mit der das Atelier Sohns gemeint war.<sup>125</sup> Er genoss zu dieser Zeit den Ruf des „beste[n] Lehrer[s] in der Technik der Ölmalerei.“<sup>126</sup> Sohn lehnte wahrscheinlich aus finanziellen<sup>127</sup> und Prestige Gründen ab. Denn der Berufung waren nicht nur die geschilderten Diskrepanzen vorausgegangen, sondern ein akademischer Lehrauftrag konnte neben gesellschaftlichem Ansehen auch Einschränkungen in der eigenen künstlerischen Tätigkeit mit sich bringen.<sup>128</sup>

Der ehemalige Schüler Bendemanns Julius Roeting (1822–1896) besetzte schließlich 1868 die disponible Position und führte damit eine weitere Stärkung der Historie herbei. Der akademische Betrieb verharrte somit in Traditionen und entfernte sich immer weiter von den Wünschen der neuen Künstlergeneration. Dieses Vorgehen kulminierte in dem 1869 erfolgten Protest von 38 Schülern zur Semisäcular-Feier. In einem Schreiben lehnten die Künstler die neu eingesetzte Akademieleitung ab. Dieses wurde „am 23. Juni 1869 dem Ministerium in Berlin überreicht[...]“<sup>129</sup> und ebenfalls an die Presse weitergeleitet.<sup>130</sup> Begründet liegt dieser drastische Schritt in dem immer weiter wachsenden Einfluss der preußischen Regierung auf den akademischen Betrieb. Neben der Berufung Wislicenus zum Direktor, die ohne Zustimmung des Lehrerkollegiums ausschließlich durch das Ministerium erfolgt war, mischte sich die Regierung immer weiter in das Lehrgeschehen ein.<sup>131</sup> Obwohl der Kurator und Regierungspräsident Friedrich von Kühlwetter von den Diskrepanzen innerhalb der Künstlerschaft wusste, hatte er Regierungsrat Altgeld, der einen vehementen Einsatz für die idealistische Kunst zeigte, als kommissarischen Leiter der Akademie eingesetzt. Dass wiederum die freien Künstler genauso wie einige Akademiker mit der großteils verstaatlichten Leitung der Institution und der Vereinheitlichung des Lehrbetriebs nicht einverstanden sein würden, war vorhersehbar gewesen.<sup>132</sup> Auf den Schülerprotest folgte ein Brief von Professor

---

<sup>124</sup> Hütt 1995, S. 224.

<sup>125</sup> Vgl. ebd., S. 223–224.

<sup>126</sup> Hütt 1955, S. 39.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., S. 39, 83, Anm. 62.

<sup>128</sup> Vgl. Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2000, S. 115–116.

<sup>129</sup> Hütt 1995, S. 224.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 223–224, 233.

<sup>131</sup> Vgl. Hütt 1955, S. 42–43.

<sup>132</sup> Vgl. Mai 2010, S. 203.

Andreas Müller (1811–1890) an Minister Mühler, in dem er davor warnte, die Aufsässigen zu entlassen, da dadurch die Talentiertesten der Akademie verwiesen werden würden.<sup>133</sup>

Die folgende Zeit war von innerakademischen Diskrepanzen geprägt, die teilweise in der neuen Struktur des Direktoriums begründet waren. Eine klare Abgrenzung der Interessengebiete war diffizil, weshalb die zu treffenden Entscheidungen meist Unstimmigkeiten mit sich brachten. Da Wislicenus, der diese hätte beschwichtigen sollen, dazu oftmals nicht in der Lage war, wurde ein Großteil der Entschlüsse an die zuständigen Minister weitergeleitet und damit außerhalb des eigentlichen Akademiebetriebs gefasst.<sup>134</sup>

Seit 1872 hatte Richard Schöne die Position des Referenten für Kunstangelegenheiten inne. Vorrangig verfolgte er in Düsseldorf zwei Ziele: zum einen den Neubau des Akademiegebäudes.<sup>135</sup> Die Frage, wie nach dem Brand von 1872 mit den architektonischen Überresten der Akademie verfahren werden solle, macht die Unstimmigkeiten in der Akademieleitung deutlich. Ein Jahr nach der Katastrophe war mit dem Wiederaufbau des ehemaligen Residenzschlosses begonnen worden. Während sich das Kuratorium für dieses Vorgehen aussprach, befürwortete die Lehrerschaft einen Neubau am Sicherheitshafen.<sup>136</sup> Schließlich gab man dem zweiten Vorschlag nach und zwei Jahre später im Jahr 1875 wurde der Neubau nach den Plänen des Architekten Hermann Riffart begonnen. Der Bau zog sich aufgrund von Planänderungen und verschiedenen Unvorhersehbarkeiten bis ins Jahr 1896.<sup>137</sup> Zum anderen erkannte Schöne die Problematik, die Bendemann bereits in den 60er Jahren angesprochen hatte: die Zusammensetzung und Vorgehensweise des Lehrerkollegiums. Es wurden zu dieser Zeit erhebliche Mängel in der personellen Besetzung deutlich. Dass die 1872 erfolgte Berufung Eugène Dückers (1841–1916) nur der Anfang größerer Veränderungen sein könnte, ließ Eduard von Gebhardt (1838–1925) bereits anklingen, als er an Schöne schrieb, dass „[d]er Zopf der Akademie [...] noch unter dem Schutt der Brandstätte [liegt] und [...] früher auferstehen [würde] als der Neubau.“<sup>138</sup>

---

<sup>133</sup> Vgl. Hütt 1955, S. 45–46, 74, Dokument XXII.

<sup>134</sup> Vgl. Pallat 1959, S. 80.

<sup>135</sup> Vgl. Mai 2010, S. 300.

<sup>136</sup> Vgl. M. B.: Mißstände an der Düsseldorfer Akademie, in: Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 9. Jg., Nr. 4 (07. November 1873), 1873, 56–58, hier S. 56.

<sup>137</sup> Vgl. Mai 2010, S. 300; vgl. Pallat 1959, S. 80.

<sup>138</sup> Brief von Eduard von Gebhardt an Richard Schöne, zitiert nach Pallat 1959, S. 81.

In einem Bericht an das preußische Kultusministerium legte Prof. Dr. D. W. Roßmann, der ab 1873 Professor für Kunst- und Literaturgeschichte an der Düsseldorfer Kunstakademie war, dar, dass eine Umstrukturierung auch im Sinne der Regierung wäre.<sup>139</sup> Er verfasste die Dokumentation im öffentlichen Auftrag anlässlich der 1873 im Rahmen der Weltausstellung in Wien stattgefundenen ‚Internationalen Kunstausstellung‘. Hierin macht er deutlich, dass die Regierung sowohl von der Anerkennung der bisher strikt abgelehnten realistischen Tendenzen als auch von der Akademisierung der Genremalerei profitieren würde.

Um in dieser letzteren allgemeinen Hinsicht ein Wort zu sagen, so haben meiner unmaßgeblichen Ansicht nach die älteren Akademien den Fehler begangen, sich zu lange gegen die Berücksichtigung der realistischen Richtung zu sträuben. Sie veranlaßten dadurch diejenigen, welche sich durch dieselbe angezogen fanden – und dies war nun einmal vermöge eines sehr tiefgehenden Zuges der Zeit die überwiegende Mehrzahl des Nachwuchses – sich ihnen entweder nach kurzem unzulänglichem Studium oder ganz zu entziehen, um sich an irgendeinen außerhalb der Schulen stehenden Künstler von koloristischem Rufe anzuschließen. Darüber ist es bei uns zu jener ängstlichen Spezialisierung der Fächer innerhalb der Malerei gekommen, welche man in Frankreich bei weitem nicht in dem Maße kennt ... Bei uns dagegen verengen sich die jungen Künstler sofort auf eine ganz bestimmte Spezialität, in denen sie es zu einer gewissen Routine bringen, während ihnen das übrige unermeßliche Gebiet der Kunst fremd bleibt. Der Grund liegt offenbar in der ganz einseitigen Vorbildung, welche sie empfangen haben. Wäre ihnen zur Zeit ihrer Ausbildung das Genre nicht entzogen, wäre dies in den regelmäßigen akademischen Kurs aufgenommen worden, so würden sie wahrscheinlich zugleich auf ein auch die Idealrichtung umfassendes Können vorbereitet werden.<sup>140</sup>

Roßmann sah in der Öffnung der akademischen Ansätze den ersten Schritt zur Rückbesinnung auf die idealistische und damit staatlich anerkannte Kunst. Damit wäre man angeblich wiederum in der Lage, die seit der Jahrhundertmitte existierenden kritischen und sozialen Ansätze in der Malerei einzudämmen.<sup>141</sup>

Die Bemühungen kulminierten 1874 in der Gründung einer neuen Malklasse unter der Leitung Eduard von Gebhardts, die wiederum als Grundlage für eine Meisterklasse diente, der Wilhelm Sohn vorstand.<sup>142</sup> Nach der zunächst problematischen Debatte hatte selbst Wislicenus den Genremaler schließlich als Professor vorgeschlagen.<sup>143</sup> Die beiden neuen Lehrer traten am 01. April 1874 ihre Stellen an.

---

<sup>139</sup> Vgl. Woermann 1924, S. 345.

<sup>140</sup> DZA Merseburg, Rep. 76 Ve., Sekt. 18, Abt. I No. 1, Vol. XII, zitiert nach Hütt 1955, S. 58.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 22–23.

<sup>142</sup> Vgl. Pallat 1959, S. 81.

<sup>143</sup> Vgl. Mai 1979, S. 31.

### 3 Die offiziellen Lehrer für Genremalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie

#### 3.1 Wilhelm Sohn als erster Professor der Genremalerei: 1874 bis 1895

##### 3.1.1 Das künstlerische Schaffen Wilhelm Sohns

1847 kam der Berliner Johann August Wilhelm Sohn nach Düsseldorf und nahm an der dortigen Kunstakademie sein Studium auf. Sein erster Lehrer im Antikensaal wurde sein Onkel Carl Ferdinand Sohn. Im darauffolgenden Jahr besuchte er außerdem die Bauklasse Rudolf Wiegmanns (1804–1865). Den Abschluss bildete die erste Malklasse des Akademiedirektors Wilhelm von Schadow, in der Sohn bis zum 01. Juli 1855 im Bereich ‚Historienmalerei‘ ausgebildet wurde.<sup>144</sup> In dieser frühen Phase entstanden seine ersten großen Historienwerke, wie ‚Jesus und die Jünger auf dem stürmischen Meer‘ (1853), ‚Christus am Ölberg‘ (1855) oder ‚Die heilige Genoveva‘ (1856).<sup>145</sup>

Erst in der folgenden Zeit wandte sich Sohn verstärkt der Genremalerei zu. In seiner motivischen Entwicklung orientierte er sich zunächst an der Düsseldorfer Tradition, soziale Missstände darzustellen. Mit Gemälden wie ‚Der Geiger und sein Kind‘ (um 1860)<sup>146</sup> trat er thematisch in die Fußstapfen Johann Peter Hasenclevers, der bereits 1831 nach dem Vorbild David Wilkies (1785–1841) das Werk ‚Der blinde Geiger mit seinem

---

<sup>144</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 298.

<sup>145</sup> Vgl. Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. II.2, Dresden 1901, S. 768, Nr. 2–4.

Bei dem Erstgenannten handelt es sich um: Wilhelm Sohn (1830–1899): Jesus und die Jünger auf dem stürmischen Meere, 1853, Leinwand, 192 × 255 cm, Leinwand unten 20 cm angestückt, bez. u. dat. u. li.: W. Sohn 1853, Düsseldorf, Kunstpalast, vgl. Markowitz, Irene: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. 2 – Malerei. Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1969, S. 341–342.

<sup>146</sup> Vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768, Nr. 8. Zur Datierung vgl. Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914 (zugl. Freiburg i. Br., Albert-Ludwigs-Univ., Diss., WS 2007/2008), Merzhausen 2013, S. 232.

Knaben‘ geschaffen hatte.<sup>147</sup> Sohn erweiterte das seit dem Jahrhundertanfang



Abb. 2: Wilhelm Sohn (1830–1899): Junge Bettlerin, 1860, Öl auf Leinwand, 95 × 76,5 cm, Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. Gal.-Nr. 2835

gebräuchliche Bildthema des Bettlers<sup>148</sup> in der Jahrhundertmitte um die Darstellung der für die Zeitgenossen exotisch anmutenden ‚Zigeunerin‘. Die Thematik der gesellschaftlichen Außenseiter fesselte über mehrere Jahre seine künstlerische Aufmerksamkeit. In dieser Zeit entstanden einige in der Darstellung sehr verwandte Werke. Das wahrscheinlich erste Gemälde dieser Phase – ‚Eine Zigeunerin‘ aus dem Jahr 1858 – ist heute nicht mehr erhalten.<sup>149</sup> Bereits zwei Jahre später malte Sohn seine ‚Junge Bettlerin‘ (Abb. 2). Das im Titel angeführte dunkelhaarige Mädchen ist schlafend an einer Mauer zusammengesunken. Neben ihr döst mit gesenktem

Kopf ein struppiger grau-brauner Hund. Ihr Erscheinungsbild mit abgewetzter Kleidung und dem heruntergefallenen Tamburin macht ihren niedrigen gesellschaftlichen Stand unmissverständlich deutlich. Welcher ethnischen Gruppe die junge Bettlerin angehört, bleibt unbestimmt. Es wäre möglich, dass sie eines der sogenannten ‚Savoyardenkinder‘ ist. Der Begriff leitet sich von der Landschaft ‚Savoyen, in den französischen Alpen [ab], [die] [...] dafür bekannt [war], dass arme Eltern ihre acht bis zehn Jahre alten Kinder zum Arbeiten und Betteln in die Fremde schickten.“<sup>150</sup> Da man diese wiederum teils dem

<sup>147</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 152–153.

Bei dem blinden Bettler handelt es sich um ein traditionelles Motiv, welches bereits Mitte des 16. Jahrhunderts in der spanischen, anonym herausgegebenen Novelle ‚Lazarillo de Tormes‘ aufgegriffen und das beispielsweise schon vor 1630 von Georges de La Tour (1593–1652) als bildwürdig erachtet wurde, wie sich in folgendem Werk zeigt:

Georges de La Tour (1593–1652): Blinder Drehleierspieler, vor 1630, Öl auf Leinwand, 162 × 105 cm, Nantes, Musée des Beaux-Artes.

Zur Tradition der Thematik vgl. Schneider 2004a, S. 75–77.

<sup>148</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 165–166.

<sup>149</sup> Vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768, Nr. 6. Nach schriftlicher Mitteilung von Dr. Jörn Barfod des Ostpreußischen Landesmuseum, Lüneburg, am 05. Dezember 2016 wurde das Werk wahrscheinlich bei der Zerstörung des Königsberger Stadtmuseums 1944 / 45 ebenfalls zerstört.

<sup>150</sup> Flum 2013, S. 98.

‚Fahrenden Volk‘ zuordnete,<sup>151</sup> ist fraglich, ob im 19. Jahrhundert eine genaue Differenzierung der Darstellungsweisen stattfand.

Das Mädchen wurde vom Künstler in Kontrast gesetzt zu einem Mädchen und einem Jungen, die am oberen Bildrand über die Mauer schauen. Diese Opposition offenbart sich gleichermaßen in der Darstellungsweise der Kinder, in gutbürgerlicher Kleidung, wie in der sie umgebenden Vegetation. Während das bettelnde Mädchen auf dem kargen Boden sitzt, werden die anderen Kinder von blühenden Sträuchern hinterfangen. Mit der Position oberhalb der Mauer werden sie genauso zu Betrachtern der Situation wie der Rezipient selbst. Auf diese Weise wird dem Publikum die eigene Situation vor Augen geführt. Die daraus resultierende Distanz zur Bettlerin, genauso wie die realistische Darstellungsweise,<sup>152</sup> steigert wiederum das ihr entgegengebrachte Mitleid. Das Nachempfinden der Situation sowie das Wecken von Empathie beim Betrachter stellen Ziele dieses gefühlsbetonten Gemäldes dar.<sup>153</sup>

Dasselbe Motiv griff Sohn noch mindestens ein weiteres Mal auf (vgl. Abb. 3).<sup>154</sup> Durch die bereits zur Entstehungszeit erfolgte Umbenennung in ‚Verschiedene Lebenswege‘ fand eine deutliche Moralisierung statt. Stand ursprünglich das

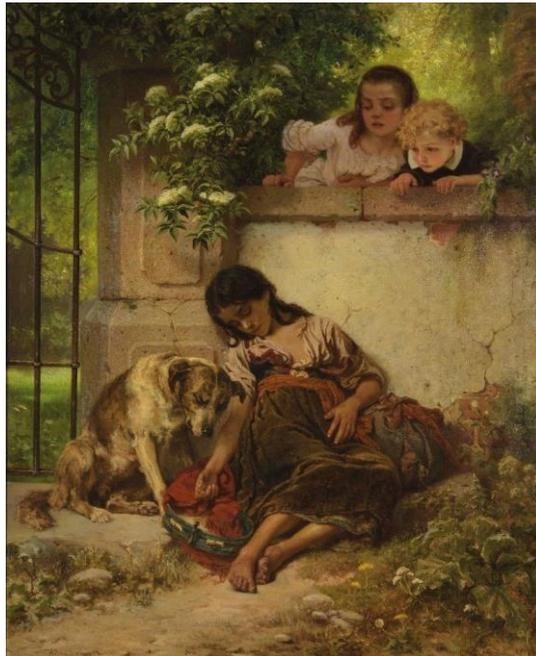


Abb. 3: Wilhelm Sohn (1830–1899): Verschiedene Lebenswege, 1861, Öl auf Leinwand, 100 × 81,5 cm, sign. u. li.: Wilh. Sohn 1861, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, Inv.-Nr. M 365

<sup>151</sup> Vgl. Flum 2013, S. 98–100.

<sup>152</sup> Die realistische Darstellungsweise der jungen Bettlerin ist so prägnant, dass das Gemälde als ein früher Vertreter der ‚Armeleutemalerei‘ aufgefasst werden kann. Flum nahm sowohl ‚Der Geiger und sein Kind‘ als auch die ‚Junge Bettlerin‘ als Beispiele für ihre Auseinandersetzung zur ‚Armeleutemalerei‘, vgl. Flum 2013, S. 86–97; 232. Auf die Thematik der ‚Armeleutemalerei‘ wird in Kapitel 4.7.4 Ein kritischer Unterton in der Malerei: Von sozialen Tendenzen bis zur ‚Rinnsteinkunst‘ genauer eingegangen.

<sup>153</sup> Vgl. Forster, Peter: Ludwig Knaus. Ein Lehrstück, in: Ludwig Knaus. Ein Lehrstück, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 27. Juni bis 02. November 2014), Petersberg 2014, 8–45, hier S. 23.

<sup>154</sup> In der ‚Kunst für Alle‘ wird neben ‚Verschiedene Lebenswege‘ auch das Gemälde ‚Eine Gewissensfrage‘ als Sujet der frühen Phase Sohns genannt, vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 14. Jg., Nr. 14 (15. April 1899), 1899, S. 221. Ob mit dieser gleichzeitigen Nennung auch eine thematische Verwandtschaft der beiden Arbeiten angenommen werden kann, ist nicht sicher. Laut der ‚Kunst für Alle‘ befand sich die Arbeit ‚Eine Gewissensfrage‘ in der ‚Galerie Karlsruhe‘ (vgl. ebd.), Boetticher vermerkt hingegen die Kunsthalle in Karlsruhe (vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768, Nr. 9). Der Verbleib des Werkes ist nicht auszumachen, da es sich heute weder im Bestand der Kunsthalle Karlsruhe noch der Städtischen Galerie befindet.

Motiv der Armut im Fokus, verlagerte sich dieser in der zweiten Fassung auf die soziale Differenz zwischen den Kindern und deren Zukunft. Dadurch sollte eine Reflexion der eigenen Lebenswirklichkeit von Seiten des Betrachters erreicht werden.

Da die Darstellungsweise in beiden Werken nahezu identisch ist, kann davon ausgegangen werden, dass das Motiv zur Entstehungszeit besondere Aufmerksamkeit genoss und Sohn es aus diesem Grund mehrfach für den Markt schuf. Dies bestätigt auch die Tatsache, dass die Wiesbadener Version noch im Entstehungsjahr unmittelbar dem Künstler abgekauft wurde.<sup>155</sup> Die Beziehung zur sogenannten ‚Zigeunerthematik‘ erhielt das Sujet neben den bildimmanenten Verweisen durch eine nicht ganz ausgearbeitete, kleinere Version, die möglicherweise als Skizze diente (Abb. 4).<sup>156</sup> Auffällig ist, dass



Abb. 4: Wilhelm Sohn (1830–1899): Zigeunermädchen mit Hund an der Mauer des Schlossparks kauernd, Öl auf Leinwand, 30,2 × 23,5 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Sohn zwar ein kritisches Moment aufgriff, es aber nicht weiter ausführte. Es handelt sich um eine Zustandsschilderung, in der zwar die Problematik der Kinderarmut thematisiert, jedoch weder Ursache noch Lösung dafür aufgezeigt werden. Vielmehr wird sie als der gegebene Zustand hingenommen. Damit griff er eine tradierte Düsseldorfer Darstellungsweise auf, die in dieser Zeit schon in den Genrewerken Rudolf Jordans oder Henry Ritters (1816–1853) zum Ausdruck gekommen war.<sup>157</sup>

Zeitlich beschränkte sich diese moderat sozialkritische Phase, die ihm bei seinen Zeitgenossen den Ruf eines ‚Realisten‘ einbrachte,<sup>158</sup> bis ins letzte

<sup>155</sup> Nach schriftlicher Mitteilung von Dr. Peter Forster, Museum Wiesbaden, vom 23. Dezember 2016 hat das Museum das Gemälde 1861 unmittelbar beim Künstler erworben.

<sup>156</sup> Neben den genannten Werken existiert noch eine weitere Darstellung aus diesem Themenfeld, das ‚Zigeunermädchen mit ihrem Hunde‘. Wann dieses jedoch entstand, ist nicht gesichert, Boetticher vermerkt nur, dass es 1871 in den Besitz des Städtischen Museums Leipzig übergang, vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768, Nr. 13. 1981 wurde ein Werk mit identischem Titel von der Galerie Paffrath verkauft, vgl. hierzu Aukt.-Kat. Galerie Paffrath, Werke der Düsseldorfer Malerschule. Gemälde. Aquarelle, Aukt.-Nr. 125, 1981, S. 6.

<sup>157</sup> Vgl. Landes 2011, S. 202; vgl. Kuhn 2003, S. 175–176. Die beiden genannten Künstler zeigen in ihren Werken zwar soziale Missstände, diese wurden jedoch durch das Schicksal hervorgerufen. Somit können sie weder der Politik noch einer spezifischen Person zu Lasten gelegt werden. Landes nennt ebd. als Beispiele hierfür:

Rudolf Jordan (1810–1887): Schiff in Not (Weiber holen Männer zur Rettung eines gefährdeten Schiffes), Öl auf Leinwand, 81,5 × 121,5 cm, ligiert monogr. u. dat. u. re.: 18 RJ 44, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer.

Henry Ritter (1816–1853): Der ertrunkene Fischersohn, 1844, Abb. 108.

<sup>158</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 223.

Drittel der 1860er Jahre. Bezeichnenderweise endete sie nahezu zeitgleich mit dem Beginn seiner akademischen Lehrtätigkeit. Es ist davon auszugehen, dass die konservative Leitung der Kunstakademie neben der privaten Lehrtätigkeit auch diese offene Kunstanschauung wenig begrüßte. Ab dieser Zeit bildete das weniger kontrovers gesehene ‚historische Genre‘ den Schwerpunkt Sohns künstlerischer Auseinandersetzung. Mitte der 1860er Jahre schuf er mit ‚Interieur mit Gespräch zwischen Mutter und Tochter‘ wahrscheinlich sein erstes Werk im Stil der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.<sup>159</sup>

In der Folgezeit sollten sozialkritische Themen in seinem Œuvre keine Bedeutung mehr haben. Nur auf das Moment der Betrachterempathie griff Sohn immer wieder zurück. Das bekannteste Werk dieser Art ist die bereits benannte ‚Konsultation‘ (Abb. 1) aus dem Jahr 1866. Die zentrale Szene zeigt ein Gespräch zwischen einem Advokaten sowie einer älteren und einer jungen Dame. Die junge in sich gekehrte Frau wird durch die unmittelbare Ansprache des Rechtsanwaltes und den auf sie gerichteten Blick seines Gehilfen zur Protagonistin. Der Gesprächsinhalt bleibt undefiniert und bietet somit Raum für Spekulationen. Fehlende Verweise innerhalb des Bildes wurden vom zeitgenössischen Publikum gern für individuelle Interpretationen genutzt,<sup>160</sup> so sah man die Szene als Diskussion über eine amouröse Angelegenheit.<sup>161</sup> Besonders Themen, die eine Liebschaft betreffen, waren für eine solche offene Motivik prädestiniert. Sie ließen eine Fülle an Deutungsvarianzen zu, deren Auslegungsmöglichkeiten den Rezipienten und Rezipientinnen durch zeitgenössische Liebes- und Familienromane geläufig waren.<sup>162</sup>

Situiert wurde die Szene in einem Milieu zum Ende des 17. Jahrhunderts. Während die Amtstracht des Advokaten in Form von rotem Talar mit weißem Mühlsteinkragen

---

<sup>159</sup> Vgl. Häder, Ulf: *Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne. 1850–1900*, Jena 1999, S. 76, Anm. 18. Ebd. vermerkt der Autor für das Werk: „‚Interieur mit Gespräch zwischen Mutter und Tochter‘, 1864, Öl/Lw. 93x [sic] 101, Kunsthandel Berlin, auf einer Auktion vom 12. November 1929 unter Nr. 80 – Angabe nach R[ijksbureau voor] K[unsthistorische] D[ocumentatie Den Haag]“.

Mit einer solchen thematischen Verlagerung war Sohn nicht alleine. Auch von Ludwig Knaus ist bekannt, dass er sich vor und nach seiner Lehrzeit von 1874 bis 1882 in Berlin sozialen Themen zuwandte, diese jedoch während seiner akademischen Tätigkeit gänzlich mied, vgl. Forster 2014, S. 16.

<sup>160</sup> Vgl. Edler 1992, S. 69–71; vgl. Lange-Pütz, Barbara Sabine: *Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift ‚Kunst für Alle‘* (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1986), Bonn 1987, S. 48.

<sup>161</sup> „Worüber unterhandelt wird, ob über ein gebrochenes Eheversprechen, wie Einige vermuthen, oder über einen noch delikateren Punkt – das sagt uns das Bild allerdings nicht, aber wir sind ihm dankbar für diese Ungewißheit, da sie das Ganze mit dem poetischen Zauber einer Perspektive von Möglichkeiten umgiebt, die den Philister freilich beunruhigt, den dichterisch Fühlenden dagegen mit frohem Behagen erfüllt.“ *Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine*, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 311.

<sup>162</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 161.

nicht als zeitliches Indiz herangezogen werden kann, da dienstzugehörige Kleidung meist überzeitlich genutzt wird, gibt die weibliche Garderobe genaueren Aufschluss. Die schwarzen Kleider mit einzelnen hellen Details, wie beispielsweise der weißen Spitze, erinnern deutlich an die bürgerliche Mode des 17. Jahrhunderts.<sup>163</sup> Bei der jüngeren Dame kommt die sogenannte Matinee hinzu: eine kleine Jacke, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden aufkam und ursprünglich dem häuslichen Gebrauch vorbehalten war. Mit der Zeit wurde sie jedoch – „aus schwarzem Samt und oft mit Pelz“<sup>164</sup> besetzt – auch außerhalb des Heims getragen.<sup>165</sup> Und selbst der kleine Hund, der auf dem Boden schläft, wirkt wie ein Zitat der oft auf den Genrewerken des 17. Jahrhunderts präsenten Schoßhündchen.

Doch das Interieur lässt keine exakte zeitliche Zuordnung zu. Sohn verband allgemeine historische Verweise mit klassischen niederländischen Elementen und Düsseldorfer Konventionen. Das Bleiglasfenster am linken Bildrand kann als unmittelbare Anspielung auf die alten Meister verstanden werden. Die Enge des Raumes, die besonders durch die Ecksituation mit der „bildparallele[n] Rückwand“<sup>166</sup> etwas Bühnenartiges erhält, war hingegen seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts von den Düsseldorfer Künstlern gern genutzt worden.<sup>167</sup> Ähnliches zeigt sich in der Farbigkeit. In dieser deutet Sohn zwar noch den sogenannten ‚Galerieton‘ an, bricht ihn jedoch durch den Einsatz der Lokalfarbe<sup>168</sup> auf. Er schuf somit mehr einen Verweis auf die traditionellen Vorbilder als ein unmittelbares Zitat. Da sich der Hollandismus als Rückgriff auf das ‚Goldene

---

<sup>163</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Wilhelm Sohn, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 198–201, hier S. 200.

<sup>164</sup> Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon, 4. revidierte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 1999, S. 353.

<sup>165</sup> Vgl. ebd.

<sup>166</sup> Ricke-Immel 1979, S. 155.

<sup>167</sup> Zwar handelt es sich dabei nicht um eine Düsseldorfer Erfindung, sondern es lassen sich bereits Vorläufer in der englischen Genremalerei finden, jedoch wird diese Art der Raumdarstellung in Düsseldorf bereits seit mehreren Jahren genutzt, weshalb an dieser Stelle durchaus von Tradition gesprochen werden darf, vgl. ebd.

<sup>168</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 312.

Zeitalter‘ bereits seit der ersten Jahrhunderthälfte in Düsseldorf etabliert hatte,<sup>169</sup> reichten solche Andeutungen aus, damit das Publikum eine Beziehung zu den Vorbildern herstellen konnte.

Die junge Protagonistin wurde von Sohn noch ein weiteres Mal aufgegriffen, und zwar in seinem Gemälde ‚Ein stiller Moment‘<sup>170</sup> (Abb. 5). Obwohl der Künstler die Figur kaum veränderte, schuf er durch die Verortung in einem sakralen Raum eine gänzlich andere Situation. Mit dem Kontextwandel und dem traditionellen Genrethema des Kirchgangs beziehungsweise des Gebets verändert sich auch die Deutung der Figur. Ihre Körperhaltung wird nicht mehr als Symbol der Trauer oder Stagnation aufgefasst, der gesenkte Blick wird nun als Moment der Kontemplation verstanden.



Abb. 5: Wilhelm Sohn (1830–1899): Ein stiller Moment, Öl auf Holz, 45 × 33,5 cm, sign. u. re.: Wilh Sohn, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 102

Es ist zu hinterfragen, in welcher Beziehung dieses Gemälde zur ‚Konsultation‘ steht. Boetticher datierte es auf 1870,<sup>171</sup> was eine spätere Entstehung bedeutet. Hierfür können auch mehrere werkimmanente Faktoren herangezogen werden: Um eine ausgearbeitete Vorstudie für das Gemälde von 1866 handelt es sich allem Anschein nach nicht. Zwar fertigte Sohn Vorarbeiten sowohl einzelner Details als auch ganzer Figurenkonstellationen an, jedoch löste er diese nicht aus ihrem späteren Kontext

<sup>169</sup> Bereits in den 1830er Jahren hatten sich Studienreisen in die benachbarten Niederlande bei den Düsseldorfer Künstlern etabliert. Solche boten die Möglichkeit, sich sowohl mit der dort geführten Lebensweise, der man nachsagte, dass sie noch nicht der städtischen Wirklichkeit entsprach, als auch mit den Werken der alten Meister in den dortigen Sammlungen auseinanderzusetzen. Für die Bedeutung des Hollandismus in Düsseldorf vgl. Mai, Ekkehard: „Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische“ – Über die Beziehung Düsseldorfer Maler zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Nr. 3, 1989, 4–22 oder explizit für die Genremalerei vgl. Häder 1999, S. 75–83.

<sup>170</sup> Das Werk wird bei Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768, Nr. 12 mit der Bezeichnung ‚Troost in der Andacht. Blondes Mädchen in schwarzer Tracht vor dem Altar‘ gelistet. Im Folgenden wird weiterhin der moderne Titel genutzt.

<sup>171</sup> Vgl. ebd.

heraus.<sup>172</sup> Dass ein beliebtes Motiv erneut genutzt wurde, konnte bereits gesehen werden. Bei dem Gemälde ‚Verschiedene Lebenswege‘ handelte sich jedoch vielmehr um eine Kopie, in der die motivische Gesamtkonstellation aufrechterhalten wurde. Soweit bisher bekannt, stellt das Aufgreifen eines unveränderten Versatzstücks eine singuläre Erscheinung in Sohns Œuvre dar und mag der Bekanntheit der ‚Konsultation‘ geschuldet sein. Bereits 1866 wurde das Bild auf der ‚Berliner Kunstausstellung‘ präsentiert. Im Zuge dessen wurde es in den ‚Dioskuren‘ ausführlich besprochen und gelobt. Man regte sogar an, es für die Nationalgalerie anzukaufen.<sup>173</sup> 1867 brachte es Sohn die Goldmedaille auf der Pariser Weltausstellung ein<sup>174</sup> und noch am Ende des Jahres beschloss der Kunstverein in Leipzig den Ankauf für 5000 Taler für das dortige Museum.<sup>175</sup> Weitere Verbreitung erfuhr das Gemälde über das Medium der Druckgrafik. Der durch Professor Ernst Forberg gefertigte Kupferstich wurde sowohl vom ‚Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen‘ (1889),<sup>176</sup> als auch vom ‚Sächsischen Kunstverein‘ (1892) als Vereinsgabe bei den internen Verlosungen ausgegeben.<sup>177</sup>

Auch in der Darstellungsweise unterscheidet sich ‚Ein stiller Moment‘ von anderen Werken Sohns. Bisher bestimmte das Feinmalerische seine Werke, doch jetzt zeigt sich ein Bruch in der Malweise. Der Altar im Hintergrund wurde in einer viel freieren Manier umgesetzt und scheint mehr angedeutet als tatsächlich ausgearbeitet. Dieses Vorgehen ist jedoch nicht als ‚non-finito‘ zu verstehen, da Sohn auch in anderen Arbeiten darauf zurückgriff. In ‚Junge Mutter mit Kind‘<sup>178</sup> (Abb. 6) wurde die Protagonistin ebenfalls

---

<sup>172</sup> Zum Beispiel für das ‚Letzte Abendmahl‘ (Abb. 7) sind einige Studien im Museum, wie auch im Privatbesitz erhalten. Diese zeigen sowohl einzelne Details als auch komplette Figurenkonstellationen. Dazu gehören:

Wilhelm Sohn (1830–1899): Auf dem Krankenlager (Studie), 1889, Öl über Bleistiftskizze, auf Leinwand, 47,7 × 43,5 cm, sign. o. re.: Wilh. Sohn., Ritzsignatur u. Datum o. re.: 21.8.1889. / Wilh. Sohn, Düsseldorf, Kunstpalast.

Wilhelm Sohn (1830–1899): Studie zum Gemälde ‚Das letzte Abendmahl‘, 1891, Öl auf Leinwand, 72 × 55 cm, bez. u. dat. u. Mitte: W. Sohn 1891 14. July, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>173</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 311–312. Auf diesen Ankaufsvorschlag verwies man noch einmal in einer späteren Ausgabe, vgl. hierzu Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 12. Jg., Nr. 3 (20. Januar 1867), 1867, S. 19.

<sup>174</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 298.

<sup>175</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 13. Jg., Nr. 2 (12. Januar 1868), 1868, S. 13.

<sup>176</sup> Vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 24. Jg., Nr. 37 (20. Juni 1889), 1889, S. 584–585.

<sup>177</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 10 (15. Februar 1891), 1891, S. 159.

<sup>178</sup> Boetticher verzeichnete das Gemälde noch unter dem deskriptiven Titel ‚Flandrische Hausfrau. Sie entfaltet, an einem Tisch stehend, ein Kinderhemdchen, während das Kind daneben in einem Stühlchen schlummert‘, vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 769, Nr. 18.

durch die Malweise vom umgebenden Raum distanziert. Im Interieur ging Sohn viel



Abb. 6: Wilhelm Sohn (1830–1890): Junge Mutter mit Kind, Öl auf Holz, 42 × 34,8 cm, sign. u. re.: W Sohn, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 31

größer vor und ließ das künstlerische Vorgehen in der Form des Pinselduktus' erkennbar. Dadurch sind die Gegenstände auf dem Tisch im Vordergrund kaum bestimmbar und selbst die Gesichtszüge des Kindes bleiben vage und wenig ausgearbeitet.

Bei der Mutter-Kind-Thematik handelt es sich um ein seit dem 17. Jahrhundert anerkanntes Sujet. Mit diesem verband man nicht nur das intime und häusliche Moment, sondern auch das Idealbild der Frau. „Aufgeräumtheit und Reinlichkeit spiegelten die Ordnung des Lebens, in dem der Erziehung ein wichtiger Part zukam [wider].“<sup>179</sup> Somit wählte Sohn in

den historisierenden Gemälden einen ganz anderen Motivkreis als noch in den Jahren zuvor. Auf den ersten Blick ist alles Kritische aus diesen Werken gewichen. Doch speziell diese demonstrative Abwendung von Themen der eigenen Lebenswelt kann teilweise als Ablehnung verstanden werden, da sich die Künstler nicht mit den tatsächlichen Bedingungen auseinandersetzen wollten.<sup>180</sup>

Sohn maß der harmonischen Gesamtwirkung seiner Gemälde eine besondere Bedeutung bei. Die dafür benötigte Authentizität beruht maßgeblich auf der Auswahl des Kostüms und des Interieurs, bei der alle Elemente aus einer Epoche und einem Milieu entnommen wurden. Somit erscheinen Sohns Figuren nicht wie Schauspieler, die vor einer Kulisse agieren – wie man es anderen Malern des ‚historischen Genres‘ vorwarf – sondern wie unmittelbar aus dem Leben gegriffen.<sup>181</sup> Die Steigerung zum abgestimmten Gesamtwerk erfolgte schließlich durch das Farbkonzept. Sohns Farbsinn war berüchtigt. Man sagte ihm nach, er

<sup>179</sup> Mai 2012c, S. 198, für den gesamten Abschnitt vgl. ebd., S. 198–200.

<sup>180</sup> Vgl. Kuhn 2003, S. 177.

<sup>181</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 160–161; vgl. Schaarschmidt 1902, S. 266.

[erhob] [d]ie Wirkung der verschiedenen Farben zu einander [...] zu einem förmlichen Studium [...], das auf dem Wege des Experiments zu möglicher Vollendung gebracht wurde. Das Bild war nicht mehr das Resultat einer rein künstlerischen intuitiven Farbenfreude, sondern der Niederschlag und Extrakt einer manchmal durch Jahre hindurch fortgesetzten Reihe von Versuchen durch Farben-, Detail- und Gesamtskizzen, in denen zuweilen die Elemente zu einem Dutzend Bildern vereinigt waren.<sup>182</sup>

Sein künstlerisches Schaffen war ein höchst fragiler Prozess. Jede Auseinandersetzung mit anderen Kunstwerken konnte dazu führen, dass er die eigene Arbeit reflektierte und anschließend gänzlich neu komponierte. Die Folge war ein teilweise Jahre andauernder Werkprozess, bei dem unter Umständen die komplette Farbigkeit verworfen und erneut konzipiert wurde.<sup>183</sup>

Anders als bei anderen Künstlern, erhielten nur Wenige Zutritt zu seinem Atelier. Einen der seltenen Besuche schilderte Else Sohn-Rethel in ihren Lebenserinnerungen und macht dabei die Eigenarten Wilhelm Sohns deutlich:

Er malte damals schon jahrelang an einem großen, von der Nationalgalerie bestellten Bild [gemeint ist das ‚Letzte Abendmahl‘ (Abb. 7)] [...]. Er zeigte uns dasselbe nur ausschnittsweise, indem er abwechselnd kleine Vorhänge auf- und zuzog. Dass das Bild ganz besonders ergreifend sei, hatte uns Carl [Rudolph Sohn (1845–1908)] erzählt, und die wenigen Figuren, die wir sehen durften, waren allerdings von unerhörter Harmonie in Farbe, Zeichnung und Ausdruck. Unzählige angefangene Skizzen davon standen im Atelier herum und zeugten



von der jahrelangen Beschäftigung mit diesem Hauptwerk. Wilhelm lebte im Kampf zwischen seiner seltenen Begabung für die Farbe und dem beständigen Einfluss Eduard von Gebhardts, für den Form und Ausdruck das Entscheidende waren, und durch diesen inneren Konflikt wurde das Bild fortwährend geändert und blieb zuletzt unvollendet. [...] Wir alle litten mit ihm, aber keinem war es gelungen, ihm zur Vollendung des Bildes zu verhelfen.<sup>184</sup>

Abb. 7: Wilhelm Sohn (1830–1899): Das letzte Abendmahl, 1868–1894, Öl auf Leinwand, 126 × 182 cm, bez. o. re. (in einem Relieffeld der Supraporte): 1894, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 1081

<sup>182</sup> Schaarschmidt 1902, S. 266.

<sup>183</sup> Vgl. Rocholl, Theodor: Ein Malerleben. Erinnerungen von Theodor Rocholl, Berlin 1921, S. 67. Ebd. schreibt der Künstler für die Entstehung des Gemäldes ‚Das letzte Abendmahl‘ (Abb. 7): „Sohns Farbensinn war so reizbar und so farbenempfindlich, daß eine Skizze in irgendeiner Werkstatt eines Freundes oder Schülers in stande war, ihn zu veranlassen, die Farbenstimmung seines großen Bildes umzuwerfen, an dem er seit 15 Jahren für die Nationalgalerie malte.“

<sup>184</sup> Pleschinski, Hans (Hg.): Ich war glücklich, ob es regnete oder nicht. Else Sohn-Rethel Lebenserinnerungen, München 2016, S. 124–125.

Der Problematik des Haderns und des daraus erschwerten Werkprozesses war sich der Künstler selbst durchaus bewusst. In mehreren Briefen aus dem Jahr 1877 an das Direktorium der Nationalgalerie betonte er, dass die Fertigstellung des Gemäldes ‚Das letzte Abendmahl‘ (Abb. 7) für ihn „sowohl Herzens- als [auch] Ehrensache“<sup>185</sup> sei. Trotzdem war es ihm zeit seines Lebens nicht möglich, das Werk nach beinahe 30jährigem Werkprozess zu vollenden.<sup>186</sup>

Die letzten Jahre seiner Tätigkeit widmete Sohn mehr dem Schaffen seiner Schülerschaft als seinem eigenen. „[E]s war keineswegs eine Übertreibung, wenn er selbst gelegentlich sagte, er habe nicht, wie die anderen, an einem Bilde zu arbeiten, sondern an einem ganzen Dutzend.“<sup>187</sup> Tatsächlich brachte er beinahe ein Vierteljahrhundert kaum ein Werk hervor.<sup>188</sup> Ein Grund dafür könnten seine gesteigerten Erwartungen gewesen sein, denen er in seinen letzten Lebensjahren selbst nicht mehr gerecht werden konnte,<sup>189</sup> weshalb er sich verstärkt seinen Schülern zuwandte. Ein anderer war seine stetig schlechter werdende Gesundheit. Theodor Rocholl (1854–1933) schrieb dazu, dass es „[m]it Wilhelm Sohn [...] ja auch in der ersten Zeit gut [ging], bis sein Leiden schlimmer wurde und er seine Besuche sehr einschränken mußte.“<sup>190</sup> Nach dem Tod seiner Frau Sophie Emilie am 26. November 1885<sup>191</sup> verschlechterte sich auch Sohns eigener gesundheitlicher Zustand zunehmend. „[E]in immer weiter fortschreitendes Gehirnleiden [führte zu] eine[r] Lähmung seiner geistigen Kraft.“<sup>192</sup> Die letzten Lebensjahre verbrachte er in einer Nervenheilanstalt in Pützchen, einem Stadtteil Bonns, wo der Künstler am 16. März 1899 verstarb.<sup>193</sup>

---

<sup>185</sup> SMB-ZA, I/NG 1959, Journal-Nr. 507/1876, Brief von Wilhelm Sohn an den Direktor der Nationalgalerie vom 21. Juli 1876.

<sup>186</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 271.

<sup>187</sup> Ebd., S. 268.

<sup>188</sup> Vgl. ebd.

<sup>189</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 299.

<sup>190</sup> Rocholl 1921, S. 64.

<sup>191</sup> Das Sterbedatum wurde auf der Rückseite des Porträts von Sophie Emilie Sohn, ausgeführt von Eduard von Gebhardt, vermerkt. Das Werk selbst ist laut Vorderseite auf den darauffolgenden Tag datiert. Die Zeichnung befindet sich heute in Privatbesitz. Bezug auf dieses Werk nahm auch Else Sohn-Rethel in ihren Lebenserinnerungen. „In einem Parterrezimmer der Rosenstraße lag sie erleicht auf einem Diwan, Wilhelm händeringend auf und ab laufend und Eduard von Gebhardt, der engste Freund, am Lager sitzend, bereits eine Zeichnung nach dem edlen, wie schlafenden Gesicht ausführend.“ Pleschinski 2016, S. 212.

<sup>192</sup> Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 14. Jg., Nr. 14 (15. April 1899), 1899, S. 221.

<sup>193</sup> Vgl. ebd.

### 3.1.2 Lehrtätigkeit an der Kunstakademie

In einem Brief vom 28. Dezember 1873 teilte Kultusminister Adalbert Falk Wilhelm Sohn mit, dass er, beginnend mit dem 01. April 1874, eine Lehrstelle an der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf provisorisch innehätte. Diese Position würde ab dem genannten Zeitpunkt mit einem Gehalt von 2.000 Mark vergütet.<sup>194</sup> Erst zwei Jahre später, im Juni 1876, wurde Sohn die Anstellung mit einer Gehaltserhöhung auf 6.000 Mark definitiv vom Ministerium übertragen.<sup>195</sup>

Zeitlich fiel die Entstehung der neuen Genrekategorie somit genau in die Phase eines enormen Schülerzustroms. In den beiden Jahrzehnten nach dem Ende des Deutsch-Französischen-Kriegs 1871 verzeichneten alle deutschen Kunstakademien einen sprunghaften Anstieg der Schülerzahlen. In Düsseldorf zeigte sich dieser neben den Elementarklassen besonders in den Klassen Sohns und Gebhardts.<sup>196</sup> Aufgrund des Akademiebrands 1872<sup>197</sup> fand der Unterricht in dieser Zeit in improvisierten Räumlichkeiten statt. Eine Hälfte der Ateliers, darunter auch Sohns Lehrräume, waren in den sogenannten ‚Wunderbau‘ in der Pempelforter Straße 80 ausgelagert.<sup>198</sup> Hierbei handelte es sich um das größte Ateliergebäude der Stadt, das der Maler Fritz Gerhardt (1828–1921) 1862 errichtet hatte.<sup>199</sup> In diesem „merkwürdig konstruierten Gebäude, zu dessen zahlreichen Ateliers die Zugänge durch Aussentreppen und Aussengalerien in verschiedenen Stockwerken vermittelt“<sup>200</sup> wurden, waren auf der mittleren Etage „das Konferenz-Zimmer, das Secretariat, de[r] Lehrsaal für Anatomie, die Mal- und Meisterklassen *J. Roetings, E. v. Gebhardt's, W. Sohn's*, die Landschaftsclassen *E. Dückers* und die Ateliers aller dieser Künstler und ihrer Schüler“<sup>201</sup> untergebracht.

Sohns Lehrtätigkeit war genauso wie sein eigenes Schaffen durch seine Akribie und seinen Farbsinn bestimmt. Speziell sein Kolorismus prägte im Laufe der Zeit – auch über

---

<sup>194</sup> Vgl. LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief von Falk an Wilhelm Sohn, 28. Dezember 1873. In dem entsprechenden Brief ist die Währung abgekürzt vermerkt.

<sup>195</sup> Vgl. Brief von Falk, Ministerium der geistlichen Unterrichts und Medicinal-Angelegenheiten, an Wilhelm Sohn vom 08. Juni 1876, Privatbesitz.

<sup>196</sup> Vgl. Mai 2010, S. 301.

<sup>197</sup> Vgl. Woermann, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus, Düsseldorf 1880, S. 9.

<sup>198</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>199</sup> Vgl. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 52, München / Leipzig 2006, S. 121. Das Bauwerk wird ebd. auch als ‚Wunderburg‘ bezeichnet.

<sup>200</sup> Woermann 1880, S. 14.

<sup>201</sup> Ebd., S. 25. Die Hervorhebungen sind aus dem Original übernommen.

die offizielle Genrekasse hinaus – eine enorme Schülerzahl.<sup>202</sup> Seinen hohen Anspruch zeigte er nicht nur bei seinem eigenen, sondern auch beim Schaffen anderer. Sohn übertrug seine Unschlüssigkeit und damit einhergehend auch den Druck, der ihn selbst antrieb, auch auf seine Schüler. Theodor Rocholl, der 1878 in die Klasse Sohns eintrat, beschrieb in seiner Autobiografie, dass

[e]s [...] schwer [war], für ein großes Bild die Ausdauer zu behalten. Sohn, mit sich selbst am unzufriedensten, übertrug sein ewiges Versuchen und Umwerfen von seinem Bilde auf das meine, so daß ich mit der Zeit das Bummeln lernen mußte, wollte ich nicht meine innere Selbständigkeit einbüßen [...]<sup>203</sup>

Einen ähnlichen Eindruck vermittelt auch Aloys Fellmann (1855–1892), wenn er schreibt, dass es schwerfiel, sich von der künstlerischen Richtung Sohns zu lösen:

Professor Sohn bin ich als Schüler sehr verpflichtet, aber leider wollte der gute Herr in allem seine Idee durchsetzen. Leider gehorchte ich anfänglich, und als ich allein arbeitete, sah ich ein, dass ich auf falscher Fährte war und schliesslich nur ein Nachahmer würde; denn die Originalität ging hin. Es brauchte Mut, viel Mut, all' das zu verleugnen, was ich anfänglich gemacht; aber ich habe es durchgesetzt und es ist gelungen [...]<sup>204</sup>

Auch die Ausbildung in den unteren Malklassen schien Sohns Ansprüchen nicht zu genügen. Die beiden Freunde Gebhardt und Sohn waren sich einig, dass die Lehre nach Gipsabgüssen und Vorlagenblättern als Vorbereitung auf die Meisterklassen nicht ausreiche und es zu einer Umstrukturierung der Unter- und Mittelstufe kommen müsse. Als Sohn seinen Kollegen vorschlug, lebende Modelle und Akte als Lehrmedien einzusetzen, wie es zu dieser Zeit bereits in München gehandhabt wurde, stieß er auf Ablehnung. Einer der Düsseldorfer Lehrer vertrat sogar die Meinung, dass ein solches Vorgehen „ein Ruin für die Akademie [wäre].“<sup>205</sup> Richard Schöne, dem Sohn die Problematik in einem Brief schilderte, nahm sich diesem Vorhaben an, und zwei ‚Parallelklassen‘ wurden etabliert. Diese Bezeichnung entsprach zwar nicht den tatsächlichen Umständen, diente jedoch der finanziellen Rechtfertigung: Dem zuständigen Finanzminister war der Wunsch mit der Begründung einer Überfüllung der bisherigen Klassen vorgelegt worden. Der entscheidende Unterschied bestand in der Ausbildung, in der mit lebenden Modellen gearbeitet wurde. Die neuen Klassen wurden 1876 mit Peter Janssen (1844–1908) und dem Schüler Sohns Hugo Crola (1841–1910)

---

<sup>202</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 275; vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 10. Jg., Nr. 20 (30. März 1899), 1899, S. 310.

<sup>203</sup> Rocholl 1921, S. 66.

<sup>204</sup> Schnyder, M.: Aloys Fellmann, Kunstmaler. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, Zürich 1894, S. 15. Auf die Herkunft des verwandten Zitats geht der Autor nicht genauer ein.

<sup>205</sup> Pallat 1959, S. 81.

besetzt. Mit dieser Wahl stellte man sich gegen den Wunsch des Regierungspräsidenten Karl Hermann Bitter sowie einen Teil der Lehrerschaft und folgte den Empfehlungen der beiden Künstler Sohn und Gebhardt.<sup>206</sup>

Trotz seiner hohen Ansprüche erhielt Sohn für seine Lehrweise enormen Zuspruch. Dies zeichnete sich bereits bei dem Streit um seine Berufung ab und konnte auch während seiner akademischen Tätigkeit in gleicher Weise wahrgenommen werden. 1894 schrieb Jaro Springer in der ‚Kunst für Alle‘:

Sohn war damals in Düsseldorf zweifellos die beste Lehrkraft und für die Erziehung der jüngeren Düsseldorfer Generation ist dies dadurch von Bedeutung, daß er ihr die Auffassung der belgischen Historienmaler vermittelte und selbst eine für die damalige Zeit wenigstens hervorragende koloristische Kraft darstellt.<sup>207</sup>

Nicht zuletzt diese Hingabe an die Schüler begründete seine Bekanntheit. So lobten die Kollegen in Sohns Nachruf nicht seine eigenen künstlerischen Erfolge, sondern seine Aufopferungsbereitschaft für die Schüler und die gesamte Akademie.<sup>208</sup> 1907 schrieb der ‚Düsseldorfer General-Anzeiger‘, dass Sohn „weder ein origineller noch ein besonders schöpferischer Künstler [war]. Trotzdem ist er mit der größte Maler und einer der bedeutendsten Koloristen im engeren Sinne des Wortes, welche Düsseldorf besessen hat.“<sup>209</sup> Seine „opferwillige Hingabe“<sup>210</sup> an seine Schülerschaft habe es ihm ermöglicht, auf eine ganze Künstlergeneration Einfluss zu nehmen.

Eine Frage, die immer wieder aufgeworfen wurde, ist die nach Sohns Lehrtätigkeit in Karlsruhe. Friedrich Boetticher vermerkt in seinem zwei Jahre nach dem Tod Sohns erschienenen Überblickswerk, der Künstler sei „[n]ach mehrjähriger Tätigkeit in Düsseldorf dem Ruf als Professor an die Kunstschule zu Karlsruhe [gefolgt.]“<sup>211</sup> Diese habe er jedoch bereits 1895 wieder aufgegeben.<sup>212</sup> Eine solche Anstellung wäre frühestens ab 1893 möglich gewesen, da in den Schülerlisten für das Semester 1892/93 noch Schüler für Sohn in Düsseldorf vermerkt wurden.<sup>213</sup> Obwohl in der folgenden Zeit

---

<sup>206</sup> Vgl. Pallat 1959, S. 81–82.

<sup>207</sup> Springer, Jaro: Christian Ludwig Bokelmann, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 9. Jg., Nr. 16 (15. Mai 1894), 1894, 249–250, hier S. 250.

<sup>208</sup> Vgl. KVM: 572, Personenbezogene Sammlung, Nachruf des Lehrerkollegiums der königlichen Kunstakademie in Düsseldorf auf Wilhelm Sohn.

<sup>209</sup> Düsseldorfer General-Anzeiger, 24. März 1907, 1907, o. A., eingesehen im KVM.

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 768.

<sup>212</sup> Vgl. ebd.

<sup>213</sup> Vgl. LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562, S. 195 bis 197.

seine Schüler von anderen Lehrpersonen übernommen wurden<sup>214</sup> und er selbst scheinbar nicht mehr unterrichtete, gehörte Sohn weiterhin dem rheinischen Lehrerkollegium an.<sup>215</sup> Auch das von Boetticher angeführte Entlassungsgesuch aus dem Jahr 1895 bezieht sich nicht auf eine Anstellung in Karlsruhe, sondern auf die Position in Düsseldorf. Dies geht aus der Unterschrift Sohns hervor, die durch den Zusatz „Professor an der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf“<sup>216</sup> ergänzt wurde. In diesem auf den 07. April 1895 datierten Schreiben bat der Künstler, in den Ruhestand entlassen zu werden, um sich seinem eigenen Schaffen wieder mit voller Aufmerksamkeit widmen zu können:

Ich [Wilhelm Sohn] habe das dringende Bedürfnis mich aller Verpflichtungen, die mich in der Vollendung meines Bildes aufhalten könnten, zu endledigen, um meine ganze Kraft intensiv auf diesen einen Punkt zu konzentrieren und so daß [sic] Vertrauen zu rechtfertigen, daß seine Excellenz in mich und meine Arbeit gesetzt hat.<sup>217</sup>

Gemeint ist damit die Fertigstellung des bis zuletzt unvollendeten ‚Letzten Abendmahls‘ (Abb. 7). Einen Monat später wurde dieser Bitte nachgegeben. Adressiert ist das entsprechende Schreiben „[a]n das Kuratorium der königlichen Kunst-Akademie“<sup>218</sup>, was ebenfalls gegen die Professur in Karlsruhe spricht. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass Wilhelm Sohn ausschließlich an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte.<sup>219</sup> Von dieser Tätigkeit wurde der Genremaler am 01. Juli 1895 entbunden.<sup>220</sup> In seiner Professorenzeit unterrichtete Wilhelm Sohn insgesamt etwa 50 Schüler in der Genreklasse auf den Gebieten, Genre-, Historien- und Porträtmalerei. Bei diesen Künstlern handelt es sich um die ersten Figurenmaler, die an der Düsseldorfer Akademie nicht als reine Historienmaler ausgebildet wurden.<sup>221</sup>

---

<sup>214</sup> Für beispielsweise Paul Brandenburg (1866–1925) ist bekannt, dass er ab dem 01. Oktober 1893 von Janssen, womit Peter Janssen gemeint sein dürfte, unterrichtet wurde. Dies stellte Andreas Schroyen in seiner Recherche für das Lexikon DdM fest. Die Dokumente darüber befinden sich heute im KVM, vgl. KVM: 554, Personenbezogene Sammlung. Schroyen bezieht sich an dieser Stelle auf: Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv [heute: Teil des LAV NRW R] Akte 1562 Fiche 5797 Bl. 237v. Ebd. wurde vermerkt: „Nr. 15 Paul Brandenburg [mit anderen von Prof. Sohn übernommen].“

<sup>215</sup> Vgl. LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562, S. 206. In dieser Zeit wurde Sohn zwar als Lehrer verzeichnet, jedoch wurden für ihn keine Schüler mehr aufgelistet.

<sup>216</sup> LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief von Wilhelm Sohn an den königlichen Regierungspräsidenten, 07. April 1895.

<sup>217</sup> Ebd.

<sup>218</sup> LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten an das Kuratorium der königlichen Kunstakademie Düsseldorf, 07. Mai 1895.

<sup>219</sup> Diese These wird auch durch die Auflistung der Lehrenden der Karlsruher Kunstakademie gefestigt, in der Wilhelm Sohn nicht aufgeführt wurde, vgl. Heil, Axel / Klingelhöller, Harald (Hg.): 150 Jahre. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Künzelsau 2004, S. 328–329.

<sup>220</sup> Vgl. LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten an das Kuratorium der königlichen Kunstakademie Düsseldorf, 07. Mai 1895.

<sup>221</sup> Vgl. Immel 1967, S. 306–307.

### 3.1.3 Privatschüler und die ‚Damenschule‘

Bereits während seiner eigenen Ausbildung begann Wilhelm Sohn mit seiner Tätigkeit als Privatlehrer. 1854 war Albert Baur d. Ä., der erst ein Jahr später an der Kunstakademie angenommen wurde, schon Schüler Sohns, der zu dieser Zeit selbst wiederum noch in der Ausbildung bei Schadow war.<sup>222</sup>

Offiziell stand die Ausbildung von Privatschülern und -schülerinnen in keinem Widerspruch zu einem akademischen Lehrauftrag. Trotzdem kritisierten viele Akademiker eine solche Tätigkeit, was der Arbeitsweise in den privaten Ateliers geschuldet sein dürfte, der man nachsagte, dass sie mehr an die der freien Künstlerschaft als an einen offiziellen Lehrbetrieb erinnern würden.<sup>223</sup> Ferner sah man im privaten Unterricht eine direkte Konkurrenz zum klassischen Ausbildungswesen, da ein solcher – bei entsprechender Bezahlung – auch denjenigen offen stand, die an den offiziellen Institutionen abgelehnt worden waren.

Für die Lehrpersonen war der Privatunterricht ein lukrativer Nebenerwerb. Dabei kann davon ausgegangen werden, dass das Lehrgeld proportional zur Bekanntheit des Lehrers anstieg. Von Wilhelm Sohn weiß man, dass er „aus seiner freien Lehrtätigkeit außerhalb der Akademie von zehn Schülern und drei Schülerinnen alleine 1560 Taler jährlich, um die Hälfte mehr als der kommissarische Direktor Deger [verdiente].“<sup>224</sup> Zwar musste auch an den Akademien Lehrgeld bezahlt werden, dieses war jedoch deutlich geringer.<sup>225</sup> Aus diesem Grund wird sich der Großteil der jungen Künstler, sofern sie das nötige Talent hatten, für die akademische Ausbildung entschieden haben. In diesem Umstand mag auch die Begründung für die Hochphase Sohns privater Lehrtätigkeit vor seiner Professorenzeit an der Kunstakademie liegen. Während Sohn vor 1874 einige Maler privat unterrichtete, sank die Zahl danach deutlich.

---

<sup>222</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 84; vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 298. Die Klasse Schadows besuchte Wilhelm Sohn bis zum 01. Juli 1855, vgl. ebd.

<sup>223</sup> Vgl. Mai 2010, S. 200–301; vgl. Hütt 1995, S. 223.

<sup>224</sup> Hütt 1955, S. 83, Anm. 62. Deger erhielt hingegen 1000 Taler jährlich, vgl. ebd.

<sup>225</sup> Wiegmann vermerkte 1856 für die Elementarklasse einen jährlichen Beitrag von acht Talern, der vierteljährlich mit jeweils zwei Talern abgezahlt werden konnte. Für die ‚Klasse der ausübenden Eleven‘ musste schließlich nicht mehr gezahlt werden, vgl. Wiegmann 1856, S. 32–43.

Besonders lukrativ war die Ausbildung von Schülerinnen, da die deutschen Kunstakademien Frauen zunächst nicht zuließen.<sup>226</sup> So war auch an der Düsseldorfer Kunstakademie bis 1918 die Ausbildung zur Malerin nicht möglich.<sup>227</sup> Erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, als die Akademie mit der Kunstgewerbeschule zusammengeschlossen wurde, konnten sich Studentinnen immatrikulieren.<sup>228</sup> Aufgrund dieses Ausschlusses aus den offiziellen Institutionen versuchten Frauen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ihre künstlerische Tätigkeit durch Vereinsgründungen zu professionalisieren. In Berlin wurde bereits 1867 der ‚Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin‘ gegründet, dem eine Zeichen- und Malschule angeschlossen war. Solche sogenannten ‚Damenschulen‘ oder ‚Damenakademien‘ blieben jedoch die Ausnahme. Zu Gründungen kam es um 1882 in München – initiiert durch den Münchener Kunstverein – und drei Jahre später in Karlsruhe.<sup>229</sup> Im Rheinland wurde eine vergleichbare Institution mit dem ‚Verein Düsseldorfer Künstlerinnen e. V.‘ hingegen erst 1911 ins Leben gerufen.<sup>230</sup> Für Frauen blieben in Düsseldorf lange Zeit nur zwei Möglichkeiten, einen künstlerischen Werdegang einzuschlagen: der Privatunterricht oder die Kunstgewerbeschule.

Dabei maß man dem wirtschaftlichen Aspekt bei der weiblichen Ausbildung eine besondere Bedeutung bei. Noch Anfang des 20. Jahrhunderts legte man angehenden Künstlerinnen nahe, dass

auf das dringendste betont werden [muss], daß die rein künstlerische Laufbahn sowohl von Malerinnen als auch von Bildhauerinnen nur bei außerordentlichem Talent und vor allem mit

---

<sup>226</sup> Eine Ausnahme bilden die Akademien in Königsberg und Kassel. Weiterhin sind die Kunstgewerbeschulen zu separieren. Diese gaben Mädchen ab 14 Jahren in speziellen Klassen und Kursen Unterweisungen in spezifischen Arten des Zeichnens, vgl. Krenzlin, Ulrike: „Auf dem ersten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf, in: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von Berlinische Galerie (Ausst.-Kat. Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau, 11. September bis 01. November 1992), Berlin 1992, 73–87, hier S. 74, Anm. 20. Für diesen Unterricht und die zeichnerische Tätigkeit wurde den jungen Frauen jedoch zuvor zu einer entsprechenden handwerklichen Ausbildung geraten, auf der die zeichnerische Weiterbildung aufbauen kann, vgl. Levy-Rathenau, Josephine: Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl, 5. neubearbeitete Aufl., Berlin 1917, S. 162–164.

<sup>227</sup> Hierbei ist zwischen den einzelnen Ausbildungswegen zu differenzieren. Zwar war der akademische Weg in die Malerei für Frauen nicht möglich, jedoch war der Besuch der untersten Klasse beispielsweise „im Rahmen einer Zeichenlehrerinnen-Ausbildung [möglich]“ Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 203.

<sup>228</sup> Vgl. Baumgärtel 2011b, S. 376.

<sup>229</sup> Vgl. Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1980), Köln 1982, S. 91.

<sup>230</sup> Vgl. Die Malerin Die Bildhauerin Die Kunsthandwerkerin heute. 50 Jahre Düsseldorfer Künstlerinnen e. V., hg. von Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle Grabbeplatz, 26. Januar bis 04. März 1962), Düsseldorf 1962, o. A.

ausreichenden Mitteln, die mehrjähriges Studium ohne Geldsorgen ermöglichen, betreten werden sollte.<sup>231</sup>

Eine festgeschriebene Ausbildungsspanne gab es an den Akademien grundsätzlich noch nicht. Es wurde jedoch zu einer Mindestdauer von vier bis sechs Jahren geraten. Bei der Kostenkalkulation waren neben der Lehrperson auch die Anschaffung aller Arbeitsmaterialien sowie mögliche Modellhonorare zu berücksichtigen.<sup>232</sup>

Neben dem finanziellen Aspekt konnte auch die Ausbildung als solche mit Problemen einhergehen. Die Prüderie des 19. Jahrhunderts führte dazu, dass das Aktstudium als unsittlich für Damen galt. Als besonders prekär wurde dabei der gemischte Unterricht, wenn Künstlerinnen und Künstler nach demselben Modell arbeiteten, verstanden.<sup>233</sup> Diesem Umstand schenkte man in den privaten Ateliers jedoch kaum Beachtung. Häufig wurden die moralischen Bedenken schlicht ignoriert, was wiederum den schlechten Ruf des privaten Unterrichts forcierte.<sup>234</sup>

Trotzdem blieb im gesamten 19. Jahrhundert für Künstlerinnen die präferierte Möglichkeit der künstlerischen Ausbildung der Privatunterricht. Ein solcher wurde auch in Düsseldorf von vielen Akademikern neben ihrer eigentlichen Tätigkeit an der Akademie angeboten. So ist beispielsweise von Wilhelm von Schadow und Ferdinand Sohn bekannt, dass sie beide bereits in den 1830er Jahren die polnisch-dänische Malerin Elisabeth Jerichau-Baumann (1819–1881) als Privatschülerin unterrichteten.<sup>235</sup> Somit war Wilhelm Sohn mit seiner Tätigkeit keinesfalls alleine. Sein Unterricht war so prominent, dass es heißt, er habe eine eigene ‚Damenschule‘ gegründet, die sich einem enormen Zustrom erfreute.<sup>236</sup> Diese hat jedoch nichts mit den offiziellen zuvor beschriebenen ‚Damenschulen‘ zu tun, wie sie in anderen Akademiestädten entstanden, sondern es handelte sich ausschließlich um eine private Ausbildung. Resultierend aus den rechtlichen Begebenheiten hatte somit die Gründung der offiziellen Genrekasse, anders als bei den männlichen Privatschülern, keinen unmittelbaren Einfluss auf die Anzahl der Privatschülerinnen.

---

<sup>231</sup> Levy-Rathenau 1917, S. 162.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.

<sup>233</sup> Vgl. Ruppert 2000, S. 162.

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 78.

<sup>235</sup> Vgl. Baumgärtel 2011b, S. 359.

<sup>236</sup> Vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 10. Jg., Nr. 20 (30. März 1899), 1899, S. 310.

## 3.2 Der Wechsel von Karlsruhe nach Düsseldorf. Claus Meyer als Professor für Genremalerei: 1895 bis 1919

### 3.2.1 Die malerische Beschäftigung Claus Meyers

August Eduard Nicolaus, genannt Claus Meyer, begann 1875 seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Der erste Kontakt zur bildenden Kunst kam durch die Auseinandersetzung mit der Architektur zustande. Neben dem Rathaus in Breslau sollen es die Straßen und Gassen Nürnbergs gewesen sein, die ihn zu ersten Skizzen inspirierten. Bereits ein Jahr nach dem Beginn der Ausbildung in Nürnberg wechselte er an die Kunstakademie in München. Dort studierte er bis 1881 unter Ludwig von Löfftz (1845–1910) und Alexander von Wagner (1838–1919). Löfftz war es auch, der ihm das Studium der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts nahebrachte.<sup>237</sup> Neben den Werken der alten Meister, die in der Alten Pinakothek leicht zugänglich waren, ist er zu dieser Zeit wahrscheinlich auch mit den zeitgenössischen niederländischen Werken in Berührung gekommen, denn seit 1879 wurden im Glaspalast die wichtigsten Vertreter der ‚Haager Schule‘ ausgestellt.<sup>238</sup> Es ist publik, dass Leopold von Kalckreuth (1855–1928) diese Ausstellungen besuchte.<sup>239</sup> Eine Bekanntschaft zwischen Kalckreuth und Meyer ist ab spätestens 1883 gesichert, da sie in diesem Jahr zusammen mit Fritz Stoltenberg (1855–1921) nach Haarlem, Amsterdam und Zandvoort reisten – die wahrscheinlich erste Studienreise in die Niederlande für Claus Meyer, auf die im Laufe der Zeit noch mindestens zwei weitere folgen sollten.<sup>240</sup> Diese Verbindung zu den Niederlanden erwies sich für Meyers gesamtes Œuvre als äußerst prägend.

---

<sup>237</sup> Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918, Bd. 2, München 1998, S. 390; vgl. Fortlage, Arnold: Deutsche Maler 1909 eine Folge von Mappen, Bd. 1 – Claus Meyer, Düsseldorf 1909, o. A.

<sup>238</sup> Vgl. Howoldt, Jenks: Die niederländische Moderne und die Malerei in Deutschland, in: Niederländische Moderne. Die Sammlung Veendorp aus Groningen, hg. von Alexander Bastek / Elise van Ditmars / Tilmann von Stockhausen (Ausst.-Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 21. November 2015 bis 28. Februar 2016; Würzburg, Museum im Kulturspeicher Würzburg, 19. März bis 26. Juni 2016; Freiburg, Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, 16. Juli bis 03. Oktober 2016; Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 05. November 2016 bis 05. Februar 2017), Petersberg 2016, 33–41, hier S. 38.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>240</sup> Vgl. Häder 1999, S. 270. Ebd. vermerkte der Autor für Claus Meyer 1896 einen Aufenthalt in Haarlem, 1899 einen in Edam und wahrscheinlich 1906 noch eine weitere Studienreise nach Haarlem und Katwijk.



Abb. 8: Claus Meyer (1856–1919): Das junge Ehepaar, 1882, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Bereits in seinen frühen Gemälden setzte er sich mit dem niederländischen Alltag auseinander. Zu dieser Werkgruppe zählt ‚Das junge Ehepaar‘ (Abb. 8), das 1882 in München und in der Folge in Berlin sowie auf der Weltausstellung in Paris präsentiert wurde.<sup>241</sup>

Obwohl das Werk vor Meyers erstem Aufenthalt

in den Niederlanden entstand, ist der Hollandismus, in Details wie der langstieligen Tonpfeife oder der Kleidung, unverkennbar.

Ein Jahr später malte Meyer die heute verschollene ‚Nähschule im Beginenkloster‘ (Abb. 9).<sup>242</sup> Mit diesem

Gemälde gewann er auf der Münchener Ausstellung die goldene Medaille<sup>243</sup> und begründete seinen Ruf als „einer der bekanntesten jungen Münchener“<sup>244</sup>.

Der Maler zeigt dem Betrachter einen schmucklosen Innen-



Abb. 9: Claus Meyer (1856–1919): Nähschule im Beginenkloster, 1883, sign. u. dat. u. li., weitere Angaben und Verbleib unbekannt

<sup>241</sup> Für die Ausstellungsorte und die Datierung vgl. Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. II.1, Dresden 1898, S. 31, Nr. 1.

<sup>242</sup> Vgl. Stapf, Peter: Der Maler Max Thedy (1858–1924). Leben und Werke, Köln 2014, Angaben zu Abb. 261.

<sup>243</sup> Vgl. Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888, S. 394.

<sup>244</sup> Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 2, München 1893, S. 541. Zudem wurde die Arbeit in der Zeitschrift ‚Die Gartenlaube‘ publiziert, wodurch sie weiterhin an Bekanntheit gewonnen hat, vgl. Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 45, 1885, S. 745. In der Bildunterschrift der Illustration wird das Werk als ‚Im Beguinenkloster [sic] zu Brügge‘ bezeichnet.

raum, der durch die Begrenzung zu zwei Seiten besonders eng und gedrungen wirkt. Durch die Tür betritt eine Begine mit Korb den Raum, während die anderen nährend um einen Tisch sitzen.<sup>245</sup> Mit dem Beginenthema ist Meyer wahrscheinlich auf seiner Studienreise im Entstehungsjahr des Gemäldes in Berührung gekommen. Ob dies nun in Gent war, wie es Friedrich Pecht vermutete,<sup>246</sup> ist unerheblich, auch in Amsterdam und Haarlem hatten sich Beginenhöfe bis ins 19. Jahrhundert erhalten. Das Besondere an diesen Orten war, dass sich die Lebensweise der Frauen im Laufe der Zeit kaum verändert hatte. Im 19. teils sogar noch im 20. Jahrhundert war dort eine Gemeinschaft vorzufinden, die sich von der im Mittelalter kaum unterschied.<sup>247</sup> Somit erhielt der Künstler die Möglichkeit, das Gesehene nahezu unverändert in einen historisierenden Kontext übertragen zu können. Es zeigt sich eine Mystifizierung einer speziellen Gruppe, die zwar Teil der Gesellschaft war, sich jedoch durch ihre Lebensweise von dieser separierte und überzeitlich an den eigenen Normen und Werten festhielt.

Der Hollandismus Meyers spiegelt sich jedoch nicht nur in der Thematik wider, besonders in der Anlage des Raums lässt sich die Vorbildlichkeit Pieter de Hoochs (1629–1684) erkennen. Das geschlossene Interieur wurde nur an einer Stelle durchbrochen, um

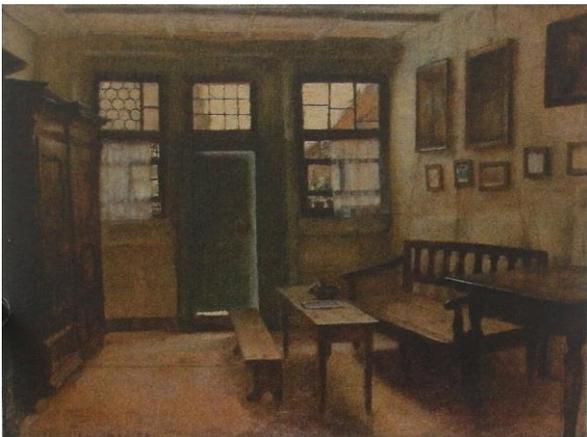


Abb. 10: Claus Meyer (1856–1919): Interieur, 1886, Öl auf Pappe auf Holz, 69,5 × 87 cm, sign. o. re.: Claus Meyer; dat. u. li.: Überlingen 86, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

den Blick auf eine weitere Wohnstube zu öffnen. Diese Form der Raumstaffelung ist ein traditionelles Konzept, das Meyer immer wieder für seine Genreszenen nutzte. Daneben hatte auch der abgeschlossene Kastenraum eine entscheidende Bedeutung. Den Prototypen eines solchen Raumes – gänzlich ohne Staffage – malte Meyer 1886 in Überlingen am Bodensee (vgl. Abb.

<sup>245</sup> Vgl. Boetticher 1898, Bd. II.1, S. 31, Nr. 2. Ebd. wird der komplette Titel wie folgt vermerkt: „Aus einem Beguinenkloster [sic]. Fünf Schwestern an einem Tisch mit Näharbeiten beschäftigt, eine sechste legt der Oberin ein Stück Leinwand zur Prüfung vor.“

<sup>246</sup> Vgl. Pecht 1888, S. 393.

<sup>247</sup> Vgl. Nübel, Otto: Mittelalterliche Beginen- und Sozialsiedlungen in den Niederlanden. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Fuggerei, Tübingen 1970, S. 201–203.

10).<sup>248</sup> Diesen guckkastenartigen Raumeindruck nutzte Meyer zum Beispiel in seinen



Abb. 11: Claus Meyer (1856–1919): Bei den Beginen, um 1888, Öl auf Leinwand, 140,4 × 171 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. 8326

Gemälden ‚Bei den Beginen‘ (Abb. 11 ) und ‚Kleinkinderschule in Vlissingen‘.<sup>249</sup> Beide Raumkonzepte – den Kastenraum und die Raumstaffelung – verwandte Meyer immer wieder in seinen Genreszenen.

Der Raumwirkung und dem Detailnaturalismus maß Meyer in seinen Gemälden einen besonders hohen Stellenwert bei. Sein Wunsch nach Authentizität war dabei so groß, dass er im Laufe der Zeit nicht nur als

einer der „besten Kenner der Kostümkunde“<sup>250</sup> galt, sondern auch seine

Atelierausstattung danach ausrichtete. Zwei Fotografien seines Münchener Ateliers verdeutlichen (vgl. Abb. 12, 13), dass sich schon in dieser frühen Zeit mehrere historisch anmutende Möbel- und Kleidungsstücke in seinem Besitz befanden. Solche Atelierfotografien waren im 19. Jahrhundert vielerorts entstanden und dienten den Künstlern als Möglichkeit der Selbstdarstellung gegenüber möglichen Käufern. Sie wurden sowohl von



Abb. 12: Carl Teufel (1845–1912): Claus Meyer in seinem Atelier in München, 1885/1915, Fotografie, 18 × 24 cm, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. fm121730

<sup>248</sup> Diese Reise hatte Meyer zusammen mit einigen Künstlerkollegen unternommen, „Eugène Klinckenberg (\*1858, †1942), Otto Vautier (\*1863, †1919), Ludwig von Hagn (\*1819, †1898) sowie Max Gaisser (\*1857, †1922)“, Stapf 2014, S. 296–297, und Max Thedy (1858–1924). Gerade auf den Letztgenannten hatte die Malerei Meyers großen Einfluss, vgl. ebd., S. 325–327.

Auf dem linken Bildrand des Werkes findet sich sowohl die Ortangabe, als auch die Datierung des ‚Interieurs‘. Zum Verweis auf dem Werk vgl. Fortlage 1909, o. A.

<sup>249</sup> Auf das bis auf einzelne Details identische Interieur der Werke ‚Bei den Beginen‘ und ‚Kleinkinderschule in Vlissingen‘ wurde bereits im Bestandskatalog der Neuen Pinakothek hingewiesen, vgl. Hardtwig, Barbara, et al.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek: Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, Bd. 2: Jank – Runze, München 2003, S. 237.

Claus Meyer (1856–1919): Kleinkinderschule in Vlissingen, Holland, 1888, Öl auf Leinwand, 124×166 cm, sign. u. dat. u. li.: Claus Meyer. 88., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

<sup>250</sup> Board, Hermann: Claus Meyer, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 22. Jg., Nr. 5 (01. Dezember 1906), 1906, 105–116, hier S. 109.

Liebhabern in Alben gesammelt als auch in zeitgenössischen Zeitschriften publiziert.<sup>251</sup> Meyer vermittelte dem Publikum mit diesen Fotografien folglich das Bild eines Schaffens, dessen Schwerpunkt historisierende Gemälde bilden.

Über seine Zeit in Karlsruhe wird außerdem gesagt, er habe, als er die dortige Genreprofessur annahm und die Wohnung seines Vorgängers Carl Hoff (1838–1890) bezog, diese gänzlich verändert. Sein Atelier richtete er wie ein „echt holländische[s] oder niederdeutsche[s] Interieur[...] [ein] [...], um so seine Bilder in den, namentlich von ihm



Abb. 13: Carl Teufel (1845–1912): Claus Meyer in seinem Atelier in München, 1885/1915, Fotografie, 18 × 24 cm, Marburg, Bildarchiv Foto Marburg, Inv.-Nr. fm121731

wieder in die Mode gebrachten Innenräumen selbst fertig malen zu können.“<sup>252</sup>

Ein Jahr nach der ‚Nähsschule‘ entstand das Werk ‚Die Kannegiesser‘ (1884, Abb. 14): Fünf Männer sitzen rauchend und in eine Unterhaltung vertieft an einem Tisch. Obwohl



Abb. 14: Claus Meyer (1856–1919): Die Kannegiesser, 1884, sign. u. dat. o. li.: Claus Meyer 1884, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

es zu einer Veränderung des bekannten Raumeindrucks kam, wurde der historische Kontext beibehalten. So dient das von der Decke hängende Schiffsmodell nicht nur als irritierendes Moment, sondern vielmehr der Verortung. Denn in den Niederlanden war eine solche Hängung üblich und fungiert in dem gegebenen Kontext als Verweis auf die große Seefahrernation. Genauso verhält es sich mit dem gerahmten, achtlos an die Wand gestellten Gemälde, das laut Ulf Häder als Anspielung auf die reiche

<sup>251</sup> Vgl. Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen (zugl. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Univ., Diss., 1991, gekürzte und aktualisierte Fassung der Arbeit Künstler bei der Arbeit. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas im Zeitalter der Fotografie), Ostfildern-Ruit 1995, S. 60–63.

<sup>252</sup> Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 12 (15. März 1891), 1891, S. 186.

künstlerische Tradition des ‚Goldenen Zeitalters‘ verstanden werden kann.<sup>253</sup> Der Raum wird zudem durch das vom rechten Bildrand angeschnittenen Fass als Wirtsstube definiert. Die Situation wirkt angespannt. Die Männer sind in ein Gespräch vertieft, von dem der Betrachter gänzlich ausgeschlossen bleibt. Welchem Thema sie sich widmen, wird durch den Titel deutlich, der ein Verweis auf „das ‚Kannegießern‘, also das Politisieren am Stammtisch im Wirtshaus bei Pfeife und Bierkrug“<sup>254</sup> ist.

Die Idee der politisch interessierten Landbevölkerung ist ein Phänomen des 19. Jahrhunderts. Mit dem vielerorts aufkommenden Dorfgasthaus, als Ort des Austausches, entwickelte sich auch das „politische[...] Bewußtsein[...] beim Bauern“.<sup>255</sup> Eine solche



Abb. 15: Wilhelm Leibl (1844–1900): Die Dorfpolitiker (Bauern im Gespräch), 1877, Öl auf Holz, 76 × 97 cm, Winterthur, Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart, Inv.-Nr. OR 266

Situation zeigte zum Beispiel Wilhelm Leibl (1844–1900) Mitte der 1870er Jahre in seinem Werk ‚Bauern im Gespräch (Die Dorfpolitiker)‘ (Abb. 15 ). Obgleich der identischen Thematik unterscheiden sich die Darstellungen deutlich voneinander. So nutzte Leibl einen zeitgenössischen Kontext und wich zudem vom

klassischen Bauernbild ab, indem er die Landbevölkerung ausschließlich lesend und nicht trinkend oder rauchend darstellte.<sup>256</sup> Meyer blieb hingegen der traditionellen Wirtshausszene verpflichtet, wie sich auch in dem Werk ‚Die Urkunde‘ (Abb. 16) zeigt: Bei Tabak und Alkohol widmet sich die Männerrunde der Betrachtung des titelgebenden Dokuments. Meyer schuf somit in seinen Gemälden ein Darstellungsmoment, der das

<sup>253</sup> Vgl. Häder 1999, S. 59.

<sup>254</sup> Czymmek, Götz: Genre-Themen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axel-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 9–23, hier S. 18; vgl. Boetticher 1898, Bd. II.1, S. 31, Nr. 4. Ebd. gibt der Autor den Titel wie folgt an: ‚Rauchercollegium (Politiker)‘.

<sup>255</sup> Brettell, Caroline B. / Brettell, Richard R.: Bäuerliches Leben. Seine Darstellung in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, Genf 1984, S. 137. Für den gesamten Abschnitt vgl. ebd., S. 136–137.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 137.

Gasthaus des 17. und 19. Jahrhunderts miteinander verband und in dem sich politisches Interesse und Alkoholgenuss nicht ausschließen.

Die Konstellation der beisammensitzenden Männerrunde in einer Schanksituation sollte Meyer immer wieder aufgreifen. Sie kann dabei das Hauptgeschehen, aber gleichfalls auch die Nebenszene bilden, wobei die Deutung und Wertung der Situation durchaus unterschiedlich ausfiel. Mit dem Wirtshaus nahm sich Meyer einem klassischen Sujet an, das auch mit dem Motiv der Unterhaltung und des Spiels in Zusammenhang steht. In diesen Kontext gehören Gemälde wie ‚Lustige Gesellen‘ oder ‚Die Würfelspieler‘.<sup>257</sup> Der



Abb. 16: Claus Meyer (1856–1919): Die Urkunde, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Ursprung des Sujets der Spielergruppe liegt ebenfalls in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts<sup>258</sup> und wurde ab diesem Zeitpunkt von zahlreichen Künstlern realisiert. In der Darstellungsweise steht Meyer den Werken Adriaen van Ostades (1610–1685) nahe, der seine Wirtshausszenen mit Bauern unterschiedlichster Charaktere belebte.<sup>259</sup>

<sup>257</sup> Claus Meyer (1856–1919): Lustige Gesellen, vor 1909, weitere Angaben und Verbleib unbekannt. Eine Abb. findet sich in: Schippang, Bruno: Claus Meyer, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, 20. Jg., Nr. 11 (August 1909), 1909, 201–218, hier S. 208.

Claus Meyer (1856–1919): Die Würfelspieler, 1886, Öl auf Holz, 67 × 54 cm, sign. u. dat. o. re.: Claus Meyer 1886, Kunsthandel, Verbleib unbekannt, vgl. hierzu Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, 12. Dezember 1992, 1992, Tafel 66, eingesehen im DDM.

<sup>258</sup> Vgl. Franits, Wayne: Laboratorium Utrecht. Baburen, Honthorst und Terbrugghen im künstlerischen Austausch, in: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten, hg. von Gabriel Dette / Bastian Eclercy / Jochen Sander (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 01. April bis 26. Juli 2009), München 2009, 37–53, hier S. 47–48. Auf die Tradition der Wirtshausszene wird in Kapitel 4.1.1 Alltag im historischen Kostüm genauer eingegangen.

<sup>259</sup> Vgl. Der Glanz des Goldenen Jahrhunderts. Gemälde, Bildhauerkunst und Kunstgewerbe (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 15. April bis 17. September 2000), Zwolle 2000, S. 171. Werke, die eine Ähnlichkeit aufweisen, sind beispielsweise Adriaen van Ostade (1610–1685): Unterhaltung am Kamin, 1661, Öl auf Kupfer, 37 × 47 cm, sign. u. dat.: Av. ostade 1661, Amsterdam, Rijksmuseum, hier besonders die Gruppe im Hintergrund, oder Adriaen van Ostade (1610–1685): In der Dorfschenke, 1660, Öl auf Eichenholz, 45,5 × 39 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Zu diesem Motivkreis zählt Meyers Gemälde ‚Das Damespiel‘ (Abb. 17). Zu sehen sind zwei Männer an einem Spielbrett sitzend und über die nächsten Züge sinnierend. Ergänzt wird die Situation durch eine dritte Figur, die als Zuschauer fungiert. Die genaue Verortung gestaltet sich schwierig. Abgesehen von den Krügen an der Wand findet sich kaum ein Indiz für eine Wirtsstube oder Ähnliches.<sup>260</sup> Um eine Wohnstube wird es sich aufgrund der Holzwand und des reduzierten Mobiliars jedoch genauso wenig handeln.

Diese undefinierbare Situation resultiert nicht zuletzt aus dem sehr eng gefassten Bildraum.

Konzentrierte sich der Künstler in den vorhergehenden Werken gleichermaßen auf die Handlung wie auf das Interieur, kam es beim ‚Damespiel‘ zu einer eindeutigen Reduzierung auf die Personen und deren Tätigkeit.



Abb. 17: Claus Meyer (1856–1919): Das Damespiel, 1906, Öl auf Leinwand, 96 × 119 cm, sign. u. dat. u. re.: Claus Meyer. / 1906., Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 408

Dafür verlagerte er den Betrachterstandpunkt extrem nah an das Geschehen – so nah, dass es möglich wird, den Spielstand der Agierenden abzulesen.

Das durch den Raumeindruck hervorgerufene Irritationsmoment findet seine Entsprechung in der Wahl des gezeigten Spiels. In Wirtshausszenen wurde ursprünglich nahezu ausschließlich das Würfel- und Kartenspielen gezeigt. Da diese Spielformen angeblich reines Glücksspiel sind, wurden sie zum mahnenden Symbol des ungezügelter Verhaltens. Dem gegenüber stand das Brett-, allen voran das Schachspiel, das vom Spieler eine Strategie erforderte. Durch die Verbindung zur ‚Providentia‘ wurden diese

<sup>260</sup> Vgl. Mai, Ekkehard / Tofahrn, Silke: Claus Meyer (genannt Claus-Meyer), in: Carl Gehrts (1853–1989) und die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 25. Oktober 2015), Petersberg 2015, 189–191, hier S. 191. Ebd. verweisen die Autoren auf die nicht eindeutige Verortung der Szenerie.

Spielformen den höheren Schichten zugeordnet.<sup>261</sup> Dadurch, dass Meyer das falsche Spiel für den räumlichen Kontext nutzte, verlor es in seinem Gemälde jegliche Bedeutungskomponente. Diese moralische Reduktion spiegelt sich auch in dem Verhalten der Spieler wider: In dem eng gefassten Bildraum und in Kombination mit dem distanzlosen Betrachterstandpunkt, verweist Meyer auf die ‚Uetrechter Caravaggisten‘ wie Dirck van Baburen (um 1594/95–1624). Auch diese integrierten oftmals mehr Personen als Spieler in ihren Arbeiten, um dem Betrachter durch deren Verhalten das ‚Falschspielen‘ vor Augen zu führen. Obwohl Meyer in seiner Personenzahl dieser Tradition folgt, zeigt er das Spiel deutlich gemäßigter. An der gedankenverlorenen Haltung des Spielers im weißen Hemd mit der an das Kinn gelegten Hand, wird das Spiel zu einer rein geistigen Auseinandersetzung. Das Moment des Betrugs wird dabei, trotz der zusätzlichen Person, vollkommen negiert.

Meyers Figurenrepertoire basiert auf Versatzstücken, auf die er in seinen Gemälden immer wieder zurückgriff, so zum Beispiel die Rückenfigur im langen roten Mantel und mit breitkrepfigem Hut. Diese spezielle Figur lässt sich auf ein Kostüm in Meyers Besitz zurückführen, das bereits auf einer der Atelierfotografien zu sehen war (vgl. Abb. 13). In seiner feinen Manier blieb er der niederländischen Malerei verpflichtet. Und obwohl seine Palette gegenüber den Vorbildern teilweise aufgehellert ist, zeigt er eine Orientierung am ‚Galerieton‘, dessen Monochromie nur durch einzelne Farbakzente aufgebrochen wurde.<sup>262</sup> Somit lassen seine Staffeleigemälde sowohl in der Technik als auch der Motivwahl einen deutlichen Rückgriff auf die Niederlande des 17. Jahrhunderts erkennen.

Dieser Bezug war nichts Außergewöhnliches, sondern entsprach seit dem Jahrhundertanfang den Gepflogenheiten in allen deutschen Akademiestädten.<sup>263</sup> In dieser Konventionsverhaftung mag ein Grund liegen, dass Meyers Malerei im Laufe der Jahre durchaus zwiespältig gesehen wurde. So nahm man ihn zwar als einen der wichtigsten Vertreter der Genremalerei wahr,<sup>264</sup> doch kam die Kunstkritik teils zu dem Schluss, dass

---

<sup>261</sup> Vgl. Holländer, Hans: Mit Glück und Verstand, in: Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert, hg. von Hans Holländer / Christiane Zangs (Ausst.-Kat. Rheydt, Museum Schloss Rheydt, 29. Juli bis 25. September 1994), Aachen 1994, 9–16, hier S. 10–16.

<sup>262</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 390.

<sup>263</sup> Vgl. Mai 1989, S. 9.

<sup>264</sup> Vgl. Schippang 1909, S. 201–202.

er sich zu sehr dem Hollandismus verschrieb.<sup>265</sup> Allgemein mehrten sich die Stimmen, die sich gegen diese rückwärtsgewandte Sichtweise aussprachen:

[A]ber kann es denn die Aufgabe unserer Zeit sein, die damaligen Niederländer zu wiederholen und natürlich hinter ihnen zurückzubleiben? Da ist es immer noch besser, wenn man wie Uhde biblische Erzählungen in die heutige Zeit verpflanzt, oder wie Tissot, der die Historie vom verlorenen Sohn ins moderne Englische übersetzt und aus dem Alten einen reichen Londoner Kaufherren macht [...].<sup>266</sup>

Hierin zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen Kunstkritik und traditioneller, akademischer Kunstanschauung: Der ‚Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen‘ gab noch Anfang des 20. Jahrhunderts im Abstand von drei Jahren zwei Gemälde Meyers als Vereinsgaben heraus, darunter auch das sehr konventionelle Werk ‚Bei den Beginen‘

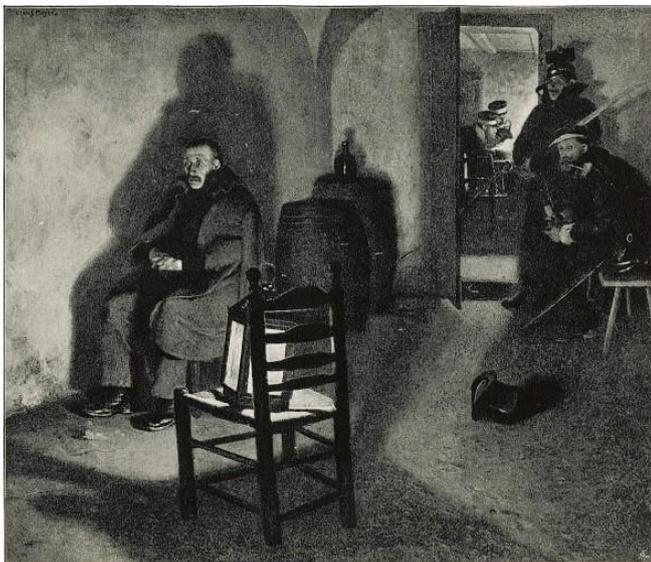


Abb. 18: Claus Meyer (1856–1919): Der Spion, vor 1890, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

(Abb. 11).<sup>267</sup> Demgegenüber urteilte Alfred Freihofer in seiner Rezension der ‚Internationalen Gemäldeausstellung‘, dass der in seiner Konzeption dem Werk ‚Bei den Beginen‘ sehr nahe stehende ‚Gesangsunterricht im Kloster‘<sup>268</sup> viel zu sehr an das Vorbild Pieter de Hooch erinnere. Laut Freihofer würde man Meyer „lieber auf den Pfaden des ‚Spions‘ wiederfinden.“<sup>269</sup>

Hiermit spielt der Autor auf eines der wenigen zeitgenössischen Themen in Meyers Œuvre an (vgl. Abb. 18). Es zeigt einen in einem kargen Raum sitzenden Spion. Zwei Lichtquellen beleuchten das Geschehen.

<sup>265</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 9. Jg., Nr. 9 (01. Februar 1893), 1893, S. 138.

<sup>266</sup> Pecht, Friedrich: Die Münchener Jahres-Ausstellung von 1891. III., in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 22 (15. Februar 1891), 1891, 337–340, hier S. 340.

<sup>267</sup> Vgl. Eberlein, Kurt Karl: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829–1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins, Düsseldorf 1929, S. 62–63. Für das Jahr 1908 vermerkt der Autor: „Farbige Reproduktion nach dem in der Pinakothek in München befindlichen Gemälde ‚Bei den Beguinen [sic]‘ von Claus Meyer.“ (Ebd., S. 62) Für 1911 wurde gelistet: „Mappe mit vier farbigen Reproduktionen: 1. Franz Kiederichs ‚Spinnstube‘; 2. Hugo Mühlhigs ‚Frühstück nach der Treibjagd‘; 3. Claus Meyers ‚Klostergast‘; 4. Eugen Kampfs ‚Ebbe bei Nieuport‘“ (Ebd., S. 63).

<sup>268</sup> Claus Meyer (1856–1919): Musizierende Beguinen, 1884, weitere Angaben und Verbleib unbekannt. Eine Abbildung des Gemäldes findet sich in: Board 1906, S. 111.

<sup>269</sup> Freihofer, Alfred: Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 13 (01. April 1891), 1891, 198–200, hier S. 200.

Zum einen fällt spärliches Licht durch die offene Tür zum Nebenraum am rechten Bildrand und zum anderen wird der Protagonist durch eine Laterne unmittelbar angestrahlt. Diese dient mit ihrer Positionierung im Vordergrund als Repoussoir. Der Stuhl, auf dem sie steht und dessen Lehne auf den Betrachter ausgerichtet ist, kann genauso wie die Konzeption des Raums als Anlehnung an das zu einer ähnlichen Zeit entstandene Werk Arthur Kampfs (1864–1950) ‚Die letzte Aussage‘ (1886, Abb. 19) verstanden werden.<sup>270</sup> In beiden Gemälden bildet der Stuhl den Mittelpunkt der Darstellung



Abb. 19: Arthur Kampf (1864–1950): Die letzte Aussage, 1886, Öl auf Leinwand, 285 × 362 cm, sign. u. dat. u. re.: Arthur Kampf Düsseldorf 86, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4025

und den Sitz der Hauptlichtquelle, der jedoch bei Arthur Kampf für den Betrachter verborgen bleibt. Zudem wurde in beiden Arbeiten durch die den Raum betretenden Figuren eine Nebenszene und damit eine zusätzliche inhaltliche Ebene geschaffen.

Das dramatische Moment von Meyers Gemälde zeigt sich ausschließlich in der Person des Bewachten. Neben der Positionierung unmittelbar im Lichtkegel wurde seine Mimik minutiös ausgearbeitet. Dadurch wurden der Schrecken und das Unbehagen unmittelbar ins Bild gerückt. Meyer wählte den Augenblick höchster Dramatik: Aus dem Motiv geht weder hervor, was zuvor geschehen ist, noch was im Anschluss geschehen wird. Somit nutzte der Künstler das beliebte Mittel der Betrachterauseinandersetzung, dem Publikum wurde Raum für Spekulationen und eine eigene Auseinandersetzung geboten, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Dadurch veranlasst, beschrieb Fritz von Ostini das Werk im Katalog zur ‚Münchener Jahresausstellung‘ 1890 eindringlich mit den Worten:

<sup>270</sup> Das genaue Entstehungsdatum des ‚Spions‘ ist nicht bekannt, auch Boetticher vermerkt hierzu keine weiteren Angaben, vgl. Boetticher 1898, Bd. II.1, S. 32, Nr. 18. Da es jedoch 1890 in der ‚Kunst für Alle‘ abgebildet wurde, muss es spätestens zum Ende der 80er Jahre entstanden sein, vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 5. Jg., Nr. 24 (15. September 1890), 1890, Abb. folgt auf S. 372.

Zu dem Werk Kampfs vgl. DuBois, Kathrin: Arthur Kampf (Aachen 1864–1950 Castrop-Rauxel). Die letzte Aussage, 1886, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 193–194, hier S. 194. Ebd. beschreibt die Autorin, dass „[d]as Gemälde [...] kontrovers diskutiert und mehrfach ausgezeichnet [wurde]“.

In einem öden Raum, vom Glanz einer Stalllaterne beleuchtet, bewacht von zwei preussischen Ulanen sitzt der gefangene Spion, den Ausdruck dumpfen Grausens im Gesicht. Er starrt regungslos mit nassglänzenden Augen vor sich hin, ergeben in sein Schicksal, über das er nicht im Zweifel ist. Wenn der Tag graut, wenn die Laterne ausgebrannt ist, die jetzt so unheimlich grosse Schatten an der Wand erscheinen lässt, stellt man ihn an eine Mauer, ein Kommandoruf schallt und ein Dutzend preussischer Kugeln durchbohren ihn.<sup>271</sup>

Eine so radikale zeitgenössische Darstellung ist im Schaffen Meyers singulär. Die Antwort auf die Frage, warum ein solches Werk genau zu diesem Zeitpunkt entstand, wäre an dieser Stelle rein spekulativ. Trotz der negativen Thematik erfreute sich das Gemälde großer Beliebtheit. So diente es nicht nur als Illustration in der Zeitschrift ‚Die Gartenlaube‘,<sup>272</sup> sondern wurde auch als lebendes Bild im Künstlerverein ‚Malkasten‘<sup>273</sup> inszeniert. Sogar die Kunstkritik fand ausschließlich lobende Worte: Nicht nur Freihofer, sondern auch Ostini sprach sich für den eingeschlagenen Weg Meyers aus. Zwar waren die bisherigen Arbeiten seiner Meinung nach schön anzusehen gewesen, aber der ‚Spion‘ könne doch als Neuanfang gewertet werden.<sup>274</sup>

Zu einem ähnlichen Schluss kam in dieser Zeit auch Paul Clemen. Er urteilte, dass Meyer sich glücklicherweise von den Interieurs, die seine künstlerische Tätigkeit lange gefesselt hatten, gelöst habe. Die als Illustration des Textes genutzte brieflesende junge Frau am Fenster im Stil Johannes Vermeers (1632–1675) wurde zwar als „entzückende[s] kleine[s] Genrebild“<sup>275</sup> angeführt, erfuhr jedoch keine größere Auseinandersetzung.<sup>276</sup> Somit war sich die Kunstkritik einig, dass eine Abkehr von den traditionellen holländistischen Gemälden für Meyer nur vorteilhaft wäre.

Die Arbeiten seiner Reifephase zeigen „[e]ine sachliche[re] kühle[re] Auffassung in Farbe und Zeichnung [...]“<sup>277</sup> In seinen 1911 entstandenen ‚Frauen aus Flandern‘ (Abb. 20) wird diese Veränderung unmittelbar deutlich. Zu sehen sind zwei Frauen, eine ältere und eine jüngere, die sich nach dem Kirchgang, das Gotteshaus im Rücken, auf dem Heimweg befinden. Das Motiv lässt kaum einen Deutungsspielraum zu, da der Künstler

---

<sup>271</sup> Ostini, Fritz von: Die II. Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen, München 1890, S. 29.

<sup>272</sup> Vgl. Boetticher 1898, Bd. II.1, S. 32, Nr. 18. Ebd. verweist der Autor auf die Abbildung in der ‚Gartenlaube‘, vgl. Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 36, 1891, S. 608–609.

<sup>273</sup> Vgl. Frech, Volker: Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Magisterarbeit, 2010), Frankfurt am Main 2010, S. 74.

<sup>274</sup> Vgl. Ostini 1890, S. 29.

<sup>275</sup> Clemen, Paul: Die Deutsch Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf. Teil II, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17. Jg., Nr. 24 (15. September 1902), 1902, 555–568, hier S. 560. Bezüglich der Werke galt das Lob des Autors in der Ausstellungsrezension der Historie, ‚Der zwölfjährige Jesus‘, mit welcher der Künstler einen für sich neuen Weg bestritten hatte.

<sup>276</sup> Vgl. ebd.

<sup>277</sup> Markowitz 1969, S. 217.



Abb. 20: Claus Meyer (1856–1919): Frauen aus Flandern, 1911, Öl auf Leinwand, 110 × 92 cm, bez. u. dat. u. re.: Claus Meyer. 1911., Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4038

die Details – die in früheren Werken zuhauf vorkamen – nun gänzlich zurücknahm. Hinzu kommt der unkonventionelle Bildausschnitt: Die Protagonistinnen stehen nicht im Zentrum, sondern wurden an den linken Bildrand versetzt, woraus ein starker Anschnitt des Mantels der älteren Dame resultiert. Dadurch erhielt das Werk etwas Unkomponiertes. Der gezeigte Moment wirkt flüchtig und beiläufig, seine Bedeutung ist vollkommen negiert, da er in dieser Form täglich unzählige Male geschieht, ohne dass er malerisch

festgehalten würde. Der Hollandismus klingt zwar noch in Details wie den weißen Hauben an, doch hat er seinen retrospektiven Charakter ins 17. Jahrhundert verloren. Meyer bezieht sich nun vielmehr auf die zeitgenössische Malerei mit Vertretern wie Gustav Wendling (1862–1932).<sup>278</sup>

An diesem Gemälde wird deutlich, was viele von Meyers Genrewerken ausmachen. Es sind nicht die außergewöhnlichen Momente des Lebens, die den Künstler reizten, sondern die kleinen, nebensächlichen Tätigkeiten, die den Alltag ausfüllen und ihn zu einem ebensolchen machen.<sup>279</sup> Dies stellt er dem Motiv entsprechend auf eine unaufgeregte Weise dar. „Immer sinds [sic] ruhige Gegenstände, ruhige Menschen, ruhige Aktionen, die dargestellt werden; kein Lärm wird gemacht, kein schriller Ton stört den behaglichen Betrachtergenuß des Kulturmenschen, der mit seinen Sinnen auf die feine Sprache dieses Künstlers horchen mag.“<sup>280</sup> Ein geradezu kontemplativer Charakter zeichnet viele der Arbeiten aus. Meyers Protagonisten agieren in der

<sup>278</sup> Vgl. Gischler, W.: Die Rheinprovinz, in: Schäfer, W. (Hg.): Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913, 115–140, hier S. 134. Auf diese Partie bezog sich bereits Markowitz 1969, S. 217.

<sup>279</sup> Vgl. Muther 1893, S. 541–542.

<sup>280</sup> Fortlage 1909, o. A.

Weltabgeschiedenheit des Klosters, der Lesestube des Gelehrten oder versinken in ihre Lektüre.<sup>281</sup> Der Betrachter bleibt als solcher separiert und wird selten unmittelbar angesprochen oder zum Teil der Szene.

Neben den Staffeleigemälden wandte sich Meyer ab Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt der Wandmalerei zu. 1898 gewann der Entwurf zur Ausmalung des Rittersaals in Schloss Burg an der Wupper von Claus Meyer und Hermann Huisken (1861–1899) die Ausschreibung des ‚Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen‘.<sup>282</sup> Aufgrund des Todes Huiskens oblag die Realisierung schließlich gänzlich Meyer.<sup>283</sup> Daneben entstanden das Wandbild des Duisburger Stadtverordnetensitzungssaals (1901/02) und „ein Jagdfries auf der Marienburg in Köln.“<sup>284</sup> Diese Werke begründeten seinen Ruf als einen der wichtigsten Vertreter „der Historien- und Ausstattungsmalerei“<sup>285</sup> in Düsseldorf. Hierbei handelt es sich um eine Varianz in seinem Œuvre, die recht bald von weiteren Staffeleigemälden abgelöst wurde.

### 3.2.2 Meyers Lehrtätigkeit in Düsseldorf

Am 01. Juli 1895 übernahm Claus Meyer die vakante Leitung der Genrekasse an der Düsseldorfer Kunstakademie. Zuvor hatte er die entsprechende Professur bereits fünf Jahre in Karlsruhe als Nachfolger Carl Hoffhs bekleidet.<sup>286</sup> Bis zu seinem plötzlichen Tod 1919 lehrte er an der Düsseldorfer Kunstakademie,<sup>287</sup> unterbrochen wurde seine Tätigkeit nur durch den Militärdienst im Ersten Weltkrieg.<sup>288</sup> Über die Zusammensetzung von Meyers Schülerschaft lässt sich keine sichere Aussage treffen, da die offiziellen Listen der Düsseldorfer Kunstakademie nur bis einschließlich zum Semester 1894/95<sup>289</sup> erhalten sind.

In Düsseldorf sah man Meyers Berufung positiv entgegen. Die ‚Kunst für Alle‘ berichtete, dass „man [...] sich viel Gutes und Anregendes von der Lehrtätigkeit des

---

<sup>281</sup> Vgl. Board 1906, S. 108.

<sup>282</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 13. Jg., Nr. 13 (01. April 1898), 1898, S. 204.

<sup>283</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 15. Jg., Nr. 7 (01. Januar 1900), 1900, S. 164.

<sup>284</sup> Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 390.

<sup>285</sup> Mai 2010, S. 371.

<sup>286</sup> Vgl. Heil / Klingelhöller 2004, S. 327; vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 390; vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 10. Jg., Nr. 21 (01. August 1895), 1895, S. 332.

<sup>287</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 390; vgl. Düsseldorf Tageblatt, 11. November 1919, 1919, o. A., eingesehen im KVM.

<sup>288</sup> Vgl. Düsseldorf Nachrichten, 10. November 1919, 1919, o. A., eingesehen im KVM.

<sup>289</sup> Vgl. LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562.

ausgezeichneten Genremalers [versprach].“<sup>290</sup> Dies bestätigt auch Hans Kohlschein (1879–1948), einer von Meyers Schülern, der beschrieb, dass die Düsseldorfer Schüler „voller Spannung seinem Kommen entgegen sahen“<sup>291</sup>, da er scheinbar ein geeigneter Lehrer sei, der neue Ansätze in den Akademiebetrieb bringen könnte.<sup>292</sup> In seinen historisierenden Genresujets erinnert er an seinen Vorgänger Wilhelm Sohn, wodurch dieser Stil mit der Zeit an der rheinischen Akademie „geradezu schulemachend“<sup>293</sup> wurde. Daraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass Meyer eine solche Traditionsbildung durch beispielsweise Nachahmung seitens seiner Schüler forcierte. Ganz im Gegenteil zeichnete sich seine Kunstanschauung durch Offenheit und Toleranz aus.<sup>294</sup> Da seine Studienkollegen auf Meyers erste künstlerische Entwicklungen bedeutenderen Einfluss hatten als die Akademiker,<sup>295</sup> behielt er diese Verbindung auch in späteren Jahren durch die Mitgliedschaft in den unterschiedlichsten Vereinen bei. Neben dem etablierten ‚Malkasten‘<sup>296</sup> gehörte er in Düsseldorf zu den vierzehn Gründungsmitgliedern der ‚Vereinigung von 1899‘, der ‚dritte[n], von der Akademie unabhängige[n] Künstlervereinigung [.]‘<sup>297</sup> Außerdem wurde Meyer Mitglied des dem ‚Malkasten‘ nahestehenden ‚Verein Düsseldorfer Künstler 1904‘, der in seiner Grundhaltung zwar recht klassisch war, jedoch „eine vermittelnde Stellung zwischen freier und offizieller Künstlerschaft ein[nahm].“<sup>298</sup>

Solange die Maler ihrer Tätigkeit mit dem gebotenen Ernst nachgingen, genossen alle künstlerischen Richtungen Meyers Anerkennung.<sup>299</sup> Diesen wertungsfreien Umgang mit den unterschiedlichen Stilen versuchte er weiterzugeben, indem er seinen Schülern den entsprechenden künstlerischen Freiraum gewährte. Sie sollten nicht seine Arbeiten kopieren, sondern sich mit der sie umgebenden Wirklichkeit auseinandersetzen. Er hielt

---

<sup>290</sup> Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 10. Jg., Nr. 21 (01. August 1895), 1895, S. 332.

<sup>291</sup> Kohlschein, Hans: Erinnerungen an Claus Meyer, in: Mitteilungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 8. Jg., Nr. 1, 1937, 3–4, hier S. 3.

<sup>292</sup> Vgl. ebd.

<sup>293</sup> Schaarschmidt 1902, S. 336.

<sup>294</sup> Vgl. Gischler 1913, S. 134. Gischler verweist ebd. darauf, dass Meyer immer nur auf Qualität aus war und es deshalb nicht von Bedeutung sei, dass seine holländisch geprägten Werke keinen unmittelbaren Nachfolger gefunden haben; vgl. Schippang 1909, S. 218.

<sup>295</sup> Vgl. Schippang 1909, S. 204.

<sup>296</sup> Meyer war zwischen 1896 und 1919 offizielles Mitglied des ‚Malkasten‘, vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 390.

<sup>297</sup> Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1981), Köln 1984, S. 26.

<sup>298</sup> Ebd., S. 27. Für den kompletten Satz vgl. ebd.

<sup>299</sup> Vgl. Düsseldorf Nachrichten, 10. November 1919, 1919, o. A., eingesehen im KVM.

sie an, „modern zu bleiben“<sup>300</sup>, um selbstständig ihren individuellen künstlerischen Weg zu finden.<sup>301</sup> Als Lehrer verfügte er, laut seinen Zeitgenossen, über das Talent, „die künstlerische Entwicklung jedes Einzelnen in die ihm durch Charakter und Begabung vorgezeichneten Bahnen zu drängen.“<sup>302</sup>

Diesen Ansatz spiegelte auch sein persönliches Verhältnis zu seinen Schülern wider. Kohlschein beschreibt Meyer als „Ideal eines Lehrers“<sup>303</sup>, der vielmehr als Ratgeber, denn als klassische Lehrperson auftrat. Daraus resultierte ein enges, nahezu freundschaftliches Verhältnis. Neben gemeinsamen Studienreisen in die Niederlande hebt Kohlschein hervor, dass er seinem Lehrer bei der Ausmalung des Rittersaals auf Schloss Burg zur Hand gehen durfte.<sup>304</sup> Eine solche positive Charakterisierung gab auch Paul Hohstadt, wenn er Meyer „nicht nur einen Meister der Malerei, sondern auch ein[en] liebenswürdige[n] Mensch[en] voller Herzengüte und Aufgeschlossenheit für alles Schöne und Edle in der Welt“<sup>305</sup> nannte. Meyers akademisches Ziel bestand also in der individuellen Entwicklung jedes Lernenden gemäß dem jeweiligen Talent.

---

<sup>300</sup> Schippang 1909, S. 218.

<sup>301</sup> Vgl. ebd.

<sup>302</sup> Board 1906, S. 114.

<sup>303</sup> Kohlschein 1937, S. 3.

<sup>304</sup> Vgl. ebd., S. 3–4. Der Autor hebt hervor, dass die Schüler durch den Unterricht Meyers bemerkten, unter welcher „Bevormundung [sie bisher] bei der Arbeit gelitten hatten.“ Und zu der engen Zusammenarbeit mit seinem Lehrer beschreibt Kohlschein: „[D]a hatte ich bald das Glück, daß Claus Meyer, der damals den Rittersaal auf Schloß Burg ausmalte, mir eröffnete, ich solle ihm bei dieser Arbeit helfen. [...] Durch die persönliche Bekanntschaft mit Claus Meyer und den Seinen in Schloß Burg gewann ich auch freundschaftlichen Zutritt in seinem Hause hier in Düsseldorf“ (Ebd., S. 3).

<sup>305</sup> Hohstadt, Paul: Der Maler von Schloß Burg. Zum 100. Geburtstag von Professor Claus Meyer, in: Rheinische Post, 20. November 1956, 1956, o. A., eingesehen im ADdK.

## 4 Motivische Entwicklungen der akademisch geprägten Genremaler

### 4.1 Das ‚historische Genre‘

Der Begriff des ‚historischen Genres‘ kann auf die Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden. In einem Artikel über ‚Die akademische Kunstaussstellung in Berlin‘ sprach man gleichermaßen über ‚Historisches Genre‘<sup>306</sup> wie über ‚Zeit- und Kostümbilder‘<sup>307</sup>. Letztere, genauso wie die Bezeichnung als ‚Kostüm-Genremalerei‘<sup>308</sup>, impliziert bereits die Diskrepanz zwischen den gezeigten Szenen und dem genutzten zeitlichen Rahmen. Da sich der Terminus des ‚historischen Genres‘ jedoch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückführen lässt und sich im Laufe der Zeit auch in der wissenschaftlichen Betrachtung etabliert hat,<sup>309</sup> soll er im Folgenden Anwendung finden.

Unter ‚historischem Genre‘ versteht man Gemälde, deren Motive aus dem alltäglichen Leben entnommen sind, die jedoch in einem historischen Milieu dargestellt wurden. Diese Kontextualisierung kann sich auf mehreren, voneinander unabhängigen Ebenen zeigen: So können in einer farbigen Grundstimmung oder speziellen Kompositionsschemata zwar historisierende Bezüge gesehen werden, unmissverständliche Verweise bilden jedoch hauptsächlich die Darstellungsarten der Mode und der Umgebung. Dabei muss unmittelbar ersichtlich werden, dass die gezeigte Szene nicht in der Entstehungszeit kontextualisiert wurde. Die Thematik kann bei der Zuweisung unbeachtet gelassen werden, da nahezu jedes Motiv in einer Traditionslinie steht. Mit dieser Definition offenbart sich eine Begriffsproblematik. Da die Künstler für ihre Werke einen historischen Kontext adaptierten und die Szenen nicht in einem solchen stattgefunden haben, müssten sie im Grunde als ‚historisierendes Genre‘ bezeichnet werden.

Die Gemälde des ‚historischen Genres‘ sind zudem von Historienwerken, die sich in einer genrehaften Handlung erschöpfen, zu differenzieren. Selbst wenn keine repräsentative Situation wiedergegeben wurde, gehören Arbeiten, die auf eine

---

<sup>306</sup> Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 311.

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Schaarschmidt 1902, S. 266.

<sup>309</sup> Vgl. zum Beispiel Ricke-Immel 1979, S. 161.

identifizierbare historische Persönlichkeit verweisen,<sup>310</sup> nicht zur Gattung der Genremalerei.

Auch wenn das ‚historische Genre‘ ab etwa den 1860er Jahren in der Düsseldorfer Malerei eine erneute Hochphase feierte,<sup>311</sup> stellte es jedoch kein Novum dar. Vielmehr kann es als Weiterentwicklung der im ersten Jahrhundertdrittel zu beobachtenden Tendenzen verstanden werden. Bereits „[Carl Friedrich] Lessing [warf man] tadelnd vor, daß seinen Hußbildern der große historische Stil mangle, daß er das Genre in die Historie eingeführt oder die Historie zum Genre erniedrigt habe.“<sup>312</sup> In dieser Zeit kam es in Werken wie ‚Der Krieger und sein Kind‘ oder ‚Der kranke Ratsherr‘ (Abb. 21 ) von Theodor



Hildebrandt im Sinne der Romantik zu einem Rückbezug auf das Mittelalter. Laut zeitgenössischer Stimme sollten die

Abb. 21: Theodor Hildebrandt (1804–1874): Der kranke Ratsherr, 1833. Öl auf Leinwand, 145 × 115 cm, bez. u. re.: Th. Hildebrandt. Gemalt 1833., Bonn, LVR-LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 1970.229,0-1

historisierenden Gemälde nicht weiter zurückgreifen, weil sonst den Betrachtern der

<sup>310</sup> Vgl. Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989, S. 258.

<sup>311</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 160–161. Die Autorin setzt das ‚historische Genre‘ neben Sohn mit den Hauptvertretern Ludwig Knaus und Benjamin Vautier in Verbindung, wodurch es zu einem thematischen Schwerpunkt in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf kam.

<sup>312</sup> Schaarschmidt 1902, S. 266. Gemeint ist damit das Werk: Carl Friedrich Lessing (1808–1880): Hussitenpredigt, 1836, Öl auf Leinwand, 223 × 293 cm, bez. u. Mitte: C. F. L. 1836, Berlin, Nationalgalerie. Zur Bedeutung der ‚Hussitenpredigt‘ innerhalb der deutschen Historienmalerei im 19. Jahrhundert, vgl. Hoffmann, Detlef: Bedeutungsvolle Momente. Bemerkungen zur deutschen Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, Berlin / München 1997, 324–351, hier S. 337–340.

Dass sich auch die Historienmalerei im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte, ist unumstritten, die Darstellungsmodi wurden variiert und die Situationen emotionaler. Für die Veränderung der geschichtlichen Malerei vgl. Germer, Stefan: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München / Berlin 1997, 17–36.

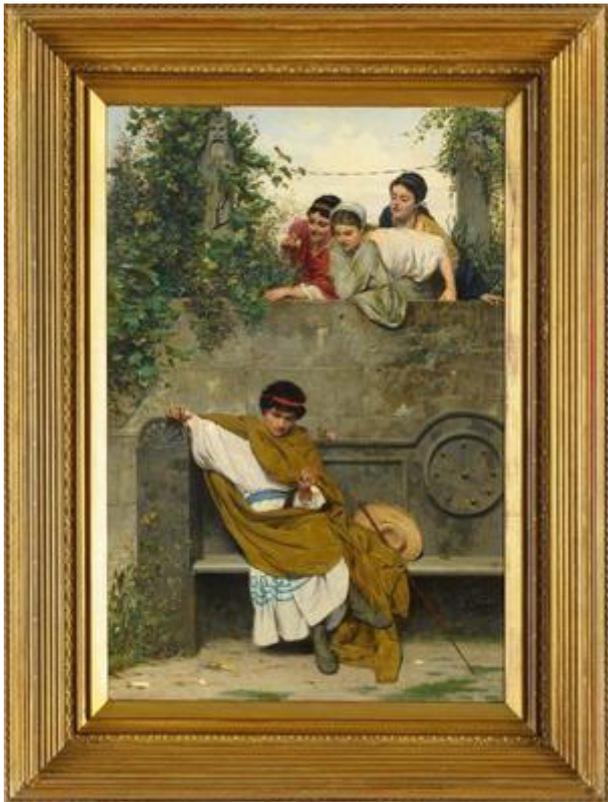


Abb. 22: Albert Baur d. Ä. (1835–1906): Ein junger Poet, um 1879, Öl auf Holz, 80 × 54,5 cm, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer

Bezug zum Dargestellten nicht mehr möglich wäre. Die Gefühls- und Gedankenwelt beispielsweise der Antike wäre so weit von den eigenen Emotionen entfernt, dass sie nicht miteinander überein zu bringen seien.<sup>313</sup> Dass nicht alle Künstler solchen Empfehlungen folgten, zeigte Albert Baur d. Ä. in seinem kompositionell an Wilhelm Sohns sozialkritischen Werken (vgl. Abb. 2 und 3) orientierten Gemälde ‚Ein junger Poet‘ (um 1879, Abb. 22). Trotzdem erleichterte laut Carl Hoff, der an der Düsseldorfer Akademie ausgebildet worden war und die Genreprofessur in Karlsruhe innehatte, das Historisieren dem Rezipienten die Zugänglichkeit

zum Gemälde sowie der zugrunde liegenden Idee.<sup>314</sup> Speziell die „Fähigkeit [...], sich in die Formen- und Ideenwelt einer früheren Periode derart versenken zu können, um in ihr vollwerthige Kunstwerke hervorbringen zu können“<sup>315</sup>, zeichne nach Hoff die moderne Malerei aus.<sup>316</sup>

<sup>313</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 311. Dieser Problematik musste sich nicht nur die Genre-, sondern auch die Historienmalerei stellen. Anders als für die Maler alltäglicher Szenen wurden die Historienmaler mit den im Laufe der Zeit veränderten Moralvorstellung der Rezipienten konfrontiert, die teilweise nicht mehr mit den darzustellenden Motiven übereinzubringen waren, vgl. Germer 1997, S. 19–20.

<sup>314</sup> Vgl. Hoff, Carl: Künstler und Kunstschriftsteller. Ein Act der Nothwehr, München 1882, S. 31.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> Vgl. ebd., S. 30–31.

## 4.1.1 Alltag im historischen Kostüm

### 4.1.1.1 Der historisierende Hollandismus in der Düsseldorfer Genremalerei

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verloren die Künstler das Interesse am Mittelalter. Ein Grund hierfür kann in der „Mittelalter-Müdigkeit“<sup>317</sup>, die in der Gesellschaft herrschte, gefunden werden: Die Rezipienten verloren das Interesse an solchen Darstellungen, weshalb sich die Künstler stärker den darauffolgenden Epochen zuwandten. Darüber hinaus begründete sich diese Wahlverwandtschaft in einer ähnlichen Gesellschaftsentwicklung. Wie bereits 200 Jahre zuvor in den Niederlanden, trat im 19. Jahrhundert das Bürgertum vermehrt in Erscheinung und differenzierte seine Stellung immer genauer aus. Durch die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen verlagerte sich der Rezipientenkreis der bildenden Kunst zunehmend auf das gehobene Bürgertum und das Mäzenatentum, verschob sich von Kirche und Adel auf wohlhabende Kaufleute.<sup>318</sup> In der Folge forderte die neue Käuferschaft Gemälde, in denen sie sich und ihre Lebensumstände wiedererkannte.<sup>319</sup> Da sich hierfür jedoch noch kein Kanon gefunden hatte und die Bourgeoisie außerdem auf keine unmittelbare Tradition zurückschauen konnte, griff man „im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts [auf] das gesamte bekannte und erlaubte Stilrepertoire“<sup>320</sup> zurück. Es wurden Anknüpfungspunkte geschaffen, die es ermöglichten, dass nicht länger nur der Adel, sondern auch das Bürgertum „zu Trägern der Geschichte“<sup>321</sup> wurden.

Für die Bildung des bürgerlichen Kunstverständnisses stellten die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts eine wichtige Bezugsgröße dar. Speziell die Verbreitung durch Stiche ließ die bekannten Gemälde mit der Zeit zum Maßstab für die

---

<sup>317</sup> Landwehr, Eva-Maria: *Kunst des Historismus*, Köln / Weimar / Wien 2012, S. 200.

<sup>318</sup> Vgl. Landes, Lilian: *Carl Wilhelm Hübner (1814–1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz*, Berlin / München 2008, S. 251–252, zur Auftragssituation des Künstlers im 19. Jahrhundert vgl. Ruppert 2000, S. 66–77.

<sup>319</sup> Vgl. Peer 2006, S. 31, für die Situation im 17. Jahrhundert vgl. *Ausst.-Kat. Amsterdam 2000*, S. 59.

<sup>320</sup> Landwehr 2012, S. 50. Die Autorin bezieht sich an dieser Stelle zwar grundsätzlich auf die Architektur, diese Tendenz kann jedoch auf die bildende Kunst allgemein übertragen werden. Zum Thema allgemein vgl. ebd., S. 21–23.

<sup>321</sup> Wagner 1989, S. 256.

Geschmacksbildung unter Kunstinteressierten werden.<sup>322</sup> Diese Tendenz zeichnete sich auch in der Kunstliteratur ab. Bereits

1844 erschienen die *Annalen der Niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstichkunst* [von Georg Rathgeber] und damit ein weiterer Versuch, ein ‚umfassendes und zuverlässiges Nachschlagewerk über die niederländische Kunstgeschichte‘ vorzulegen [...]<sup>323</sup>

1876 erstmalig publiziert, wurde 1903 in deutscher Übersetzung Eugène Fromentins ‚Die alten Meister‘ herausgegeben.<sup>324</sup> Darin brachte der Autor die niederländische Malerei auch mit der gesellschaftlichen Entwicklung in Verbindung:

Sie ist die letzte unter den großen Schulen, vielleicht die ursprünglichste, jedenfalls die lokalste. Zur selben Stunde, unter den gleichen Umständen sieht man eine zweite, ganz parallel dazu entstehende Tatsache vor sich: einen neuen Staat und eine Kunst. Der Ursprung der holländischen Kunst, ihr Charakter, ihr Ziel, ihre Mittel, das Zeitgemäße ihrer Erscheinung, ihr rasches Wachstum, ihre Physiognomie ohne Vorgänger und besonders die plötzliche Art, wie sie gleich nach einem Waffenstillstand geboren wurde, zugleich mit der Nation selbst und gleich der lebendigen und natürlichen Blüte eines Volkes, das so glücklich war zu leben und begierig, sich kennenzulernen – alles das ist oft aufs genaueste und beste auseinandergesetzt worden.<sup>325</sup>

Zwischen den Niederlanden und Deutschland existierte ein reger kultureller Austausch. Im Rheinland hatten sich schon zum Ende des 18. Jahrhunderts niederländische Glaubensflüchtlinge angesiedelt, die ihre Herkunft auch in künstlerischer Form aufrechterhalten wollten.<sup>326</sup>

In malerischer Hinsicht bot, obwohl die Düsseldorfer Galerie 1805 nach München überführt worden war,<sup>327</sup> die Akademiesammlung noch immer einen guten Einblick in die Kunst der unterschiedlichen Epochen und Länder.<sup>328</sup> Daneben hatten sich Studienreisen in die benachbarten Niederlande mehr als etabliert, um die alten Meister zu

---

<sup>322</sup> Vgl. Kraan, Hans: Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert, Bonn 1985, S. 6. Zur Problematik, dass nicht alle Stiche als authentische Wiedergaben angesehen werden durften, vgl. Sitt, Martina: Die Magie der niederländischen Gemälde des Goldenen Zeitalters. Zu ihrer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: *The Golden Age Reloaded. Die Faszination niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts*, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat. Luxembourg, Villa Vauban, 02. Mai bis 31. Oktober 2010), Köln 2010, 27–42, hier S. 32–37.

<sup>323</sup> Sitt 2010, S. 30–31, Anm. 17. Die Hervorhebungen sind aus dem zitierten Text übernommen.

<sup>324</sup> Vgl. Fromentin, Eugène: *Die Alten Meister*. Mit einer Einführung von Henning Ritter, Köln 1998, S. 21.

<sup>325</sup> Ebd., S. 104. Für den Bezug zu Fromentin vgl. auch Sitt 2010, S. 40.

<sup>326</sup> Vgl. Bushart, Bruno: Die Entdeckung der Wirklichkeit, in: *Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung. 1765–1815*, hg. von Museum Georg Schäfer (Ausst.-Kat. Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 15. Juni bis 02. November 2003), Leipzig 2003, 11–17, hier S. 12.

<sup>327</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 235.

<sup>328</sup> Für das „akademische Handzeichnungen- und Kupferstich-Cabinet [...] [verzeichnete Wiegmann] 14,000 Handzeichnungen von berühmten Meistern der italienischen, altdeutschen, niederländischen und französischen Schule [...]“. Die Kupferstich-Sammlung zählt gegen 24,000 Blätter aus allen Schulen“ (Wiegmann 1856, S. 48).

studieren.<sup>329</sup> Doch die Inspirationsquellen, an denen sich die Maler des 19. Jahrhunderts orientieren konnten, waren vielfältig: Neben den Originalgemälden, die immer die Gefahr des unmittelbaren Kopierens bargen,<sup>330</sup> konnten sie sich in den neuentwickelten kunstgewerblichen Sammlungen der Museen ein Bild historischer Moden – sowohl der Kleidung, als auch des Interieurs – machen. Genauso diente die Literatur in Form von Material-Editionen als Vorlage.<sup>331</sup> Somit erhielten die Künstler die Möglichkeit, alle für ein Werk benötigten Komponenten zu studieren. In Düsseldorf spielte die Kombination des Hollandismus mit dem ‚historischen Genre‘ eine entscheidende Rolle, denn im Schaffen beider Professoren für Genremalerei nahm diese eine prominente Stellung ein, weshalb alle ihre Schüler zumindest indirekt mit dieser Form im Laufe der Ausbildung in Berührung gekommen sein dürften.

Die Düsseldorfer Maler zeigten am Beginn des 19. Jahrhunderts eine Affinität zu Motiven, die hauptsächlich „die Höhen und Tiefen des alltäglichen Lebens“<sup>332</sup> zeigten. Es handelte sich somit strenggenommen um einen selektiven Alltag, der von den Künstlern dargestellt wurde. Den Malern oblag es, einen reizvollen Moment zu wählen und „‚bildwürdige‘ Szenen von anderen, ‚nicht bildwürdigen‘“<sup>333</sup> zu differenzieren. Demzufolge wandte man sich spezifischen und nicht allgemeinen Themen zu, die beim Betrachter Empathie und Interesse erregten und der Erwartungshaltung des Publikums entsprachen. Die Motive suggerieren demnach einen Alltag, der als solcher nicht existiert, da sich die Künstler nicht dem Allgemeinen, sondern dem Besonderen zuwandten. Solche Szenen bargen den Vorteil, dass sie ins historische Milieu verlagert werden konnten, ohne die Wirkung einzubüßen.

Dieser Hang zu besonderen Szenen zeigt sich auch im ‚historischen Genre‘. So griff Carl Hoff in seinem im Auftrag der Nationalgalerie Berlin entstandenen Hauptwerk ‚Die

---

<sup>329</sup> Vgl. Häder, Ulf: Künstler der Düsseldorfer Malerschule an der holländischen Nordseeküste, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 18–30, hier S. 18–19.

<sup>330</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, S. 311.

<sup>331</sup> Vgl. Landwehr 2012, S. 220; vgl. Ricke-Immel 1979, S. 160–161.

<sup>332</sup> Edler 1992, S. 175.

<sup>333</sup> Ruppert, Wolfgang: Der Blick der bürgerlichen Künstler auf die ländliche Lebenswelt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in: Jacobbeit, Wolfgang / Mooser, Josef / Stråth, Bo (Hg.): Idylle oder Aufbruch? Das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ein europäischer Vergleich, Berlin 1990, 139–154, hier S. 139. Zum ‚Blick‘ des Künstlers vgl. ebd.



Abb. 23: Carl Hoff (1838–1890): Die Taufe des Nachgeborenen, 1875, Öl auf Leinwand, 142 × 200 cm, bez. o. re.: Carl Hoff / Ddf. 1875, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 212

Taufe des Nachgeborenen‘ (1875, Abb. 23 ) einen besonders düsteren Moment auf.<sup>334</sup> In einem Interieur des 17. Jahrhunderts hat sich die trauernde Gesellschaft zusammengefunden, um das Neugeborene von einem Geistlichen taufen zu lassen. Hoff nutzte die heterogene Figurenkonstellation, um unterschiedliche Arten der

Trauer darzustellen. In dieser Vielfigurigkeit spiegelt sich der bis ins 19. Jahrhundert verbreitete Anspruch wider, dem Betrachter unterschiedliche Gesichtsausdrücke und Emotionen vor Augen zu führen. Seit dem späten 18. Jahrhundert, in der Folge des ersten Erscheinens der ‚Physiognomischen Fragmente‘ Johann Caspar Lavaters zwischen 1775 und 1778, stieg das allgemeine Interesse an der Physiognomik.<sup>335</sup> Und bereits wenige Jahre zuvor hatte Johann Georg Sulzer in seiner ‚Allgemeinen Theorie der schönen Künste‘ den Ansatz vertreten, die Maler müssten die Betrachter zur Emotionalität erziehen.<sup>336</sup> Daraus resultierte der Anspruch an die Künstler, dass dem Publikum anhand einer Kombination unterschiedlicher Mimik ein breites Gefühlsspektrum nahegebracht werden sollte. Dieser Ansatz wurde auch in der rheinischen Malerei vertreten, so zu sehen zum Beispiel bei Benjamin Vautier, der neben Wilhelm Sohn Hoff's Privatlehrer in Düsseldorf war.<sup>337</sup>

Eine traditionelle Düsseldorfer Tendenz zeigt sich auch in der Figur der Mutter, die in ihrem Äußeren sowie in der „passive[n] Haltung und [dem] introvertierte[n], [...]

<sup>334</sup> Vgl. Freyberger, Regina: Carl Heinrich Hoff. Mannheim 1838–1890 Karlsruhe. Taufe des Nachgeborenen, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 378, hier S. 378.

<sup>335</sup> Vgl. Steinbrucker, Charlotte: Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst, Berlin 1915, S. 11, 108.

<sup>336</sup> Vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt, Bd. II, reprografischer Nachdruck der 2. vermehrten Aufl., Leipzig 1792, Hildesheim 1967, S. 58.

<sup>337</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 123.

melancholische[n] Ausdruck“<sup>338</sup> an Porträts beispielsweise Eduard Bendemanns erinnert.<sup>339</sup> Auch in der akribischen Feinmalerei sowie dem harmonisch abgestimmten Kolorit, das Müller von Königswinter voll des Lobes bei einem Werk Hoffs hervorhebt,<sup>340</sup> kann eine Tradition der Düsseldorfer Malerei gesehen werden. Diesen Stil könnte Hoff jedoch auch während eines halbjährigen Studienaufenthalts 1862 in Paris bei Ernest Meissonier (1815–1891) erlernt haben. Danach ging der Maler zurück nach Düsseldorf, um 1878 seine Lehrtätigkeit in Karlsruhe, als Vorgänger Claus Meyers, anzutreten.<sup>341</sup>

Ein positives Ereignis machte Carl Rudolph Sohn zum Thema seines Gemäldes ‚Ein alter Hochzeitsbrauch‘ (Abb. 24). Der Sohn von Carl Ferdinand Sohn war von 1867 bis 1870 an der Düsseldorfer Kunstakademie Schüler von Carl



Müller und Julius Roeting. Zuvor

Abb. 24: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Ein alter Hochzeitsbrauch, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

hatte er nach einer technischen Ausbildung in Karlsruhe kurzzeitig die dortige Kunstakademie besucht. In Düsseldorf erhielt er neben der akademischen auch eine private Ausbildung bei seinem Vetter Wilhelm Sohn, die sich für sein künstlerisches Schaffen als besonders prägend erwies.<sup>342</sup>

<sup>338</sup> Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867) (zugl. Münster, Univ., Diss. 1996), Münster 1996, S. 62.

<sup>339</sup> Vgl. zum Beispiel Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 2 – Katalog, S. 125, Kat.-Nr. 88.

<sup>340</sup> Vgl. Müller von Königswinter, Wolfgang: Ein Rococomaler der Gegenwart, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 21, 1872, 336–338, hier S. 336–338. Der Autor bezieht sich ebd. auf Hoff's Gemälde ‚Die Heimkehr‘.

<sup>341</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 123; vgl. Rosenberg, Adolf: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890, S. 34.

<sup>342</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 294.

Ganz in der Tradition seines Privatlehrers zeigt Sohn in einem geschmückten Raum des 17. Jahrhunderts ein Brautpaar, dem eine Wiege präsentiert wird. Begleitet werden die beiden von der gesamten Hochzeitsgesellschaft, die ihnen in den Raum folgt. Der Hollandismus zeigt sich unmittelbar in der Erscheinungsform des Interieurs, ähnliche Raumsituationen finden sich beispielsweise in Genrewerken Pieter de Hoochs oder Gabriel Metsus (1629–1667). Doch die Verbindungslinie zu den Niederländern wird durch einen Irritationsmoment unterbrochen: Die Personenanordnung und die erhöhte Türöffnung implizieren eine Treppe, die für niederländische Repräsentationsräume unüblich war. In den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts basierten die meisten bürgerlichen Wohnhäuser noch auf dem mittelalterlichen Schema. Sie bestanden aus ‚voor-‘ und ‚achterhuis‘,<sup>343</sup> wodurch die Empfangszimmer auf einer Ebene mit der Wohndiele, durch die sie betreten wurden, und der Straße lagen. Bei den erhöht liegenden Räumen handelte es sich hingegen meist um private, kleinere Zimmer.<sup>344</sup>

Auch Carl Hoff nutzte für eine ähnliche Thematik, ‚Die Goldene Hochzeit‘ (1883, Abb. 25), einen verwandten Bildaufbau. Obwohl auch er einen Teil der Gesellschaft erhöht hinter dem Brautpaar arrangierte, umging er jedoch den ungewöhnlichen Raumeindruck, indem er das Geschehen ins Freie auf die Treppe vor dem Haus verlagerte.



Abb. 25: Carl Hoff (1838–1890): Die Goldene Hochzeit, 1883, 185,9 × 317,4 cm, Öl auf Leinwand, sign. u. dat. u. re.: Carl Hoff/83, Bendigo, Bendigo Art Gallery, Inv.-Nr. 1908.6

<sup>343</sup> Vgl. Hedinger, Bärbel: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1986, S. 50. Auf diese Stelle bezog sich bereits Leonhard, Karin: Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerie Jan Vermeers, München 2003, S. 138.

<sup>344</sup> Vgl. Leonhard 2003, S. 138–139.

Doch nicht nur der Raum selbst scheint in Sohns Arbeit (vgl. Abb. 24) nicht in die dargestellte Zeit zu passen, auch die gezeigte Gesellschaft harmoniert nicht mit der Umgebung. So erscheint die Kleidung des Bräutigams barockisiert, während die der Braut zeitgenössische Tendenzen aufweist, und auch die Gesellschaft trägt ein Konglomerat aus Kostümen unterschiedlicher Epochen. Aus der Figurengruppe sticht das kleine Mädchen hinter dem Brautpaar hervor, das mit seinem Blick aus dem Bildraum heraus die einzige Verbindung zum Betrachter herstellt. Es erscheint als Bildzitat der Prinzessin Margarita aus Diego Velázquez' (1599–1660) ‚Las Meninas‘.<sup>345</sup>

Doch die positive Stimmung in Sohns Werk scheint zu trügen. Das kleine Mädchen, das neben der Wiege steht, schaut betrübt auf die junge Braut und auch die Magd im Hintergrund scheint mit ihrer Schürze keine Freudentränen zu trocknen. Die verschiedenen Frauenfiguren appellieren somit an die Empathie des Betrachters und erinnern daran, dass die Hochzeit ein Akt zwischen Liebenden sein soll. Dieses Bild der Ehe, die ausschließlich auf gegenseitigen Gefühlen basiert, war im 19. Jahrhundert die Idealvorstellung des Bürgertums, die jedoch selten den Tatsachen entsprach. Meist handelte es sich um eine sowohl aus gefühls- als auch verstandsbasierten Gründen geschlossene Beziehung, bei der nicht selten auch die Eltern ihren Teil beigetragen hatten.<sup>346</sup>

Diese emotionale Bezugnahme wurde durch den visualisierten Brauch noch auf einer anderen Ebene aufgebaut. Somit verweist der Künstler, durch den historischen Kontext, auf die Überzeitlichkeit von Traditionen und deren Bedeutung. Gerade am Ende des 19. Jahrhunderts, als es viele Menschen durch Arbeitssuche in die industriellen Ballungsgebiete zog, erlebten sie ein Gefühl der Vereinzelung. Damit ging oftmals ein Gefühl von Traditionsverlust einher, weshalb Brauchtumpflege zu einem bedeutsamen Identifikationspunkt wurde.<sup>347</sup>

---

<sup>345</sup> Velázquez gehörte seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu den bedeutsamsten europäischen Malern und seine Werke fanden die entsprechende Verbreitung durch Stiche aus der Hand Francisco de Goyas (1746–1828), vgl. Swoboda, Gudrun: Juan Bautista Martínez del Mazos *Familie des Künstlers* – die erste Variation auf Velázquez' *Las Meninas*, in: Velázquez, hg. von Sabine Haag (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, 28. Oktober 2014 bis 15. Februar 2015), Wien 2014, 89–105, hier S. 100–101.

Diego Velázquez (1599–1660): *Las Meninas*, 1656, Öl auf Leinwand, 318 × 276 cm, Madrid, Museo del Prado.

<sup>346</sup> Vgl. Budde, Gunilla: *Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 2009, S. 26–27.

<sup>347</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 158; vgl. Padberg, Martina: *Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche*, in: Kohle, Hubertus (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 381–393, hier S. 382–383.

Ein typischer Motivkreis des Hollandismus ist die Wirtshausszene. Seine Ursprünge liegen in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts und genossen in der folgenden Zeit eine Aktualisierung durch Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) und seine Nachfolger, wie Hendrick Terbrugghen (1588–1629) oder Dirck van Baburen.<sup>348</sup> Solche Szenen lassen sich ab diesem Zeitpunkt durch alle Jahrhunderte hindurch in der niederländischen Malerei finden. Dabei wurde ursprünglich zwischen „Bordellen (*bordeeltjes*), Fröhlichen Gesellschaften (*gezelschapjes*) und Wachstuben mit Soldaten (*kortegaardjes*)“<sup>349</sup> unterschieden. Die Abgrenzung der einzelnen Untergattungen war dabei aufgrund eines identischen Personenrepertoires nicht immer eindeutig. Im Laufe des 17. Jahrhunderts unterlagen die Szenen einer deutlichen Veränderung: Ab der Jahrhundertmitte wurden die Darstellungen gemäßiger, die Personenzahl reduziert und deren Erscheinungsbild aufgewertet. Hinzu kamen eine ausdifferenziertere Farbpalette sowie ein veränderter Bildausschnitt. Die Agierenden wurden nun „meist näher an den Betrachter herangerückt und häufig als Halb- oder Dreiviertelfigur wiedergegeben“<sup>350</sup>, woraus eine Präferenz des Hochformats resultierte.<sup>351</sup>

Im Düsseldorf des 19. Jahrhunderts sollten sich in den – im Folgenden undifferenziert als ‚Wirtshausszenen‘ zusammengefassten – Darstellungen die Form mit begrenztem Figurenrepertoire durchsetzen. In ‚Der Witz‘ (Abb. 26) etwa beschränkte Frederik Vezin (1859–unbekannt) sein Motiv auf fünf Personen um einen

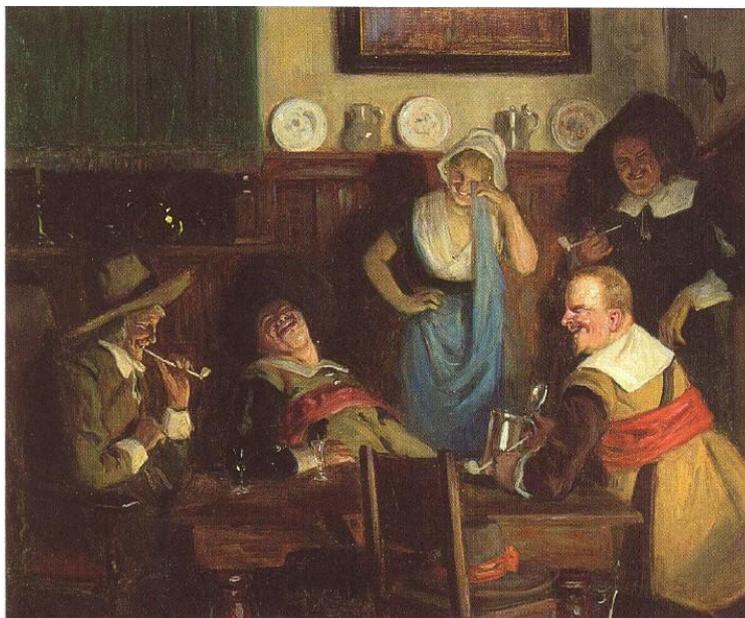


Abb. 26: Frederik Vezin (1859–unbekannt): Der Witz, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, sign. u. li., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>348</sup> Vgl. Franits 2009, S. 47–48.

<sup>349</sup> Ebert, Anja: Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin / München 2013, S. 140. Die Hervorhebungen sind aus dem Text übernommen.

<sup>350</sup> Ebd., S. 141.

<sup>351</sup> Vgl. ebd., S. 140–142.

Tisch. Der Hollandismus äußert sich neben der durch ein warmes Braun geprägten Farbigkeit, in bekannten Details wie der Kleidung oder der langstieligen Tonpfeife. Mit der Aufmachung der zwei am Tisch Sitzenden, die ein hellbraunes Wams mit weißem Kragen und breitem, rotem Gürtel tragen, verweist Vezin auf den zeitlichen Kontext des Dreißigjährigen Krieges. Solche Uniformen waren aus der traditionellen niederländischen Malerei, beispielsweise bei Rembrandt van Rijns (1606–1669) ‚Nachtwache‘<sup>352</sup>, bekannt. Nachdem Vezin zwischen 1876 und 1883 die Düsseldorfer Kunstakademie besucht hatte, wo er unter anderem Schüler von Eduard von Gebhardt



Abb. 27: Adolph Schroedter (1805–1875): Falstaff und sein Page, 1841, Öl auf Holz, 36 × 31,5 cm, sign. u. li. mit Korkenzieher u. dat. 1841, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 307

und Wilhelm Sohn war, unternahm er mehrere Studienreisen durch Europa,<sup>353</sup> darunter auch eine 1887 nach Amsterdam.<sup>354</sup> Doch auch in der zeitgenössischen französischen Malerei, zum Beispiel bei Ernest Meissonier,<sup>355</sup> und der Düsseldorfer Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, fanden solche Uniformen als historisierender Verweis bereits Anwendung. So zeigt Adolph Schroedter seinen Sir John Falstaff in ‚Falstaff und sein Page‘ (Abb. 27) in ähnlicher Aufmachung.<sup>356</sup> Und auch in der Populärkultur waren historische Uniformen und Gewandungen

beispielsweise durch Bilderbögen präsent.

Zu der Herrenrunde gesellt sich in Vezins Gemälde eine junge Magd, die sich vor Lachen mit ihrer Schürze eine Träne aus ihrem Augenwinkel wischt. Anders als seine klassischen Vorbilder nutzte Vezin die Frauenfigur nicht, um seinem Werk eine

<sup>352</sup> Rembrandt van Rijn (1606–1669): Nachtwache, 1642, Öl auf Leinwand, 379,5 × 453,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

<sup>353</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 374.

<sup>354</sup> Vgl. Häder 1999, S. 287.

<sup>355</sup> Ernest Meissonier (1815–1891): Der Kommandant (‚Kavalier Louis XIII‘), 1861, Holz, 23,8 × 18,6 cm, sign. EMeissonier 1861 (EM monogramiert), London, The Wallace Collection.

<sup>356</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Adolph Schroedter. 1805 Schwedt a. d. Oder–1875 Karlsruhe, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 186–189, hier S. 188.

mehrdeutige Ebene zu verleihen. Im ‚Goldenen Zeitalter‘ wurden Soldaten oft in Kombination mit Prostituierten oder uneindeutig konnotierten weiblichen Figuren gezeigt.<sup>357</sup> Obwohl Prostitution im Kaiserreich grundsätzlich kein Verbrechen darstellte, unterstanden die Frauen einem strikten Reglement, das ihnen Verhaltensweisen, Kleidungsformen und Aufenthaltsorte diktierte,<sup>358</sup> denn das ideale Bürgerleben sollte keine Kontaktpunkte zu solchen frivolen Lebensformen haben. Somit wurde diese Personengruppe aus dem gängigen, auf die bürgerliche Käuferschaft ausgerichteten Bildrepertoire ausgeschlossen, und die Maler fokussierten sich auf unmissverständliche Darstellungsformen weiblicher Figuren.

Eine solch anstandsvolle Darstellungsweise zeigt auch Carl Henrik Nordenberg (1857–1928) in seiner ‚Wirtshausszene‘ (Abb. 28).

Der „Neffe des ebenfalls in Düsseldorf ansässigen schwedischen Genremalers Bengt Nordenberg“<sup>359</sup> (1822–1902) kam im Alter von 16 Jahren aus Schweden an den Rhein, wo er zunächst von seinem Onkel Privatunterricht erhielt, an den sich die akademische Ausbildung und ab 1879 die Meisterklasse bei Wilhelm Sohn anschlossen.<sup>360</sup> In einem Interieur haben an getrennten Tischen zwei Herren Platz genommen und sind ins Gespräch mit einer Magd vertieft. Die Verortung in einem Wirtshaus ermöglichen die an der Wand hängenden Krüge genauso wie die typischen, an der Decke hängenden Schiffsmodelle. Ansonsten vermittelt der dunkel gehaltene Raum durch das auffällige geschnitzte Holzmobiliar zwar ein historisch



Abb. 28: Henrik Nordenberg (1857–1928): Wirtshausszene, Öl auf Leinwand, 85 × 59 cm, sign. u. re.: Henrik Nordenberg Düs:f, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

anmutendes Moment, das aber nicht genauer terminiert werden kann. Dass der räumliche Kontext, im Widerspruch zum ersten Eindruck, in diesem Fall keinen zeitlichen Aufschluss vermittelt, zeigt Nordenberg, indem er ihn in ähnlicher Form noch ein

<sup>357</sup> Vgl. Ebert 2013, S. 141.

<sup>358</sup> Vgl. König, Malte: Der Staat als Zuhälter. Die Abschaffung der reglementierten Prostitution in Deutschland, Frankreich und Italien im 20. Jahrhundert, Berlin / Boston 2016, S. 21–40.

<sup>359</sup> Pickartz, Christiane: Henrik Nordenberg. 1857 Ringamåla (Schweden)–1928 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 152–157, hier S. 152.

<sup>360</sup> Vgl. ebd.

weiteres Mal in seinem ‚Schiffahrtshaus in Lübeck‘ (Abb. 29) aufgriff und die darin gezeigten Figuren in der Mode der Entstehungszeit kleidete.



Abb. 29: Henrik Nordenberg (1857–1928): Schiffahrtshaus in Lübeck, 1880, Öl auf Leinwand, 57 × 51 cm, sign. u. dat. u. li.: Henrik Nordenberg Dssf 1880, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 71

Diese uneindeutige Zeitlichkeit spiegelt sich auch in den Figuren wider. Die Kleidung des Mannes, eine Kombination aus roten Strümpfen und Kniebundhose, stellt eher eine historisierende Anspielung als einen genauen zeitlichen Verweis dar.<sup>361</sup> Genauso verhält es sich mit der Frauenfigur, die in ihrer lieblichen Darstellungsweise der Düsseldorfer Tradition deutlich verbundener ist als der niederländischen. Somit schuf Nordenberg einen mehrdeutigen Bezugsrahmen, bestehend gleichermaßen aus zeitgenössischen wie historisierenden Verweisen. Damit orientierte er sich an dem künstlerischen Vorgehen seines

Onkels, dem es in seinen ländlichen Sujets mehr um die Vermittlung eines allgemeinen Gefühls denn um die realen Begebenheiten ging.<sup>362</sup>

Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein reichte die Vorbildlichkeit der niederländischen Malerei, wie Otto Karl Kirberg (1850–1926) in seinem Gemälde ‚In der Wirtsstube‘ (1915, Abb. 30) zeigt. Kirberg, der zu den ersten von Sohn ausgebildeten Genremalern gehörte, durchlief den Unterricht an der Düsseldorfer Kunstakademie bei den Brüdern Andreas und Carl Müller sowie Eduard von Gebhardt. Hinzu kam wahrscheinlich privater Unterricht bei Rudolf Jordan.<sup>363</sup> Früh machte ihn einer seiner Lehrer auf den Hollandismus wie auch

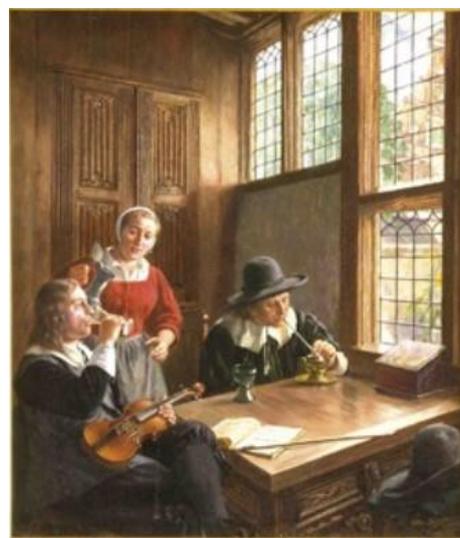


Abb. 30: Otto Karl Kirberg (1850–1926): In der Wirtsstube, 1915, Öl auf Leinwand, 42 × 36 cm, sign. u. dat. u. re.: Otto Kirberg D. (19)15, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>361</sup> Vgl. Loschek 1999, S. 442–443.

<sup>362</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 46.

<sup>363</sup> Vgl. Pickartz, Christiane: Otto Karl Kirberg. 1850 Elberfeld (Wuppertal-Elberfeld)–1926 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 128–133, hier S. 128; vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 236; vgl. Markowitz 1969, S. 176.

die Bedeutung der niederländischen Genremalerei aufmerksam, und bereits 1876 unternahm er seine erste Studienreise nach Amsterdam.<sup>364</sup> Trotz der späten Entstehung des Werks entspricht die Darstellungsweise deutlich den Düsseldorfer Gepflogenheiten. Es zeigt zwei Männer, die rauchend und trinkend um den Tisch eines Wirtshauses sitzen und von einer Magd bedient werden. In der Kostümwahl sowie der aufgehellten Farbpalette erinnert Kirberg nicht nur an das 17. Jahrhundert, sondern vielmehr an die Arbeiten Claus Meyers (vgl. Abb. 17), der zur Entstehungszeit bereits seit mehreren Jahren in Düsseldorf lehrte. Obwohl die Protagonisten dem Tabak- und Alkoholgenuss frönen, erscheinen sie keinesfalls derb oder grobschlächtig. Es ist insgesamt zu beobachten, dass die Mehrheit der am Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Werke die Vieldeutigkeit der Vorbilder des 17. Jahrhunderts eingebüßt hat. Obwohl es sich unmissverständlich um Wirtshausszenen handelt, werden die Personen nun gesittet dargestellt und ihre Handlungen haben jegliches Moment der Rohheit oder Wollust verloren.

Dass eine Reminiszenz an die niederländische Malerei am Jahrhundertende jedoch

nicht immer auf solchen eindeutigen Verweisen beruhen musste, zeigt Walter Heimig (1881–1955). In Gemälden wie ‚Würfelspieler im Gasthof‘ (Abb. 31) erinnert er in der Bildanlage an Claus Meyer, von dem er neben Paul Janssen und Eduard von Gebhardt an der



Abb. 31: Walter Heimig (1881–1955): Würfelspieler im Gasthof, Öl auf Holz, sign. u. re.: W. Heimig, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Düsseldorfer Kunstakademie unterrichtet wurde. Seine Lehrer prägten Heimigs Schaffen jedoch nur marginal. Den weit größeren Einfluss hatte die französische Avantgarde, mit der Heimig während eines Parisaufenthaltes 1901 in Kontakt gekommen war.<sup>365</sup> Diese Autonomie festigte sich durch seine Mitgliedschaft in der Künstlervereinigung ‚Niederrhein‘, die ‚[v]or der Entstehung des ‚Sonderbundes‘ [...] als die progressivste

<sup>364</sup> Häder verzeichnet für Kirberg vier Niederlandreisen in den Jahren 1876, 1884, 1894 und wahrscheinlich 1910, vgl. Häder 1999, S. 263.

<sup>365</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 66.



Abb. 32: Walter Heimig (18881–1955): Die Feier, Öl auf Hartfaser, 20 × 30 cm, sign. u. li.: W. Heimig, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Gruppe in  
Düsseldorf<sup>366</sup> galt.  
Dieses Lösen vom  
Akademischen  
zeigt sich zum  
Beispiel im  
Gemälde ‚Die  
Feier‘ (Abb. 32),  
das zwar thematisch  
in der  
Tradition verhaftet  
bleibt, jedoch in der

Ausarbeitung von einer besonderen malerischen Freiheit geprägt ist. Bereits in der Komposition wich Heimig von den Düsseldorfer Konventionen ab. So verlagert er den Betrachterstandpunkt weiter weg vom Geschehen, wodurch der Fokus mehr auf die Situation und weniger auf die Figuren gerichtet ist. Dabei zeigt der Maler keine Personen mit individuellen Gesichtszügen, sondern stellt Typen dar. Diese Entpersonalisierung resultiert auch aus der Malweise, bei der Heimig das Feinmalerische zugunsten eines malerischen Moments aufgab.

Neben der Kleidung der Figuren stellt nur die Farbigkeit eine Analogie auf die Vorbilder dar. Dass trotz der modernen Auffassung bei Heimig eine Kenntnis der niederländischen Malerei vorausgesetzt werden muss und diese Beziehungslinie gezogen werden kann, zeigt sich in seinem Gemälde ‚Der alte Zecher‘ (Abb. 33). In diesem nahm er in moderner Form Bezug auf Werke Frans Hals‘ (1582–1666). Eine solche zeitgenössische Art der Rezeption war in den 1860er und 70er Jahren besonders in Frankreich, wo der Handel mit Gemälden des Niederländers

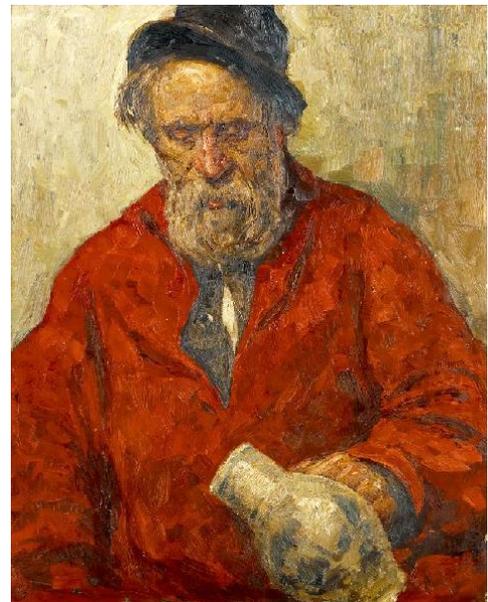


Abb. 33: Walter Heimig (1881–1955): Der alte Zecher, Öl auf Holz, 73 × 58 cm, sign. o. re.: W. Heimig, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>366</sup> Moeller 1984, S. 29, 190.

florierte, verbreitet.<sup>367</sup> So findet sich eine Neuinterpretation Hals' in Werken Édouard Manets (1832–1883) genauso wie in der Auseinandersetzung Vincent van Goghs (1853–1890).<sup>368</sup> Auf eine solche freie Auslegung griff auch Heimig zurück. In der Anlage als Halbfigur vor einem undefinierten Hintergrund genauso wie in der offenen Malweise zeigen sich Adaptionen der Darstellungsweise Hals' in einer zeitgenössischen Variante. Komplettiert wird dieser Eindruck durch den blau-weißen Krug als Hinweis auf das Delfter Porzellan.

Neben Wirtshausszenen zählten auch Motive aus dem privaten Umfeld zu den thematischen Schwerpunkten der Düsseldorfer Genremalerei. Im Verlauf des



Abb. 34: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Der Musikunterricht, 1917, Öl auf Leinwand, 83 × 70,5 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg D 1917, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Biedermeiers wuchs der Stellenwert der Familie: Sie wurde zum persönlichen Rückzugsort. Öffentliches und privates Leben wurden stärker voneinander getrennt, was sich im Laufe der Zeit auch in einer räumlichen Separierung widerspiegelte.<sup>369</sup> Somit erlebten Motive, die sich diesem Aspekt widmeten, ein Aufblühen.

In diesen Bereich fällt das Sujet des Musizierens. Geprägt wurde auch dieses im 17. Jahrhundert in den Niederlanden. Traditionell bargen solche Szenen einen amourösen Hintergrund: Entweder waren die Dargestellten bereits verheiratet oder im Begriff sich ineinander zu verlieben – wobei die abgebildeten Instrumente auch durchaus eine erotische Konnotation

<sup>367</sup> Vgl. Jowell, Frances S.: Die Wiederentdeckung des Frans Hals im 19. Jahrhundert, in: Frans Hals, hg. von Seymour Slive (Ausst.-Kat. Washington D.C., National Gallery of Art, 01. Oktober bis 31. Dezember 1989; London, Royal Academy of Arts, 13. Januar bis 08. April 1990; Haarlem, Frans-Hals-Museum, 11. Mai bis 22. Juli 1990), Brüssel 1989, 61–85, S. 66, 71.

<sup>368</sup> Vgl. Atkins, Christopher: The signature style of Frans Hals. Paiting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity, Amsterdam 2012, S. 218–232.

Bei den genannten Werken handelt es sich um:

Édouard Manet (1832–1883): Das gute Bockbier, 1873, Öl auf Leinwand, 94,6 × 83,3 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

Vincent van Gogh (1853–1890): Postmann Joseph Roulin, 1888, Öl auf Leinwand, 81,3 × 65,4 cm, Boston, Museum of Fine Arts.

<sup>369</sup> Vgl. Immel 1967, S. 24.

erfahren konnten.<sup>370</sup> Der ‚Musikunterricht‘ (Abb. 34) von Otto Karl Kirberg zeigt das Motiv in der klassischen holländischen Form. Zwar ergibt sich kein unmittelbares Vorbild für die Gesamtkomposition, doch jedes einzelne Element scheint aus einem Gemälde des 17. Jahrhunderts entnommen worden zu sein.<sup>371</sup> Zu sehen sind drei Personen um einen Tisch: eine Frau mit einer Laute, ein Mann mit einem Notenblatt und eine stehende Frau, die wahrscheinlich im Begriff ist, ihren Gesang zu vervollkommen. Verortet ist die Szene in einem finanzstarken Bürgerhaus, wie sich an dem Mobiliar sowie den Gemälden und dem mit einem türkischen Teppich bedeckten Tisch zeigt.<sup>372</sup> An dem unbesetzten Scherenstuhl in der rechten unteren Ecke lehnt eine Viola da gamba, wie man sie zum Beispiel aus Werken Gerrit Dous (1613–1675) kennt. Ob die stehende Frau zuvor dort saß und das Instrument spielte, bleibt ungewiss, denn der dazu notwendige Bogen fehlt. Selbst das zentral im Hintergrund platzierte Gemälde, das durch seinen ausladenden goldenen Rahmen unmittelbar ins Auge fällt, verweist auf die niederländischen Vorbilder, indem es an Werke Jacob van Ruisdaels (um 1628–1682) denken lässt.

Die Figurenkonstellation kann auf Gerard ter Borch (1617–1681) zurückgeführt werden, der solche Musikszenen in den unterschiedlichsten Konstellationen realisierte.<sup>373</sup> Das Motiv der Lautespielerin griff jedoch nicht nur ter Borch bereits auf, in ähnlicher Weise ist es auch in Gemälden Pieter de Hoochs oder Johannes Vermeers zu finden.<sup>374</sup> Die Rückenfigur der stehenden Protagonistin im hellen Kleid stellt einen deutlichen Verweis auf Gerard ter Borchs ‚Die galante Konversation‘ (um 1654, Abb. 35) dar. Die darin dargestellte Frauenfigur diente bereits vielen Malern des ‚Goldenen Zeitalters‘ als

---

<sup>370</sup> Vgl. Wieseman, Marjorie E.: *The Music Lesson* (No. 47), in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 171–172, hier S. 171–172; vgl. Wieseman, Marjorie E.: *The Music Party* (No. 48), in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 174–176, hier S. 174.

<sup>371</sup> Vgl. Kraan 1985, S. 10. Ein solches Vorgehen beschreibt der Autor für Kirbergs ‚Der Brief‘ (Abb. 38), auf das im späteren Verlauf noch eingegangen wird.

<sup>372</sup> Vgl. Sluijter, Eric Jan: *Musical Duos*, in: Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry, hg. von Adriaan E. Waiboer (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Februar bis 22. Mai 2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 17. Juni bis 17. September 2017; Washington, National Gallery of Art, 22. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018), New Haven / London 2017, 128–134, hier S. 128.

<sup>373</sup> Vgl. Wieseman 2004a, S. 171–172. Ebd. bezieht sich die Autorin auf Gerard ter Borch (1617–1681): *Die Musikstunde*, um 1668/1669, Öl auf Leinwand, 86,4 × 70,2 cm, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art. In dem zweiten Katalogbeitrag widmet sie sich dem Werk Gerard ter Borch (1617–1681): *Das Konzert*, um 1668/1670, Öl auf Holz, 58,1 × 47,3 cm, Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Bequest of Mary M. Emery, vgl. Wieseman 2004b.

<sup>374</sup> Vgl. Schütz, Karl: *Vermeer. Das vollständige Werk*, Köln 2017, S. 226.

Vorbild.<sup>375</sup> Doch nicht nur die Rückenfigur, sondern besonders ihr helles Satinkleid wurde mit der Zeit zum Typus und Symbol der niederländischen Malerei. Kirberg griff diese Tradition auf, indem er den Faltenwurf des schweren Stoffs sowie die darauf entstehenden Lichtreflexe detailliert ausarbeitete, um damit die eigene Virtuosität unter Beweis zu stellen.<sup>376</sup>



Abb. 35: Gerard ter Borch (1617–1681): Die Galante Konversation (Die väterliche Ermahnung), um 1654, Öl auf Leinwand, 71 × 73 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-404

Das Motiv des Musizierens war in seinem Schaffen mehrfach Thema. Dabei wird immer wieder deutlich, dass er vor allem mit Versatzstücken arbeitete. Hierfür nutzte er sowohl Elemente aus seinen eigenen wie für ihn

vorbildhaften Gemälden. In der ‚Musikstunde‘ (Abb. 36) verweist er zum Beispiel mit der Anlage des Raums auf Werke Pieter de Hoochs, wie etwa ‚Trinkende Frau mit zwei Männern‘<sup>377</sup>. Kirberg wählte den Betrachterstandpunkt jedoch etwas niedriger, wodurch zwar der Raumeindruck identisch blieb, jedoch die Holzdecke gänzlich aus dem Bildraum verschwand. Das Prinzip des zu allen Seiten geschlossenen Kastenraums wurde somit von dem Künstler aufgegeben. Dem Betrachter wird mittels der nach oben fehlenden Begrenzung suggeriert, er befände sich selbst in dem gezeigten Interieur, was eine Absorption in den Bildraum zur Folge hat.<sup>378</sup> Die beiden weiblichen Figuren entsprechen

<sup>375</sup> Vgl. Wheelock, Arthur K. JR: Back to the viewer, in: Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry, hg. von Adriaan E. Waiboer (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Februar bis 22. Mai 2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 17. Juni bis 17. September 2017; Washington, National Gallery of Art, 22. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018), New Haven / London 2017, 214–219, hier S. 214.

<sup>376</sup> Zur Bedeutung der Stofflichkeit des Satins in ter Borchs ‚Die galante Konversation‘ vgl. McNeil Kettering, Alison: Gallant Conversation (known as Paternal Admonition). Kat. Nr. 27, in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 114–116, hier S. 116.

<sup>377</sup> Pieter de Hooch (1629–1684): Trinkende Frau mit zwe Männern, um 1658, Öl auf Leinwand, 73,7 × 64,6 cm, sign., London, The National Gallery.

<sup>378</sup> Vgl. Leonhard 2003, S. 57–61. Ebd. benutzt die Autorin auch den Begriff des ‚Absorbierens‘ als wichtiges Merkmal der Interieurmalerie.



Abb. 36: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Die Musikstunde, Öl auf Leinwand, 106 × 120 cm, sign. u. li., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

in ihrem Typus den Protagonistinnen der bereits betrachteten Werke des Künstlers, nur aus einer anderen Perspektive. Mit diesem Verfahren der immer wieder verwendeten Bildelemente trat Kirberg auch technisch in die Fußstapfen der niederländischen Vorbilder. So ist für Vermeer bekannt, dass er einzelne Motive, wie ein Kleid, mehrfach in seinen Gemälden aufgriff<sup>379</sup> und auch ter Borch „[komponierte] [a]us kaum veränderten Elementen [...] immer

wieder andere Gemälde, die sich allerdings in ihrer Atmosphäre sehr ähnlich sind.“<sup>380</sup>

So sehr Kirbergs Darstellungsweise auch von den klassischen Schemata beeinflusst wurde, kann doch bezweifelt werden, dass er die traditionelle amouröse, teilweise mehrdeutige Sinnebene für sein Werk ebenfalls adaptierte. Dafür scheinen die Agierenden zu sittsam und mit zu großer Ernsthaftigkeit ihren Tätigkeiten nachzugehen. Vielmehr dienen die ursprünglich ambig deutbaren Instrumente zum Beispiel im ‚Musikunterricht‘ ausschließlich als Verweise auf die vergangene Epoche. Dies zeigt sich deutlich in der vordergründig platzierten Viola da gamba, die ohne Bogen gänzlich unbrauchbar geworden ist. Obwohl das Motiv folglich seine ursprüngliche Deutungsvariante verloren hat, erhielt es, wie es bereits bei den Wirtshausszenen zu beobachten war, eine neue, dem 19. Jahrhundert entsprechende Konnotation, da das Musizieren als angemessener Zeitvertreib der jungen bürgerlichen Frau angesehen wurde.

<sup>379</sup> Vgl. Schütz 2017, S. 41, 78.

<sup>380</sup> Ausst.-Kat. Amsterdam 2000, S. 179.

Dass die klassische Deutung jedoch nicht vergessen war, zeigt Eduard von Gebhardt, der etwa zur selben Zeit ebenfalls ein Paar beim Musizieren im Stil des 17. Jahrhunderts malte. Im Kontrast zu Kirberg schuf Gebhardt seine ‚Musikstunde‘ (Abb. 37) zwar mit historisierenden Bezügen, jedoch ohne direkte Bildzitate. In diesem Vorgehen spiegelt sich die Privatausbildung bei Wilhelm Sohn wider, der Gebhardt wahrscheinlich auf die niederländische Malerei aufmerksam machte.<sup>381</sup> Gebhardt zeigt vor einer mit Gemälden geschmückten und mit Goldleder verkleideten Wand ein Duett aus Pianistin und Gambisten. Durch den starken Bezug der beiden Akteure aufeinander kann der ursprüngliche ambivalente Deutungsspielraum wieder aufleben. Beide haben nicht nur das Musizieren eingestellt, sondern scheinbar jegliches Interesse daran verloren. Die



Abb. 37: Eduard von Gebhardt (1838–1925): Die Musikstunde, Öl auf Holz, 63 × 69 cm, sign. u. unleserl. dat. u. li.: E v Gebhardt 19..., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Gestik ist eindeutig: Der unmittelbar zueinander gewandte Blick sowie die sehr offensive Körperdrehung der Dame, die sich gänzlich vom Instrument weg und zu ihrem Partner hinwendet, legen eine amouröse Deutung der Szene nahe. Somit steht das Gemälde Gebhardts seinen Vorbildern auf einer anderen Ebene näher, als dies zum Beispiel Kirbergs Werke taten.

Einen vergleichbaren gesellschaftlichen Rahmen wie das Musizieren bot das Lesen. In dem Motivkreis lassen sich zwei Sujets mit einer sehr unterschiedlichen Konnotation differenzieren: das Lesen von Briefen oder Büchern. Besonders die Darstellung der weiblichen Brieflektüre hatte im 17. Jahrhundert eine Hochphase. Die Bedeutung der schriftlichen Kommunikation ging zu dieser Zeit weit über den reinen Informationsaustausch hinaus und nahm beinahe „kulthafte

<sup>381</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 296–299.

Ausmaße<sup>382</sup> an. Diese Form der Auseinandersetzung wurde gesellschaftlich goutiert, da sich in ihr angeblich Bildung, Höflichkeit und Geselligkeit widerspiegeln.<sup>383</sup>



Abb. 38: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Der Brief, Öl auf Leinwand, 48 × 40 cm, sign. u. li., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Diese durchweg positive Konnotation machte die weibliche Beschäftigung mit Schriftstücken zu einem beliebten Motiv. Durch die daraus resultierende Verbreitung waren solche Sujets auch für die Maler des 19. Jahrhunderts vielfach beliebte Vorbilder. In bekannter Weise nahm Kirberg in seinem Werk ‚Der Brief‘ (Abb. 38) Bezug auf die niederländischen Meister. Laut Kraan könne jedes einzelne Bildelement aus einem Werk Vermeers entnommen sein.<sup>384</sup> Vor einem Fenster hat eine junge Frau Platz

genommen, ihre Aufmerksamkeit gilt nicht mehr dem Brief in ihrer linken Hand, sondern der Magd, die gerade zur Tür hereintritt. Sowohl der Raumeindruck mit der Fensterfront am linken Bildrand, wie auch die Darstellung der Protagonistin mit ihrem kurzen, pelzbesetzten Jäckchen, erinnert an niederländische Genreszenen. Das prominente Türmotiv, dessen Rahmen die Mittelachse betont, erinnert jedoch weniger an Vermeer als an andere niederländische Maler wie Pieter de Hooch.<sup>385</sup>

<sup>382</sup> Jongh, E. de: Die „Sprachlichkeit“ der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, hg. von Sabine Schulze (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 24. September 1993 bis 02. Januar 1994), Stuttgart 1993, 23–33, hier S. 25.

<sup>383</sup> Vgl. Wieseman, Marjorie E.: Vermeer’s Women: Secrets and Silence, in: Vermeer’s Women: Secrets and Silence, hg. von Marjorie E. Wieseman (Ausst.-Kat. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 05. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012), Cambridge 2011, 2–63, hier S. 47–49. Die Autorin beschreibt an dieser Stelle die von den Frauen erworbenen gesellschaftlichen Fähigkeiten mit den Worten: „education, civility and sociability“ (ebd., S. 49).

<sup>384</sup> Vgl. Häder 1999, S. 81; vgl. Kraan 1985, S. 10.

<sup>385</sup> Vgl. Häder 1999, S. 81.

Dass gerade Johannes Vermeer für die Künstler des 19. Jahrhunderts eine gern aufgegriffene Wahlverwandtschaft darstellte, lässt sich auch durch dessen ‚Wiederentdeckung‘ in der Jahrhundertmitte erklären.<sup>386</sup> Zwar war er niemals ganz vergessen worden, aber die meisten seiner Gemälde waren unter anderen Namen in die fürstlichen Sammlungen außerhalb der Niederlande eingegangen. Erst durch die Neubewertung einiger dieser Werke durch Étienne-Joseph Théophile Thoré in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde das Ansehen Vermeers als Genre- und nicht ausschließlich als Landschaftsmaler begründet.<sup>387</sup> Somit wurde „[Vermeer für die Genremaler,] [w]as Ruisdael für die Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts bedeutete [.]“<sup>388</sup> Eine ähnliche Wahrnehmungsverschiebung zeigte sich auch in Bezug auf Frans Hals. Auch er war nach seinem Tod außerhalb der Niederlande nahezu komplett in Vergessenheit geraten. Erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhr sein Œuvre eine Neubewertung, mit der die Nobilitierung seiner Person – Hals galt lange Zeit als lasterhafter Trinker – einherging.<sup>389</sup>

In einem zweiten Werk derselben Thematik griff Kirberg die ‚Briefleserin‘ (Abb. 39) in porträthafter Form auf. Im dreiviertel Profil gezeigt, ist der Körper zum Publikum gewandt, während ihr nach rechts gerichteter Blick aus dem Bild hinausfällt. Der Grund, warum sie von ihrer Lektüre aufschaut, bleibt in diesem Fall ungezeigt. Nicht

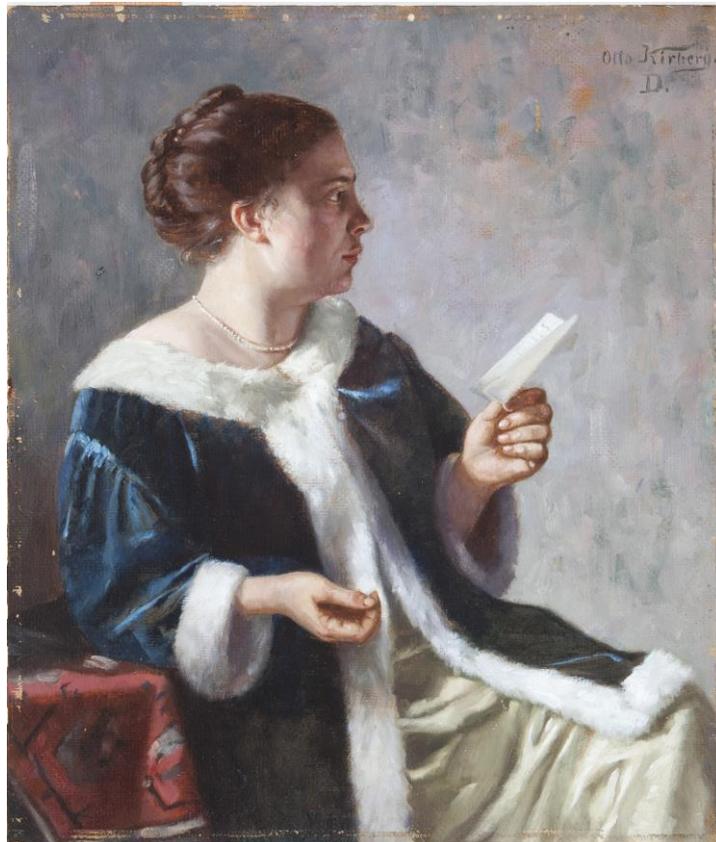


Abb. 39: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Die Briefleserin, Öl auf Hartfaserplatte, 46,5 × 39,5 cm, sign. o. li.: Otto Kirberg, D., Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 109

<sup>386</sup> Vgl. Kraan 1985, S. 11.

<sup>387</sup> Vgl. Schütz 2017, S. 207–208. Teilweise wird der Kunstkritiker Thoré auch als Bürger oder Thoré-Bürger bezeichnet. Bei William Bürger handelt es sich um sein Pseudonym, das teilweise den Namen ersetzt beziehungsweise ergänzt, vgl. Atkins 2012, S. 211; vgl. Jowell 1989, S. 64.

<sup>388</sup> Kraan 1985, S. 10–11.

<sup>389</sup> Vgl. Jowell 1989, S. 61–64.

nur ihre Körperhaltung, auch ihre Aufmachung ist mit der erstgenannten Version der ‚Briefleserin‘ identisch. Die Matinee über einem hellen Kleid und sogar die Perlenkette, die das gutbürgerliche Äußere komplettiert, blieb erhalten. Durch den Lichteinfall, der ihren Nacken und ihre Schulter beleuchtet, während das Gesicht im Schatten liegt, bleibt der Eindruck, dass sie vor einem Fenster sitzt, erhalten, ohne dass dieses gezeigt wird.<sup>390</sup> Auch mit diesem Darstellungsmodus, in Anlehnung an seine Kopfstudien, wurden Reminiszenzen zu Johannes Vermeer geschaffen. Ob Kirberg mit seinem Werk der traditionellen Nutzung solcher Studien folgte und sie als Ausgangspunkt für seine Genreszene diente<sup>391</sup> oder ob es sich um ein herausgelöstes, autonomes Detail handelt, ist nicht auszumachen.

Eine Variation zeigt sich jedoch im malerischen Moment. Kirberg arbeitet in diesem Werk nicht mit der ausgeprägten Akribie, die seine anderen Arbeiten bestimmt. Besonders im Pelzbesatz wird deutlich, dass der Pinselduktus als Mittel der Oberflächengestaltung eingesetzt wurde. Im Hintergrund wurde dieses Vorgehen so sehr ausgeprägt, dass sich dieser komplett in Pinselstriche auflöst und jegliche



Abb. 40: Agneta Börjesson (1827–1900): Schreibende Dame, 1868, Öl auf Leinwand, 51,5 × 39 cm, bez. u. li.: A. Börjesson Düss. 68, Göteborg, Göteborgs Konstmuseum

Gegenständlichkeit verliert. Außerdem stellt auch die genutzte kühlere Farbwahl eine deutliche Differenz zu den niederländischen Vorbildern dar.

Obwohl noch andere Künstler, wie zum Beispiel Agneta Börjesson (vgl. Abb. 40), das Motiv des Brieflesens oder -schreibens im historischen Kontext aufgriffen, hatte es im 19. Jahrhundert an Aktualität verloren und erfreute sich unter den Düsseldorfer Malern keiner allzu großen Beliebtheit mehr. Dies mag der veränderten gesellschaftlichen Situation geschuldet sein. Durch die Zeitung hatte der Brief seine Nachrichtenfunktion eingebüßt und wurde nur noch zum Medium des

<sup>390</sup> Vgl. Pickartz 2012d, S. 132.

<sup>391</sup> Vgl. Schütz 2017, S. 82.

privaten, subjektiven Informationsaustauschs. Zwar hielt man das Briefeschreiben als gesellschaftliche Konvention aufrecht, jedoch „ersetzte die 1870 von der Reichspost allgemein eingeführte Postkarte [aufgrund ihrer verkürzten Form] bis 1900 einen erheblichen Teil der privaten Briefkorrespondenz.“<sup>392</sup>

Während im 17. Jahrhundert die Auseinandersetzung mit Briefen omnipräsent war, rückte mit der Zeit die Buchlektüre zunehmend in den Fokus. Obwohl bereits in den Heiligendarstellungen des Mittelalters thematisiert, behielt die private Lektüre lange Zeit eine negative Konnotation, da das leise, zurückgezogene Lesen nicht die Möglichkeit der sozialen Kontrolle barg.<sup>393</sup> Das private Lesen stellte in der frühen Neuzeit ein Novum dar, weshalb Gemälde dieser Thematik vorher auch kaum realisiert worden waren. Diesen schlechten Ruf verlor die Buchlektüre erst im Laufe der Zeit und konnte somit an Präsenz gewinnen. Damit einher gingen auch die Veränderung und Erweiterung des Lesestoffs.<sup>394</sup> Neben kritischen Stimmen, laut derer gerade in der weiblichen Lektüre ein Sittenverfall auszumachen sei, wurde das Buch zunehmend als Vermittler von Tugend und Bildung angesehen.<sup>395</sup> Besonders in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts genoss das Buch einen

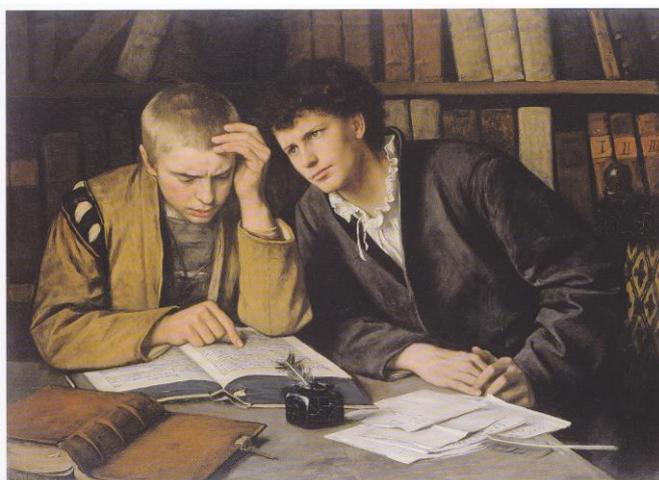


Abb. 41: Eduard von Gebhardt (1838–1925): Die Klosterschüler, 1882, Öl auf Leinwand, 79,7 × 109 cm, sign. u. dat. u. li.: E Gebhardt 1882, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1451

hohen Stellenwert. Durch eine niedrige Analphabetenrate und eine hohe Buchproduktion waren dort optimale Bedingungen für die Lektüre geboten.<sup>396</sup> Bereits 1614 „[galten] Bücher [...] nach Roemer Visscher [...] als ‚Kruijt voor de wilde woeste‘ (Heilkrut gegen die wilde Wüste), als Heilmittel gegen die Unbildung [...]“<sup>397</sup>

<sup>392</sup> Baasner, Rainer: Briefkultur im 19. Jahrhundert. Kommunikation, Konvention, Postpraxis, in: Baasner, Rainer (Hg.): Briefkultur im 19. Jahrhundert, Tübingen 1999, 1–36, hier S. 22. Zur allgemeinen Situation vgl. ebd., S. 5–6, 14–15.

<sup>393</sup> Vgl. Bollmann, Stefan: Frauen, die lesen, sind gefährlich, 3. Aufl., München 2005, S. 25–26.

<sup>394</sup> Vgl. Wieseman, Marjorie E.: Catalogue, in: Vermeer’s Women: Secrets and Silence, hg. von Marjorie E. Wieseman (Ausst.-Kat. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 05. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012), Cambridge 2011, 152–217, hier S. 194; vgl. Bollmann 2005, S. 28.

<sup>395</sup> Vgl. Bollmann 2005, S. 23–24.

<sup>396</sup> Vgl. ebd., S. 28; vgl. Jongh 1993, S. 24.

<sup>397</sup> Jongh 1993, S. 27. Der Autor nimmt an dieser Stelle Bezug auf: Roemer Visscher: Kruijt voor de wilde woeste, aus: Sinnepoppen, Amsterdam 1614, S. 30.



Abb. 42: Hendrick ter Brugghen (1588–1629): Heiliger Hieronymus, um 1621, Öl auf Leinwand, 125,5 × 102 cm, sign. u. dat. im aufgeschlagenen Buch: H TBrugghen 1621, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv.-Nr. 1977.2

Das Vortreiben der Lesetätigkeit kann im 17. Jahrhundert maßgeblich auf zwei gesellschaftliche Kreise zurückgeführt werden: „junge Intellektuelle und wohlhabende Frauen.“<sup>398</sup> Diese beiden Gruppen lassen sich auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts noch finden. Erstere visualisierte Eduard von Gebhardt in seinen ‚Klosterschülern‘ (1882, Abb. 41 ). An einem Tisch in einer Bibliothek oder einem Studierzimmer – definiert durch die Positionierung vor einem Bücherschrank – haben zwei Jungen Platz genommen. Während der linke angestrengt aus einem Buch vorliest, versucht der andere dessen Worten zu folgen.<sup>399</sup> Gebhardt setzte somit das laute Vorlesen als Weg zu konkretem Wissenszuwachs ins Bild. Er griff

also auf die ursprüngliche und gesellschaftlich anerkannte Form des Lesens zurück, die auf diese Art bereits seit dem Mittelalter praktiziert wurde.<sup>400</sup> In der Figur des linken Schülers zeigt sich ein Rückgriff auf Darstellungen des Hl. Hieronymus. Die Körperhaltung mit der einen Hand am Kopf und dem ausgestreckten Finger, bei Gebhardt zwar nicht als Zeigegestus, sondern als Lesehilfe, um die Textzeile nicht zu verlieren, stellt einen Verweis auf Gemälde wie Albrecht Dürers (1427–1502) ‚Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer‘<sup>401</sup> dar. An diesem Werk sollten sich in den folgenden Jahren viele niederländische Künstler orientieren, worin sich eine besondere Popularität des Motivs begründete. Zum Beispiel aus der ‚Werkstatt [Joos van Cleves (um 1485–1540/41) sind] nicht weniger als 13 Gemälde dieses Themas bekannt.“<sup>402</sup> In seiner Version des Hl. Hieronymus griff auch Hendrick ter Brugghen (1621, Abb. 42) den

<sup>398</sup> Bollmann 2005, S. 29, zur Veränderung des Lesens allgemein vgl. ebd., S. 26–29.

<sup>399</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Eduard von Gebhardt (St. Johannis (Jerven) 1838–1925 Düsseldorf). Klosterschüler, 1882, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 296, hier S. 296.

<sup>400</sup> Vgl. Bollmann 2005, S. 25–27.

<sup>401</sup> Albrecht Dürer (1427–1502): Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, 1521, Eichenholz, 59,5 × 48,5 cm, monogramm. u. dat. auf dem Cartellino, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga.

<sup>402</sup> Poller-Schmidt, Almut: Joos van Cleve. Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, in: Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, hg. von Jochen Sander (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 23. Oktober 2013 bis 02. Februar 2014), München / London / New York 2013, 342–343, hier S. 342.

Zeigegestus auf, hier ist jedoch uneindeutig, ob mit diesem auf den Totenkopf oder auf den Inhalt des aufgeschlagenen Buches verwiesen wird.

Dieselbe Figur hatte ter Brugghen bereits zuvor als Philosoph in seinem Werk ‚Demokrit und Heraklit‘ (um 1618–1619, Abb. 43 ) genutzt, wodurch ein Bezug zum Doppelporträt entsteht. Genauso wie ter Brugghen setzte auch Gebhardt das Moment der Kommunikation nicht unmittelbar ins Bild, „[d]er weitgehende Verzicht auf erzählerische Motive und die Reduktion der Farbigkeit lenken den Blick des Betrachters ausschließlich



Abb. 43: Hendrick ter Brugghen (1588–1629): Demokrit und Heraklit, um 1618–1619, Öl auf Leinwand, 93 × 111 cm, Mailand, Koelliker Collection

auf das intensive Studium.“<sup>403</sup> Trotzdem implizierte Gebhardt durch die angespannten Gesichtsausdrücke, die ein Unverständnis des Gelesenen nahelegen, eine auf das Lesen



Abb. 44: Eduard von Gebhardt (1838–1925): Verba Magistri (Lehrer und Schüler), 1901, Öl auf Leinwand, 97 × 110 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Inv.-Nr. WRM 1241

folgende Kommunikation. Mit dieser tritt eine Bezugnahme zu Doppelporträts, wie das ‚Doppelporträt zweier Ärzte als die Heiligen Cosmas und Damian‘<sup>404</sup> von Giovanni Battista Caracciolo (1578–1636) auf, der die beiden Heiligen in unmittelbarer verbaler Auseinandersetzung zeigt. Dass eine solche bei Gebhardt tatsächlich auf die Lektüre folgen wird, veranschaulicht er in dem Werk ‚Verba Magistri‘ (1901, Abb. 44).

<sup>403</sup> Schroyen 2011c, S. 296.

<sup>404</sup> Giovanni Battista Caracciolo (1578–1636): Doppelporträt zweier Ärzte als die Heiligen Cosmas und Damian, um 1620, Öl auf Leinwand, 98 × 127 cm, monogrammiert u. li.: GAB, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

Dieses fungiert geradezu als ein Epilog der ‚Klosterschüler‘ und stellt die beiden Jungen im Gespräch mit ihrem Lehrer dar.<sup>405</sup> Ein verwandtes Motiv der diskutierenden Gelehrten hatte der Maler bereits acht Jahre vorher in seinen ‚Zwei Gelehrten (Pendelschwinger)‘ (1874, Abb. 45) realisiert. Im Vergleich fällt auf, dass Gebhard seine Klosterschüler und deren Lehrer in historisierter alltäglicher Kleidung abbildete. Damit schuf er einen Bezug auf die Reformationszeit, ein zeitlicher Kontext, auf den der Maler „sowohl thematisch, als auch formal“<sup>406</sup> mehrfach in seinem Œuvre verwies.<sup>407</sup> Dem Vorbild Luthers folgend, wurde es in dieser Zeit für die Geistlichen möglich, sogar während der Predigt auf den Ornat zu verzichten.<sup>408</sup>

Die weibliche Auseinandersetzung mit Büchern wurde aufgrund gesellschaftlicher Entwicklungen im 19. Jahrhundert häufiger ins Bild gesetzt. Die Buchlektüre war seit



Abb. 45: Eduard von Gebhardt (1838–1925): Zwei Gelehrte (Pendelschwinger), 1874, Öl auf Leinwand, 65 × 73 cm, bez. u. re.: Ed. Gebhardt Ddf 1874, Privatbesitz

dem 17. Jahrhundert hauptsächlich ein Zeitvertreib der wohlhabenden Bürgerinnen. Sie besaßen neben der benötigten Zeit auch die finanziellen Mittel, die, wenn auch nicht den Kauf der Bücher, doch den Besuch der Bibliotheken ermöglichten.<sup>409</sup> Begünstigt durch gesellschaftliche Faktoren wie die Industrialisierung, die Demokratisierung und pädagogische Reformen,<sup>410</sup> wurde das Buch im Laufe der Zeit zum bürgerlichen Unterhaltungsmedium. Dessen teils kritische Beurteilung wirkte jedoch bis ins

19. Jahrhundert nach.

Seit dem 17. Jahrhundert wurde immer wieder auf die Bedenken verwiesen, die mit der Lektüre – besonders für Frauen – einhergingen. Zum Beispiel zeigte Pieter Janssens

<sup>405</sup> Vgl. Gries, Carola Bettina: Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert (zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1995), Aachen / Mainz 1995, S. 64–65.

<sup>406</sup> Ebd., S. 63.

<sup>407</sup> Vgl. ebd.; vgl. Bieber, Dietrich / Mai, Ekkehard: Gebhardt und Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979, 165–185, hier S. 167.

<sup>408</sup> Vgl. Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993, S. 41.

<sup>409</sup> Vgl. Bollmann 2005, S. 26–29.

<sup>410</sup> Vgl. ebd., S. 25.

Elinga (1623–1682) in seinem Werk ‚Lesende Frau‘<sup>411</sup>, wie leicht eine Frau durch die Lektüre von ihrer eigentlichen häuslichen Tätigkeit abgelenkt werden kann.<sup>412</sup> Auch in der Düsseldorfer Tradition finden sich Werke, in denen auf die unterschiedliche Sicht auf das Lesen verwiesen wird. In der ersten Jahrhunderthälfte hatte Johann Peter Hasenclever das Motiv des Lesens in seiner ‚Sentimentalen‘ (Abb. 46) nicht nur als Persiflage auf die Nazarener inszeniert, sondern auch als kritischen Verweis auf das behäbige Bürgertum.<sup>413</sup> Den Kontrast zwischen Lesen und Handarbeit, die als angemessene Beschäftigung der jungen Mädchen galt und die noch im 18. Jahrhundert einen enormen Zeitfaktor in deren alltäglichen Leben bildete, hatte um 1848 Johann Georg Meyer (1813–1886) in seinem ‚Mädchen in der Stube‘ (Abb. 47) ins Bild gerückt.

Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte kam es vermehrt auch zu historisierenden Darstellungen des Lesens. Die Lektüre als Zeitvertreib der gehobenen Gesellschaft zeigt Ernst Anders (1845–1911) in seinem Werk ‚Lesende junge Frau im weißen Seidenkleid am Fenster‘ (Abb. 48). Anders gehörte zwischen 1868 und 1872 zu den



Abb. 46: Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Die Sentimentale, Öl auf Leinwand, 36,5 × 30,5 cm, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 323



Abb. 47: Johann Georg Meyer (1813–1886): Mädchen in der Stube, um 1848, Öl auf Leinwand, 43,5 × 34,5 cm, sign. u. re., Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 532

<sup>411</sup> Pieter Janssens Elinga (1623–1682): Lesende Frau, 1665 / 70, Leinwand, 75,5 × 63,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek.

<sup>412</sup> Vgl. Bollman 2005, S. 28–29.

<sup>413</sup> Vgl. Mai, Ekkehard: Johann Peter Hasenclever. 1810 Remscheid–1853 Düsseldorf, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 27. April 2013 bis 21. April 2014), Petersberg 2013, 96–99, hier S. 96.

Privatschülern Wilhelm Sohns und hatte vorher Privatunterricht sowohl von Ludwig Heitland (1837–1911) als auch von Andreas Müller erhalten. Daran schloss sich ab 1863 eine fünfjährige Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie bei Carl Müller, Rudolf Wiegman, Heinrich Mücke „und in den Malklassen von C[arl] F[erdinand] Sohn und J[ulius] Roeting“<sup>414</sup> an. Das Gemälde zeigt eine dunkelhaarige junge Frau, gekleidet in einem weißen Seidenkleid, die vor einem Fenster in die Lektüre eines Buches versunken ist. Anders nutzte das Motiv, um auf historische Vorbilder zu verweisen, ohne sie unmittelbar zu zitieren. Der Bildaufbau mit der Positionierung vor dem Fenster lässt zunächst an niederländische Meister wie Gabriel Metsu oder Johannes Vermeer denken. Doch Anders variierte das Raumkonzept und ermöglichte beispielsweise den Blick aus dem historisierenden Bleiglasfenster, der bei den etwa zweihundert Jahre zuvor entstandenen Werken meist verwehrt blieb. Auf diese Weise ergibt sich nicht nur die Verortung außerhalb einer Ortschaft, sondern der Künstler eröffnet vielmehr eine symbolische Ebene. Mit dem Kirchturm, der in der Ferne sichtbar wird, griff Anders ein klassisches Symbol der Sittsamkeit auf, das bereits im 18. Jahrhundert in Kontrast zum Lesen gesetzt wurde.<sup>415</sup>



Abb. 48: Ernst Anders (1845–1911): Lesende junge Frau im weißen Seidenkleid am Fenster mit Blick in den Schlossgarten, Öl auf Leinwand, 77 × 56,5 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Doch zeigt sich, wie bereits bei anderen Malern des 19. Jahrhunderts, eine uneindeutige Zeitlichkeit. Der Buntglaseinsatz im Fenster in Form eines Wappens lässt die Assoziation zum späten Mittelalter entstehen. Ob es sich hierbei um einen tatsächlich existierenden heraldischen Verweis handelt, ist nicht sicher, erscheint jedoch unwahrscheinlich, da das Wappenschild nicht den Regeln der Heraldik folgt.<sup>416</sup> Trotzdem

<sup>414</sup> Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 60, für den kompletten Satz vgl. ebd.

<sup>415</sup> Vgl. Westhoff-Krummacher, Hildegard: Geistige Betätigung schadet der Fortpflanzung – die Frauen und das Lesen, in: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, hg. von Hildegard Westhoff-Krummacher (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 19. November 1995 bis 11. Februar 1996), Münster 1995, 239–247, hier S. 242.

<sup>416</sup> Vgl. Arndt, Jürgen / Biewer, Ludwig / Henning, Eckart: Wappen. Handbuch der Heraldik, 20. aktualisierte und neugestaltete Aufl., Köln / Weimar / Wien 2017, S. 89. Anders lässt in seinem Wappen Farbe auf Farbe folgen, was im Mittelalter unüblich war.

wird mit der Form und der Bekrönung mit Helm sowie dem ausschweifenden Helmdeckel an prachtvollere Renaissancewappen erinnert.<sup>417</sup> Der ausladende, goldene Rahmen im Hintergrund erscheint hingegen eher barockisiert als mittelalterlich.



Abb. 49: Fritz Sonderland (1835–1896): Eine hilfreiche Freundin, Öl auf Leinwand, 75,5 × 55 cm, Verbleib unbekannt

Im Kontrast zu diesen historisierenden Momenten steht die Darstellung der Frauenfigur: Obwohl ihre Kleidung zunächst an die helltonigen Satinkleider der Niederländer denken lässt, entspricht sie einem gängigen Düsseldorfer Darstellungsmodus. So trug etwa bereits die junge Braut in C. Sohns ‚Ein alter Hochzeitsbrauch‘ (Abb. 24) ein ähnliches Kleid und auch Fritz Sonderland (1835–1896), der für Szenen aus dem Leben der Landbevölkerung und für Salonbilder bekannt war,<sup>418</sup> griff eine identische Form auf. Sonderland ging sogar noch einen Schritt weiter, indem er in seinem Werk ‚Eine hilfreiche

Freundin‘ (Abb. 49) nicht nur einen ähnlichen Frauentypus wie sein Freund Anders darstellte, sondern auch die Fenstersituation mit Butzenscheiben und darüber drapiertem Vorhang übernahm. Es ist denkbar, dass ein solcher Raum, der allgemeine historisierende Details enthält, zum Sinnbild der ‚gemalten Vergangenheit‘ wurde. Es war folglich nicht mehr notwendig, dass sich die Maler auf ein spezielles Vorbild oder eine genaue Epoche bezogen.

Dieser liquide, aus Versatzstücken zusammengefügte Zeiteindruck macht eine genaue Kontextualisierung unmöglich. Ein Fakt, der vom Publikum möglicherweise wahrgenommen, jedoch ignoriert wurde. Den Künstlern war es am Ende des 19. Jahrhunderts möglich, Formen und Stile der vergangenen Epochen zu variieren und nach

<sup>417</sup> Vgl. Arndt / Biewer / Henning 2017, S. 89, S. 174.

<sup>418</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 302.

Bedarf zu mischen.<sup>419</sup> Dass zum Beispiel Anders' künstlerisches Vorgehen durchaus Anklang beim Publikum fand, zeigt sich in seiner Porträtistentätigkeit sowie den privaten Ankäufen, von denen die zeitgenössischen Kunstzeitschriften mehrfach berichteten. Besonders erste brachte ihm den Ruf ein, „eine der bekanntesten Künstlererscheinungen aus Düsseldorfs alter Zeit“<sup>420</sup> zu sein.<sup>421</sup>

#### 4.1.1.2 Der Einfluss der Rokokomalerei als Ausdruck des bürgerlichen Selbstverständnisses

Neben den niederländischen Meistern bot auch die Kunst des Rokokos den Malern einen wichtigen Bezugspunkt, denn gerade sie galt „als diejenige Epoche, in der sich das Bürgertum zum ersten Mal selbst darstellt.“<sup>422</sup> Das 18. Jahrhundert wurde somit zum Sinnbild „bürgerlicher ‚Selbstaffirmation‘“<sup>423</sup>, und seine geschwungenen Ornamente galten als Gegenbilder zu den immer präsenter werdenden gradlinigen und symmetrischen industriellen Formen.<sup>424</sup> 1871 erschien Jacob Falkes Buch ‚Die Kunst im Hause‘, worin der Autor die Erscheinungsformen der unterschiedlichen Epochen beschreibt. Falke resümiert darin für die zeitgenössische Malerei, dass sie nicht mehr – anders als in den Jahrhunderten zuvor – mit der Wohnung, deren Schmuck sie eigentlich sein sollte, harmoniere. Dadurch, dass die Gemälde im Atelier entstünden, „ohne alle Rücksicht auf die Wand, welche sie einmal schmücken sollen“<sup>425</sup>, würden sie zu autonomen Objekten, die nicht mehr mit ihrer späteren Umgebung interagieren.<sup>426</sup> Da die vorhergehenden Stilepochen auch in der angewandten Kunst eine Renaissance erfuhren, harmonisierten die historisierenden Gemälde weiterhin mit der Ausstattung und widersprachen damit dem Vorwurf Falkes. Infolge der anhaltenden Nutzung des Rokokos

---

<sup>419</sup> Vgl. Landwehr 2012, S. 213.

<sup>420</sup> Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 23. Jg, Nr. 4 (03. November 1911), 1911, S. 53.

<sup>421</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 3. Jg., Nr. 21 (01. August 1888), 1888, S. 337; vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 14 (15. April 1891), 1891, S. 223.

<sup>422</sup> Gohr, Siegfried: Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 191–208, hier S. 207.

<sup>423</sup> Landes 2008, S. 278.

<sup>424</sup> Vgl. Rubin, James H.: Claude Monet und das Dekorative, in: Monet. Licht, Schatten und Reflexion, hg. von Ulf Küster (Ausst.-Kat. Riehen / Basel, Fondation Beyeler, 22. Januar bis 28. Mai 2017), Ostfildern 2017, 18–33, hier S. 30.

<sup>425</sup> Falke, Jacob: Die Kunst im Hause. Geschichte und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871, S. 237.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., 237–238.

als Einrichtungsstil<sup>427</sup> kann ein solcher Rückbezug als sinnvoller, Käufer bringender Schachzug für die Künstler angesehen werden.

Ein Motiv, das durch seine Popularität sinnbildhaft für die Rokokomalerei wurde, ist die ‚Fête galante‘. Obwohl die Vorläufer solcher Sujets bis ins Mittelalter zurückreichen, entstand der Begriff erst im Jahr 1717 als Bezeichnung für Antoine Watteaus (1684–1721) ‚Einschiffung nach Kythera‘, für das sich keine der etablierten Gattungsbezeichnungen eignete. In der Folge erfreute sich das neue Bildmotiv größter Beliebtheit und Verbreitung.<sup>428</sup> Die Thematik erfuhr mit der ‚Fête champêtre‘, die einen Bezug zum ländlichen Idyll herstellte,<sup>429</sup> eine Erweiterung, die genaue Differenzierung der beiden Formen ist dabei häufig schwierig.



Abb. 50: Joseph Scheurenberg (1846–1914): Ländliches Fest im 18. Jahrhundert, 1878, Öl auf Leinwand, 71 × 92 cm, bez. u. re.: J. Scheurenberg DF.78, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 935

In seinem ‚Ländlichen Fest im 18. Jahrhundert‘ (1878, Abb. 50) verweist Joseph Scheurenberg (1846–1914) deutlich auf die von dem französischen Künstler geprägte ‚Fêtes galante‘.<sup>430</sup> In der Konzeption der Figurengruppe im linken Vordergrund zeigt sich eine Orientierung an Arbeiten wie Watteaus ‚Konzert‘<sup>431</sup> oder den wenige Jahre später entstandenen ‚Freuden des

Lebens‘ (um 1718, Abb. 51). Auch in einzelnen Figuren, wie dem Mädchen mit ihrem

<sup>427</sup> Vgl. Landwehr 2012, S. 199; vgl. Muther 1893, S. 538–540.

<sup>428</sup> Vgl. Börsch-Supan, Helmut: Antoine Watteau. 1648–1721, Königswinter 2007, S. 80; vgl. Herzog, Günter: Kultivierte Gesellschaft in kultivierter Natur – ‚Fêtes champêtres‘ und ‚Fêtes galantes‘, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 08. Oktober 2000), Bielefeld 2000, 69–92, S. 69, 80–81. Antoine Watteaus (1684–1721): Einschiffung nach Kythera, 1717, Öl auf Leinwand, 129 × 194 cm, Paris, Musée du Louvre.

<sup>429</sup> Vgl. Herzog 2000, S. 69–71.

<sup>430</sup> Vgl. Freyberger, Regina: Josef Scheurenberg. Düsseldorf 1846–1914 Berlin. Ländliches Fest im 18. Jahrhundert, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 722, hier S. 722.

<sup>431</sup> Antoine Watteau (1684–1721): Das Konzert, 1717, Öl auf Leinwand, 66 × 90,5 cm, Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Verwaltung.

Schoßhund, dem zusammengerollt schlafenden Hund oder dem Musikanten, der auf der rechten Seite ein optisches Gegengewicht zu der Gruppe bildet, zeigt er Reminiszenzen auf das französische Vorbild. Neben solchen Anlehnungen stehen unmittelbare Bildzitate wie das gehende Paar am linken Bildrand. So gehört der zurückgeworfene Blick der Frau zu den präferierten Motiven Watteaus in seinem Spätwerk.<sup>432</sup>

Im Hintergrund des ‚Ländlichen Fest im 18. Jahrhundert‘ wird die Parkanlage eines Herrenhauses sichtbar. Darin gehen unterschiedliche Personen – als Einzelfiguren oder in Gruppen – verschiedensten Beschäftigungen nach. Welchen gesellschaftlichen Ständen sie angehören wird nicht genau definiert, es scheinen sich aber unterschiedliche soziale Schichten in dem Garten zu treffen. Dies war in der zweiten Hälfte des 18.



Abb. 51: Antoine Watteau (1684–1721): Die Freuden des Lebens, um 1718, Öl auf Leinwand, 65 × 93 cm, London, The Wallace Collection, Inv.-Nr. P410

Jahrhunderts durchaus üblich, da in dieser Zeit ein Großteil der ursprünglich herrschaftlichen Parks und Gärten allgemein zugänglich wurde.<sup>433</sup> Der Adel hatte zudem Gefallen daran, ländliche Lebensweisen in Festen nachzuahmen, um so der in ihren Augen natürlichen Lebensweise wieder näherzukommen. In der ‚Kritik an der Unnatur des höfischen Lebens‘<sup>434</sup>, die den Adel des Rokokos in den Garten trieb, zeigt sich das Äquivalent zur ‚Stadtflucht‘ und der Idealisierung des Bauernstandes im 19. Jahrhundert.<sup>435</sup>

<sup>432</sup> Vgl. Börsch-Supan 2007, S. 92, Anm. zu Abb. 82. Das Motiv findet sich zum Beispiel in: Antoine Watteau (1684–1721): Das Liebesfest, um 1719, Öl auf Leinwand, 61 × 75 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

<sup>433</sup> Vgl. Linnebach, Andrea: ‚Der Rasen ist Tisch und Stuhl zugleich‘ – Höfische Gartenfeste der Aufklärungszeit, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 08. Oktober 2000), Bielefeld 2000, 103–118, hier S. 110.

<sup>434</sup> Ebd., S. 106.

<sup>435</sup> Vgl. ebd. Zum Blick der städtischen Bevölkerung auf das zeitgenössische Landleben, vgl. Kapitel 4.2 Das Leben der ländlichen Bevölkerung: Vom idealen zum tatsächlichen Bauern?

Diese Verbindung zur modernen Lebens- und Sichtweise griff Scheurenberg auch in seinem Gemälde auf. So wird der Einfluss der modernen französischen Malerei an den beiden in der Bildmitte flanierenden Damen sichtbar. Speziell das Motiv des Sonnenschirms erinnert an die im selben Jahrzehnt entstandenen Frauendarstellungen von Claude Monet (1840–1926) und Pierre-Auguste Renoir (1841–1919). Dass die französische Malerei einen Niederschlag in Scheurenbergs künstlerischer Auseinandersetzung fand, mag in seiner unmittelbar zuvor erfolgten Europareise begründet sein, die ihn neben „Belgien, München, Holland, Berlin, Dresden, Weimar, Kassel, Oberitalien“<sup>436</sup> auch nach Paris führte. Zuvor hatte er zwischen 1863 und 1867 seine Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie absolviert, woran sich der Privatunterricht bei Wilhelm Sohn anschloss.<sup>437</sup>

Dass es sich hierbei nicht um ein Einzelphänomen handelt, sondern dass der Einfluss



Abb. 52: Sophie Meyer (1847–1921): Das Ständchen im Schlosspark, Öl auf Leinwand, 125 × 172 cm, bez. u. re.: S. Meyer Ddf, Verbleib unbekannt

der französischen Malerei – im Speziellen Watteaus – mit der Zeit für die rheinischen Künstler wesentlich an Bedeutung gewann, zeigt Sophie Meyer (1847–1921), eine der Privatschülerinnen Wilhelm Sohns, in ihrem ‚Das Ständchen im Schlosspark‘ (Abb. 52). Nicht nur mit der Gesamtkonstellation, sondern auch mit Details, wie dem

Säulenmotiv, das in Verbindung mit dem Ausblick in die Parklandschaft bereits im 18. Jahrhundert vorgeprägt wurde, nahm die Künstlerin Bezug auf Watteau. Doch dieser Rückbezug stellt kein Alleinstellungskriterium Düsseldorfs dar. Auch in anderen Akademiestädten, wie beispielsweise München, erlebte die ‚Fêtes galante‘ eine künstlerische Wiederbelebung.<sup>438</sup>

<sup>436</sup> Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 196.

<sup>437</sup> Vgl. ebd.

<sup>438</sup> Vgl. Freyberger 2017d, S. 722. In München griff Ende des 19. Jahrhunderts zum Beispiel Wilhelm von Diez (1839–1907) eine solche auf: Wilhelm von Diez (1839–1907): Waldfest, 1880, Öl auf Leinwand, 54 × 97 cm, bez. o. re.: Wilh. Diez. München / 1880., Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie.

Eine modernere Variante des Rokokofestes zeigt der Düsseldorfer Edmund Massau (1860–1935) in seinem ‚Frühlingsfesttag‘ (Abb. 53). Ursprünglich gingen die Teilnehmer solcher Gesellschaften geruhsamen Tätigkeiten nach.<sup>439</sup> Auf Massaus Gemälde ist das Moment der Ruhe jedoch vollkommen der Bewegung gewichen: Alle Figuren sind auf den Beinen und scheinen beschäftigt. Zudem wird die Szene durch humoristische Elemente, wie die beiden Hunde, die mit ihrem eigenen Verhalten das der Menschen spiegeln, aufgelockert.<sup>440</sup>



Auch mit der Farbigkeit wich Massau, durch kontrastreiche Töne und deutliche Akzente,

Abb. 53: Edmund Massau (1860–1935): Ein Frühlingsfesttag, Öl auf Leinwand, 124 × 175 cm, sign. u. re.: Edmund Massau Ddf., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

von den traditionellen Darstellungen ab. Zu den historisierenden Staffeleigemälden fand Massau erst spät in seinem Schaffen. Zunächst wandte er sich Raumausmalungen zu, worunter sich laut Schaarschmidt auch ein „Rokokozimmer“<sup>441</sup> befand, das ihn womöglich zu den Sujets im Stil seiner Lehrer Peter Janssen, Eduard von Gebhardt und Wilhelm Sohn inspirierte.<sup>442</sup>

<sup>439</sup> Vgl. Linnebach 2000, S. 105.

<sup>440</sup> Eine ähnliche Situation mit einem Hund, der das menschliche Verhalten nachahmt, setzte bereits Henry Ritter in seinem ‚Antrag‘ um, vgl. Pickartz, Christiane: Henry (Heinrich) Ritter. 1816 Montreal–1853 Düsseldorf, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 146–149, hier S. 149. Gemeint ist: Henry Ritter (1816–1853): Der Antrag, 1848, Öl auf Leinwand, 75,5 × 87 cm, sign. u. dat. u. re.: Henry Ritter Ddf. 1848, Bonn, Dr. Axe-Stiftung.

<sup>441</sup> Schaarschmidt 1902, S. 282.

<sup>442</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 382; vgl. Schaarschmidt 1902, S. 278–282.

Ein anderer beliebter Motivkreis, der aus dem 17. Jahrhundert übernommen wurde, ist das amouröse Geschehen. Während zwei Jahrhunderte zuvor lediglich mittels Symbolen auf eine romantische Beziehung verwiesen wurde, setzte man diese im Laufe der Zeit deutlicher ins Bild, so zu sehen beispielsweise bei



Abb. 54: Frederik Vezin (1859–unbekannt): Der Rosenkavalier, Gouache auf Papier, auf Karton montiert, 28,5 × 40 cm, sign. u. re.: F.Vezin, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Frederik Vezins ‚Rosenkavalier‘ (Abb. 54). In einem Rokokogarten verleiht ein junger Mann seinen Gefühlen mittels eines Blumenstraußes Ausdruck. Wie seine Angebetete, die von zwei Freundinnen begleitet wird, auf das Angebot reagieren wird, bleibt ungewiss. Die Deutung, ob sich die junge Frau auf den Verehrer einlassen wird, obliegt

dem Betrachter. Damit folgte Vezin dem gängigen Modell der Motive, die den Betrachter zu einer eigenständigen Auseinandersetzung anregen sollen.

In diesem Kontext wurden häufig Zwiegespräche entweder zwischen Liebenden oder Freundinnen dargestellt. Nur in den seltensten Fällen bleiben diese, wie bei Joseph Scheurenbergs ‚Sonntag‘ (1875, Abb. 55) unbemerkt. Meist trat zu dem sich treffenden Paar eine weitere Person als Beobachter der Szene hinzu. Diese Figur kann mehrere Funktionen haben: Entweder tritt sie, wie bei Carl Hoffs ‚Galanterie im Park‘ (Abb. 56), als ungewollter Sehender auf, wodurch der Moment der Eifersucht und



Abb. 55: Joseph Scheurenberg (1846–1914): Sonntag, 1875, Öl auf Leinwand, 86,5 × 66 cm, bez. u. li.: J. Scheurenberg 75, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv.-Nr. G 302

der unerwiderten Liebe impliziert wurde. Oder die Person kann ihrerseits bewusst versuchen einen Vorteil aus dem Moment zu ziehen. Eine solche Szene zeigt Carl Hoff in seinem Werk ‚Der Lauscher‘ (Abb. 57). Hier dient der Landschaftsgarten als Rückzugsort, dessen einzelne Segmente das Gefühl von Privatheit und Ungestörtheit



Abb. 56: Carl Hoff (1838–1890): Galanterie im Park, Öl auf Holz, 52 × 39 cm, sign. u. re.: Carl Hoff, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

zulassen.<sup>443</sup> In diese Abgeschiedenheit haben sich zwei junge Frauen zum Zwiegespräch über einen Brief zurückgezogen. Als unwillkommener Gast erscheint im Hintergrund zwischen den Gewächsen ein junger Mann. Durch seinen unmittelbaren Blick aus dem Bild heraus kommt es zu einer Parallelisierung des Betrachters mit der Figur des Zuhörers. Der Betrachter wird also als Voyeur gespiegelt.

Dieser wiederkehrende Bezug auf die Epoche des Rokokos im Schaffen Hoffs geht auf seine Lehrzeit 1862 bei Ernest Meissonier zurück.<sup>444</sup> Während der Zeit des ‚Second Empire‘ brachten seine militärischen Szenen und historisierenden Genrewerke im Stil des 18. Jahrhunderts Meissonier internationale Bekanntheit ein.<sup>445</sup> In seiner Ausarbeitung der Oberflächenbeschaffenheiten, besonders der Kleidung, zeigt der Düsseldorfer eine Akribie, die teilweise die Züge einer „miniaturhaft wirkenden Feinmalerei“<sup>446</sup> annimmt, ähnlich wie sein französischer Lehrer. Welchen großen Anklang Hoff mit dieser Malerei beim Publikum fand, macht Müller von Königswinter deutlich, wenn er schreibt:

[s]o dürfen wir ihn denn wohl als den elegantesten Darsteller des Salons aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bezeichnen, den er nicht allein in seiner äußeren Erscheinung, sondern auch in seinen seelischen Beziehungen mit dem feinsten Geschmack wiederzugeben weiß.<sup>447</sup>

<sup>443</sup> Vgl. Linnebach 2000, S. 110.

<sup>444</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 123.

<sup>445</sup> Vgl. Hungerford, Constance Cain: Ernest Meissonier. Master in His Genre, Cambridge 1999, S. 64.

<sup>446</sup> Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 88, Berlin / Boston 2016, S. 285.

<sup>447</sup> Müller von Königswinter 1872, S. 338.

Diese Begeisterung mag der Grund gewesen sein, dass Hoff das Sujet in unveränderter Form noch zwei weitere Male realisierte.<sup>448</sup>

In eine ähnliche, jedoch etwas distanziertere Situation wird der Betrachter von Alphons Cramer (1834–1884) in seinem Gemälde ‚Die Belauschten‘ (Abb. 58) gebracht. Er zeigt zwei junge Frauen im Zwiegespräch, dem unbemerkt in Hörweite eine Alte beiwohnt. Das historisierende verband Cramer in dem Gemälde mit einem italianisierenden Moment. Dieser Bezug begründet sich in seiner zweijährigen Ausbildungszeit unter anderem in Florenz und Padua. Erst 1862 kam Cramer nach Düsseldorf und wurde dort Privatschüler Wilhelm Sohns, in dessen Lehrzeit ‚Die Belauschten‘ entstand.<sup>449</sup> Der Verweis auf Italien wurde von Cramer auf identische Weise hergestellt wie bei anderen Künstlern der Niederlandebezug: durch die Kleidung, architektonische Besonderheiten und die verwendete Farbpalette. Mit seiner Farbgebung rief er das als typisch für den Süden wahrgenommene warme Licht hervor, das für die Betrachter als unmissverständlicher Verweis diente:



Abb. 57: Carl Hoff (1838–1890): Der Lauscher, 1868, Leinwand, 75 × 58,5 cm, bez. u. li.: Carl Hoff, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-3131

Ueber die Gegend ist der letzte Schimmer des sinkenden Tagesgestirns in jenen glühenden Farben ausgegossen, die, dem italienischen Himmel eigen, den Beschauer unwillkürlich in jenen romantischen Ideenkreis bannen, den der Anblick eines so lebenswarmen Bildes entfesselt, und welcher das Verständnis für seelische Vorgänge zur Klarheit bringt.<sup>450</sup>

Daneben zeigt sich die Düsseldorfer Tradition des theaterhaften Bildaufbaus. Dazu trägt zum einen das Äußere der Figuren bei: Die Kleider der Frauen mit ihrem ausladenden Faltenwurf erscheinen wie Kostüme und zudem wird die alte Frau in so starkem Kontrast

<sup>448</sup> Vgl. Krafft, Maria / Schümann, Carl-Wolfgang: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, München 1969, S. 130.

<sup>449</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 251.

<sup>450</sup> Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 20. Jg., Nr. 8 (21. Februar 1875), 1875, S. 55.



Abb. 58: Alphons Cramer (1834–1884): Die Belauschten, 1878, Öl auf Leinwand, 131 × 169 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 5584

zu den jungen Damen gestellt, dass sich der Autor der ‚Dioskuren‘ über ihr Äußeres echauffierte.<sup>451</sup> Zum anderen erscheinen die Säulen und die Balustrade kulissenartig, ein Eindruck, der durch die rahmende Drapierung der Vorhänge noch gesteigert wurde.

Durch das bühnenartige Arrangement, zusammen mit dem Moment des Historisierens, kommt es zu einer Überhöhung des Motivs. Es erscheint nicht länger wie eine alltägliche Situation, sondern beinahe wie eine literarische Szene wodurch ein Bogen zur frühen Düsseldorfer Genremalerei geschlagen wurde. Dort hatten die literarischen Vorlagen eine besondere Tradition und wurden durch den von Wilhelm von Schadow gegründeten Komponierverein mit gemeinsamen Leseabenden angeregt und gefördert. Die Besonderheit der rheinischen Gemälde lag darin, dass es sich nicht um reine Illustration handelte. Vielmehr wurde die Literatur zur Grundlage einer eigenen künstlerischen Auseinandersetzung, die über den reinen Text hinausging.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> Vgl. Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 20. Jg., Nr. 8 (21. Februar 1875), 1875, S. 55.

<sup>452</sup> Vgl. Mai 2010, S. 126; vgl. Hütt 1995, S. 37; vgl. Ricke-Immel 1979, S. 154; vgl. Uechtritz, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Bd. 1, Düsseldorf 1839, S. 68–70.

Obwohl Genrewerke nicht auf eine unmittelbare textliche Grundlage zurückzuführen sind, werden besonders die Sujets im Stil des ‚historischen Genres‘ gerne durch erzählerische Momente ergänzt. Dass diese Ebene teilweise über das reine Dargestellte hinausreicht, machte bereits Eduard Gebhardt in seinen ‚Klosterschülern‘ (Abb. 41) deutlich. Solche werkimmanenten



Verweise zwischen Gemälden, um eine übergreifende Erzählstruktur zu erzeugen, ist kein

Abb. 59: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Die galante Brautwerbung, 1879, Öl auf Leinwand, 58 × 78 cm, sign. u. dat. u. li.: C. Sohn jr. D’dorf 1879, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

singuläres Phänomen. In seiner populären ‚Galanten Brautwerbung‘ (1878/79, Abb. 59)<sup>453</sup> nahm sich Carl Rudolph Sohn der uneindeutigen Thematik des Gemäldes ‚Die Konsultation‘ (1867, Abb. 1) seines Veters und Lehrers W. Sohn an. Indem er einen



jungen Mann zeigt, der zwei Frauen unterschiedlichen Alters – beide entsprechen in ihrem Erscheinungsbild denen in Sohns Werk – seine Aufwartung macht, verweist er auf die Verlobung, die laut des zeitgenössischen Publikums in W. Sohns Gemälde wieder gelöst wurde.<sup>454</sup>

Abb. 60: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Eine Frage, 1881, Öl auf Leinwand, 64 × 84 cm, bez. u. re.: C. Sohn jr. D’dorf 1881., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>453</sup> Durch einen Stich aus der Hand Jacob Friedrich Deiningers (1836–unbekannt), der 1888 als Vereinsgabe des ‚Kölnischen Kunstvereins‘ herausgegeben wurde, erfuhr das Motiv eine recht große Verbreitung, vgl. Gerlach, Peter: Vereinsblätter des 19. Jahrhunderts, in: Gerlach, Peter / Dörstel, Wilfried (Hg.): NietengabenKunst. Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke Nietensblätter, Vereinsgaben und Jahrgaben von 1839 bis 1988, Köln 1989, 18–102, hier S. 82. Ebd. findet sich unter Nr. 36 eine Abbildung der Arbeit.

<sup>454</sup> Für die uneindeutige Lesart des Gemäldes Wilhelm Sohns vgl. Kapitel 3.1.1 Das künstlerische Schaffen Wilhelm Sohns. Eine Deutung hinsichtlich einer romantischen Szenerie liegt auch aufgrund der ursprünglichen Benennung nahe, Boetticher vermerkt das Werk unter dem Titel ‚Willkommen; Liebesgeständnis‘, Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 767, Nr. 8, 9.

Ähnlich komponierte C. Sohn sein Werk ‚Eine Frage‘ (1881, Abb. 60), in dem sich ein junges Paar von der zusammensitzenden Gesellschaft im Hintergrund zurückgezogen hat, nur ein kleines Mädchen wird zur Zeugin der Situation. Wie sich diese entwickeln wird, bleibt ungewiss. Die Körperhaltung der Umworbenen gibt keine genaue Auskunft, ob sie über den Verlauf des

Gesprächs erfreut ist oder nicht. Den Moment unmittelbar vor dem Zwiegespräch zeigt hingegen Max Volkhart in seiner ‚Vorsichtigen Verständigung‘ (Abb. 61). Obwohl die Darstellungsweise in Details abweicht, bestehen deutliche Bezugnahmen in der Erscheinung der jungen Frau sowie dem Raumkonzept und der beisammensitzenden Gesellschaft. Ob die Künstler



Abb. 61: Max Volkhart (1848–1935): Vorsichtige Verständigung, Öl auf Leinwand, 39 × 47 cm, sign. u. li.: Max Volkhart, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 90

dabei direkt zusammenarbeiteten, ist nicht publik, es ist jedoch sicher, dass sich Sohn und Volkhart kannten. Auch Volkhart besuchte ab 1867 die Kunstakademie unter Carl und Andreas Müller sowie Julius Rötting. Darüber hinaus erhielt er Privatunterricht von Eduard von Gebhardt,<sup>455</sup> dessen enge Beziehung zur Familie Sohn bereits Erwähnung fand.

Eine Sonderform stellt die Mutter-Kind-Thematik dar, weil sie einer genauen zeitlichen Kontextualisierung widerstrebt. Die ursprüngliche Prägung des Motivs für die westliche Kunst fand bereits innerhalb der mittelalterlichen Madonnendarstellungen statt, doch erst mit der Zeit verlor sie ihren religiösen Bezug. Besonders im Verlauf des 15. und 16. Jahrhunderts erfuhr die Madonna eine immer weiterführende Vermenschlichung und in den darauffolgenden Jahrhunderten wurde die Darstellungsweise der Mutter Gottes

<sup>455</sup> Vgl. Czymmek, Götz: Max Volkhart. 1848 Düsseldorf–1935 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 216–219, hier S. 216.

schließlich endgültig mit der einer bürgerlichen Frau gleichgesetzt.<sup>456</sup> Mütterliche Motive genossen im 19. Jahrhundert beim Publikum vor allem für den privaten Gebrauch großes Ansehen, da „die Familie [seit dem Vormärz] [...] ein bedeutsames bürgerliches Identifikationsmuster“<sup>457</sup> darstellte. Das familiäre Umfeld wurde zum Gegenbild des wachsenden wirtschaftlichen Drucks und somit zum Rückzugsort.<sup>458</sup>

Was in der Frühzeit der Düsseldorfer Schule in Werken wie Hildebrandts ‚Krieger und sein Kind‘ oder ‚Der kranke Ratsherr‘ (Abb. 21) der Vater war,<sup>459</sup> wurde am Jahrhundertende durch die Mutter ersetzt. In der entsprechenden Form des Kniestücks zeigt Ernst Anders in seinem Gemälde ‚Mutterglück‘ (Abb. 62) die Mutter, die einen Säugling im Arm hält, als Ideal der Fürsorglichkeit. Anders als in den Werken des 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel Gabriel Metsus ‚Das kranke Kind‘ (1664–1666, Abb. 63), verortete



Abb. 62: Ernst Anders (1845–1911): Mutterglück, Öl auf Leinwand, 78,5 × 60 cm, sign. o. li.: E. Anders, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

der Düsseldorfer Maler seine Darstellung nicht in einfachen Verhältnissen, sondern zeigt eine gutsituierte Bürgerin mit Perlenkette und -ohrringen vor einer prachtvollen Ledertapete. Indem Anders in seinem Werk das vorbildliche Verhalten einer Mutter vor Augen führt, die alle Aufmerksamkeit ihrem Kind widmet, macht er die Standesunabhängigkeit der Mutterrolle deutlich. Eine Darstellungsweise, die nicht mit dem dargestellten zeitlichen Kontext übereinzubringen

<sup>456</sup> Vgl. Hartlaub, Geno: Mütter und ihre Kinder. Die Mutterdarstellung in der bildenden Kunst, Heidelberg 1962, S. 7–25.

<sup>457</sup> Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985, S. 202–203.

<sup>458</sup> Vgl. Immel 1967, S. 24.

<sup>459</sup> Vgl. Mai 2012a, S. 188.



Abb. 63: Gabriel Metsu (1629–1667): Das kranke Kind, um 1664–um 1666, Öl auf Leinwand, 32,2 × 27,2 cm, sign.: G. Metsu, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-3059

64). Kontextualisiert in der Reformationszeit zeigt er ein zu Anders identisches Motiv einer Mutter mit einem Säugling. Indem er die Figuren enger miteinander verband und sie in Interaktion miteinander brachte, legte er jedoch einen größeren Schwerpunkt auf den Ausdruck und die Beziehung zwischen Mutter und Kind.

Ein Motiv, das erst im 19. Jahrhundert geprägt wurde, ist das der vorlesenden Mutter. Die Darstellung der kindlichen Beschäftigung mit Textstücken ist zu dieser Zeit kein Novum. Im religiösen Kontext lassen sich solche Motive

ist, denn erst ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts begannen sich zunehmend auch in den höheren gesellschaftlichen Schichten die Mütter selbst um ihre Kinder zu kümmern und überließen diese Aufgabe nicht mehr den Bediensteten.<sup>460</sup> Anders widmete sich in den 1870er Jahren mehrfach der Mutter-Kind-Thematik und sollte das Sujet auch 1876 bei der Ausstellung des österreichischen Kunstvereins präsentieren.<sup>461</sup>

Dass diese Thematik auch über die Jahrhundertwende hinaus weitergeführt wurde, zeigt Eduard von Gebhardt. 1910 realisierte er sein Gemälde ‚Mutter und Sohn‘ (Abb.



Abb. 64: Eduard von Gebhardt (1838–1925): Mutter und Sohn, 1910, sign. u. dat. o. re.: E v Gebhardt 1910, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

<sup>460</sup> Vgl. Westhoff-Krummacher, Hildegard: Die Bestimmung der Frau als Mutter, in: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, hg. von Hildegard Westhoff-Krummacher (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 19. November 1995 bis 11. Februar 1996), Münster 1995, 183–185, hier S. 183–185.

<sup>461</sup> Vgl. Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. I.1, Dresden 1891, S. 33, Nr. 2.



Abb. 65: Anders, Ernst (1845–1911): Mutterglück, Öl auf Leinwand, 58 × 75,5 cm, sign. o. Mitte: E. Anders, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

einer Mutter mit einem Buch“<sup>463</sup>. Bei solchen frühen Auseinandersetzungen handelte es sich meist um Familienporträts und weniger um Genrewerke. Die vermehrte Beschäftigung von Kleinkindern mit Literatur und somit auch die Etablierung des Motivs in der Malerei muss auf das Ende des 19. Jahrhunderts datiert werden. Erst ab diesem Zeitpunkt wurden Bücher produziert, die explizit als ‚Kinderliteratur‘ zu verstehen sind. Diese auf den neuen Rezipientenkreis ausgerichteten Texte hatten hauptsächlich zwei Funktionen: „Normalität zu definieren und eine spezifische Mittelstandskultur zu

bereits seit der frühen Neuzeit finden,<sup>462</sup> da sie jedoch nur vereinzelt aufgegriffen wurden, bieten sie für die etwa zweihundert Jahre später entstandenen Werke, die jegliche religiöse Prägung verloren haben, keine unmittelbare Traditionslinie.

Die ambivalente Sicht auf die weibliche Lektüre wurde bereits erwähnt, doch schon im 18. Jahrhundert „legalisierte die Erziehungsaufgabe auch die Darstellung



Abb. 66: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Vorlesende Mutter, Öl auf Leinwand, 74 × 42 cm, sign. o. li.: C. Sohn, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>462</sup> In Gemälden wie Bartolomeo Schedoni (1578–1615): Die heilige Familie mit dem junge Johannes dem Täufer, Öl auf Holz, 23,6 × 21 cm, Oxford, Ashmolean Museum, tritt der Christusknabe als Lehrer für den älteren Heiligen Johannes auf, vgl. Whistler, Catherine: Baroque and later paintings in the Ashmolean Museum, London 2016, S. 328.

<sup>463</sup> Westhoff-Krummacher 1995b, S. 246.

begründen“<sup>464</sup>. Den Kindern sollte auf diesem Weg das gesellschaftliche Ideal des Bürgertums nahegebracht werden, auch wenn ihre Realität diesem nicht unbedingt entsprach. Dieser Kontaktpunkt zur Literatur war jedoch hauptsächlich den höheren gesellschaftlichen Schichten vorbehalten, während die niedrigeren Kreise auf die vermittelnde Funktion des nach und nach wachsenden Schulsystems angewiesen blieben.<sup>465</sup>

Obwohl solche Szenen somit keine historischen Bezugspunkte aufweisen, wurden sie von Künstlern wie Ernst Anders (vgl. Abb. 65) in einen historisierten Kontext verlagert.

Auf eine ähnliche Weise schilderte auch Carl Rudolph Sohn eine solche Vorlesesituation (vgl. Abb. 66). Genauso wie Anders stellte auch Sohn durch ein Konglomerat an Bezugnahmen einen liquiden Zeiteindruck her. Für das Motiv könnte er sich an seiner eignen Familie orientiert haben, da die Figuren eine Ähnlichkeit zu seiner Frau Else Sohn-Rethel und seinem später ebenfalls als Künstler tätigen Sohn Carl Ernst, genannt Karli (1882–1966), aufweisen. Auch die Kleidung, die Karli trägt, lässt sich in ähnlicher Form auf einem von seinem Vater geschaffenen Porträt von ihm finden (Abb. 67). Trotzdem erhielt das Werk durch die Raumgestaltung und die zur Linken der Frau angelehnte Laute eine historisierende Nebenkomponente, die sich auch im „kostbaren, auf altniederländische Vorbilder zurückgehende[n] Kolorit [widerspiegelt].“<sup>466</sup>



Abb. 67: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Carl Ernst Sohn-Rethel, 1887, Leinwand, Privatbesitz

Somit entspricht die in solchen Gemälden gezeigte Verhaltensweise nicht dem dargestellten zeitlichen Umfeld. Gleichwohl wurde mit dieser Thematik in mehrfacher

<sup>464</sup> Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland, Berlin 2004, S. 281.

<sup>465</sup> Vgl. ebd., S. 280–283.

<sup>466</sup> Aukt.-Kat. Auktionshaus Stahl, Oktober 1984, 1984, o. S., eingesehen im DDM.

Hinsicht auf das gesellschaftliche Ideal der Entstehungszeit verwiesen: Zum einen in der Form der aufopferungsvollen Mutter, die dem weiblichen Ideal entsprach, zum anderen in dem Kind, das durch den Textinhalt bereits früh mit seiner später zu besetzenden gesellschaftlichen Rolle konfrontiert wird. Mittels des historisierten Kontexts wurde auf die Überzeitlichkeit solchen Verhaltens verwiesen und die abgebildete Handlung somit legitimiert.

Allgemein zeigen die Maler des ‚historischen Genres‘ einen Hang dazu, die Motive in die Epoche zu verlagern, in der diese ihre Prägung oder künstlerische Hochphase erfahren haben. Trotz der auszumachenden Traditionsverhaftung vieler Künstler, kann das, was Eva-Maria Landwehr für das Kunsthandwerk und -gewerbe konstatiert, auch auf die Malerei übertragen werden: „Wichtig für das Selbstverständnis [...] im 19. Jahrhundert war auch, dass man keine sklavischen ‚Klone‘ wollte, sondern an historische Stilvorlagen angelehnte Neuschöpfungen, die sich individuell und erkennbar von ihren Vorlagen absetzten.“<sup>467</sup> Dem Wunsch nach Individualität entsprechend, kam es zu künstlerischen Variationen. Diese hatten zur Folge, dass es den Arbeiten des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts häufig an der harmonischen Gesamtstimmung ihrer Vorbilder mangelt. Es entstanden Irritationsmomente im Kostüm, dem Habitus oder der Farbwirkung, wodurch vielfach eine Differenz zu den Ursprungswerken hervorgerufen wurde.

Es wird der Eindruck erweckt, die Maler hätten die in der Jahrhundertmitte maßgeblich durch Théophile Thoré erfolgte Neubewertung der niederländischen Malerei<sup>468</sup> und die daraus resultierende Begeisterung für ihre eigene Tätigkeit genutzt. Hierin mag einer der Gründe liegen, dass die Vorliebe für die Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘, die seit dem ersten Jahrhundertdrittel bei den Düsseldorfer Künstlern auszumachen ist, bis zur Jahrhundertwende und vereinzelt noch darüber hinaus anhielt. Dass diese Verbindung zwischen Historien- und Genremalerei innerhalb der akademischen Grenzen immer noch von Bedeutung war, während sie für die freien Künstlerkreise kaum Attraktivität genoss, lag an Lehrpersonen wie Wilhelm Sohn, Claus Meyer und Eduard von Gebhardt, die mit ihrem eigenen Schaffen großen Einfluss auf eine enorme Schülerzahl ausübten.

Der Publikumsgeschmack und -anspruch hatte sich jedoch im Verlauf von zweihundert Jahren maßgeblich gewandelt. Aus diesem Grund lässt sich bei den Düsseldorfer Genremalern am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert beobachten, dass

---

<sup>467</sup> Landwehr 2012, S. 215.

<sup>468</sup> Zur Bedeutung Théophile Thoré vgl. Schütz 2017, S. 207–212 sowie das Vorwort von Henning Ritter, vgl. Fromentin 1998, S. 13–14.

sie die Szenerien zwar historisierten, sie jedoch im gleichen Maße an den Rezipientenkreis anpassten. So kam es teilweise zu stereotypischen Übernahmen von ‚historischen‘ Kontexten, die ein epochenübergreifendes Milieu schufen, ohne dass eine dezidierte geschichtliche Auseinandersetzung vonnöten wäre. Weiterhin veränderten sich gesellschaftliche Wert- und Verhaltensvorstellungen, wodurch es zur Umdeutung beziehungsweise dem Bedeutungsverlust einiger Motivgruppen kam, während andere eine moderne Erweiterung erfuhren.

#### 4.1.2 Vom Dreißigjährigen Krieg bis zum Ersten Weltkrieg. Die Sonderform des Militärgenres

Bei dem Militär- oder Kriegsgenre handelt es sich um eine Unterart, die nicht zwangsläufig dem ‚historischen Genre‘ zuzuordnen ist. Sie entwickelte sich aus der historisch geprägten Schlachtenmalerei heraus und gewährt „sozusagen einen Blick hinter [...] [deren] Kulissen[.]“<sup>469</sup> Erst die Veränderungen, die diese traditionelle Form mit der Zeit durchlief, ermöglichte die Verbindung zur Gattung des Genres. So diente sie etwa am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert der Verherrlichung des Monarchen sowie dessen Legitimation.<sup>470</sup> Erst in der Folge der Französischen Revolution fand eine signifikante Umformung statt. Neben der Schlachten- gewann fortan die Militärmalerei an Bedeutung, da von nun an der Fokus der Darstellungen zunehmend auf einzelne Personen verlagert wurde.<sup>471</sup> Bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts beschrieb Richard Muther, dass

[d]er Soldat [...] kein Krieger mehr [sei], sondern eine Nummer der Masse; was ihm befohlen wird, thut er und hat dazu nicht antiken Heldenmuth nöthig: er tödtet oder wird getödtet, ohne dass er den Feind oder sein Feind ihn sieht. [...] Es ist also falsch, die Soldaten in heroischen Attituden darzustellen oder gar den Commandeuren Heldenthaten zu suggeriren.<sup>472</sup>

---

<sup>469</sup> Wierich, Jochen: Theodor Rocholl. 1854–1933. Im Feindesland, in: Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 07. März bis 31. Juli 1999), Köln 1999, 78, hier S. 78. Eigentlich bezieht sich der Autor an dieser Stelle explizit auf das im Katalogbeitrag behandelte Werk, jedoch entspricht dieser Auszug einer allgemeinen Beschreibung für das Militärgenre.

<sup>470</sup> Vgl. Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 32–34.

<sup>471</sup> Vgl. Bock, Sybille: Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71 (zugl. Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwigs-Univ., Diss., 1980), Freiburg im Breisgau 1982, S. 188; vgl. Rosenberg, Adolf: Düsseldorfer Kriegs- und Militärmaler, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 24. Jg., Nr. 9, 1889, 220–226, hier S. 222; vgl. Paul 2004, S. 34–36.

<sup>472</sup> Muther 1893, S. 101.

Da laut Muther ausschließlich das Panorama die Möglichkeit böte, eine Schlacht in ihren tatsächlichen Ausmaßen wiederzugeben, bliebe es die Aufgabe des Staffeleigemäldes, „entweder den von Weitem, auf einem Hügel mit seinem Generalstab die Schlacht leitenden Feldherren oder kleine malerische Episoden aus dem Einzelleben des Soldaten darzustellen.“<sup>473</sup>

Der Krieg als Ganzes verlor gegenüber einzelnen Szenen mit reduziertem Personenrepertoire an Darstellungswürdigkeit.<sup>474</sup> Diese neue Form „wurde weniger als ‚Kunst‘ denn als unterhaltende Form von ‚Berichterstattung‘ eingestuft, also eher als ‚Medien‘ denn als ‚Gemälde‘ begriffen[.]“<sup>475</sup> Tatsächlich propagierten auch einige der Künstler selbst eine solche Wahrnehmung. Indem sie, wie zum Beispiel Theodor Rocholl, als Berichterstatter von den unmittelbaren Kriegsschauplätzen auftraten, suggerierten sie in ihren Bildern einen besonders hohen Wahrheitsgehalt.<sup>476</sup> Da sich für die Darstellung moderner Kriegshandlungen noch keine Bildkonvention etabliert hatte, war es den Malern möglich, eine neue Art der Auseinandersetzung zu etablieren. So zeigt sich – dem

Medium der Bericht-  
erstattung entsprechend –  
die Hinwendung zu  
einzelnen Episoden.  
Dabei waren es nicht  
länger die großen,  
historisch relevanten  
Taten, sondern Momente  
abseits des Schlachtfelds  
und die tatsächlichen  
Kriegshandlungen, die  
das Interesse weckten.  
Die Notwendigkeit, die  
Rezipienten mit einer



Abb. 68: Albert Baur d. Ä. (1835–1906): Ritterheer, 1885, Öl auf Leinwand, 60 × 94 cm, sign. u. dat. u. li.: Alb. Baur V. 85., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

prominenten Person, wie einem Herrscher oder einem Kommandanten auf dem

<sup>473</sup> Muther 1893, S. 102. Zur Bedeutung des Kriegspanorames im 19. Jahrhundert, vgl. Paul 2004, S. 39–41.

<sup>474</sup> Vgl. Paul 2004, S. 34.

<sup>475</sup> Germer 1997, S. 28. Die Hervorhebungen sind aus dem zitierten Text übernommen. Für die Thematik allgemein, vgl. ebd., S. 28–34.

<sup>476</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 151.

Schlachtfeld zu konfrontieren, war verloren gegangen. Der Effekt der Unmittelbarkeit zog die Aufmerksamkeit nach sich.<sup>477</sup> Gerade, weil es sich bei den Dargestellten um unbekannte Soldaten handelte, wurde die Empathie der Betrachter geweckt und die Identifikation mit ihnen ermöglicht. Es war nicht länger die Person des Monarchen, dem ein Sieg zu verdanken war, sondern den einfachen Soldaten, die auf dem Schlachtfeld gekämpft hatten. Somit dienten zeitgenössische Kriegsdarstellungen weniger der Heroisierung des Einzelnen als vielmehr dem Patriotismus des gesamten Volkes.

Am Jahrhundertanfang zeigt sich in Düsseldorf keine nennenswerte Verbreitung der

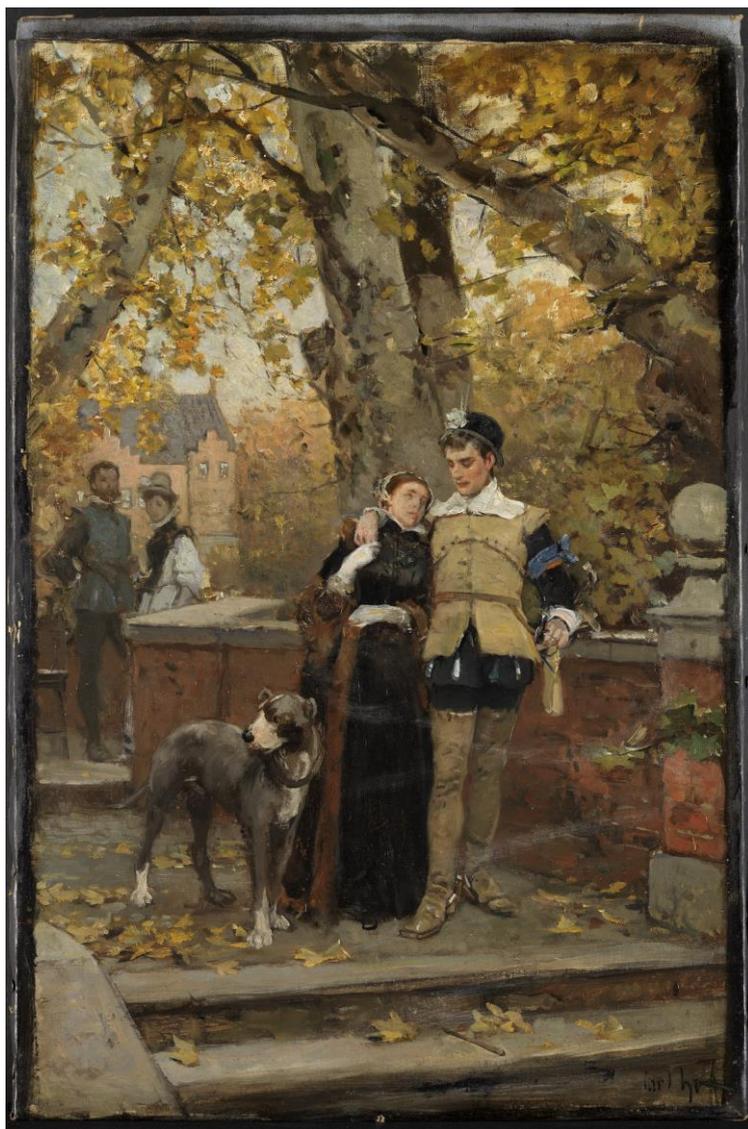


Abb. 69: Carl Hoff (1838–1890): Vor dem Auszug (Liebespaar im Park), Leinwand, 58 × 38 cm, bez. u. re.: Carl Hoff, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. 1146

Militärmalerei. Dies war der negativen Sicht auf die Soldaten, die als Teil der im Rheinland unbeliebten preußischen Regierung verstanden wurden, geschuldet. Selbst Carl Friedrich Lessing, der im Kreis der Düsseldorfer Akademie als Vorläufer des Militärgenres gilt, wählte für seine Gemälde niemals einen zeitgenössischen Bezug, sondern zeigte, neben mittelalterlichen Schlachten Szenen aus dem Kontext des Dreißigjährigen Krieges.<sup>478</sup> Obwohl in einzelnen Arbeiten, wie ‚Ritterheer‘ (Abb. 68) von Albert Baur d. Ä. Lessings Vorbildlichkeit noch am Jahrhundertende sichtbar ist, verlor auch in

der Militärmalerei die Epoche des Mittelalters an Attraktivität für die Künstler. Hingegen

<sup>477</sup> Zur Veränderung des Schlachtenbildes, vgl. Germer 1997, S. 28–31.

<sup>478</sup> Vgl. Pickartz 2012b, S. 63; vgl. Rosenberg 1889, S. 221.

sollte die Orientierung am Dreißigjährigen Krieg im Laufe der Zeit an Bedeutung gewinnen.

Die für das Genre typische Emotionalität boten besonders solche Sujets, in denen der Einfluss des Krieges auf das familiäre Umfeld thematisiert wurde. Diesem Motivkreis nahm sich Carl Hoff direkt in mehreren Gemälden an. In ‚Vor dem Auszug‘ (Abb. 69) zeigt er einen jungen Offizier, der sich vor seinem Aufbruch in den Krieg von seiner Familie verabschiedet. Das Thema wurde retrospektiv anhand einer Reproduktion mit identischem Sujet bestimmt.<sup>479</sup> Der zeitliche Kontext um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist hauptsächlich in der Uniform veranschaulicht, deren Form bereits aus Arbeiten Vezins (vgl. Abb. 26) und Schroedters (vgl. Abb. 27) bekannt ist.

Die visualisierte Epoche führt jedoch zu einer Distanz zwischen dem Motiv und dem Betrachter, wie der Vergleich mit einem Theodor Rocholl zugeschriebenen Werk verdeutlicht (vgl. Abb. 70). In einer ähnlichen Situation zeigt er einen jungen Offizier auf dem Pferd, der von seiner Liebsten durch eine innige Umarmung vom Losreiten abgehalten wird. Die Situation visualisiert den Moment höchster Dramatik, indem der unmittelbar bevorstehende Abschied gezeigt wird. Dadurch gewinnt das Werk an Emotionalität, die dem Betrachter aufgrund der fehlenden zeitlichen Distanz umso deutlicher wird. Die Tragik des Motivkreises entwickelt sich grundsätzlich aus der ungewissen



Abb. 70: Theodor Rocholl (1854–1933) zugeschrieben: Unbenannt (Vor dem Ausmarsch), sign. u. re., Privatbesitz Alex Gebhardt

<sup>479</sup> Vgl. Lauts, Jan / Zimmermann, Werner: Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert, Karlsruhe 1971, S. 115. An dieser Stelle wird von den Autoren auf Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. I.2, Dresden 1895, Nr. 62, 63 verwiesen, wo das Thema in zwei Versionen gelistet wurde. Eine Abbildung der Zeichnung findet sich in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 15, Leipzig 1880, S. 380.

Zukunft sowie der Unvereinbarkeit der beiden Lebenswelten, der behüteten Familie und dem Fronteinsatz. Von Rocholl wurde dieser Aspekt durch die Tracht der jungen Frau verdeutlicht, sie dient als Sinnbild des ländlichen Idylls,<sup>480</sup> aus dem der Soldat abreist, das im unmittelbaren Kontrast zum drohenden Kriegsgeschehen steht.

Auch die Kriegsfolgen für die Familie boten besonders emotionale Sujets. Sowohl in



Abb. 71: Carl Hoff (1838–1890): Des Sohns letzter Gruß, 1878, Öl auf Leinwand, 149 × 213 cm, Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. Gal.-Nr. 2485

positiver, in ‚Die Heimkehr‘<sup>481</sup> wie auch negativer Weise, in ‚Des Sohns letzter Gruß‘ (Abb. 71) griff Hoff diese in seinen Werken auf. In einem gutbürgerlichen Haushalt des 17. Jahrhunderts wird eine Familie von einem Uniformierten vom Tod

des geliebten Familienmitglieds in Kenntnis gesetzt.<sup>482</sup> Dabei ließ sich Hoff nicht nur von typischen Düsseldorfer Tendenzen, wie dem zeitlichen Umfeld und der tonalen Farbigekeit, inspirieren, genauso griff er auch auf direkte Vorbilder, wie die Mädchenfigur aus W. Sohns ‚Das letzte Abendmahl‘ (Abb. 7) oder die zusammengesunkene Körperhaltung der Mutter, zurück. Hierbei handelte es sich um einen Typus, der allgemein für die Darstellung von Kranken oder Sterbenden herangezogen wurde. Solche

<sup>480</sup> Auf die im 19. Jahrhundert herrschende Sichtweise auf die ländliche Bevölkerung wird an gegebener Stelle in Kapitel 4.2 Das Leben der ländlichen Bevölkerung: Vom idealen zum tatsächlichen Bauern? genauer eingegangen.

<sup>481</sup> Carl Hoff (1838–1890): Heimkehr, Ölgemälde, Verbleib unbekannt, die Abbildung einer zeitgenössischen Reproduktion findet sich bei Müller von Königswinter 1872, S. 337.

<sup>482</sup> Vgl. Boetticher 1895, Bd. I.2, S. 551, Nr. 58; vgl. Rosenberg 1890, S. 34.

finden sich auch bei anderen Düsseldorfer Malern wie Ferdinand Fagerlin (1825–1907) und sogar noch in den 1880er Jahren bei Benjamin Vautier.

Die Thematik des heimkehrenden Soldaten war im Rheinland bereits in den 1830er Jahren geprägt worden. Lessing hatte sie in seinem ‚Heimkehrenden Kreuzritter‘ (Abb. 72), noch ganz der romantischen Tradition verpflichtet, im Stil des Mittelalters wiedergegeben. In einer zeitgemäßen Form realisierte 1838 Jacob Becker seinen ‚Heimkehrenden Krieger‘ (Abb. 73), in dem der zurückgekehrte Soldat mit dem Tod seiner Familienmitglieder konfrontiert wird.

Doch nicht nur die historisierenden Werke, sondern auch solche, in denen sich die Künstler den modernen militärischen Geschehnissen zuwandten, gewannen mit der Zeit an Bedeutung. Als erste Vertreter in Düsseldorf gelten Wilhelm Camphausen (1818–1885) und sein Schüler Johann Emil Hünten (1827–1902).<sup>483</sup> Daneben zählt auch Christian Sell (1831–1883) zu den einflussreichen Künstlern der frühen Düsseldorfer Militärmalerei.<sup>484</sup>

Einer der Hauptvertreter der zweiten Jahrhunderthälfte war Theodor Rocholl. In der



Abb. 72: Carl Friedrich Lessing (1808–1880): Heimkehrender Kreuzritter, 1835, Öl auf Leinwand, 65,7 × 63,5 cm, bez. u. Mitte: C. F. L. July 1835, Bonn, LVR-LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 1967.283,0-1



Abb. 73: Jacob Becker (1810–1872): Der heimkehrende Krieger, 1838, Öl auf Leinwand, 92 × 72 cm, bez. u. re.: J. Becker 1838, Bonn, LVR-LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 1990.2038,0-1

<sup>483</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 151; vgl. Schaarschmidt 1902, S. 228–232; vgl. Rosenberg 1889, S. 222; vgl. Parth, Susanne: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts (zugl. Tübingen, Univ., Diss., 2009), Paderborn 2010, S. 91–92; vgl. Schaarschmidt 1902, S. 266–227; vgl. Rosenberg 1889, S. 221–222.

<sup>484</sup> Vgl. Baumgärtel, Bettina: Kriegs- und Schlachtenmalerei – Reformstau in der Kaiserzeit, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 286, hier S. 286; vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 274; vgl. Schaarschmidt 1902, S. 234.

akademischen Tradition entstand das Werk ‚Im Feindesland‘ (Abb. 74), das einen Moment höchster Dramatik präsentiert. Sowohl das karg eingerichtete Interieur als auch die zusammengesunkene Körperhaltung des deutschen Kürassiers verdeutlichen die Ausweglosigkeit der Situation. Der Grund seiner Resignation schaut in personalisierter Form zum Fenster herein: Die Bewohner des umliegenden Dorfes betrachten den Fremden und scheinen nicht recht zu wissen, wie mit ihm verfahren werden soll. Zwar nahm Rocholl als Berichterstatter an unterschiedlichen Kriegen teil,<sup>485</sup> jedoch nicht an



Abb. 74: Theodor Rocholl (1854–1933): Im Feindesland, 1895 oder früher, Öl auf Leinwand, 151,6 × 200,6 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M4043

dem dargestellten Deutsch-Französischen Krieg.<sup>486</sup> Zu dieser Zeit studierte der Maler noch in Dresden, woran sich die Ausbildung an den Kunstakademien von München und Düsseldorf anschloss. Ab 1878 besuchte er die Klassen von Forberg und W. Sohn, dessen

Meisterschüler Rocholl ab 1880 wurde. Unter Sohns Einfluss wandte er sich vom ‚historischen Genre‘ ab und militärischen Szenen zu,<sup>487</sup> die im Laufe der Zeit neben Pferde- und Landschaftsdarstellungen den Hauptteil seines Œuvres ausmachten.<sup>488</sup>

In dem Gemälde verarbeitete er einen Eindruck, den er „während des Manövers [der 7. Kürassiere zwischen Bernburg und Wieningen erhielt, als er] zufällig auf den Quartiermeister des Regiments in einer Dorfwirtschaft stieß.“<sup>489</sup> In der Raumgestaltung könnte sich zudem ein Einfluss Claus Meyers zeigen, der zur Entstehungszeit nach Düsseldorf kam (vgl. hierzu Abb. 10). Die Szene wirft mehrere Fragen auf: So scheint

<sup>485</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 151.

<sup>486</sup> Vgl. Wierich 1999, S. 78.

<sup>487</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 342; vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 151.

<sup>488</sup> Vgl. Burmeister, Helmut: Begegnungen im Märchenwald. Der Maler Theodor Rocholl (1854–1933) und der Reinhardswald, Hofgeismar 2004, S. 11.

<sup>489</sup> Wierich 1999, S. 78.

nicht nur der Ausgang der Situation ungewiss, sondern auch die Betrachterposition. Handelt es sich bei ihm tatsächlich um einen Außenstehenden? Oder wird er nicht vielmehr zu einem Verbündeten des Militärs, da der Raum den Eindruck vermittelt, dass er sich ebenfalls in der gezeigten Schankstube befindet. Durch die räumliche Nähe wurde zudem eine emotionale Nähe aufgebaut, die das Moment der Zugehörigkeit noch steigert.

Ein häufig thematisiertes Motiv der Militärmalerei ist das alltägliche Leben der Soldaten außerhalb des Schlachtgeschehens. Dazu zählt beispielsweise das Sujet der Rast,<sup>490</sup> dem

sich Theodor Rocholl immer wieder annahm, so unter anderem in seiner Arbeit ‚Zwischen den Gefechten‘ (Abb. 75). Mit der Darstellung eines Husaren, der das Sattelzeug seines Pferdes kontrolliert, nutzte er ein tradiertes Motiv. Es war üblich, die Soldaten auch noch während ihrer Pausen geschäftig und mit sinnvollen Arbeiten betraut darzustellen.<sup>491</sup>



Rocholl griff bei solchen Werken auf gänzlich unaufgeregte Momente zurück, wie sie dem Künstler in seiner

Abb. 75: Theodor Rocholl (1854–1933): Zwischen den Gefechten, 1909, Öl auf Leinwand (doubliert), 42 × 52,5 cm, sign. u. dat. u. re.: Th. Rocholl 1909, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Militärzeit wahrscheinlich unzählige Male begegnet waren, die weder Freude noch Leid zeigen, sondern von Neutralität bestimmt sind. Nur selten ergänzte er den gezeigten Moment durch eine erzählerische Komponente. Meist handelt es sich um Themen, wie das Vorrücken der Kompanien oder Patrouillen, die keine Kriegshandlungen zeigen, jedoch auch jeglicher Gefühlsregung entbehren.

Eine solche Nebenszene zeigt auch Franz Kiederich (1873–1950) in seiner ‚Andacht der Soldaten‘ (Abb. 76). In einer Höhle haben sich etwa zwanzig Soldaten eingefunden, um vor einem provisorischen Altar Andacht zu halten. Auf diesem ist schemenhaft eine Pietà zu erkennen. Flankiert ist das Andachtsbild von Kerzen, die von einem Geistlichen entzündet werden. Die gedrängten Soldaten in ihren grauen Uniformen ergeben mit der

<sup>490</sup> Zu den traditionellen Themen der Militärmalerei vgl. Bock 1982, S. 181.

<sup>491</sup> Vgl. Paul 2004, S. 43.

felsigen Umgebung eine nahezu monochrome Farbharmonie,<sup>492</sup> in der das kontemplative Moment des Motivs zum Ausdruck kommt. Auch die Körperhaltungen der Soldaten mit vielfach gesenkten Köpfen, vermitteln diese Ruhe und Besonnenheit. Dass die kriegerischen Handlungen außerhalb der Höhle nicht übereinzubringen sind mit dem religiösen Ort, zeigt sich an den im Vordergrund abgelegten Waffen.

Es liegt nahe, dass Kiederich, der im Ersten Weltkrieg als Kriegsmaler in Frankreich war,<sup>493</sup> einer solchen oder zumindest einer vergleichbaren Situation beiwohnte und sie nachträglich künstlerisch umgesetzt hat. In der Positionierung des Betrachters innerhalb der Gruppe und der malerischen Auffassung des Motivs zeigen sich die „realistische[n] Tendenzen“<sup>494</sup>,

die sein Spätwerk vielfach auszeichnen. Dadurch haftet seinen Arbeiten eine Aura des Unmittelbaren und Authentischen an. Während seiner Ausbildung an der rheinischen Kunstakademie von 1890 bis 1902 hatte er sich zunächst an dem



Abb. 76: Franz Kiederich (1873–1950): Andacht der Soldaten, 1917, Öl auf Leinwand, 120 × 154 cm, sign. u. dat. u. re.: F. Kiederich 17, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 593

Hollandismus seines Lehrers Claus Meyer orientiert. Diesen gab er jedoch mit der Zeit

<sup>492</sup> Alle Gezeigten tragen die erstmalig 1907 von der preußischen Regierung eingeführte graue Uniform. Die von Kiederich beispielsweise im Schuhwerk dargestellte Varianz der Uniformen spiegelt den späten Entstehungskontext des Gemäldes wider. Hatten zu Kriegsausbruch „alle Soldaten bis auf die Kavallerie 30 bis 35 cm hohe genagelte Schaftstiefel („Knobelbecher““ (Mückusch, Andreas: Uniform, in: Pöhlmann, Markus / Potempa, Harald / Vogel, Thomas (Hg.): Der Erste Weltkrieg. 1914–1918. Der deutsche Aufmarsch in ein kriegerisches Jahrhundert, Trento 2014, 173, hier S. 173.) getragen, wurden diese mit der Zeit durch bequemere Schuhe ersetzt. Hierin zeigt sich eine Uneinheitlichkeit, die im Verlauf des Krieges immer weiter zunahm, da nicht nur die Uniform selbst im Laufe der Zeit Vereinfachungen unterlag, sondern auch die Qualität des Stoffes sank, worunter die äußere Einheitlichkeit der Truppen litt, vgl. Mückusch 2014, S. 173.

<sup>493</sup> Vgl. L. B.: Franz Kiederich gestorben, in: Düsseldorf Nachrichten, 12. August 1950, 1950, o. S., eingesehen im ADdK.

<sup>494</sup> Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 229.

zugunsten der malerischen Auffassung des Impressionismus auf.<sup>495</sup> Zeit seines Lebens sollte Kiederich der Düsseldorfer Kunstakademie verbunden bleiben, deren Professorenkreis er 1912 außerordentlich und fünf Jahre später offiziell angehörte.<sup>496</sup>

Den in der Militärmalerei visualisierten Handlungen fehlt oftmals der narrative Charakter sowie das Sentimentale, das den Werken des Jahrhundertanfangs anhaftete, weshalb die späten Arbeiten der Düsseldorfer Maler zum Beispiel von Ute Immel, nicht mehr als Genregemälde verstanden werden.<sup>497</sup> Hierin muss eine allgemeine Veränderung des an die Malerei gestellten Anspruchs gesehen werden. Während die Rezipienten des frühen 19. Jahrhunderts mit Vorliebe Erzählstränge, die über die gegebene Abbildung hinausreichen, in den Genreszenen realisiert haben wollten, entsprach dies dem Realitätsanspruch des Jahrhundertendes nicht mehr. Die motivische Aus- und Überdeutung sollte im Verlauf des Jahrhunderts zunehmend kritisch hinterfragt und schließlich sogar abgelehnt werden. In diesem inhaltlichen Verzicht zugunsten einer Zustandsschilderung zeigt sich eine Annäherung an die seit der Jahrhundertmitte präsenter werdenden naturalistischen und impressionistischen Tendenzen. Diese setzten sich nicht nur in Frankreich, sondern durch Vertreter wie Wilhelm Leibl oder Max Liebermann (1847–1935) auch in Deutschland immer mehr durch. Hierin offenbart sich auch der Wunsch nach Wirklichkeit, der nicht zuletzt durch eine neue, auf den Moment ausgerichtete, Art der Wahrnehmung geweckt wurde.<sup>498</sup>

In der Militärmalerei ist eine deutliche Differenz zwischen der Darstellungsart historisierender und zeitgenössischer Szenen auszumachen. Während die historisierenden Motive von Emotionalität geprägt sind, zeigen die Darstellungen mit Bezug auf das 19. Jahrhundert einen Hang zur Generalisierung. Die Künstler griffen verstärkt Nebenszenen auf, womit eine Verschiebung vom erzählerischen zum situativen Inhalt einherging, und stilisierten ihre Akteure zu Typen. Auf diese Weise wurde zwar das Gefühl gesteigert, die Bilder würden eine besondere Lebensnähe vermitteln, jedoch büßten sie gleichzeitig an Sentimentalität ein. Durch diese allgemeingültigen Motive changieren die Werke der

---

<sup>495</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 229.

<sup>496</sup> Vgl. Rheinische Post, 12. August 1950, 1950, o. S., eingesehen im ADdK.

<sup>497</sup> Vgl. Immel 1967, S. 309. Ebd. schreibt die Autorin über Bokelmanns ‚Nordfriesisches Begräbnis‘ (Abb. 149): „Das ‚Nordfriesische Begräbnis‘ bezeichnet einen Endpunkt der Düsseldorfer Genremalerei. Einerseits ist das Bild noch der konventionellen Tradition verhaftet, andererseits verweist es auf eine Möglichkeit zur Überwindung der sentimental und idealisierenden Episode mit Hilfe einer neuen malerischen Auffassung und wirklichkeitsnahen Sehweise.“

<sup>498</sup> Vgl. Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 85. Der Autor spricht ebd. „das Problem der Komplexität von Wirklichkeitserfahrung“ an, dem die Künstler auf unterschiedliche Arten begegnen können.

Militärmalerei am Jahrhundertende zwischen traditioneller Schlachtenmalerei, Medium der Berichterstattung und Genrewerk.

Die ursprünglichen „moralisierenden und didaktischen Aufgaben“<sup>499</sup>, die das Militärgenre noch im 18. Jahrhundert zu erfüllen hatte, gingen mit der Zeit verloren und wichen außerhalb der Schlachtendarstellungen einer verharmlosenden Sicht auf den Krieg.<sup>500</sup> Daher nahmen die Maler am Ende des 19. Jahrhunderts auch keine wertende Haltung gegenüber dem Krieg und seinen Hintergründen ein. Sie nutzen ihre Auseinandersetzungen meist nicht dazu, um politisch Stellung zu beziehen – und falls doch, geschah dies im positiven, patriotischen Sinne. Den Künstlern war durchaus bewusst, dass sie eine vermittelnde Rolle einnahmen, wie zum Beispiel Wilhelm Camphausen zeigt, der sich in seinem ‚Illustrierten Tagebuch‘ als ‚Künstler, der nach nationalem Einfluß auf das Volk strebt‘<sup>501</sup> betitelt.

Obwohl die Gemälde bis zum 20. Jahrhundert an Lebensnähe gewannen, hatten die physischen Gräuel, wie Verletzte und Leichen, in den Arbeiten kaum Platz und wurden, wenn überhaupt, nur in Zeichnungen wie in Theodor Rocholls ‚Verwundete Soldaten mit Sanitäter‘ (Abb. 77) gezeigt. Hierin ist die Differenz zwischen Genregemälden und anderen darstellenden Medien, wie Grafik und Fotografie, zu sehen. Die Malerei diente am Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr dazu, die Realität abzubilden, weshalb Kriegsdarstellungen auch zunehmend an Bedeutung verloren.<sup>502</sup>



Abb. 77: Theodor Rocholl (1854–1933): Verwundete Soldaten mit Sanitäter, 1915, Gouache, 24,8 × 33 cm, Hofgeismar, Stadtmuseum

<sup>499</sup> Bock 1982, S. 188.

<sup>500</sup> Vgl. ebd., S. 177–188.

<sup>501</sup> Wilhelm Camphausen: Ein Maler auf dem Kriegsfelde. Illustriertes Tagebuch, Bielefeld 1865, S. 46, zitiert nach Parth 2010, S. 96.

<sup>502</sup> In anderen Medien waren seit dem Dreißigjährigen Krieg deutlich drastischere Schilderungen des Krieges verbreitet, vgl. hierzu zum Beispiel Paul 2004, S. 31–33.

## 4.2 Das Leben der ländlichen Bevölkerung: Vom idealen zum tatsächlichen Bauern?

Szenen aus dem Leben der Landbevölkerung haben in der Malerei eine jahrhundertealte Tradition. Bereits im 12. Jahrhundert finden sich Auseinandersetzungen mit diesem Motiv. In dieser Zeit wurden die Bauern und Schäfer meist äußerlich grotesk dargestellt und ihre gezeigten Verhaltensweisen waren von Dummheit geprägt. Diese negative Sicht, welche die Diskrepanz zwischen städtischer und ländlicher Bevölkerung deutlich machen sollte, lässt sich bis ins 17. Jahrhundert finden. Erst im 18. und besonders im 19. Jahrhundert fand eine Nobilitierung des Bauern und seiner Tätigkeit statt, die während der Industrialisierung als Opposition zum negativen städtischen Leben gesehen wurde.<sup>503</sup>

Auch an der Düsseldorfer Kunstakademie hatten ländliche Szenen seit den 1830er Jahren einen festen Platz. Dabei kann beobachtet werden, dass in dieser frühen Phase die Motive stark vom städtischen Blick der Künstler geprägt waren. Obwohl das Naturstudium vielfach die Grundlage der Genremaler bildete, zeigt es sich im endgültigen Werk nur in einzelnen Details, während die Gesamtkomposition vom ‚Idealismus‘ bestimmt blieb.<sup>504</sup> So ist in den Gemälden keine Auseinandersetzung mit den realen Lebensumständen der ländlichen Bevölkerung zu erkennen. Bereits in den 1830er und 40er Jahren hatten sich durch immer wiederkehrende Motive aus dem ländlichen Milieu stereotypische Protagonisten und Szenen entwickelt, die durch neues Arrangieren und Interpretieren über Jahre hinweg als bildwürdig galten und unreflektiert weiterverwendet wurden.<sup>505</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde die Stadt zum Sinnbild der Schnelllebigkeit und Enge, was sich in einem Unwillen gegenüber der dortigen Lebenswirklichkeit äußerte.<sup>506</sup> Dies fußte zum einen in den tatsächlichen Umständen – wie den extrem niedrigen Löhnen und den durch einseitige Arbeit hervorgerufenen, steigenden chronischen Krankheiten<sup>507</sup> – und zum anderen in einer negativen Geisteshaltung. Mit der Zeit wurde diese Betrachtungsweise durch verschiedene Theorien weiter forciert und sollte auf diese

---

<sup>503</sup> Vgl. Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2001, S. 153–154.

<sup>504</sup> Vgl. Andrian-Werburg, Bettina: Schwälmer Arbeitswelt in der Sicht von Willingshäuser Künstlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: ideologiekritische Studien zur volkskundlichen Bildquellenforschung (zugl. Marburg, Univ., Diss., 1990), Marburg 1990, S. 106; vgl. Ricke-Immel 1979, S. 156.

<sup>505</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 151.

<sup>506</sup> Vgl. Kuhn 2003, S. 177.

<sup>507</sup> Vgl. Hüttenberger, Peter: Düsseldorf. Geschichte von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert, Bd. 3: Die Industrie- und Verwaltungstadt (20. Jahrhundert), Düsseldorf 1989, S. 15–16.

Weise bis zum Jahrhundertende Aktualität genießen. In seiner Rede ‚Über die wachsende Nervosität unserer Zeit‘ aus dem Jahr 1893 verweist der Mediziner Wilhelm Erb auf die Folgen, die mit den neuen städtischen Lebensformen einhergehen.<sup>508</sup> Er sieht etwa in der Nervosität ein Krankheitsbild, das in allen Schichten und Altersstufen das moderne Leben durchdringt und deren Ursache sowohl innere als auch äußere Einflüsse bilden,<sup>509</sup> weshalb zum Beispiel die Teilnahme am öffentlichen Leben dem Erkrankten keine Linderung brächte. Vielmehr würde er dadurch mit zu vielen Reizen konfrontiert, denn „auch die bildenden Künste wenden sich mit Vorliebe dem Abstossenden, Hässlichen und Aufregenden zu und scheuen sich nicht, auch das Grässlichste, was die Wirklichkeit bietet, in abstossender Realität vor unser Auge zu stellen.“<sup>510</sup> Eine Lösung, die der Mediziner aufzeigt, wäre ein Rückbezug auf das Leben, wie es noch von den Vorfahren gelebt wurde.<sup>511</sup> Im selben Jahr „beschwor [auch Otto Ammon] die Gesundheit, Naturverbundenheit, das Festhalten an Sitten und Traditionen beim Bauernstand gegen die krankmachende Entfremdung des Stadtlebens und vor allem gegen die alles zersetzende Sozialdemokratie.“<sup>512</sup>

Die Natur wurde also zum Gegenbild der Industrie. In ihr schienen all die negativen Faktoren der Stadt bis zur Nichtigkeit reduziert. In der ruhigen, beschaulichen dörflichen Abgeschiedenheit versank das Individuum noch nicht in der Anonymität.<sup>513</sup> Die bäuerliche Welt wurde zur Projektionsfläche der Sehnsüchte der meist städtischen Kunstrezipienten.<sup>514</sup> Das positive Bild der ländlichen Bevölkerung, das bereits am Jahrhundertanfang geprägt worden war, hatte auch jetzt noch Bestand und wurde sogar verstärkt. Denn das vermeintlich idyllische Leben im Einklang mit der Natur wurde zum Inbegriff von Ruhe und Beständigkeit. Mit dem angeblichen Aufrechterhalten von Traditionen assoziierte man ein Wertebewusstsein, wie es sich zum Beispiel in der Kleidung zeigt: Während in der Stadt „der schwarze Frack von den obersten bis zu den

---

<sup>508</sup> Vgl. Höfele, Karl Heinrich: Geist und Gesellschaft der Bismarckzeit (1870–1890), Göttingen 1967, S. 26.

<sup>509</sup> Vgl. Erb, Wilhelm: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit. Akademische Rede zum Geburtsfest des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich am 22. November 1893 beim Vortrage des Jahresberichtes und der Verkündung der akademischen Preise, Heidelberg 1893, S. 17–19.

<sup>510</sup> Ebd., S. 24. Der Autor macht deutlich, dass die Situation der Künstler durchaus schwierig sei, da auch sie einem enormen Druck unterlägen. Die dafür genannten Ursachen seien: „rastloses Studium, anstrengende Reisen, die Aufregung des öffentlichen Auftretens“ (ebd., S. 27).

<sup>511</sup> Vgl. ebd., S. 28–32.

<sup>512</sup> Edler 1992, S. 191.

<sup>513</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 158.

<sup>514</sup> Vgl. Peer 2006, S. 34.

untersten Ständen herrscht[e]“<sup>515</sup>, hielt die ländliche Bevölkerung an ihren farbenprächtigen Trachten fest. In diesen spiegelte sich eine Überzeitlichkeit, genauso wie durch ihre Ortsspezifika eine Heimatverbundenheit wider. Dass solche nur noch zu speziellen Anlässen getragen wurden und längst nicht mehr als Alltagskleidung angesehen werden konnten, wurde dabei von der städtischen Bevölkerung außer Acht gelassen.<sup>516</sup>

In diesem Zusammenhang erlebte der Begriff der ‚Heimat‘ am Jahrhundertende eine Renaissance. Eine Verwurzelung war angeblich aufgrund der Anonymität in einer Großstadt nicht möglich. Ein wirkliches zur Ruhe kommen – im Sinne von Ortsverbundenheit – konnte es vermeintlich nur in den ländlichen Regionen geben.<sup>517</sup> Diesem Sehnsuchtsmoment entsprechend zeigte sich in dieser Phase ein Hang zur sogenannten ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘: einer künstlerischen Positionierung zwischen ‚Idealismus‘ und ‚Naturalismus‘. In ihren Werken verbanden die Künstler die in der Natur angefertigten Skizzen mit erzählerischen oder idealisierenden Momenten.<sup>518</sup> Aufgrund der genutzten Detailfülle wurden die Gemälde von den Rezipienten als realistisch im Sinne einer besonderen Lebensnähe wahrgenommen.<sup>519</sup> Dabei bezog sich der Realitätsanspruch nur auf die einzelnen Elemente, ob die gesamte Szene glaubhaft war, wurde hingegen vernachlässigt.<sup>520</sup> Hierin wird noch einmal der an das Genre gestellte Anspruch deutlich: Da es sich um jedermann geläufige Sujets handelte, war der Wunsch nach vermeintlicher Authentizität besonders hoch. Anders als der Begriff suggeriert, findet sich dieses künstlerische Vorgehen nicht ausschließlich in bäuerlichen Szenen. Besonders die Maler, die sich mit den Küstenregionen – allen voran Rudolf Jordan – auseinandersetzten, nutzten diese Arbeitsweise.<sup>521</sup>

---

<sup>515</sup> Uechtritz 1839, S. 4.

<sup>516</sup> Vgl. Longchamp, Jacques: Marc Louis Benjamin Vautier (Der Ältere). Eine Monografie, Petersberg 2015, S. 21; vgl. Edler 1992, S. 73–74.

<sup>517</sup> Vgl. Schultze, Jürgen: Heimat im Teufelsmoor, in: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, hg. von Kunsthalle Bremen (Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, 01. Juni bis 31. August 1980), Bremen 1980, 21–23, hier S. 21.

<sup>518</sup> Vgl. Kaufmann, Gerhard: Bildauswahl und Gliederung der Ausstellung, in: Volkslebenbilder aus Norddeutschland, hg. von Gerhard Kaufmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Altonaer Museum, 12. September bis 21. Oktober 1973), Hamburg 1973, 7–21, hier S. 10–14.

<sup>519</sup> Vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 47–48. Zur Begriffsdefinition vgl. Gross, Friedrich: Realisten des 19. Jahrhunderts als „Idylliker“? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte, 11. Jg., Nr. 2, 1983, 58–80, hier S. 76. Teilweise findet sich zum Beispiel für die Arbeiten Ludwig Knaus’ auch der Begriff der ‚realistischen Bauernmalerei‘ (vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 46), der jedoch das Moment des Idealisierens gänzlich unbenannt belässt. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit der deskriptive Begriff der ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘ genutzt.

<sup>520</sup> Vgl. Lange-Pütz 1987, S. 48–49.

<sup>521</sup> Vgl. Häder 2014, S. 18.

Eine vermittelnde Funktion für die Düsseldorfer Genremaler der ersten Jahrhunderthälfte kam in diesem Themenbereich den Künstlerkolonien zu. Von besonderer Bedeutung war dabei Willingshausen, da die bereits 1814 gegründete Kolonie zunächst hauptsächlich Genrekünstler anzog.<sup>522</sup> Der Studienort wurde durch die Vermittlung Gerhardt von Reuters (1794–1865) schon in den 1830er Jahren gerne von ethnografisch interessierten, Düsseldorfer Künstlern besucht. Darunter waren auch die befreundeten Maler Jacob Becker und Jakob Fürchtegott Dielmann (1809–1885), die als Begründer des frühen Düsseldorfer Bauerngenres gelten.<sup>523</sup> Mit dem steigenden Interesse an der Landbevölkerung wuchs nicht nur die Reisefreudigkeit an die Küste,<sup>524</sup> sondern auch in die nationalen südlichen Regionen. Bekannt für ihre Aufenthalte im Schwarzwald und Nordhessen waren Ludwig Knaus und Benjamin Vautier, die ab der Jahrhundertmitte die dort gewonnenen Eindrücke als Inspirationen für ihre Genrewerke nutzten.<sup>525</sup>

Dem Vorbild Knaus' folgte zum Beispiel Fritz Schnitzler (1851–1920), der zwischen 1875 und 1889 an der Düsseldorfer Kunstakademie Schüler und ein Semester Meisterschüler von Wilhelm Sohn war. 1883 reiste er noch während seiner Ausbildung in die Künstlerkolonie Willingshausen in Schwalm, die er bis 1914 mehrfach besuchen sollte.<sup>526</sup> Sein 1886 dort entstandenes Werk ‚Das Schafbad‘ (Abb. 78) wurde auf unterschiedlichen Ausstellungen präsentiert und begründete sein künstlerisches Schaffen in der Öffentlichkeit.<sup>527</sup> Außerdem positionierte sich der Künstler mit diesem Gemälde

---

<sup>522</sup> Vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 42, 57; vgl. Kaiser, Konrad: Willingshausen in der hessischen Schwalm, in: Wietek, Gerhard (Hg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, 14–27, hier S. 14.

<sup>523</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 156. Zur Vermittlung durch Gerhardt von Reuters vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 43–45.

<sup>524</sup> Vgl. Häder 1999, S. 75. Zur Bedeutung des ‚Fischergenres‘ innerhalb der späten Düsseldorfer Genremalerei vgl. Kapitel 4.3 Das vom Meer bestimmte Leben.

<sup>525</sup> Vgl. Czymmek 2012a, S. 17.

<sup>526</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 230; vgl. Bantzer, Carl: Hessen in der deutschen Malerei, Bd. 1 – Die Maler der Schwalm, 3. vermehrte Aufl., Marburg / Lahn 1950, S. 37.

<sup>527</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 230.



Abb. 78: Fritz Schnitzler (1851–1920): Schafbad (Motiv aus dem Schwalmthal), 1886, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

im Kreis der ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘. Zu sehen sind die Einwohner eines Dorfes, die sich zusammengefunden haben, um ihre Schafe in Holzzubern zu waschen. Obwohl die Szene eine geläufige Handlung aus dem ländlichen Leben darstellt, kann ihre Alltäglichkeit bezweifelt werden. Das Baden der Schafe stellte eine Praxis dar, um die Wolle vor der Schur zu reinigen und Seuchen innerhalb der Herde zu vermeiden, die jedoch nicht regelmäßig Anwendung fand.<sup>528</sup> Da es sich um ein eher ungewöhnliches Motiv handelte, bleibt das Sujet – soweit bekannt – singulär. Seinen Malerkollegen in Willingshausen war das Werk durch eine fotografische Reproduktion bekannt. Sie hing im dortigen ‚Malerstübchen‘, dem Raum eines Gasthauses, in dem die Maler gemeinsam ihre Freizeit verbrachten und der nach und nach auch für Besucher geöffnet wurde.<sup>529</sup>

<sup>528</sup> Vgl. Kronacher, C.: Allgemeine Tierzucht. Ein Lehr- und Handbuch für Studierende und Züchter. Fünfte Abteilung: Aufzucht – Ernährung – Haltung – Pflege – Nutzung, 2. neubearbeitete und vermehrte Aufl., Berlin 1922, S. 265. Basierend auf der ebd. gegebenen Aussage, man solle die Tiere, da sie aufgrund ihrer Fellbeschaffenheit schlecht trocknen und deshalb schnell auskühlen, nicht zu häufig waschen, kann geschlossen werden, dass sich ein solches Motiv den Künstlern nicht alltäglich bot.

<sup>529</sup> Vgl. Bantzer 1950, S. 37. Für das ‚Malerstübchen‘ vgl. ebd., S. 10–11.

Und obwohl es sich allgemeiner Beliebtheit erfreute,<sup>530</sup> waren andere Motive, wie klassische Hirtendarstellungen, deutlich populärer.<sup>531</sup>

Während einzelne Details auf genauen, allem Anschein nach in der Schwalm entstandenen Vorstudien (vgl. Abb. 79 ) basieren, nutzte Schnitzler das Motiv aber hauptsächlich für eine humoristische Szene aus dem bäuerlichen Milieu: Während ein junges Bauernpaar versucht, eines der Schafe zu waschen, springt dieses aus dem Zuber heraus, um der Situation zu entfliehen. Der Künstler verband in dem ungewöhnlichen Motiv mehrere Ansprüche miteinander: Zum einen ermöglichte es die Personenzahl, ein breites Spektrum von Altersklassen sowie Physiognomien und Affekten darzustellen, was von den Zeitgenossen als besonderes Qualitätskriterium honoriert wurde.<sup>532</sup> Zum anderen bediente er das städtische Bauernbild, denn man sagte der ländlichen Bevölkerung nach, sie würde noch füreinander eintreten und sich gegenseitig unterstützen,<sup>533</sup> genauso wie es Schnitzler zeigt,



Abb. 79: Fritz Schnitzler (1851–1920): Studie (Frau mit Schaf auf dem Arm), weitere Angaben und Verbleib unbekannt

wenn sich in seinem Gemälde die vollständige Dorfgemeinschaft versammelt hat, um einer gemeinsamen Tätigkeit nachzugehen, die dem Wohl des gesamten Dorfes dient.

---

<sup>530</sup> Vgl. Düsseldorf Zeitung, 21. Mai 1921, 1921, o. A., eingesehen im KVM.

<sup>531</sup> Solche Darstellungen lassen sich beispielsweise finden bei Friedrich Fennel (1872–1926): Schafherde bei Willingshausen (Osterberg), 1923, Kassel, Städtische Kunstsammlung oder Heinrich Otto (1873–vor 1932): Hirte und Schafherde, Privatbesitz. Auch die Arbeit mit den Tieren wurde durchaus von verschiedenen Malern ins Bild gesetzt, dabei lässt sich jedoch bis zu diesem Zeitpunkt keine kontinuierliche Linie der künstlerischen Auseinandersetzung erkennen. Ein Beispiel hierfür ist Wilhelm Thielmann (1868–1924): Schafschur, 1913, Kassel, Staatliche Kunstsammlung, vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 289, Nr. 55, 56, S. 290, Nr. 61. Zur religiösen Prägung von Hirtenszenen auch innerhalb von Genredarstellungen vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 88.

<sup>532</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 11 (01. März 1887), 1887, S. 172.

<sup>533</sup> Vgl. Lange-Pütz 1987, S. 48–49.

Während in Schnitzlers Werk die Landbevölkerung unter sich blieb, hatte sich im



Abb. 80: Fritz Beinke (1842–1907): Der Jongleur, 1873, Öl auf Leinwand, 118,3 × 183,7 cm, sign. u. dat. u. li., Sydney, Art Gallery of New South Wales, Inv.-Nr. 5774

Laufe des Jahrhunderts das Motiv des Zusammenstreffens der ländlichen Bevölkerung mit anderen Schichten an Geltung gewonnen, da sich aus den unterschieden humorvolle Szenen kreieren ließen.

Eine solche

Begegnung in der Form der ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘ zeigt Fritz Beinke (1842–1907) in seinem ‚Der Jongleur‘ (1873, Abb. 80). Zur Entstehungszeit hatte der Maler bereits seine akademische Ausbildung in Düsseldorf abgeschlossen, die durch Privatunterricht bei W. Sohn ergänzt wurde.<sup>534</sup> Auf dem Gemälde haben sich einige Menschen versammelt, um der Vorführung mehrerer Artisten beizuwohnen. In der Bildanlage, die mit dem bühnenartigen Vorder- und dem kulissenhaften Hintergrund etwas Theaterhaftes gewinnt, spiegelt sich seine akademische Ausbildung wider. Die gesamte Situation scheint bis ins Detail komponiert, wie sich auch an der Kleidung, die als Differenzierungsmerkmal der einzelnen gesellschaftlichen



Abb. 81: Ludwig Knaus (1829–1910): Der Taschenspieler in der Scheune, 1862, Öl auf Leinwand, 112 × 165 cm, Milwaukee, Grohmann Museum, Collection at Milwaukee School of Engineering

<sup>534</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 109. Ebd. wurde nicht zwischen privaten und akademischen Lehrern unterschieden. Da jedoch die gesamte Studienzeit an der Akademie mit 1859 bis 1867 angegeben und Beinke in den Schülerlisten Sohns nicht genannt wurde, muss es sich folglich um privaten Unterricht gehandelt haben.

Stände dient, zeigt. Bei der Darstellung der Trachten scheinen jedoch weniger Ortsspezifika im Fokus gestanden zu haben, als vielmehr der Wunsch, einen allgemeingültigen, ländlichen Eindruck zu erzeugen.

Das Thema erfreute sich in der Entstehungszeit großer Beliebtheit. Nicht nur Beinke realisierte das Motiv noch in mindestens einer weiteren, reduzierteren Version,<sup>535</sup> sondern auch Benjamin Vautier und Ludwig Knaus hatten zu dieser Zeit bereits einen Gaukler auf dem Dorf ins Bild gesetzt. Die Auseinandersetzung Beinkes mit beiden Werken ist

deutlich: Während Beinkes bräunliches Kolorit an Knaus' ‚Der Taschenspieler in der Scheune‘ (1862, Abb. 81) erinnert,<sup>536</sup> verweist der Künstler mit der Situierung unter freiem Himmel auf Vautiers ‚Jahrmarkt‘ (1861, Abb. 82).



Abb. 82: Benjamin Vautier (1829–1898): Jahrmarkt, 1861, Öl auf Leinwand, 98 × 138 cm, sign. u. li.: B Vautier Df 61, Yekaterinburg, Museum of Fine Arts

Genauso wurden einzelne Figuren als typische Verweise eingesetzt. Neben den jungen Bäuerinnen, die auf nahezu keinem ‚poetisch-realistischen Genrewerke‘ fehlen dürfen,<sup>537</sup> gehören dazu auch die Kinderfiguren, die dem Bild eine weitere humorvolle Erzählebene verleihen. Elemente wie die jungen Tänzerinnen und der abgestellte Planwagen dienen zudem als Symbole des ‚fahrenden Volkes‘ und somit als Verweise auf ein Leben am Rand der Gesellschaft.<sup>538</sup>

Nicht nur in Beinkes Œuvre zeigen sich solche Begegnungen immer wieder – neben Gauklern stellte er besonders fahrende Händler dar<sup>539</sup> – sondern es finden sich

<sup>535</sup> Diese findet sich in einer Anzeige der Gemäldegalerie v. Vértes, vgl. *Weltkunst*, Jg. 59, Nr. 2, 1989, S. 172.

<sup>536</sup> Vgl. Dworok, Anikó: Ludwig Knaus und Mihály Munkácsy. Eine Beziehung zwischen Genre- und Historienmalerei, in: Kanz, Roland / Pickartz, Christiane (Hg.): *Düsseldorfer Malerschule. Gründerzeit und beginnende Moderne*, Petersberg 2016, 125–141, hier S. 135.

<sup>537</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 108.

<sup>538</sup> Vgl. Dworok 2016, S. 132.

<sup>539</sup> Vgl. zum Beispiel Fritz Beinke (1842–1907): *Der Spielzeugverkäufer*, Öl auf Leinwand, 37 × 28 cm, sign. u. li.: F. Beinke, Kunsthandel, Verbleib unbekannt, Aukt.-Kat. Auktionshaus Plückbaum, Aukt.-Nr. 327, 28. / 29. November 2014, 2014, Lot 1552.

verschiedene Varianten bei unterschiedlichen Künstlern. Durch die stetig wachsende Attraktivität der ländlichen Regionen als Ausflugs- und Reiseziele<sup>540</sup> waren solche Zusammentreffen jedoch bei weitem nicht mehr so besonders, wie es die Künstler den Betrachter glauben lassen wollten. Auf dieses Thema macht der heute kaum mehr bekannte Harry Jochmus (1855–1915), auch ein Schüler Sohns, aufmerksam. Eines seiner wenigen Gemälde, das in den Zeitungskritiken Erwähnung fand, sind die ‚Kinder in der Sommerfrische‘ (Abb. 83). Hierin schuf er eine thematische Verbindung zwischen dem



Abb. 83: Harry Jochmus (1855–1915): Kinder in der Sommerfrische, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

‚Bauern-‘ und ‚Kindergenre‘, das neben historisierenden Motiven den Großteil seines Œuvres bildete.<sup>541</sup> In seiner Szene, die sieben Kinder um einen Tisch zeigt, die mehr oder weniger

mit dem Essen beschäftigt sind, blieb er formal in der Düsseldorfer Tradition verhaftet: eine Kombination aus versperrem Hintergrund und einem bühnenartig verkürzten Vordergrund, der gerade genug Raum für die Figuren bietet. Hierin zeigt sich eine Fokussierung auf das Hauptgeschehen, wie sie bereits in den Anfängen der Düsseldorfer Genremalerei zu beobachten war. Auch in der jungen, Kartoffeln schälenden, Frau kann ein informeller Verweis entweder auf niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts, zum Beispiel Gerard ter Borch<sup>542</sup>, oder die historisierende Düsseldorfer Malerei gesehen werden.

<sup>540</sup> Vgl. Edler 1992, S. 73.

<sup>541</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 189.

<sup>542</sup> Zum Beispiel Gerard ter Borch (1617–1681): Apfelschälerin, um 1660, Leinwand auf Holz, 36,5 × 30,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Die Besonderheit in Jochmus' Gemälde besteht in der werkimmanenten Wertung. Hatte Beinke die aus der Stadt stammenden Gaukler als Kurzweil im ländlichen Milieu dargestellt, so wurden die beiden Lebenswelten jedoch nicht in eine tatsächliche Beziehung zueinander gestellt. Jochmus visualisiert hingegen den Eingriff der städtischen Bevölkerung in die ländliche Lebenswirklichkeit. Und dass dieser nicht ausschließlich



Abb. 84: Andreas Achenbach (1815–1910): Havarie am alten Pier, 1861, Öl auf Holz, 79 × 100 cm, sign. u. dat. u. li.: A. Achenbach 1861, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 3

positiv zu werten war, zeigt er, indem er den Unwillen der ländlichen Bevölkerung in Form der mürrischen alten Dame unmittelbar ins Bild rückt. Dass die in Stadt und Land geführten Lebensformen teilweise schwer übereinzubringen waren, hatte Andreas Achenbach (1815–1910) bereits 1861 in seiner ‚Havarie am alten Pier‘ (Abb. 84) thematisiert. In dieser zollt der gutgekleidete Städter der für die Fischer lebensbedrohlichen Situation, unmittelbar vor seinen Augen, nahezu keine Aufmerksamkeit. Jochmus zeigt hingegen die ländliche Bevölkerung, die das Verhalten der städtischen Kinder kritisch betrachtet. Somit wohnt dem Gemälde auch eine gewisse Kritik am Betrachter inne. Das meist städtische Publikum, welches das Verhalten der Kinder als nette Anekdote auslegt, nimmt nicht die Differenz zwischen dem eigenen und dem Leben der anderen, ländlichen Seite wahr. Die Härte dieses Vorwurfs milderte Jochmus ab, indem er in der Form des alten Herren, der beschwichtigend die Hand auf die Schulter seiner Frau legt, einen versöhnlichen Moment schuf.

Neben den anekdotischen Momenten gewann mit der Zeit ein neues Bauernbild an Bedeutung: die Darstellung der Landbevölkerung als Teil des politischen Geschehens. „Obwohl David Wilkie bereits 1806 seine *Dorfpolitiker* gemalt“<sup>543</sup> hatte, wurde diese

<sup>543</sup> Brettell / Brettell 1984, S. 137. Die Hervorhebung ist aus der Literatur übernommen.

Thematik erst in der zweiten Jahrhunderthälfte tatsächlich in den Fokus genommen.<sup>544</sup> In diesem Kontext ist das Werk ‚Die Dorfältesten‘ (Abb. 85) von Otto Heichert (1868–1946) zu sehen. Dieser besuchte von 1888 bis 1893 die Klasse Sohns, wobei er laut den Schülerlisten alle Fachrichtungen durchlief. Zuvor hatte er die Klassen des ehemaligen Schüler Sohns Hugo Crola sowie die Janssens und Gebhardts besucht. Er selbst lehrte in den Jahren zwischen 1902 und 1918, davon ab 1903 als Professor, an der Kunstakademie in Königsberg.<sup>545</sup> In dem oben genannten Gemälde haben sechs Männer um einen Holztisch Platz genommen. Während fünf von ihnen in ein Gespräch vertieft sind, widmet sich der letzte einem Säugling in seinem Arm und einem kleinen Mädchen zu seinen



Abb. 85: Otto Heichert (1868–1946): Die Dorfältesten, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Füßen, das mit einer Schüssel spielt. Die Männer, mit ihren von Alter und Arbeit durch Falten gezeichneten Gesichtern, ähneln sich in ihren Erscheinungsbildern. Ihre Kleidung zeigt keine Spezifika, es scheint sich mehr um viel genutzte Alltagskleidung denn um die beliebten Trachten zu handeln. Alles, sogar das aus wenigen Holzmöbeln bestehenden Interieur, ist von

Einfachheit geprägt.

Mit dem Sujet der diskutierenden Bauern näherte sich Heichert dem Thema des ‚gelehrten Bauern‘ oder des ‚Dorfpolitikers‘ an. Wilhelm Leibl, der Heichert als Vorbild gedient haben dürfte, malte seine ‚Dorfpolitiker‘ (Abb. 15) über ein Schriftstück gebeugt. Genauso wie bei Heichert bleibt auch bei Leibl der Inhalt der Unterhaltung unbenannt – laut Leibl sei dieser Aspekt für das Werk auch vollkommen nebensächlich.<sup>546</sup> Zwar musste Heichert aufgrund der Situierung um einen Tisch einige Änderungen in der

<sup>544</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 136–137.

<sup>545</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 63.

<sup>546</sup> Vgl. Holsing, Henrike: Wilhelm Leibl und sein Kreis. Eine kurze Geschichte des ‚Reinmalerischen‘, in: Rein malerisch – Wilhelm Leibl und sein Kreis, hg. von Henrike Holsing / Marlene Lauter (Ausst.-Kat. Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 14. Dezember 2013 bis 23. März 2014), Petersberg 2013, 13–45, hier S. 26–27.

Anordnung vornehmen, doch die Nähe zu Leibl bleibt in der Figurengruppe trotzdem bestehen.

Durch den weitergefassten Bildausschnitt ermöglichte Heichert die Verortung in einer Wohnstube. Trotz der Flaschen und des Glases auf dem Tisch handelt es sich nicht um ein Gasthaus, wie es sich im 19. Jahrhundert in den ländlichen Regionen immer mehr etablierte und das als Sinnbild des „Ansteigen[s] von Alkoholismus und Faulheit“<sup>547</sup> galt.<sup>548</sup> Dieses häusliche Moment entsteht maßgeblich durch das Inventar, allen voran durch die Wiege in der linken unteren Ecke. Komplettiert wurde es durch die beiden anwesenden Kinder, die einen unmittelbaren Kontrast zu den vom Alter gezeichneten Männern bilden. Das Verhältnis verschiedener Lebensalter zueinander stellte einen gebräuchlichen Motivkreis der Düsseldorfer Malerschule dar. Jedoch fehlt Heicherts Werk jegliches familiäres Moment, das solche Szenen der Großeltern mit den Enkelkindern oder die ab den 1830er Jahren zu beobachtenden Vater-Kind-Motive, auszeichnete.<sup>549</sup> So idyllisch das Sujet im ersten Moment wirkt, auf den zweiten Blick erscheinen die Kinder deplatziert und störend. Ob hiermit ein Sinnbild der Lebenssituation der Bauern, die aufgrund ihrer alltäglichen Arbeit kaum Zeit für ihren



Abb. 86: Theodor Rocholl (1854–1933): Sitzender Bauer mit Kuhgespann, 1923, Öl auf Leinwand, 100 × 115 cm, Hofgeismar, Stadtmuseum

Nachwuchs haben, und somit eine Kritik an dem vorherrschenden idyllischen Bild des Landlebens gegeben werden soll, kann nur vermutet werden. Damit entspräche Heicherts Auffassung einer seit der Jahrhundertmitte auszumachenden Entwicklung: Die Künstler entfernten sich in ihren

<sup>547</sup> Brettell / Brettell 1984, S. 137.

<sup>548</sup> Vgl. ebd., S. 136–137.

<sup>549</sup> Zur Thematik der unterschiedlichen Altersklassen sowie des Umgangs der Großeltern mit den Enkeln, vgl. Pickartz 2012b, S. 57. Zur Vater-Kind-Motivik, vgl. Mai 2012a, S. 188.

Darstellungen immer mehr vom ländlichen Idyll und versuchten, sich den tatsächlichen Umständen anzunähern.

Ab etwa den 1830er und 40er Jahren zeigte sich in der Landschaftsmalerei eine Verschiebung zum ‚Naturalismus‘. Die malerische Tätigkeit wurde in die Natur verlagert und gewann damit an Lebensnähe. Der naturalistisch geprägte Blick auf die Bevölkerung

setzte sich in der rheinischen Malerei jedoch erst im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte vollends durch.<sup>550</sup> Das Erzählerische, das die Genremalerei des Jahrhundertanfangs mitbestimmt hatte, büßte gegenüber dem tatsächlichen, alltäglichen Leben an Bedeutung ein. Vor diesem Hintergrund entstanden



Gemälde wie Theodor Rocholls ‚Sitzender Bauer mit Kuhgespann‘ (Abb. 86). In

Abb. 87: Theodor Rocholl (1854–1933): Der ‚alte Neumann‘ mit zwei Zugochsen unter einer großen Reinhardswaldbuche, 1918, Öl auf Leinwand, 88,5 × 105 cm, sign. u. dat. 1918, Hofgeismar, Stadtmuseum

diesem ist die narrative Ebene gänzlich negiert und ein unaufgeregter Augenblick zum bildwürdigen Motiv erhoben worden. Bei dem müde zusammengesunkenen Bauern, der zwei seiner Kühe mit sich führt, handelt es sich wahrscheinlich um den Bauern Neumann. In seiner Sababurger Zeit hatte Rocholl auf dessen Hof gelebt und der Bauer sowie seine Tiere dienten dem Maler mehrfach als Motive. So zum Beispiel auch in ‚Der ‚alte Neumann‘ mit zwei Zugochsen unter einer großen Reinhardswaldbuche‘ (Abb. 87). Dass solche Werke keine unmittelbaren Wiedergaben der Gegebenheiten darstellen, sondern die komponierende Hand des Künstlers auch in diese eingriff, zeigt sich in der Farbigkeit der Tiere. Die schwarz-weißen Rinder aus dem ‚Sitzenden Bauern mit Kuhgespann‘ waren die in Hessen zu dieser Zeit üblichen Nutztiere. Die braune Fellfärbung des Gespanns aus dem Werk von 1918 entspricht weniger den realen Begebenheiten als vielmehr dem Wunsch des Künstlers nach einer Gesamtwirkung, bei der die Fellfarbe der

<sup>550</sup> Vgl. Ruppert 1990, S. 139–140.

Tiere farblich mit dem umgebenden Laub harmonieren sollte.<sup>551</sup> Auf diese Weise gelang es dem Künstler, ein Sinnbild der Verbundenheit von Mensch und Natur zu schaffen.

Das Motiv des Bauern bei seiner alltäglichen Arbeit gewann zum Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung. Bereits in den 1840er Jahren zeigte Jacob Becker in Werken wie ‚Das Gewitter‘<sup>552</sup> Szenen, die zwar auf dem Feld situiert sind, in denen aber die dort zu verrichtende Arbeit keine Rolle spielt. Erst in den folgenden Jahren finden sich zunehmend konkretere Schilderungen. Während in Frankreich in dieser Zeit

mit Jean-François Millet (1814–1875) und Gustave Courbet (1819–1877) die ersten realistischen Tendenzen in der Bauernmalerei aufkamen,<sup>553</sup> verharren die Düsseldorfer noch im idealen Bauernbild des Jahrhundertanfangs. Kam es zur Darstellung von Arbeitssituationen, hatten solche in den Werken all ihre ‚Härte [...] [und ihre] Mühen‘<sup>554</sup> verloren. Zum Beispiel griff noch Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894), der in der Zeit von 1868 bis 1871 die Düsseldorfer Kunstakademie besuchte, woran sich der



Abb. 88: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Kinderfreuden in der Erntezeit, Öl auf Leinwand (doubliert), 75 × 65 cm, sign. u. topographiert u. re.: Ch.L.B Kadse, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Privatunterricht bei W. Sohn anschloss,<sup>555</sup> in seinem Gemälde ‚Kinderfreuden in der Erntezeit‘ (Abb. 88) die idyllische Seite der Feldarbeit auf. Erst im letzten

<sup>551</sup> Vgl. Burmeister 2004, S. 15–16. Für die Verbindung zu Bauer Neumann sowie die Farbigekeit der Nutztiere vgl. die Bildunterschrift ebd., S. 47.

<sup>552</sup> Jacob Becker (1810–1872): Das Gewitter, 1840, Öl auf Leinwand, 107 × 145 cm, bez. u. re.: Jac. Becker. 1840, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie.

<sup>553</sup> Für die allgemeine Entwicklung der Thematik seit dem Jahrhundertanfang, vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 77. Zur Bedeutung von Millet und Courbet für die Darstellung des Bauern in der französischen Malerei, vgl. Fehl, Rebekka: Der Bauer und die Avantgarde. Die Darstellung des Landmannes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1999.

<sup>554</sup> Ricke-Immel 1979, S. 151, für dem gesamten Satz vgl. ebd., S. 149–151.

<sup>555</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 162.

Jahrhundertdrittel verlagerte sich mit Vertretern wie Max Liebermann auch in Deutschland das Interesse auf die tatsächlichen Strapazen der Feldarbeit.<sup>556</sup>

In dem in den 1870er Jahren entstandenen ‚oppositionellen Naturalismus‘ lehnten die Maler nicht nur die klassische Gattungshierarchie und das damit verbundene akademische Reglement ab, sondern auch die bisher üblichen Ansätze der Genremalerei. In diesen würde der ‚Naturalismus‘ zu Gunsten des Publikumsgeschmacks aufgegeben. Man war bestrebt, „die innerhalb der bürgerlichen Weltsicht zutiefst verachtete körperliche Arbeit auf dem Lande realitätsgerecht darzustellen, das ländlich-bäuerliche Leben wahrheitsgetreu zu erfassen.“<sup>557</sup>

Das Thema der Feldarbeit eignete sich für eine solche Auseinandersetzung in besonderer Weise, denn in dem jahreszeitlichen Rhythmus, dem sie unterlag, spiegelte sich angeblich die natürliche Lebensweise der Landbevölkerung wider. Darüber hinaus konnte das Motiv „durch die feierliche Neuanfänglichkeit, beziehungsweise durch das erlösende Beenden des jahreszeitlichen Zyklus, eine sinnbildliche Dimension erhalten[.]“<sup>558</sup> Zum anderen zeigte sich in ihr die Loyalität der ländlichen Bevölkerung untereinander, so präsentieren die Künstler oftmals eine größere Personenanzahl unterschiedlichen

Alters bei der gemeinsamen Arbeit.<sup>559</sup>

Der Aspekt des einfachen Lebens wird auch durch das Motiv der Kartoffel, deren Ernte meist gezeigt wurde, sym-



bolisiert. „[B]ereits in der ersten

Abb. 89: Ludwig Knaus (1829–1910): Die Kartoffelernte, 1879, Öl auf Holz, 83,8 × 119,4 cm, Milwaukee, Grohmann Museum, Collection at Milwaukee School of Engineering

<sup>556</sup> Vgl. Roth, Nicole: Naturalismus – Max Liebermann und die Folgen, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 452–453, hier S. 452–453.

<sup>557</sup> Gross 1983, S. 76. Für den ‚oppositionellen Naturalismus‘ allgemein, vgl. ebd.

<sup>558</sup> Fehl 1999, S. 52.

<sup>559</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 78–81.

Hälfte des 19. Jahrhunderts [war die Knolle] zum ‚Volksnahrungsmittel‘ geworden [...] und im Zweiten Deutschen Kaiserreich [bildete sie] ein Hauptnahrungsmittel der ärmeren Bevölkerungsschichten [.]“<sup>560</sup> Daneben fiel auch die Kohlernte in das Spektrum der Feldarbeit, die ein traditionelles Nahrungsmittel der Landbevölkerung hervorbrachte.

Die Thematik der ‚Kartoffelernte‘ (Abb. 89) wurde 1879 in Düsseldorf von Ludwig Knaus realisiert. Doch anders als es beispielsweise Liebermann vier Jahre zuvor getan hatte, lockerte er seine Darstellung immer noch durch „erzählerische Momente auf.“<sup>561</sup> Das Motiv der Arbeit war für Knaus folglich nicht autonom, sondern bedurfte einer weiterführenden Komponente. Diese Auffassung im Stil der ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘ sollte in den darauffolgenden Jahren mehr und mehr zugunsten eines unidealisierten Motivs aufgegeben werden.

In den Düsseldorfer Arbeiten rückte dabei die unmittelbare Umgebung des Niederrheins in den Fokus. Als einer der ersten Maler, der sich solchen Sujets bereits in



Abb. 90: Franz Kiederich (1873–1950): Pflügender Bauer und Kohlernte, Öl auf Leinwand, 93,5 × 128 cm, bez. u. li.: F. Kiederich / Df, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

(1864–1950), an der Kunstakademie ausgebildet worden war. Seine künstlerische

den 80er Jahren zuwandte, gilt neben Hugo Mühlig (1854–1929) Eugen Kampf (1861–1933).<sup>562</sup> Um einen seiner möglichen Einflussempfänger könnte es sich bei Franz Kiederich handeln, der unter anderen von E. Kampfs Bruder, Arthur Kampf

<sup>560</sup> Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 313.

<sup>561</sup> Ebd.; vgl. Gross 1983, S. 68.

Bei dem genannten Werk von Liebermann handelt es sich um:

Max Liebermann (1847–1935): Die Kartoffelernte, 1875, Öl auf Leinwand, 108,5 × 172 cm, sign. u. dat. u. re.: M. Liebermann 75, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>562</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 218.

Aufmerksamkeit widmete er immer wieder der niederrheinischen Bevölkerung,<sup>563</sup> so zum Beispiel in ‚Pflügender Bauer und Kohlernte‘ (Abb. 90). Das Gemälde zeigt einen klaren Bildaufbau, der von einer horizontalen Gliederung dominiert wird, bei der die einzelnen Ebenen klar differenzierbar sind.

Das Figurenrepertoire, das aus Frauen, die das Erntegut aufsammeln und einem Mann mit Pferdeflug besteht, scheint in der Entstehungszeit ein gebräuchlicher Typus zu sein. Dieselbe Konstellation findet sich zum Beispiel in Werken Fritz Reusings (1874–1956) und Carl Schmitz-Pleis‘ (1877–1943),<sup>564</sup> genauso wie in Fritz



Abb. 91: Fritz Schnitzler (1851–1920): Bauern in der Kartoffelernte am Niederrhein, Öl auf Karton, 35 × 46 cm, sign., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Schnitzlers ‚Bauern in der Kartoffelernte am Niederrhein‘ (Abb. 91). Ähnliche Figurenkonstellationen und Kompositionen nutzte aber auch Hugo Mühlig, mit dem Schnitzler 1883 und 1885 in die Schwalm reiste.<sup>565</sup>

Obwohl die große Anzahl solcher Feldszenen ein gesteigertes Interesse an der Pleinairmalerei impliziert,<sup>566</sup> wird an der genutzten stereotypischen Darstellungsweise deutlich, dass der Großteil der Gemälde immer noch im Atelier angefertigt wurde. Die strengen akademischen Kompositionsschemata stehen im Kontrast zu der oftmals verwandten offenen Malweise, bei welcher der Pinselduktus teilweise deutlich sichtbar blieb. Dieser machte es den Künstlern möglich, in ihren Werken eine besondere Unmittelbarkeit zu suggerieren. Indem die ausführende Hand des Künstlers sichtbar belassen wurde, implizierte man eine rasche Ausführung vor Ort, die meist mit einer unmittelbaren Auseinandersetzung gleichgesetzt wurde. Die dabei oft genutzte Reduktion

<sup>563</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 228–229.

<sup>564</sup> Fritz Reusing (1874–1956): Bäuerinnen bei der Kernernte, Öl auf Karton, 20 × 30 cm, bez. u. re.: Fr. Reusing, Kunsthandel, Verbleib unbekannt, vgl. hierzu Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 25, 25. / 27. / 28. März 1981, 1981, Tafel 66, Katalog eingesehen im DDM.

Carl Schmitz-Pleis (1877–1943): Kartoffelernte, 1911, Öl auf Leinwand (doubliert), 100 × 104 cm, sign. u. dat. u. li., Kunsthandel, Verbleib unbekannt, vgl. hierzu Aukt.-Kat. Neumeister. Münchener Kunstauktionshaus KG, Aukt.-Nr. 37, 11. Mai 2005, 2005, Lot 497, Katalog eingesehen im DDM.

<sup>565</sup> Vgl. Baeumerth, Angelika: Hugo Mühlig in Hessen, Willingshäuser Hefte 7, Willingshausen 1998, S. 4.

<sup>566</sup> Vgl. Menzel, Ruth: Die Darstellung des Bauern in der deutschen bildenden Kunst von 1871–1945 (zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1970), Berlin 1970, S. 50.

von Einzelheiten führte zu einer Empfindung von Unschärfe, mit der eine besondere Nähe zur Realität assoziiert wurde, da sie den menschlichen Sehgewohnheiten entspricht. Das Fokussieren des Auges ist laut eines 1839 erschienenen Verweises des Kunsttheoretikers John Ruskin immer auf einen Punkt beschränkt:

Die Wahrheit ist, daß genaugenommen das stillstehende Auge in einem Moment nur einen *Punkt* klar und scharf erkennen kann. Alle anderen Punkte, die unser Blick umfaßt, erscheinen in dem Maße unscharf, als sie von diesem ersten Punkt entfernt sind, und wenn die Entfernung so groß wird, daß der Sehwinkel mehr als 30 Grad beträgt, dann wird der zweite Punkt unsichtbar.<sup>567</sup>

Diesem Umstand begegneten die Künstler durch eine ausschließlich von ihrem Blick geleitete Ausführung. In diesem Prozess der Detail- sowie Fokussierungsreduktion wurde gleichfalls eine „Beruhigung der Komposition [gesehen], die [...] als bewusstes künstlerisches Statement der Reiz-intensiven [sic] Industrialisierung entgegentrat.“<sup>568</sup>

Der Wunsch nach Authentizität und Individualität wurde zudem durch die Titelwahl unterstützt. Die darin häufig genutzten lokalen Bezüge ermöglichen eine unmittelbare Verortung, mit der ein Wahrheitsanspruch sowie eine Heimatverbundenheit einhergingen. Die Konfrontation mit einer Landschaft, die für das Publikum in dieser Form zugänglich ist, ruft beim Betrachter eine persönliche Beziehung hervor. Obwohl sich der Großteil der Düsseldorfer Maler dem neuen Themenspektrum öffnete und eine modernere Malweise nutzte, können sie nur bedingt zum Kreis der ‚oppositionellen Naturalisten‘ gezählt werden.

Motive der Feldarbeit stellen in Deutschland kein Spezifikum der Düsseldorfer Genremalerei dar. Während zum Beispiel der Münchener Karl Stuhlmüller (1859–1930) in seiner ‚Kartoffelernte‘<sup>569</sup> die zu den Rheinländern identischen Bildelemente aufgriff,

---

<sup>567</sup> Ruskin, John: *The Complete Works*, hg. von F. T. Cook / A. Wedderburn, London 1903 ff., Bd. 1, S. 235, zitiert nach Kemp 1983, S. 15. Die Hervorhebung ist aus der Literatur übernommen.

<sup>568</sup> Beiersdorf, Leonie: *Das Auge als optisches Werkzeug. Zum Spiel mit der Unschärfe in Malerei und Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert*, in: *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*, hg. von Leonie Beiersdorf (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 10. Mai bis 09. September 2018), Nürnberg 2018, 265–271, hier S. 266. Zu dem Motiv der Unschärfe sowie zu der Theorie Ruskins vgl. ebd.; vgl. Kemp 1983, S. 15–16.

<sup>569</sup> Karl Stuhlmüller (1859–1930): *Die Kartoffelernte*, Öl auf Leinwand (doubliert), 35,5 × 57 cm, sign. u. li.: K. Stuhlmüller, vgl. Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 1097, 18. November 2017, 2017, Lot. 2565.

diente ein ähnliches Sujet in verwandter Manier Leopold von Kalckreuth nur als Lichtstudie.<sup>570</sup>

Noch Anfang des 20. Jahrhunderts machte Wilhelm Schmurr (1878–1959) deutlich, welche Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit solche Stereotypen annehmen konnten. Ab etwa 1907 fesselten die ländlichen Themen seine künstlerische Aufmerksamkeit. Zuvor hatte er kurzzeitig die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und danach die Klassen von Janssen, Kampf und Gebhardt an der Düsseldorfer Kunstakademie besucht.

Abschließend wurde er 1901 Meisterschüler von Claus Meyer.<sup>571</sup> Obwohl Schmurr selbst sagte, dass ihn andere Künstler nachhaltig beeinflusst haben,<sup>572</sup> war es doch wahrscheinlich Meyer, der ihn zu Studienreise in die Niederlande und Belgien anregte, woraus sich auch die ersten ländlichen Motive



Abb. 92: Wilhelm Schmurr (1878–1959): Spargelstecherinnen, 1909 bis 1910, Öl auf Leinwand, 44,5 × 57,3 cm, sign. u. li.: Schmurr, Privatbesitz

entwickelten.<sup>573</sup> Diese „[entstanden] entweder unmittelbar im Freien oder infolge intensiver Studien dortselbst später im Atelier.“<sup>574</sup> Eine umfangreichere Beschäftigung

<sup>570</sup> Zu dem Werk Kalckreuths vgl. Malzahn-Redling, Jacqueline: Leopold von Kalckreuth. Eine Wiederentdeckung, in: Leopold von Kalckreuth – Poetischer Realist, hg. von Uwe M. Schneede (Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle Hamburg, 30. September 2005 bis 01. Januar 2006), Hamburg 2005, 7–38, hier S. 16. Gemeint ist an dieser Stelle das Werk: Leopold von Kalckreuth (1855–1928): Kartoffelernte, vermutlich 1883, Öl auf Leinwand, 64 × 80 cm, unbez., Weimar, Kunstsammlung Weimar.

<sup>571</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 224.

<sup>572</sup> Vgl. Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009, S. 291. Ebd. beschreibt Schmurr: „Jahre des emsigen Studiums folgten u. war ich mit Freude Schüler von Lauenstein, P. Janssen, Crola u. A. Kampf. Besonderen Eindruck vermittelte mir d. Malunterricht bei Prof. Crola u. später E. v. Gebhardt.“

<sup>573</sup> Vgl. Ernsting, Bernd: Die Welt als Stilleben, in: Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009, 37–74, hier S. 40–41.

<sup>574</sup> Bachmann, Vera: Ein Leben stiller Kunst, in: Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009, 11–36, hier S. 19. Die Autorin bezieht sich an dieser Stelle auf das Werk Wilhelm Schmurr (1878–1959): Landmann, 1907 oder 1908, Pastell, wohl auf Papier, Maße, Aufschrift und Verbleib unbekannt (Bachmann / Ernsting 2009, S. 111, WVZ 133).

mit dem Themenkreis setzte in Schmurr's Schaffen erst um 1910 mit dem Motiv der Feldarbeit ein.<sup>575</sup>

In diese Phase fällt auch das Werk die ‚Spargelstecherinnen‘ (Abb. 92), in dem Schmurr die Düsseldorfer Darstellungsweise mit zeitgenössischen Tendenzen verband: Lokalkolorit und Flächigkeit bestimmen den Bildeindruck. Deutlich zu sehen ist dies an den beiden Frauen im Vordergrund, die statuarisch in ihrer Bewegung zu verharren scheinen – ein Eindruck der aufgrund ihrer „strenge[n] Vordergrundparallelität“<sup>576</sup> zustande kommt. Mit dieser Darstellungsweise trat Schmurr in die Fußstapfen Jean-



Abb. 93: Jean-François Millet (1814–1875): Angelus, 1857–1859, Öl auf Leinwand, 55,5 × 66 cm, Paris, Musée d’Orsay, Inv.-Nr. RF 1877

François Millets. In seinem Werk ‚Angelus‘ (Abb. 93) zeigt der französische Künstler eine ähnliche Konzeption: Die „Positionierung beider Menschen links und rechts einer nachdrücklich frei belassenen, vertikalen Mittelachse und vorzugsweise auf einer parallel zum unteren Bildrand durchgehenden Bodenlinie, welche den perspektivischen Tiefensatz [...] meidet.“<sup>577</sup> Daneben könnten auch Max Liebermanns ‚Netzflickerinnen‘<sup>578</sup> mit ihrer präsenten, pathetischen Vordergrundfigur für die Konzeption bedeutungsvoll gewesen sein.<sup>579</sup>

Schmurr zeigte seine Protagonistinnen nicht unmittelbar in die Arbeit begriffen, doch mittels der hohen Horizontlinie hinterfängt das Feld die Figuren nahezu komplett, wodurch dessen Bedeutung für ihr Leben trotzdem versinnbildlicht wird. Einen Verweis auf die klassische Feldarbeit gab Schmurr mit der dritten Frau im Hintergrund. In ihrer ausladenden Vorwärtsbeuge entspricht sie dem bereits gesehenen Typus der sammelnden

<sup>575</sup> Vgl. Bachmann 2009, S. 21.

<sup>576</sup> Ernsting 2009, S. 45.

<sup>577</sup> Ebd., S. 52.

<sup>578</sup> Max Liebermann (1847–1935): Die Netzflickerinnen, 1887 / 1889, Öl auf Leinwand, 180,5 × 226 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

<sup>579</sup> Vgl. Ernsting 2009, S. 45.

Bäuerin. Durch ihre Positionierung scheint sie, ungeachtet der implizierten räumlichen Distanz, mit den anderen Landarbeiterinnen auf einer Augenhöhe und damit auch einer gesellschaftlichen Ebene zu sein.<sup>580</sup>

Die Erntebilder nehmen in Düsseldorf am Jahrhundertende den Großteil der

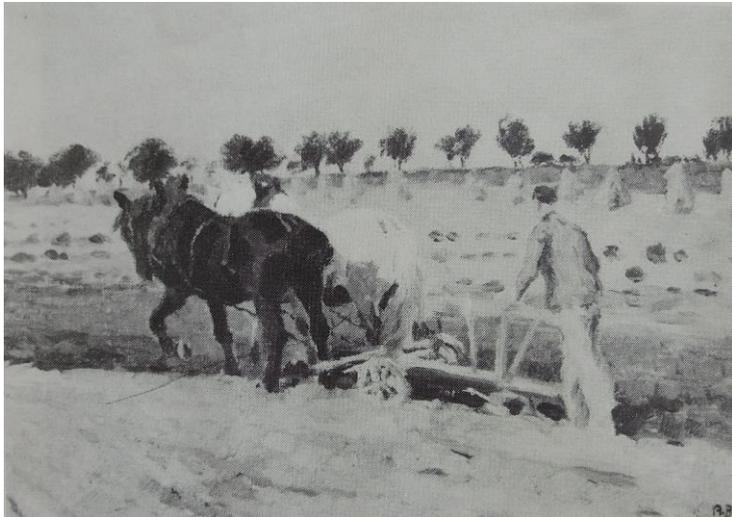


Abb. 94: Albert Baur d. J. (1867–1959): Erntelandschaft mit pflügendem Pferdegespann, Öl auf Leinwand, aufgezogen, 34 × 45 cm, bez. u. re.: A. Baur, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

malerischen Auseinandersetzung mit der bäuerlichen Arbeit ein. Ursprünglich war es jedoch das Motiv des Pflügens, das in Frankreich bereits Ende des 18. Jahrhunderts von François-André Vincent (1746–1816) vorgeprägt und seitdem in immer naturalistischerer Manier aufgegriffen wurde.<sup>581</sup> Im Rheinland wurde dieses Sujet jedoch

hauptsächlich als Bestandteil der Feldarbeit dargestellt. Nur vereinzelt, wie zum Beispiel in der ‚Erntelandschaft mit pflügendem Pferdegespann‘ (Abb. 94) von Albert Baur d. J. (1867–1959), kam es zu separaten Darstellungen.

Als schwere körperliche Arbeit setzte Otto Heichert das Pflügen in seinem heute zerstörten Werk ‚Ora et labora‘ (Abb. 95) ins Bild.<sup>582</sup> Obwohl sich das Werk selbst nicht erhalten hat, sondern nur eine Atelierfotografie worauf dieses zu sehen ist, soll es aufgrund seiner bedeutsamen Art der Konzeption erwähnt werden. Das Besondere ist die unmittelbare Darstellung der körperlichen Anstrengung in Kombination mit einer monumentalen Leinwandgröße. Heichert stellte die beiden Mönche, die einen schweren Pflug ziehen, lebensgroß dar und verlagert sie so weit in den Vordergrund, dass sie mit

<sup>580</sup> Vgl. Husmeier-Schirlitz, Uta: Die Schönheit der Form. Das künstlerische Anliegen von Wilhelm Schmurr, in: Wilhelm Schmurr – Die Magie des Augenblicks. Retrospektive zum 50. Todestag, hg. von Uta Husmeier-Schirlitz (Ausst.-Kat. Neuss, Clemens-Sels-Museum, 20. September 2009 bis 17. Januar 2010), Bielefeld 2009, 13–41, hier S. 23.

<sup>581</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 87. Bei dem genannten Werk handelt es sich um: François-André Vincent (1746–1816): Landwirtschaft, 1789, Öl auf Leinwand, 213 × 313 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

<sup>582</sup> Das Werk war Teil der Städtischen Kunstsammlung Königsberg, die sich im Königsberger Schloss befand. Dieses wurde durch einen Bombentreffer im August 1944 gänzlich zerstört und im Zuge dessen wahrscheinlich auch das Gemälde (freundlicher Hinweis von Dr. Jörn Barfod, Kustos des Ostpreußischen Landesmuseums, 20.05.2017).

dem nächsten Schritt den Bildraum verlassen müssten. Der Betrachter fand sich der Situation frontal gegenübergestellt, wodurch eine Auseinandersetzung unvermeidlich war. Nicht zuletzt die von der anstrengenden Arbeit bestimmten Gesichtsausdrücke erzeugten eine besonders emotionale Situation. Durch die gewählte Thematik in Kombination mit der unge-



3



Abb. 95: Constantin Luck (1854–1916): Otto Heichert in seinem Atelier bei der Arbeit an dem Werk ‚Ora et Labora‘, 29,7 × 23 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Inv.-Nr. F-H 90-1955

schönen Unmittelbarkeit der Darstellungsweise schuf Heichert in diesem Werk eine Verknüpfung von ‚Bauerngenre‘ und ‚Armeleutemalerei‘.

Eine solche monumentale Arbeitsdarstellung fand sich zu dieser Zeit bereits auf dem rechten Flügel von Leopold von Kalckreuths Triptychon ‚Des Menschen Leben währet siebenzig Jahr‘ mit dem Titel ‚Reife (Kraft)‘. Hier erhielt das Arbeitsmotiv durch das Arrangement im Triptychon und den biblischen Titel – es handelt sich um eine Visualisierung des 90. Psalms, Vers 10 – eine

Abb. 96: Otto Heichert (1868–1946): Egge ziehender Mönch, Pastell auf Pappe, 189 × 68 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Sakralisierung.<sup>583</sup> Heichert reduzierte diese Deutungsebene durch das Herauslösen aus einem speziellen Kontext und adaptierte ausschließlich formale Aspekte. Neben der Körperhaltung mit dem niedergeschlagenen Blick sowie des unmittelbar vor dem Bildrand endenden Schrittmotivs ist bei Kalckreuth bereits die Farbigkeit vorgeprägt, wie sich an einer auf dem Kunstmarkt aufgetauchten Zeichnung Heicherts (vgl. Abb. 96) zeigt. Und auch die Kleidung stimmt mit dem Vorbild überein: In beiden Werken ist die mittelblaue Schürze in Kombination mit brauner Kleidung – in Heicherts Werk in Form einer Kutte als Herkunftsverweis der Figur – zu sehen.

Interessant ist, dass Heichert speziell dieses Werk für seine künstlerische Positionierung nutzte, wie sich an zwei erhaltenen Atelierfotografien zeigt. Auf der einen (vgl. Abb. 97) zeigt sich der Maler nachdenklich, dem Betrachter den Rücken zukehend und von Porträts umgeben. In der anderen (vgl. Abb. 95) wurde er bei der Arbeit an dem



Abb. 97: Constantin Luck (1854–1916): Porträt Otto Heichert in seinem Atelier, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Inv.-Nr. F-H 90-1954

Werk ‚Ora et labora‘ fotografiert. Die Inszenierungen des Künstlers variieren deutlich. Während bei dem Erstgenannten ein relativ weiter Bildausschnitt gezeigt wurde, der den Blick freigibt auf mehrere Gemälde, wurde bei dem Zweiten der Maler mit dem einen Gemälde fokussiert. Damit griff

man unterschiedliche Ansichten über das Künstlerleben auf. Galt das Atelier in den Jahren zuvor noch als „Ausdruck der bürgerlichen Existenz“<sup>584</sup>, avancierte es in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Symbol des künstlerischen Erfolgs. Somit zeigt die auf sein Porträtschaffen verweisende Fotografie einen höheren künstlerischen Status, mit

<sup>583</sup> Vgl. Gross 1989, S. 316–318.

Karl Walter Leopold von Kalckreuth (1855–1928): Des Menschen Leben währet siebenzig Jahre, 1898, Triptychon, Öl auf Leinwand, rechter Flügel: ‚Reife (Kraft)‘, 163 × 74 cm, Privatbesitz. Eine Abbildung des Werks findet sich in: Malzahn-Redling 2005, S. 18, Abb. 16.

<sup>584</sup> Klant 1995, S. 57, für den kompletten Satz vgl. ebd.

einem Atelier, das – zumindest ein wenig – Raum für Gemälde und Requisiten bot.<sup>585</sup> Die andere, auf das Genre bezogene Abbildung verwehrt den Blick in den Arbeitsraum, es ist kaum mehr als der Künstler mit seinem Werk zu sehen. Heichert parallelisiert sich in dieser mit seinen gemalten Protagonisten. Zum einen werden alle Personen während ihrer Arbeit gezeigt und zum anderen befinden sie sich alle, durch Heicherts erhöhten Stand auf einem Hocker, auf der gleichen Augenhöhe. Der Künstler tritt somit als Maler der einfachen Bevölkerung auf und bringt seine Sympathie zum Ausdruck. Ein solches Bild des Künstlers, der sich mit Leib und Seele seinem Thema verschrieb, vermittelte auch Fr. Heichert noch zu dessen Lebzeit, wenn er schrieb: „Diese herbe Bodenständigkeit des arbeitenden Bauern suchte Heichert mit seiner Kunst zu erfassen, und es schien ihm eine Notwendigkeit, für dieses Ziel selbst ein Bauer zu werden.“<sup>586</sup>

Ein anderes, in seiner Konzeption ähnliches, jedoch deutlich pathetischeres Werk Heicherts ist die ‚Holzsammlerin‘ (Abb. 98). Die Frau, die ein großes Holzbündel über



ihren Kopf hebt, wird in starker Untersicht gezeigt, der Betrachter schaut zu der arbeitenden Frau auf, eine Perspektive, die ein geradezu herrschaftliches Moment hervorruft. Mit dieser Glorifizierung spielt Heichert auf ein am Ende des 19. Jahrhunderts verbreitetes Gesellschaftsbild an. Theoretiker wie Heinrich Riehl oder Georg Hansen stilisierten in diesem die ländliche Bevölkerung zum Grundstein einer funktionierenden Gesellschaft.<sup>587</sup> Riehl sah Anfang der zweiten Jahrhunderthälfte „[v]or allem im Kampf gegen sozialistische Tendenzen und gesellschaftsre-

Abb. 98: Otto Heichert (1868–1946): Holzsammlerin, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

<sup>585</sup> Vgl. Klant 1995, S. 63.

<sup>586</sup> Heichert, Fr.: Der Maler Prof. Otto Heichert, in: Westermanns Monatshefte, Nr. 805 (September 1923), 1923, 1–16, hier S. 9.

<sup>587</sup> Vgl. Edler 1992, S. 191–192.

formerische Konzepte [...] den Bauern mit seinem ‚leibhaftigen Realismus‘ als wichtigstes Bollwerk gegen die an Boden gewinnenden intellektualistischen und sozialistischen ‚Ideale des Schreibtisches‘<sup>588</sup> an. Laut der erstmalig 1889 erschienenen Theorie Hansens wäre zudem keine Gesellschaft ohne Bauernstand möglich. Er legte nahe, dass die oberste Prämisse des Staates der Erhalt der Landbevölkerung sein sollte, da „[e]s [der Bauernstand] sei [...], der die Gesellschaft biologisch überhaupt am Leben erhalte, indem er den unfruchtbaren Klassen von seinem Bevölkerungsüberschuß abgebe; er allein Sorge dafür, daß die Gesellschaft sich stets von neuem regeneriere.“<sup>589</sup>

Durch das Herauslösen der Handlung aus dem Bildzentrum kommt es in Heicherts Werk zu einer Abkehr von der akademischen Kompositionstradition. Der Ausschnitt wurde so gewählt, dass einerseits durch den verbreiterten Vordergrund eine möglichst große Distanz zum Publikum aufgebaut wurde. Andererseits wurde das Holzbündel am oberen Bildrand angeschnitten, wodurch es als übermächtig wahrgenommen wird. Dabei steht die pathetische Darstellungsweise in unmittelbarem Kontrast zu der gezeigten Handlung, denn das Sammeln von Holz oder Reisig bedurfte der Zustimmung des Försters oder des Grundbesitzers des Waldstücks. Hatte die sammelnde Person nicht das entsprechende Einverständnis, beging sie einen Diebstahl. Somit spielt Heicherts ‚Holzsammlerin‘ auf die Abhängigkeiten der ländlichen Bevölkerung von den höheren sozialen Schichten an.<sup>590</sup> Dass man sich aus einer solchen nur schwer lösen kann, manifestiert sich in der Figur des kleinen Mädchens, die als Prädestination fungiert. Obwohl sie sich noch am Rockzipfel ihrer Mutter festhält, trägt sie in ihrer Hand ein kleines Bündel Äste, wodurch ihr Lebensweg bereits vorbestimmt scheint. Durch die Kombination der Mutter-Kind-Thematik und dem Motiv der schweren, körperlichen Arbeit verweist Heichert auch auf zeitgenössische Arbeiten der französischen Maler wie Honoré Daumiers (1808–1879) ‚Waschfrau‘<sup>591</sup>, die neben ihrer zu verrichtenden

---

<sup>588</sup> Edler 1992, S. 192, die ebd. verwandten Zitate stammen aus: Riehl, Wilhelm Heinrich: Die bürgerliche Gesellschaft, Schulausgabe. Mit einer Einleitung und Anmerkungen von Dr. Theodor Matthias (Hrsg.), Stuttgart / Berlin 1926, S. 56.

<sup>589</sup> Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970, S. 54. Der Autor nimmt in diesem Zitat Bezug auf: Hansen, Georg: Die drei Bevölkerungsstufen. Ein Versuch, die Ursachen für das Blühen und Altern der Völker nachzuweisen (München 1889), 2. Aufl., München 1915, S. 329–330.

Zur Theorie Hansens allgemein vgl. Bergmann 1970, S. 50–56, vgl. weiterhin zu den Theorien Hansens und Ammons, beziehungsweise deren Vorgänger Wilhelm Heinrich Riehl: Bergmann 1970, S. 33–62.

<sup>590</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 85–86, 138.

<sup>591</sup> Honoré Daumier (1808–1879): Die Wäscherin, um 1863, Öl auf Holz, 49 × 33,5 cm, sign. u. re.: H.D., Paris, Musée d’Orsay.

Tätigkeit auch ihren Nachwuchs beaufsichtigen muss, eine Realität, mit der viele Frauen zu dieser Zeit tatsächlich konfrontiert waren.<sup>592</sup>

Auch in dieser Darstellung findet sich somit das kritische Moment, das über die klassische Bauernszene hinausreicht. Trotz der Wiedergabe der realen Lebensumstände blieb Heichert der Düsseldorfer Tradition der ersten Jahrhunderthälfte verpflichtet und rückte nicht den Verursacher der schlechten Lebenssituation ins Bild, sondern schilderte die Armut als gegebenen Zustand.<sup>593</sup> Bereits 1836 stellte in Düsseldorf ein Künstler namens Pelz, den Püttmann nennt, das Reisigtragen als Motiv des sozialen Ungleichgewichts dar.<sup>594</sup> Erneute Aufmerksamkeit erhielt das Sujet in den 60er Jahren durch Gustave Courbet. Mit den französischen Einflüssen wird Heichert über die Salonausstellungen in Kontakt gekommen sein, die er während seiner Ausbildung an der Pariser Académie Julian<sup>595</sup> besucht haben wird. Daneben wäre auch eine Beeinflussung seitens des in Düsseldorf ausgebildeten Milhály Munkácsy (1844–1900) möglich. Thematisch steht Heichert diesem durch die Wahl sozialkritischer Sujets besonders nahe. Genauso wie Heichert malte Munkácsy 1873 seine ‚Reisigtragende Frau‘ als Symbol der gesellschaftlichen Missstände, griff dabei jedoch auf eine deutlich weniger pathetische Darstellungsweise zurück.<sup>596</sup> Doch auch hier spiegelt die Tätigkeit die Unverhältnismäßigkeit zwischen den Bauern und demjenigen, dem das Land, auf dem sie arbeiten, gehört, wider.<sup>597</sup>

---

<sup>592</sup> Vgl. Schlapeit-Beck, Dagmar: Der antizipatorische Charakter von Frauenarbeit – Beispiele für die Darstellung von Frauenarbeit in der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Joeres, Ruth-Ellen B. / Kuhn, Annette (Hg.): Frauen in der Geschichte VI. Frauenbilder und Frauenwirklichkeit, Düsseldorf 1985, 206–236, S. 216–218.

<sup>593</sup> Vgl. Menzel 1970, S. 26.

<sup>594</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 168.

Auch der Aspekt des Holzdiebstahls wird in der rheinischen Malerei visualisiert, zum Beispiel 1846 von August von Wille (1829–1887) als Staffage in seiner Arbeit ‚Grauer Turm‘, vgl. Balli, Norbert, et al.: Liebenswertes Fritzlar. Jubiläumsband zum 1275jährigen Bestehen der Stadt Fritzlar, Felsberg 1999, S. 134. Ebd., S. 135, Bild 78 findet sich eine Abbildung des benannten Werks:

August von Wille (1829–1887): Grauer Turm, 1846, Öl auf Holz, 15,3 × 20,8 cm, Privatbesitz.

<sup>595</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 63.

<sup>596</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 84–85; vgl. Végvári, Lajos: Mihály Munkácsy, Budapest 1955, S. 11. Bei dem angesprochenen Werk handelt es sich um: Mihály von Munkácsy (1844–1900): Reisigtragende Frau, 1873, Öl auf Holz, 99,7 × 80,3 cm, Budapest, Hungarian National Gallery.

<sup>597</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 85.

Noch um 1918 schuf Wilhelm Schmurr mit dem Werk ‚Heimwärts‘ (Abb. 99) einen Verweis auf solche holzsammelnden Frauen. Die Haltung der beiden Figuren ist gebeugt, die Arme werden eng an den Rumpf gezogen, der gesamte Körper stemmt sich gegen die Last der vollen Kiepen auf dem Rücken. Auch hier ist kein Pathos mehr sichtbar. Ein ausladendes Schrittmotiv dominiert beide Körperhaltungen und doch scheinen sich die Frauen nicht vom Fleck zu bewegen. Genauso wie die ‚Spargelstecherinnen‘ (Abb. 92) verharren sie in ihrer Bewegung und bekommen auf diese Weise etwas Lebloses. Dieses Moment erfuhr durch die flächenhafte Malweise, die jegliche Tiefenwirkung des Bildraumes negiert, eine Steigerung. Anders als bei den ‚Spargelstecherinnen‘



Abb. 99: Wilhelm Schmurr (1878–1959): Heimwärts, um 1918 bis 1920, Öl auf Leinwand, 25,5 × 30,5 cm, sign. u. re.: Schmurr, Privatbesitz

werden die Gezeigten genauer voneinander differenziert, indem Schmurr ihnen verschiedene Lebensalter zuwies: Die alte Frau, die bereits länger auf dem Feld arbeitet, mit einem deutlich dunkleren Inkarnat im Vordergrund und die junge dahinter.

Dass sich gerade zum ‚fin de siècle‘ der Blickwinkel auf die ländliche Lebensweise verschob, hing mit gesellschaftlichen Veränderungen zusammen. Das zeitgenössische Publikum empfand die in der ersten Jahrhunderthälfte geprägten Themen nicht mehr als zeitgemäß. Ludwig Pfau schrieb bereits 1888 über Knaus’ ‚Goldene Hochzeit‘, dass „diese Bauern doch etwas mehr nach Kölnischwasser als nach Kuhstall [riechen] und einige der Pärchen streifen nahe genug am Pariser Opernball vorbei.“<sup>598</sup> Mit der zur Jahrhundertwende an Bedeutung gewinnenden ‚Heimatkunst‘, welche die traditionellen Gepflogenheiten der ländlichen Bevölkerung in den Fokus rückte, ging eine Abwendung

<sup>598</sup> Pfau, Ludwig: Maler und Gemälde. Artistische Studien, Stuttgart / Leipzig / Berlin 1888, S. 505. Ludwig Knaus (1829–1910): Goldene Hochzeit, 1859, Dr. Eckhardt Grohmann Collection, USA.

vom Idealen einher. Auf dieser Grundlage sollten Autoren wie Adolf Bartels beginnen, sich für eine nationale Kunst auszusprechen.<sup>599</sup>

Wie an den Werken gesehen werden konnte, wuchs mit der Zeit der zeitgenössische, französische Einfluss. Dort wurde seit dem Salon von 1850 mit Vertretern wie Millet oder Courbet die Thematik der Arbeit ohne Idealismus oder Pathos als würdiges Bildmotiv zur Ausstellung gebracht. Daneben eröffneten Bewegungen, wie zum Beispiel die ‚Schule von Barbizon‘, die Möglichkeit der unakademischen, freien Malweise, wie sie von Ludvig Munthe (1841–1896) und anderen Künstlern auch nach Düsseldorf vermittelt wurde.<sup>600</sup> Dass sich diese Faktoren jedoch erst mit deutlicher Verzögerung in der deutschen Malerei etablierten, war den politischen Begebenheiten geschuldet. So hatte man den ‚deutsch-französischen Krieg [...] auch als Auseinandersetzung des Germanischen mit dem Romanischen verstanden [...]‘<sup>601</sup>

Zwar können die Szenen des angeblich realen Alltags zunächst als innovativ angesehen werden, da nicht mehr an den etablierten Typen der idealisierten Bauernmädchen und heroischen Landburschen festgehalten wurde, sondern man gänzlich auf einen narrativen Moment verzichtete, trotzdem muss der implizierte Realitätsanspruch kritisch hinterfragt werden, denn die Art der dargestellten Arbeit fußte in der für die Maler wahrnehmbaren Wirklichkeit. Obwohl auch in der Landwirtschaft Optimierungen und technische Neuerungen eine Rolle spielten,<sup>602</sup> waren deren tatsächliche Auswirkungen im gesamten 19. Jahrhundert marginal. Die menschliche sowie tierische Arbeitskraft blieben bis zum Jahrhundertwechsel die bestimmenden Faktoren.<sup>603</sup> Dieses Arbeitsverständnis entsprach zudem der gesellschaftlichen

---

<sup>599</sup> Geprägt wurde der Begriff 1897 durch Adolf Bartels, vgl. Bergmann 1970, S. 110–111. Für eine genaue Definition und grundlegende Auseinandersetzung mit der Theorie der ‚Heimatkunst‘, vgl. ebd., S. 102–121.

<sup>600</sup> Vgl. Roth, Nicole: Ludvig Munthe. Sogndal 1841–1896 Düsseldorf. Die Kartoffelernte, 1896, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 453–454, hier S. 453–454.

<sup>601</sup> Lenz, Christian: Wilhelm Leibl – der Maler, in: Wilhelm Leibl. Zum 150. Geburtstag, hg. von Götz Czymmek / Christian Lenz (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek, 12. Mai bis 24. Juli 1994; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 04. August bis 23. Oktober 1994), Heidelberg 1994, 49–79, hier S. 67.

<sup>602</sup> Vgl. Andrian-Werburg 1990, S. 175.

<sup>603</sup> Vgl. Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., München 2016, S. 317–318.



Abb. 100: Albert Baur d. J. (1867–1959): Bei der Feldarbeit, Öl auf Leinwand, 50 × 60 cm, sign. A. Baur, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Vorstellung, dass die Maschinen die Tätigkeiten zwar erleichtern, jedoch nicht den Menschen ersetzen sollten.<sup>604</sup> Kam es zur Darstellung der Industrie, wurde diese als Opposition und nicht als Teil der Landarbeit gezeigt. Nur selten treten beide Welten wie im Werk ‚Bei der Feldarbeit‘ (Abb. 100) von Albert Baur d. J., in dem im Vordergrund die traditionelle

Arbeit des Heuverladens und im Hintergrund die Industriearbeit, symbolisiert durch einen rauchenden Schornstein, sichtbar ist, parallel auf.

Dieser Darstellungsmodus der traditionellen Landarbeit, die doch immer noch eine gewisse Idylle beinhaltet, entsprach zudem weiterhin dem Wunsch und der Vorstellung der Käuferschaft, deren Interesse nicht darin bestand, Künstler zu unterstützen, die an der bestehenden Gesellschaftsform Anstoß nahmen und den Bauern womöglich mit kritischen Themen Grund zur politischen Auseinandersetzung boten.<sup>605</sup>

---

<sup>604</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985a, S. 215–216. Die Autorin bezog diese Deutung in dem genannten Abschnitt auf das Gemälde Gustave Courbet (1819–1877): Die Kornsieberinnen, 1854, Öl auf Leinwand, 131 × 167 cm, Nantes, Musée d’Arts de Nantes, da in diesem die unterschiedlichen durch die Industrialisierung geprägten Arbeitsweisen thematisiert werden.

<sup>605</sup> Vgl. Menzel 1970, S. 23–24. Ebd. geht die Autorin genauer auf die Bedeutung des ‚Klassenkampfes‘ sowohl für die Künstler als auch die Rezipienten ein.

### 4.3 Das vom Meer bestimmte Leben

Die meisten Genremotive entstanden zur Zeit des ‚fin de siècle‘ vor einem teilweise jahrhundertealten Traditionshintergrund. Im Gegensatz dazu handelte es sich bei dem sogenannten ‚Fischergenre‘ um eine relativ junge Variante. Erst in den 1830er Jahren hatte sich Rudolf Jordan in seinem Schaffen dem Leben der norddeutschen und holländischen Fischer zugewandt, und bereits 1854 galt er für Wolfgang Müller von Königswinter als Begründer des ‚ethnografischen Genres‘.<sup>606</sup> Obwohl er sich thematisch an „Collins oder George Morland“<sup>607</sup> orientierte, eröffnete er für die Düsseldorfer nicht nur einen bis zu diesem Zeitpunkt unberührten Motivkreis, sondern legte auch den Grundstein für eine der wichtigsten thematischen Entwicklungen in der rheinischen Genremalerei.<sup>608</sup> Dieser Erfolg spiegelte sich auch im Zuspruch des Publikums wider, der den Arbeiten Jordans – allen voran dem wohl prominentesten Werk, dem ‚Heiratsantrag auf Helgoland‘ (1834, Abb. 101) – entgegengebracht wurde.<sup>609</sup> In der Folge griffen in Düsseldorf zahlreiche Maler, allen voran Carl



Abb. 101: Rudolf Jordan (1810–1887): Heiratsantrag auf Helgoland, 1834, Öl auf Leinwand, 62,7 × 70 cm, bez. u. re.: RJordan [monogrammiert]; sowie rechts unten (auf der Tonne): RJ [Monogramm in Spiegelschrift] / Düsseldorf 1834, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. W.S.98

Wilhelm Hübner und Henry Ritter, das Leben der Küstenbewohner in ihren Gemälden auf.<sup>610</sup>

<sup>606</sup> Vgl. Müller von Königswinter 1854, S. 215.

<sup>607</sup> Hütt 1995, S. 101.

<sup>608</sup> Vgl. Pickartz, Christiane: „Mensch und Meer“ in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 8–17, hier S. 14–15; vgl. Pickartz 2012b, S. 62.

<sup>609</sup> Der ‚Heiratsantrag auf Helgoland‘ fand seine Verbreitung nicht nur als Reproduktion, die beispielsweise von Athanasius Racyński zur Illustration seines Buches genutzt wurde (vgl. Pickartz 2012b, S. 62), sondern wurde ebenfalls als Motiv „[a]uf Dosen, Tassen, Stickmustern, Litho- und Chalkographien [...] tausendmal wiederholt“ (Püttmann 1839, S. 171). Bei dem Gemälde handelte es sich jedoch nicht um das erste Werk dieser Thematik: Bereits 1832 entstand die ‚Lotsenfamilie in der Hütte (Fischer auf Rügen)‘, vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 196.

<sup>610</sup> Vgl. Pickartz 2012b, S. 62.

Obwohl der ‚Heiratsantrag auf Helgoland‘ von Adolf Rosenberg als „Kontrast zu den süßlichen Marzipanmalereien der Wachschen Schule einerseits und zu den weinerlichen Sentimentalitäten der übrigen Düsseldorfer andererseits“<sup>611</sup> angesehen wurde, begründete sich das allgemeine Publikumsinteresse, das sich nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Literatur abzeichnete,<sup>612</sup> hauptsächlich in der Emotionalität der Themen. In den Augen des Publikums prägte die Auseinandersetzung mit der Natur das Leben der Fischer. Im Gegensatz zu dem des Bauern wurde es jedoch als heroischer wahrgenommen, da das Meer für die Küstenbewohner in gleicherweise Leben wie Tod bedeuten konnte. In vielen Motiven setzten sich die Künstler in der Folge mit genau diesen widrigen Lebensumständen auseinander.

#### 4.3.1 Die traditionellen Lotsen- und Fischerszenen

Die Fischerfamilie bildete ein zentrales Motiv der Düsseldorfer Genremalerei am Ende



Abb. 102: Carl Mücke (1847–1923): Wieder daheim, Öl auf Malpappe, 34 × 42 cm, sign. u. bez. u. re.: Carl Mücke Dsf., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

des 19. Jahrhunderts, da hierin ein Fundus besonders anrührender Szenen lag. Die Mutter-Kind-Thematik wurde als Archetyp der intimen familiären Situation auch im ‚Fischergenre‘ häufig aufgegriffen. So präsentieren zum Beispiel Kirberg oder Carl Mücke (1847–1923) die Mütter ganz traditionell neben der Wiege.<sup>613</sup>

Doch auch die Väter, als diejenigen, die auf das Meer

hinausfahren und so der Familie lange fernbleiben mussten, haben eine besondere

<sup>611</sup> Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, Bd. 2 – Die deutsche Kunst, 2. ergänzte Aufl., Leipzig 1894, S. 439. Auf diese Stelle verwies bereits: Pickartz 2014b, S. 15.

<sup>612</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 101.

<sup>613</sup> Otto Karl Kirberg (1850–1926): Mutter an der Wiege, 1879, Öl auf Holz, 35,2 × 26,8 cm, bez. u. li.: O Kirberg, Dsdrf. 18–79, Verbleib unbekannt, vgl. hierzu Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 237, Abb. 309. Carl Mücke (1847–1923): In der Stube (Mutter mit Kinderwiege und Katzen), Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm, sign. u. li. Mücke Ddf., Kunsthandel, Verbleib unbekannt, vgl. Aukt.-Kat. Auktionshaus Plückbaum, Aukt.-Nr. 327, 28. / 29. November 2014, 2014, Abb. 1785, eingesehen im DDM.

Relevanz. In ‚Wieder Daheim‘ (Abb. 102) zeigt Mücke einen jungen Fischer mit einem Säugling in seinen Armen. Das Lächeln, das der Mann dem Kind schenkt, spricht dafür, dass er lange von seiner Familie getrennt war und das Kind womöglich zum ersten Mal sieht. In der Figur des Mannes – sowohl in der Kleidung als auch der Körperhaltung – wird die stereotypische Darstellungsweise, die den Küstenbewohnern zukam, deutlich. Solche Figuren lassen sich ab den 1830er Jahren zum Beispiel bei Rudolf Jordan immer wieder finden.

Doch nicht nur die Heimkehr, auch der Abschied barg die von den Malern gewünschte Emotionalität, so zu sehen in Kirbergs ‚Der Abschied‘ (Abb. 103). In einem typischen



Abb. 103: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Der Abschied, Öl auf Leinwand, 72 x 90 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 312

Interieur hat sich eine Fischerfamilie um einen Jungen versammelt. Während die Mutter die Hand des Heranwachsenden hält und auf ihn einspricht, wohnen die Schwester und der weiße Spitz der Situation mehr räumlich, denn emotional bei. Neben der Hauptgruppe steht ein älterer Mann mit

seinem Zeug unter dem Arm, der den Jungen mit auf See nehmen wird.<sup>614</sup> Bei dem erfahrenen Seemann könnte es sich um den Vater der Kinder handeln, der seinen Sohn in den eigenen Berufsstand einführen möchte. Obwohl eine solche Familientradition durchaus üblich war, entsprach sie häufig nicht den Wünschen der Mütter, die aufgrund der Gefahren auf See mit dieser Wahl nicht einverstanden waren.<sup>615</sup> Diesen Unmut machte auch Kirberg in seiner Arbeit deutlich: Durch das sehr helle Inkarnat der Frau in

<sup>614</sup> Vgl. Pickartz 2012d, S. 128–129.

<sup>615</sup> Vgl. Bake, Rita / Kiupel, Birgit: Seemannsbräute und Seemannsfrauen. Ne bang wesen, Junge, anners kummst du ne mit no See, in: Plagemann, Volker (Hg.): Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich, München 1988, 278–281, hier S. 278.

Kombination mit ihren geröteten Wangen wirkt sie ängstlich oder in Aufregung zu sein und auch mit ihrer an seine Wange gelegten Hand scheint sie ihn festhalten zu wollen.

Mit diesem Lebensumstand hing ein anderes gerne gemaltes Motiv zusammen: das Warten. Die Maler thematisierten damit die ungewisse Zukunft der aufs Meer hinausgefahrenen Männer genauso wie die angespannte Situation der daheimgebliebenen Frauen. Hubert Ritzenhofen (1879–1961) stellte in seinem Gemälde ‚In Erwartung‘ (Abb. 104) zwei junge Frauen dar, wie sie in den Dünen sitzen und auf das Meer hinausblicken. In seiner Darstellung verzichtete er auf jegliche Dramatik: Weder wirken die Frauen ängstlich oder traurig, noch ist das Meer vom Sturm aufgewühlt. Ritzenhofen griff bei den beiden Wartenden auf einen geläufigen Modus zurück, denn in dieser Zeit zeigten viele der Maler die Fischersfrauen zu zweit oder als kleine Gruppen, was damit zusammenhing, dass die Frauen einander Vertraute waren und sich während der Abwesenheit ihrer Männer – auch bei deren Tod – gegenseitig unterstützten.<sup>616</sup>



Abb. 104: Hubert Ritzenhofen (1879–1961): In Erwartung, Öl auf Leinwand, 80 × 70 cm, bez. u. re.: H. Ritzenhofen, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Deutlich mehr Emotionalität zeigte Carl Mücke in seiner Arbeit mit demselben Titel (vgl. Abb. 105). Mücke war nach der Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie Privatschüler W. Sohns, dessen Niederlandismus ihn wahrscheinlich zu Themen der deutschen und niederländischen Küstenregionen inspirierte.<sup>617</sup> In den Dünen sitzt eine junge weinende Frau, der von einer älteren tröstend der Arm um die Schultern gelegt wird. Während die Frauen alle Hoffnungen aufgegeben zu haben scheinen, übernimmt ein kleiner weißer Spitz die Aufgabe des Ausschauhaltens. Bei diesem handelt es sich um ein anekdotisches Element, das in vielen Arbeiten des ‚Fischergenres‘ aufgegriffen wurde (vgl. zum Beispiel Abb. 103, 108). Diese Hunderasse mit ihrer prägnanten weißen Färbung war in Norddeutschland besonders beliebt, da sie sich als Hüter des Hauses,

<sup>616</sup> Vgl. Bake / Kiupel 1988, S. 278.

<sup>617</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 412.



Abb. 105: Carl Mücke (1847–1923): In Erwartung, 1882, Öl auf Leinwand, 36,5 × 53,5 cm, bez. u. re.: Carl Mücke Ddf 82, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer

genauso wie der Boote und Kähne eignete.<sup>618</sup> Anders als Ritzenhofen nutzte Mücke die Natur als symbolische Ebene: Die Umgebung ist bestimmt von einer trüben Färbung, und die sinkende Sonne genauso wie die einzelne Möwe am Himmel verweisen darauf, dass der Erwartete nicht

mehr heimkehren wird. Ein ähnliches Vorgehen findet man auch bei Rudolf Jordan. In seinem Gemälde zu derselben Thematik (vgl. Abb. 106) rückte er mittels tonaler Farbigkeit und einzelner Details, wie dem durch das Fenster sichtbaren Sturm oder der aufgeschlagenen Bibel auf dem Tisch, die schwindende Hoffnung der Fischersfrauen unmittelbar ins Bild.<sup>619</sup>

Obwohl solche Motive künstlerisch bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts realisiert wurden, gehören sie historisch betrachtet zum Repertoire der zweiten Jahrhunderthälfte. Denn erst in dieser Zeit wurden Ehen bei Seeleuten üblicher. Um dem steigenden Handel entspre-



Abb. 106: Rudolf Jordan (1810–1887): In Erwartung, Öl auf Leinwand, 84,5 × 96,5 cm, monogrammiert u. re.: RJ (ligiert), Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 172

<sup>618</sup> Vgl. Schmidt-Rohde, Eyke: Der Spitz. Der Deutsche Spitz, Köln 1979, S. 19–20.

<sup>619</sup> Vgl. Pickartz, Christiane: Rudolf Jordan. 1810 Berlin–1887 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 118–122, hier S. 121–122.

chen zu können, wurden im Verlauf des Jahrhunderts stetig mehr Dampfschiffe eingesetzt.<sup>620</sup> Mit diesen stieg auch die Sicherheit, wodurch „zwar die Dauer der Abwesenheit der Seeleute nicht geringer [wurde], [sie] aber [...] öfter zurück[kehrten].“<sup>621</sup> Bis zu diesem Zeitpunkt waren enge Bindungen bei Seeleuten unüblich gewesen.<sup>622</sup>

Dass die Ängste der Frauen durchaus begründet waren, zeigt ein weiterer Motiv-



Abb. 107: Otto Kirberg (1850–1926): Opfer der See, 1879, Öl auf Leinwand, 140 × 190 cm, bez. u. li.: Otto Kirberg Dsdrf., Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 295

komplex: die ersehnte, jedoch nicht erfolgte Rückkehr der Fischer. Damit griffen die Künstler ein im 19. Jahrhundert aktuelles Thema auf, denn „jährlich [kam es] zu über zehntausend Schiffsunfällen weltweit“<sup>623</sup>. In seiner

prominenten ersten Arbeit ‚Opfer der See‘ (Abb. 107) zeigt Otto Karl Kirberg eine Familie, die den Tod eines jungen Fischers betrauert. Der Betrachter schaut in einen guckkastenartigen Raum,<sup>624</sup> in dem mehrere Szenen dargestellt sind: Auf der linken Bildseite hat die Mutter des Opfers mit gesenktem Kopf und gefalteten Händen, auf einem Stuhl Platz genommen. Flankiert wird sie von zwei Fischern, von denen einer ihr tröstend die Hand auf die Schulter gelegt hat. Die Hauptszene bildet der rechts auf dem Boden

<sup>620</sup> Für die Bedeutung des Dampfschiffes im 19. Jahrhundert und die daraus erwachsenden Folgen, vgl. Meyer, Jürgen: Von Schiffen und Fischern, in: Von Hamburg nach Helgoland. Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, hg. von Altonaer Museum Hamburg (Ausst.-Kat. Baden bei Wien, 18. Mai bis 17. September 1967), Hamburg 1967, 89, hier S. 89.

<sup>621</sup> Bake / Kiupel 1988, S. 281.

<sup>622</sup> Vgl. ebd.

<sup>623</sup> Freyberger, Regina: Otto Karl Kirberg. Elberfeld 1850–1926 Düsseldorf. Opfer der See, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 428, hier S. 428.

<sup>624</sup> Vgl. ebd.

liegende, bis zu den Schultern zugedeckte, Leichnam. Die Figur wurde in dieser Form aus dem Gemälde ‚Der ertrunkene Fischersohn‘ (Abb. 108) von Henry Ritters entlehnt.



Abb. 108: Henry Ritter (1816–1853): Der ertrunkene Fischersohn (Lotsensohn), 1844, Öl auf Leinwand, 71 × 84 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 1990-3

Kirberg inszenierte die Szene jedoch deutlich dramatischer als es Ritter tat. Indem er die Witwe in Trauer über den leblosen Körper gebeugt wiedergibt, griff er das traditionelle Vorbild der Maria Magdalena auf. Diese Figur eignete sich formal wie inhaltlich, da Maria Magdalena unter dem Kreuz besonders affektreich dargestellt wurde.<sup>625</sup> Solche emo-

otionalen Ausbrüche, die teils körperliche Ausmaße annahmen, waren im 19. Jahrhundert sinnbildlich für die tief empfundene, weibliche Art der Trauer.<sup>626</sup>

Die letzten Szenen spielen sich im Hintergrund ab: Ein Fischer berichtet mehreren Dorfbewohnern von dem Geschehenen, während sich immer mehr Menschen durch die Tür in den Raum, auf die er während seiner Ausführungen zeigt, drängen. Dass sich nach solchen Unglücken die Familie, teils sogar die gesamte Dorfgemeinschaft, versammelte, zeigte bereits Ritter in seinem Werk. Dies macht deutlich, wie Trauer in den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten wahrgenommen wurde. Für die städtischen Bürger zählte der Tod zum privaten Bereich, in den ländlichen Regionen bestand hingegen noch lange die Tradition, dass neben Familie und Bekannten auch Fremde am Tod unmittelbaren Anteil nehmen durften.<sup>627</sup>

In der feinmalerischen Ausarbeitung des Raums, die viele seiner Werke auszeichnet,<sup>628</sup> manifestiert sich die Einordnung Kirbergs in die Riege der ‚poetisch

<sup>625</sup> Vgl. Zänker, Jürgen: *Crucifixae. Frauen am Kreuz*, Berlin 1998, S. 13–14.

<sup>626</sup> Vgl. Ariès, Philippe: *Bilder zur Geschichte des Todes*, München / Wien 1984, S. 253–259.

<sup>627</sup> Vgl. Rieser, Susanne E.: *Sterben, Tod und Trauer. Mythen, Riten und Symbole im Tirol des 19. Jahrhunderts*, Innsbruck 1991, S. 90–91.

<sup>628</sup> Vgl. Häder 1999, S. 80.

realistischen Bauernmaler'. Die Stube ist aus typischen Wohnelementen der Küstenbevölkerung zusammengesetzt: der mit blau-weißen Kacheln besetzte Kamin, auf dessen Sims maritime Objekte wie beispielsweise ein Schiffsmodell stehen, genauso wie das Fischernetz, das achtlos in der vorderen linken Bildecke abgelegt wurde. In diesen Elementen wird Kirberg Anregungen aufgegriffen haben, die er während seiner Niederlandaufenthalte gesammelt haben könnte.<sup>629</sup>

Die Thematik des verstorbenen Küstenbewohners wurde bereits 1836 von Rudolf



Abb. 109: Rudolf Jordan (1810–1887): Der Tod des Lotsen, 1836, Öl auf Leinwand, 64 × 92 cm, bez. u. li.: R Jordan 1836, zerstört, ehemals: Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1968/505, als Dauerleihgabe der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, Inv.-Nr. NG152

Jordan durch sein heute nicht mehr existierendes Werk ‚Der Tod des Lotsen‘ (Abb. 109) in die Düsseldorfer Malerei eingebracht.<sup>630</sup> Darin zeigte er eine Szene am Strand, in der zwei Fischer der Familie das Unglück schildern. Durch dieses Moment der Zeu-

genschaft erhielt das Bild eine besondere Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit. Dieses Motiv griff nicht nur Kirberg in dem berichtenden Fischer im Hintergrund auf, sondern es sollte sich allgemein als wichtiges Element dieses Themenkreises etablieren.

Als Hauptmotiv stellte es Kirberg in seiner ‚Schlechten Kunde‘ (Abb. 110) dar. In einem Interieur hat sich die Familie des Verstorbenen um einen Tisch versammelt und lauscht dem Bericht zweier Fischer. Die Familienmitglieder mit ihren unterschiedlichen Geschlechtern und Lebensaltern nutzte Kirberg, um verschiedene Reaktionen ins Bild zu setzen. Obwohl der „Großvater [im Bildzentrum] mit versteinertem Blick aufrecht am

<sup>629</sup> Vgl. Häder 1999, S. 263.

<sup>630</sup> Vgl. Freyberger 2017c, S. 428. Dort wird verzeichnet, dass das genannte Werk 1980 verbrannte.

Tisch [sitzt]“<sup>631</sup>, scheinen die Kinder den Ernst der Situation nicht zu erfassen. Die deutlichsten Reaktionen zeigen die beiden Frauen. Während die eine noch ungläubig die Hand an die Wange gelegt hat, ist die zweite, wahrscheinlich die Ehefrau des Verstorbenen,



bereits in ihrem Kummer zusammen-

Abb. 110: Otto Kirberg (1850–1926): Schlechte Kunde, Öl auf Leinwand, 90 × 116 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg DsdF, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 268

mengesunken. Genauso wie in ‚Opfer der See‘ erscheint ihre Haltung theatralisch und wenig natürlich. Auch hier könnte Kirberg auf das traditionelle Vorbild der beweïnenden Maria Magdalena zurückgegriffen haben. Es könnte sich an dieser Stelle aber auch um eine Orientierung an klassischen Motiven der Düsseldorfener Seelenmalerei handeln. So werden Assoziationen zu Vertretern wie Lessings ‚Das trauernde Königspaar‘ oder Bendemanns ‚Gefangene Juden in Babylon‘<sup>632</sup> evoziert.

Noch deutlicher als in der Arbeit zuvor setzte Kirberg hier die konträren Darstellungen von weiblicher und männlicher Trauer ins Bild. Damit visualisierte er die Auffassung, dass Frauen ihren Gefühlen unterliegen und sie deutlicher nach Außen zeigen, während der Mann seine Emotionen beherrscht und sein Verhalten als Familienoberhaupt von Stärke geprägt sein muss; ein Rollenverständnis, das den gesellschaftlichen Konventionen des 19. Jahrhunderts gänzlich entsprach.<sup>633</sup> Obwohl Kirberg in beiden Gemälden eine ähnliche Thematik behandelte, hat die Darstellungsweise im Vergleich

<sup>631</sup> Pickartz 2012d, S. 128.

<sup>632</sup> Carl Friedrich Lessing (1808–1880): Das trauernde Königspaar, 1830, Öl auf Leinwand, 215 × 193 cm, monogram. u. dat. u. re.: C. F. L. 30, St. Petersburg, Eremitage.  
Eduard Bendemann (1811–1889): Gefangene Juden in Babylon, 1832, Öl auf Leinwand, Darstellung oben halbrund, 183 × 280 cm, bez. in den Zwickeln des Zierrahmens, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

<sup>633</sup> Vgl. Edler 1992, S. 123.

zum vorherigen deutlich an Drastik verloren, da der Tod nicht mehr unmittelbar ins Bild gerückt wurde.<sup>634</sup>

Aus diesem Themenbereich entwickelte sich ein weiterer Motivkreis, in dem die weibliche Seite des Lebens gezeigt wird. Während die Männer dem Fischfang zum Erhalt der Lebensgrundlage nachgingen, blieben die Frauen daheim und verrichteten die dortigen Arbeiten.<sup>635</sup> Eine Tätigkeit,

die diese beiden Lebensbereiche verband, war das Netzflicken. Spätestens seit der Weltausstellung 1889 in Paris hatte das Motiv durch das aufsehenerregende Werk Max Liebermanns an Aktualität gewonnen.<sup>636</sup> Doch bereits zuvor finden sich solche Sujets in Düsseldorf. So war zum Beispiel die zentrale Figur in Jordans ‚In Erwartung‘ (Abb. 106), bevor sie die Arbeit niederlegte, mit der Reparatur eines Netzes betraut.<sup>637</sup> Als zentrales Element zeigt auch Carl Henrik



Nordenberg die Handarbeit in seiner ‚Netzflickerin‘ (Abb. 111). In einer geöffneten Tür sitzt eine junge Frau

Abb. 111: Henrik Nordenberg (1857–1928): Netzflickerin, Öl auf Leinwand, 50,5 × 41 cm, sign. u. li.: Henrik Nordenberg, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 70

und geht ihrer Arbeit nach. Eine ähnliche Situation findet sich auch bei Jozef Israëls (1824–1911), der seine Kartoffelschälerin<sup>638</sup> ebenfalls in einem Türrahmen positioniert. Anders als Liebermann oder Jordan inszenierte Nordenberg die Beschäftigung als Teil einer Idylle. Er nutzte die Türöffnung, um einen Ausblick zu ermöglichen. Durch den

<sup>634</sup> Vgl. Pickartz 2012d, S. 128.

<sup>635</sup> Vgl. Bake / Kiupel 1988, S. 278.

<sup>636</sup> Vgl. Howoldt, Jenns: Zu Theorie und Praxis der Malerei von Max Liebermann, in: Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, hg. von Robert Fleck (Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 21. April bis 11. September 2011; Hamburg, Kunsthalle, 30. September 2011 bis 19. Februar 2012), Köln 2011, 119–131, hier S. 130.

<sup>637</sup> Vgl. Pickartz 2012e, S. 122.

<sup>638</sup> Josef Israëls (1824–1911): Szene aus Laren, 1905, Öl auf Leinwand, 132 × 103 cm, sign.: Jozef Israëls, Amsterdam, Rijksmuseum.

sichtbar werdenden Fluss, die angeschnittene Windmühle und die Haube der Protagonistin entsteht ein Verweis auf eine niederländische Umgebung. Dieser Eindruck findet seine Entsprechung in den Holzpantoletten, die links neben der Tür stehen.<sup>639</sup> Alle Elemente wurden in einzelnen Studien von Kirberg vorbereitet. So haben sich sowohl Skizzen für die Rückenfigur als auch die Raumsituation erhalten.<sup>640</sup>

Die Handarbeit wurde oft zum Sinnbild der häuslichen Idealwelt. Oft wurde sie im Umfeld des ‚Bauerngenres‘ aufgegriffen,<sup>641</sup> sie machte jedoch auch für die Wirklichkeit

der Fischersfrauen einen bedeutsamen Teil des Alltags aus. Das Nähen beziehungsweise Reparieren der Kleidung war für sie ein zeitaufwendiges Unterfangen, da die Wäsche auf dem Meer stark litt und rasch verschliss.<sup>642</sup> Im

klassischen Stil der ‚poetisch-realistischen Bauernmalerei‘ stellt Kirberg seine ‚Nähende Holländerin am Fenster‘ (Abb. 112) dar. In einem charakteristischen Interieur mit gemusterten Kacheln und dekorativen Porzellantellern sitzt vor dem



Fenster eine nähende Frau. Im linken Hintergrund wird der Blick auf eine Kammer geöffnet, in der zwei weitere

Abb. 112: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Nähende Holländerin am Fenster, Öl auf Leinwand, 46 × 43 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg D’dorf, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Frauen ins Gespräch vertieft sind. In welchem Verhältnis die Personen zueinanderstehen, ist nicht genauer definiert. Um eine klassische Familiensituation scheint es sich kaum zu

<sup>639</sup> Vgl. Pickartz 2012c, S. 154.

<sup>640</sup> Henrik Nordenberg (1857–1928): Studie einer sitzenden, jungen Frau mit Haube und nach vorn gebeugtem Oberkörper im verlorenen Profil nach links gewandt, die sich einer nicht näher dargestellten Beschäftigung widmet, Bleistift auf Papier, 23 × 15 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung.

Henrik Nordenberg (1857–1928): Blick durch eine geöffnete Tür aus einem Raum mit vielen Fenstern in einen zweiten, zwei Stufen höher gelegenen helleren Raum. Vorne links Teil eines runden Tisches, dahinter an der Wand ein Stuhl, ein Wandspiegel sowie ein Treppenaufgang, Bleistift und Aquarellfarbe auf Zeichenpapier, 37 × 27 cm, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung.

<sup>641</sup> Vgl. Borger, Britta: Fleissiges Arbeiten, einfaches Wohnen, christliches Leben. Die Genremalerei des Schwarzwaldes, in: Schwarzwald Bilder. Kunst des 19. Jahrhunderts, hg. von Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Städtische Galerie, 03. Dezember 2016 bis 26. Februar 2017), Karlsruhe 2016, 179–181, hier S. 180.

<sup>642</sup> Vgl. Bake / Kiupel 1988, S. 279.

handeln, da alle gezeigten ein zumindest ähnliches Alter aufweisen. Somit könnte auch mit diesem Motiv auf den Zusammenhalt der Fischersfrauen angespielt werden, die während der Abwesenheit ihrer Männer einen regen Austausch pflegten.<sup>643</sup>

Dass die klassischen Themen jedoch nicht nur in traditionellen Darstellungsweisen aufgegriffen wurden, zeigt sich an Beispielen wie Wilhelm Schmurr und Carl Schmitz-Pleis. Schmurr verwies in seiner ‚Näherin‘ (Abb. 113) auf etablierte Vorbilder wie Johannes Vermeer, ohne dabei auf eine typische historisierende Darstellungsweise zurückzugreifen.<sup>644</sup> Schmitz-Pleis brachte ein ähnliches, häusliches Motiv in einer deutlich moderneren Variante zur Ausführung. Seine ‚Zwei Holländerinnen in der Küche‘ (Abb. 114) weisen zwar noch klassische Elemente wie die weißen Hauben und die Holzschuhe auf, doch in der Ausführung erscheint das Werk aufgrund des Verzichts auf Stoffnachahmung und Schattengestaltung deutlich reduzierter und flächiger. Im Speziellen die Malerei der ‚Fauves‘ war für seine Arbeit von Bedeutung,<sup>645</sup> wie sich in der Farb- und Formgebung zeigt. Doch auch der Einfluss der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gegründeten Vereinigung ‚Niederrhein‘, die sich einer modernen Kunst verschrieben hatte und zu deren Gründungsmitgliedern Schmitz-Pleis gehörte, wird hierin deutlich.<sup>646</sup>



Abb. 113: Wilhelm Schmurr (1878–1959): Näherin, 2. Hälfte 1890er Jahre, Öl auf Leinwand, 50,5 × 37,5 cm, sign. u. re.: W. Schmurr | Ddorf, ohne Ortsangabe, Nachlass Wilhelm Schmurr



Abb. 114: Carl Schmitz-Pleis (1877–1943): Zwei Holländerinnen in der Küche, Öl auf Leinwand, 81 × 61 cm, sign. u. li.: C. Schmitz-Pleis, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>643</sup> Vgl. Bake / Kiupel 1988, S. 278.

<sup>644</sup> Vgl. Husmeier-Schirlitz 2009, S. 13–14.

<sup>645</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 224.

<sup>646</sup> Vgl. Moeller 1984, S. 28. Die Autorin benennt ebd. den Gründungszeitraum zwischen dem Ende des Jahres 1907 und dem Beginn 1908.

Eine andere Motivation für die künstlerische Auseinandersetzung war das attraktive Äußere der Fischermädchen. Dies geschah häufig im Stil des ‚eleganten Familiengenres‘, wobei „es sich um einzeln, paarweise oder in kleinen Gruppen dargestellte ideale ‚Schönheiten‘ in luxuriösen Interieurs, zeitgenössischen Toiletten oder ‚exotischen‘ Kostümen, ausgestattet mit oft anekdotisch eingesetzten Requisiten und Haustieren [handelt].“<sup>647</sup> Die Bezeichnung geht auf Adolf Rosenberg zurück, der sie für die aus dem städtischen Milieu stammenden Werke Conrad Kiesels (1846–1921) nutzte.<sup>648</sup> Solche Szenen, die meist einer gewissen Erotik nicht entbehren, fanden sich seit den 1820er Jahren in nahezu allen europäischen Ländern.<sup>649</sup>

In dieser Form zeigt Carl Mücke in seinem ‚Sonntagmorgen‘ (Abb. 115) eine junge Fischersfrau in einer Stube, die vor einem kleinen, an einem Holzpfeiler hängenden, Spiegel ihre Haube richtet. In der ursprünglichen Benennung ‚Vor dem Spiegel‘<sup>650</sup> wurde die Alltäglichkeit der Situation deutlich, während der spätere Titel das Besondere der Situation betont. In dem Werk wurde auf jegliches erzählerische Moment verzichtet: Das Motiv selbst gibt keinen Aufschluss darüber, warum die junge



Abb. 115: Carl Mücke (1847–1923): Sonntagmorgen, um 1888, Öl auf Leinwand, 69 × 50,2 cm, bez. u. re.: Carl Mücke Ddf, Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv.-Nr. VNM 657

Dame ihre Tracht angelegt hat. Die Situation erscheint singulär und aus ihrem Kontext herausgelöst. In anderen Gemälden der Thematik wurde der Anlass des Herausputzens unmittelbar ins Bild gesetzt. Zum Beispiel lässt Benjamin Vautier in ‚Vor dem Kirchengang‘ (Abb. 116) wie zufällig ein kleines Gebetbuch auf dem Tisch liegen.

<sup>647</sup> Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 231–232.

<sup>648</sup> Vgl. ebd., S. 231. Ebd. findet sich der Verweis auf Adolf Rosenberg, für die Begriffsdefinition vgl. Rosenberg 1890, S. 47. Auf die Arbeiten Kiesels wird an gegebener Stelle noch genauer eingegangen, vgl. Kapitel 4.7 Alltag im städtischen Milieu.

<sup>649</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 108–109.

<sup>650</sup> Boetticher 1898, Bd. II.1, S. 86, Nr. 17. Auf die Namensänderung verwies bereits: Schreiner, Ludwig: Kataloge der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. III Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, Textband, München 1973, S. 341–342.



Abb. 116: Benjamin Vautier (1829–1898): Vor dem Kirchgang, 1858, Öl auf Leinwand, 47,3 × 39 cm, sign. u. re.: B. Vautier Düss., Privatbesitz

Von wesentlicher Bedeutung für die Arbeit ist das Blickmotiv. Genauso wie Vautiers ist auch Mückes Protagonistin vollkommen mit ihrem Spiegelbild beschäftigt. Den Blick des Betrachters nimmt sie gar nicht wahr. Kirberg ergänzte die Situation noch um eine Katze, die im Hintergrund neben dem Kamin liegt. Sie fixiert den Betrachter und macht mit ihrem unvermittelten Blick deutlich, dass sie den Betrachter und seine frivolen Gedanken bereits wahrgenommen hat. Hierbei handelt es sich um eine Deutungsweise der Katze als „Sinnbild der Wollust und zugleich der Scharfsichtigkeit“<sup>651</sup>, wie sie bereits in

Werken des 17. Jahrhunderts existiert.<sup>652</sup> Neben der Verbindung zur Sexualität kann die Katze auch als Symbol der Emotionalität gesehen werden.<sup>653</sup> Somit steht sie für ein Gleichgewicht zwischen Trieb und Gefühl, in dem sich auch die Dargestellten bewegen. Während dem Haustier bei Mücke eine bildimmanente Funktion zukam, wurden Katzen meist als anekdotisches Beiwerk genutzt. Solche ‚süßlichen‘ Gemälde wurden unmittelbar für den Verkauf geschaffen und genossen bei Weitem nicht das Ansehen, das anderen erzählerischen Szenen entgegengebracht wurde.<sup>654</sup>

Welcher Liebreiz von den Landmädchen ausging, zeigt Otto Kirberg in seinem Gemälde ‚Plausch am Nachmittag. Gesellige Runde in der guten Stube‘ (Abb. 117). Zwei junge Fischermädchen haben aufgrund von zwei etwas zwielichtig wirkenden Herren ihre Hausarbeit unterbrochen. Während der eine Pfeife rauchend am Tisch Platz genommen hat, nutzt der andere die Gelegenheit, um einer der jungen Frauen über die Schulter und somit direkt auf das Dekolleté zu schauen. In dieser Arbeit übertrug Kirberg die klassische Kuppler- und Wirtshausszene, wie man sie aus dem 17. Jahrhundert zum

<sup>651</sup> Müller, Jürgen: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius. Allegorie des Sehnsinns. 1616, in: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, hg. von Jürgen Müller / Petra Roettig / Andreas Stolzenburg (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 19. Juli bis 29. September 2002), Hamburg 2002, 168, hier S. 168.

<sup>652</sup> Eine solche Deutung findet sich zum Beispiel bei: Jan Saenredam (1565–1607) nach Hendrick Goltzius (1558–1617): Allegorie des Sehnsinns, 1616, Kupferstich, 24,4 × 18,4 cm, bez. u. dat. u. li., Hamburg, Hamburger Kunsthalle, vgl. hierzu Müller 2002, S. 168.

<sup>653</sup> Vgl. Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008, S. 210.

<sup>654</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 108–109.



Abb. 117: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Plausch am Nachmittag. Gesellige Runde in der guten Stube, Öl auf Leinwand, 62 × 74 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Beispiel von Johannes Vermeer oder Cornelis Bega (1631/32–1664) kennt, in das Küstenmilieu. Neben der Thematik verweisen besonders die grotesk und grob erscheinenden Herren-gesichter auf diese Traditionslinie. In den beiden weiblichen Figuren stellte der Künstler das laster- und tugendhafte Verhalten einander direkt gegenüber: Während die

eine weiter ihrer Arbeit nachgeht, hat sich die andere hingesetzt und zieht die Aufmerksamkeit der beiden Besucher auf sich. Trotz des eindeutigen Interesses der Männer an der jungen Frau, griff Kirberg dem 19. Jahrhundert entsprechend auf eine gemäßigte Form des Umgangs zurück.

Doch nicht nur Erotisches, besonders auch romantische Motive spielten – wie an der Prominenz des ‚Heiratsantrags auf Helgoland‘ (Abb. 101) gesehen werden konnte – für die Düsseldorfer Genremaler eine wichtige Rolle. Momente der Zweisamkeit wurden am Ende des Jahrhunderts gerne und oft realisiert. Diese konnten entweder, wie in dem Gemeinschaftswerk von Carl Mücke und Ludwig Fay (1859–1906), eine unverfängliche Situation zwischen einem jungen Paar zeigen (vgl. Abb. 118) oder wie bei Otto Kirbergs ‚Die flämische Brautwerbung‘ (Abb. 119) mit einem anekdotischen Verweis einhergehen. Der



Abb. 118: Carl Mücke (1847–1923) und Ludwig Fay (1859–1906): Heimkehr, 1896, Öl auf Leinwand, 80 × 61 cm, sign. u. dat. u. re.: Cal Mücke L. Fay 96, Verbleib unbekannt

vor seiner Angebeteten niedergekniete junge Fischer präsentiert ihr den prachtvollsten Fisch aus seinem Fang und versucht dadurch, die Gunst seiner Angebeteten zu erringen, wodurch der Moment etwas Unterhaltsames bekommt. Solche Szenen dienten ausschließlich der Rezipientenunterhaltung. Der Anspruch, der an ihren Inhalt gestellt wurde wird ebenso niedrig gewesen sein, wie der an das Motiv der jungen hübschen Fischermädchen.

Die Motive des ‚Fischergenres‘ erfuhren im Laufe der Zeit kaum eine Veränderung. Während im ländlichen Pendant moderne Einflüsse in der Themenwahl und den Darstellungsmodi auszumachen sind, verharrte die Darstellung des Fischerlebens vielfach in den Stereotypen des Jahrhundertanfangs. Somit wurde der Wunsch nach Lebensnähe, der sich im ‚Bauerngenre‘ zeigte, nicht auf das ‚Fischergenre‘ übertragen. Dies mag damit zusammenhängen, dass die Welt der Fischer für die Maler genauso wie die städtischen Rezipienten zum großen Teil – sowohl physisch als auch emotional – noch weiter von der eigenen Lebenswirklichkeit entfernt war als die der Bauern. Der Alltag am Meer wurde nur als Teil der Sommerfrische und Ausflugsunterhaltung wahrgenommen. Die Veränderungen, die auch hier stattfanden, waren nicht von Interesse, da sie nicht dem idealisierten Bild entsprachen.<sup>655</sup>



Abb. 119: Otto Karl Kirberg (1850–1926): Die flämische Brautwerbung, zwischen 1890 und 1900, Öl auf Leinwand, 115 × 88 cm, sign. u. li.: Otto Kirberg M., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Hinzu kam eine recht marginale Auseinandersetzung mit der Thematik in anderen Kunststädten. Während bäuerliche Motive eine weite Verbreitung und somit differenzierte Beschäftigung erfuhren, beschränkte sich die Fischer- und Lotsenmalerei

<sup>655</sup> So unterlag auch die Schifffahrt im Laufe des 19. Jahrhunderts einem enormen Wandel. Beispielsweise wurden ab der Jahrhundertmitte, um dem stetig steigenden Handel zu entsprechen, zunehmend Dampfschiffe eingesetzt, was jedoch dazu führte, dass die angesteuerten Häfen ausgebaut werden mussten, vgl. Meyer 1967, S. 89.

auf einzelne Kunstschaffende und Hauptzentren. So zeigt sich der Motivkreis neben Düsseldorf in der ‚Haager Schule‘, deren Vertreter jedoch kaum Interesse an den erzählerischen Bildinhalten hatten. Vielmehr strebten die modernen niederländischen Künstler nach einer einfachen, Wahrheitsansprüchen folgenden Kunst. Mit dieser Absicht verbanden sie die Suche nach nationaler Identität, die aufgrund der 1830 erfolgten Abspaltung Belgiens an Aktualität gewonnen hatte.<sup>656</sup>

Der der Kunst inhärente Wunsch nach nationaler Orientierung lässt sich nicht nur in den Niederlanden ausmachen, auch in Deutschland könnte die unveränderte Darstellungsweise durch die politischen Verhältnisse begünstigt worden sein. Die Kunstanschauung des ab 1888 regierende Wilhelm II. (1859–1941, Reg. 1888–1918) war durch seine Vorgänger geprägt. Für seinen Großvater (1797–1888, Reg. 1871–1888) bestand die wahre Kunst in der „Wiedergabe nationaler Ereignisse“<sup>657</sup>, die sich „vor allem [durch] geschichtliche Wahrheit und Naturtreue [...], selbst bei dem kleinsten darauf abgebildeten Gegenstand“<sup>658</sup> auszeichnete.<sup>659</sup> Obwohl sein Vater, Friedrich III. (1831–1888, Reg. 1888), den Künsten liberaler gegenüberstand, reichte seine kurze Regierungszeit von gerade einmal 99 Tagen nicht aus, um einen tatsächlichen Einfluss auf das Kunstgeschehen auszuüben.<sup>660</sup> Wilhelm II. hatte ein reges Interesse an der Seefahrt, das sich auch in einer Präferenz der Marinemalerei, die bereits von seiner Mutter

---

<sup>656</sup> Vgl. Krul, Wessel: Die niederländische Kunst im 19. Jahrhundert und die Entstehung der Haager Schule, in: Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, hg. von Jenny Reynaerts (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek, 23. Oktober 2008 bis 19. Januar 2009), Ostfildern 2008, 15–37, S. 17–19, 34–35.

Es muss beachtet werden, dass die Künstler der ‚Haager Schule‘ zwar das eigene Land in den Blick nahmen, sich dabei jedoch internationalen Einflüssen nicht verschlossen. So orientierten sich einige Maler an der französischen Kunst und sammelten Eindrücke bei Studienreisen in die Schweiz oder auch nach Düsseldorf, vgl. ebd., S. 21, 25, 28.

<sup>657</sup> Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985, S. 176.

<sup>658</sup> Zernin, Gebhard: Kaiser Wilhelm als Freund der Künste. Ein Gedenkblatt, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 3. Jg., Nr. 14 (15. April 1888), 1888, 220–223, hier S. 222.

<sup>659</sup> Ein Teil der Düsseldorfer Künstlerschaft wurde im Kontext der Ausrichtung des ‚Kaiserfestes‘ im ‚Malkasten‘ am 06. September 1877 unmittelbar mit dieser Vorliebe konfrontiert. In dessen ersten Teil wurden in einem Festzug historische Stationen – gänzlich mit dem Bezug zum Rheinland – aus der Entstehung des Kaiserreichs auf die Bühne gebracht. Zur Beschreibung des gesamten ‚Kaiserfestes‘ vgl. Schroyen, Sabine: Das „Kaiserfest“ des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf aus Anlass des Besuches von Wilhelm I. am 6. September 1877, in: Kanz, Roland / Pickartz, Christiane (Hg.): Düsseldorf Malerschule. Gründerzeit und beginnende Moderne, Petersberg 2016, 30–53, hier S. 33–40. Für den hier angedeuteten ersten Teil vgl. ebd., S. 36–38, 45–47. Einen Rückbezug auf Wilhelm I. gab es wiederum 1891 bei dem ‚Kaiserfestspiel‘, bei dem Wilhelm II. zu Gast war und sein Vorgänger mit Friedrich I. Barbarossa assoziiert wurde, vgl. Schroyen, Sabine: Mit Germania und Düsseldorf. Festinszenierungen des Malkasten im Jacobi’schen Garten, in: Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848–1998. 150 Jahre Künstler-Verein Malkasten, Düsseldorf 1998, 185–196, hier S. 188–194.

<sup>660</sup> Vgl. Werner, Anton von: Erinnerungen an Kaiser Friedrich III. Zum ersten Mal nach der Handschrift veröffentlicht von Hermann Müller-Bohn, in: Berliner Tageblatt, Nr. 17, 10. Januar 1915, o. A., zitiert nach Bartmann 1985, S. 176–177.

bewundert worden war und die er selbst als Maler ausübte, äußerte.<sup>661</sup> Laut seinem Verständnis sollte Kunst hauptsächlich zwei Aufgaben erfüllen: zur Erbauung des Volkes beitragen und dessen Nationalbewusstsein stärken.<sup>662</sup> Aus diesem Grund mögen Szenen des ‚Fischergenres‘, die dem Traditionsverlust entgegenwirken und nationale Identität stiften sollten,<sup>663</sup> bei dem Monarchen besonderes Interesse geweckt haben. Wenn dieser Aspekt auch nicht unmittelbaren Einfluss auf die Düsseldorfer Maler gehabt haben mag, so wäre es doch möglich, dass er den an die Bilder gestellten Anspruch beeinflusste.

#### 4.3.2 Hans Dahl und die Sonderform der skandinavischen Genremalerei

Die kaiserliche Begeisterung bezog sich nicht ausschließlich auf die eigene Nationalität, sondern Wilhelm II. zeigte ein allgemeines Interesse an der nordischen Sagenwelt, dem er zum Beispiel in Schiffsbenennungen Ausdruck verlieh. Dabei stützte sich der Monarch auf ein Germanenbild, das dieser Mythenwelt und nicht der Realität entsprach.<sup>664</sup> Diese Präferenz hatte auch Einfluss auf die offiziell getätigten Kunstankäufe. So erwarb Wilhelm I. mehrfach Gemälde des Künstlers Hans Dahl (1849–1937),<sup>665</sup> und da Wilhelm II. dessen Kunstanschauung relativ unreflektiert weiterführte, „hat er denn auch in Uebereinstimmung mit dem alten Kaiser Wilhelm wiederholt seine Freude und Anerkennung über die echte Heimatkunst des norwegischen Meisters kundgegeben.“<sup>666</sup>

Nachdem Dahl seine künstlerische Ausbildung in Norwegen begonnen hatte, kam er 1872 nach Deutschland. Dort besuchte er nacheinander die Akademien von Karlsruhe und Düsseldorf, wo er von Gebhardt und in der Meisterklasse von Sohn ausgebildet wurde. Zeit seines Lebens, auch während seiner Professur in Berlin, blieb er den Motiven seiner Heimat treu.<sup>667</sup> Damit positionierte er sich in einer seit der ersten Jahrhunderthälfte in Düsseldorf immer präsenter werdenden Gruppe skandinavischer Künstler. Dieser Zulauf begründete sich in den unterschiedlichen Ausbildungsmöglichkeiten, denn

---

<sup>661</sup> Vgl. Stather, Martin: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 1988), Konstanz 1994, S. 34–38.

<sup>662</sup> Vgl. Börsch-Supan, Helmut: Das Wilhelminische und das Moderne. Die Malerei in Deutschland 1871–1914, in: Brunckhorst, Friedl / Weber, Karl (Hg.): Kaiser Wilhelm II. und seine Zeit, Regensburg 2016, 225–253, hier S. 244–245; vgl. Stather 1994, S. 62–63.

<sup>663</sup> Vgl. Kaufmann 1973, S. 9–10.

<sup>664</sup> Vgl. Marschall, Birgit: Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II., Hamburg 1991, S. 95–96, 100.

<sup>665</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 286.

<sup>666</sup> Bewer, Max: Hans Dahl, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, 1. Halbbd., 1899, 57–72, hier S. 64.

<sup>667</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 258–259.

Norwegen besaß bis 1909 keine staatliche Kunstakademie, weshalb sich die dortigen Künstler für einen akademischen Werdegang an einer ausländischen Institution immatrikulieren mussten.

Zu den ersten Vertretern in Düsseldorf zählten der als Professor tätige Hans Frederik Gude (1825–1903) und Adolph Tidemand (1814–1876).<sup>668</sup> Besonders Tidemand war für die Entwicklung der skandinavischen Genremotive in der zweiten Jahrhunderthälfte von Bedeutung. Mit seinem 1851 entstandenen zehnteiligen Zyklus für das königliche Schloss Oscarhall in Oslo hatte er nachhaltigen Einfluss auf die Popularität nordischer Themen in der rheinischen Kunst.<sup>669</sup> Seine Gemälde zeichneten sich durch eine wertungsfreie Darstellung aus, denen jede Spur des Humors, der viele der frühen Genreszenen auszeichnete, fehlte.<sup>670</sup>

Viele der nordischen Maler ließen ihre Heimat in ihren Sujet wiederaufleben,<sup>671</sup> was sich in „der Trennung Norwegens von Dänemark 1814 [...] [, die] die Grundlage für die Suche nach der eigenen nationalen Identität und die Besinnung auf die nationale Vergangenheit“<sup>672</sup> begründet. Bereits 1850 genossen die in Düsseldorf ausgebildeten norwegischen Künstler auf der in Stockholm stattfindenden ‚Nordischen Ausstellung‘, aufgrund ihrer „,so ausgeprägt norwegisch[en]“<sup>673</sup> Malerei, besonderes Ansehen.<sup>674</sup>

Den Hauptteil von Hans Dahls Œuvre nehmen unterhaltsame Szenen wie ‚Heuernte am Ufer eines norwegischen Bergsees‘ (Abb. 120) ein. Am Rand eines Gewässers hat eine

---

<sup>668</sup> Vgl. Haverkamp, Ernst: Die norwegischen Künstler in Düsseldorf. Der Kulturtransfer zwischen Düsseldorf und dem Norden, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 173–185, hier S. 173.

Bei dem hier genannten handelt es sich nicht, obgleich des identischen Namens, um den Adolf Tidemand, der die Klasse für Genremalerei unter Wilhelm Sohn besuchte, da die entsprechenden Lebensdaten nicht mit dem Vermerk in den Schülerlisten übereinzubringen sind. Über den Sohn-Schüler Tidemand ist zu diesem Zeitpunkt kaum etwas bekannt, da er nicht einmal im ‚Lexikon der Düsseldorfer Malerschule‘ gelistet wird.

<sup>669</sup> Vgl. Tintelnot, Hans: Über die Wirkung norwegischer Maler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 34, 1965, 201–221, hier S. 204.

<sup>670</sup> Vgl. Haverkamp 2011, S. 175.

<sup>671</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 286. Einige Künstler wie Henrik Nordenberg zeigten einen deutlich zurückgenommeneren Bezug oder negierten – wie zum Beispiel Vincent Stoltenberg-Lerche (1837–1892) – einen solchen ganz. Zu Stoltenberg-Lerche vgl. Rosenberg 1890, S. 28.

<sup>672</sup> Baumgärtel, Bettina: Das Volkslebengenre – Nationalromantische Bewegung der nördlichen Länder, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 404, hier S. 404.

<sup>673</sup> Malmanger, Magne: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre norwegischen Künstler, in: Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, hg. von Bernd Henningsen, et al. (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum), Berlin 1997, 305–308, hier S. 308.

<sup>674</sup> Vgl. ebd.



Abb. 120: Hans Dahl (1849–1937): Heuernte am Ufer eines norwegischen Bergsees, Öl auf Leinwand, 66 × 97 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

junge Bäuerin ihre Arbeit pausiert, um ein junges Paar im Zwiegespräch zu beobachten. Der nordische Eindruck der Szene entsteht zum einen durch die Landschaft: Mit der Kombination aus Wiese, See und hochaufragenden Bergen erinnert

Dahl an norwegische Fjordlandschaften. Zum anderen entspricht die junge Bäuerin mit ihren blonden Haaren und der rot-schwarzen Tracht einem Typus, wie er in dieser Form bereits von Tidemand dargestellt worden war. Dass Hans Dahl solche Stereotypen bewusst nutzte, zeigt er

in dem deutlich verwandten Werk ‚Eine geheime Umarmung‘ (Abb. 121), dessen Motiv identisch mit dem des Gemäldes ‚Hinter dem Segel‘ ist, das sich im Besitz Kaiser Wilhelms I. befand.<sup>675</sup> Bis auf eine leichte Variation der Körperhaltung und eine



Abb. 121: Hans Dahl (1849–1937): Eine geheime Umarmung, Öl auf Leinwand, 81,2 × 120,6 cm, sign. u. re.: Hans Dahl., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Veränderung der beobachteten Situation – nun kommt es in einem Schattenspiel hinter einem aufgespannten Segel zum Kuss des Paares – sind die beiden Arbeiten sehr nah verwandt.

<sup>675</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 286. Ebd., S. 289 befindet sich auch eine Abbildung des Gemäldes ‚Hinter dem Segel‘.

In der auf Versatzstücken basierenden Werkgenese wird eine Arbeit ausschließlich im Atelier und nicht in der Natur deutlich. Mittels der auf diese Weise zusammengesetzten Komposition schuf Dahl „auf naturalistischer Grundlage ein ideales Bild“<sup>676</sup> der nordischen Begebenheiten. Im Fokus stand die Vermittlung eines harmonischen, nordischen Typus, wobei vernachlässigt werden konnte, ob alle Details und Versatzstücke den realen Begebenheiten entsprachen.<sup>677</sup>

Obwohl er sich auch ernsten und teilweise dramatischen Motiven annahm, bestimmen hauptsächlich stereotypische Landschafts- und Genreszenen sein Œuvre.<sup>678</sup> Dabei versuchte er zwischen Mensch und Natur ein Gleichgewicht herzustellen, ein Grundgedanke, den auch sein Landsmann Tidemand verfolgte.<sup>679</sup> Doch mit seinen meist idyllischen Sujets, ausgeführt in einer hellen Tonigkeit, entsprach er nicht immer dem Geschmack des Publikums. Besonders der in den Werken implizierte Positivismus bot einigen Zeitgenossen Anlass zur Kritik. So spricht Max Bowers den Vorwurf aus, dass der Künstler in eine motivische Monotonie ver falle. Dabei versucht der Autor deutlich zu machen, dass Dahl in vielen seiner Arbeiten zwar fröhliche Motive aufgreife, jedoch eine solche positive Weltsicht nicht mit einer anspruchslosen Kunst gleichgesetzt werden dürfe.<sup>680</sup> Diese Kritik mag auch daher rühren, dass Dahls Arbeiten aus dem Kanon der nordischen Maler herausfielen, da das Gros der skandinavischen Künstler in ihrer Kunst die „ernste, schwermütige[...] Seite“<sup>681</sup> des Lebens thematisierte.

Ein besonderes Gemälde in Dahls Œuvre ist ‚Pause bei der Feldarbeit‘ (um 1880, Abb. 122). Mit dem Sujet der Heuernte blieb der Maler seiner Motivwelt verpflichtet. Auch die helle Farbigkeit entspricht einer Vielzahl seiner Werke, genauso wie die süßliche Darstellungsweise der jungen Frauen, die jedoch keine einheitlichen Trachten tragen, wodurch sie dem nordischen Typus nicht so offensichtlich entsprechen wie Dahls andere Protagonistinnen. Das Auffällige in dem Werk ist die Ausrichtung der Blicke. Alle sechs Figuren, von denen fünf auf einer Bank Platz genommen haben, schauen den Betrachter direkt an. Dieses unmittelbare aus dem Bildraum Herausschauen ist für Genredarstellungen eher unüblich und wurde nur vereinzelt als gestalterisches Mittel

---

<sup>676</sup> Bower 1899, S. 68–72.

<sup>677</sup> Ein solches Vorhaben, dem Rezipienten ein allgemein nordisches Bild zu vermitteln, zeigte sich nicht primär in der Malerei, sondern in demselben Maße in der Literatur und Musik. Zum Beispiel in dem von Wilhelm dem II. komponierten und 1894 uraufgeführten ‚Sang an Ägir‘, vgl. Marschall 1991, S. 91–93.

<sup>678</sup> Vgl. Bower 1899, S. 61–62.

<sup>679</sup> Vgl. Rosenberg 1890, S. 26.

<sup>680</sup> Vgl. Bower 1899, S. 61–62.

<sup>681</sup> Rosenberg 1890, S. 26.

eingesetzt. Dahl ging in seiner Betrachtersprache aber noch einen Schritt weiter und steigerte die Blicke zu einer direkten Aufforderung. In der unteren linken Ecke steht eine



Abb. 122: Hans Dahl (1849–1937): Pause bei der Feldarbeit, um 1880, Öl auf Leinwand, 95 × 61 cm, Oslo, Nasjonalmuseet, Inv.-Nr. NMK.2012.0103

noch nicht gefüllte Kiepe, deren Henkel zum Rezipienten gedreht sind: er soll sich der Arbeit anschließen. Auf diese Weise versuchte Dahl, eine Kongruenz zwischen dem Leben inner- und außerhalb des Bildraums zu schaffen. Der Betrachter wird somit seiner klassischen Funktion enthoben. Hatte Otto Heichert ihn noch in seinem Werk ‚Ora et Labora‘ (Abb. 95) unmittelbar mit der Landwirtschaft konfrontiert, macht Dahl ihn nun zum Teil des Geschehens.

Obwohl die skandinavischen Künstler in der zweiten Jahrhunderthälfte durchaus noch den Kontakt zur Düsseldorfer Kunstakademie suchten, lässt sich für die Vertreter der akademisch geprägten Genremalerei eine solche

nur vereinzelt ausmachen. Auf das immer noch präsente ‚Fischergenre‘ hatte das Leben an der deutschen und niederländischen Küste einen deutlich höheren Einfluss als das der nordischen Länder. Somit stellte Hans Dahl in dem betrachteten Künstlerkreis eine singuläre Erscheinung dar. Seine norwegische Herkunft verlieh seinen Werken eine besondere Authentizität, mit der er das Bedürfnis des Publikums nach – nordischer – Exotik zur Genüge befriedigte.<sup>682</sup>

<sup>682</sup> Vgl. Tintelnot 1965, S. 202.

## 4.4 Jeder Tag ein Spiel. Motive aus dem Kinderleben

Szenen aus dem Kinderleben lassen sich seit der Hochphase der Genremalerei im 17. Jahrhundert finden. Zuvor waren Heranwachsende hauptsächlich im heilsgeschichtlichen Kontext – entweder als kindliche Darstellungen Jesu Christi oder Johannes des Täufers sowie als Engel und Putten – aufgegriffen worden.<sup>683</sup> Im 17. Jahrhundert dienten die kindlichen Handlungen als Sinnbild für unreflektiertes und triebhaftes Verhalten, woraus eine moralisierende Ebene abgeleitet wurde. Diese negative Konnotation hing mit der bis in die Neuzeit reichenden Ansicht zusammen, dass zwischen Heran- und Erwachsenen keine wirkliche Differenz bestünde. Aus diesem Grund konnten die schlechten Umgangsformen der Kinder als mahnende Beispiele für das Erwachsenenleben eingesetzt werden.<sup>684</sup>

Im 18. Jahrhundert sollte sich – nicht zuletzt durch die 1762 erstmalig erschienene und noch im selben Jahr ins Deutsche übersetzte Schrift ‚Emile oder Über die Erziehung‘ von Jean-Jacques Rousseau<sup>685</sup> – der Blick auf die Kindheit grundlegend ändern. Es entstand die „Idee des kindlichen Eigenrechts“<sup>686</sup>, die den Kindern eine Kindheit zugestand.<sup>687</sup> Rousseau postulierte die These, dass Heranwachsende möglichst autonom in der Natur aufwachsen sollten, wodurch den Eltern und deren Erziehungsaufgaben eine untergeordnete Rolle zukam. Dieser Idee folgend entstand in der englischen Malerei, zum Beispiel bei William Hogarth (1697–1764), das sogenannte ‚conversation piece‘, eine Kombination aus Porträt und Genredarstellung, in denen Hogarth die Kinder und die umgebende Natur gleichberechtigt ins Bild setzte.<sup>688</sup> Daneben waren es zum Beispiel Antoine Watteau oder Jean-Baptiste Chardin (1731–um 1768), die Verhaltensweisen wie das Musizieren als Sinnbild der guten Erziehung in ihren Werken visualisierten.<sup>689</sup>

---

<sup>683</sup> Vgl. Murke, Christa: Das Kind in der Kunst als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels, in: Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei Skulptur Fotografie, hg. von Christa Murke / Brigitte Schad / Klaus Weschenfelder (Ausst.-Kat. Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 09. April bis 12. Juni 2000; Koblenz, Mittelrhein-Museum, 18. Juni bis 27. August 2000), Köln 2000, 8–28, hier S. 16.

<sup>684</sup> Vgl. Neumeister, Mirjam: Die Entdeckung der Kindheit. Eine Einführung in die Ausstellung, in: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge, hg. von Mirjam Neumeister (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 20. April bis 15. Juli 2007; London, Dulwich Picture Gallery, 01. August bis 04. November 2007), Köln 2007, 13–31, hier S. 13.

<sup>685</sup> Vgl. Gross, Friedrich: Gegenbilder. Frauenemanzipation und künstlerische Erneuerung im Widerspruch der Zeit, in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli bis 14. September 1986), München 1986, 41–54, hier S. 41.

<sup>686</sup> Budde 2009, S. 33.

<sup>687</sup> Vgl. ebd.

<sup>688</sup> Vgl. Neumeister 2007, S. 15–18.

<sup>689</sup> Vgl. Murke 2000, S. 17.



Abb. 123: Fritz Beinke (1842–1907): Unbenannt, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Am Anfang des 19. Jahrhunderts bestimmten meist die Emotionen die Szenen des Kindergenres, wobei der soziale Stand der dargestellten Kinder gleichgültig war.<sup>690</sup> Mittels der inhärenten Emotionalität sollte vorzugsweise das weibliche Publikum angesprochen werden, denn diesen Bildern lag die in Romantik und Biedermeier verbreitete Idee zugrunde, dass es sich bei Kindern um grundsätzlich unschuldige Wesen handle. Eine solche Wahrnehmung zeigt sich auch in der frühen Phase der

Düsseldorfer Malerei. So

wurden die Motive zu dieser Zeit entweder aus dem kulturellen Gedächtnis entnommen oder sofern ein solcher „literarische[r] oder historische[r] Hintergrund [fehlte], so nahmen die Kinder in den Darstellungen zumindest feenähnliche Züge an.“<sup>691</sup> Diese Sichtweise wurde nur langsam durch ein tatsächliches Interesse an der kindlichen Entwicklung – auch hinsichtlich Psycho- und Physiologie – ersetzt.<sup>692</sup>



Abb. 124: Ludwig Knaus (1829–1910): Das Vesperbrot, 1872, Öl auf Leinwand, 31 × 24 cm, Privatbesitz

<sup>690</sup> Vgl. Edler 1992, S. 104.

<sup>691</sup> Abend, Sandra: Kinderwelten – Transformation von der Wirklichkeit zur Kunst, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 157–161, hier S. 157. Als Beispiele führt die Autorin folgende Werke an:

Theodor Hildebrandt (1804–1874): Die Ermordung der Söhne Eduards IV., 1835, Öl auf Leinwand, 150 × 175,2 cm, sign. u. dat. u. re.: Th. Hildebrandt. 1835. bez. über dem Türsturz: 1.5.8.3., Düsseldorf, Kunstpalastr.

Wilhelm von Schadow (1788–1862): Die Kinder des Künstlers, 1830, Öl auf Leinwand, 138 × 110 cm, Düsseldorf, Kunstpalastr.

Für die allgemeine Entwicklung vgl. auch Forster, Peter: Johann Peter Hasenclever, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 101–105, hier S. 103. Der Autor beschäftigt sich in dem genannten Artikel mit dem Werk:

Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Der Weihnachtsmorgen, um 1840, Öl auf Holz, 21 × 18,5 cm, sign. u. re.: J. P. Hasenclever, Wiesbaden, Museum Wiesbaden.

<sup>692</sup> Vgl. Leven, Maria: Das spielende Kind als Bildmotiv im deutschsprachigen Raum zwischen 1850 und 1914 (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 2012), Bonn 2012, S. 34–38.



Abb. 125: Fritz Beinke (1842–1907): Gänsemädel, Öl auf Leinwand, 76 × 61 cm, sign. u. li.: F. Beinke, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Beinke in sein ‚Gänsemädel‘ (Abb. 125) einfließen, dessen Figur deutliche Bezüge auf Knaus’ Werk zeigt. Nur in leichten Variationen, wie etwa dem Alter des Mädchens oder der häuslichen Umgebung, zeigen sich Abweichungen zum prominenten Vorbild. Während das Motiv einer Einzelperson, in diesem Fall eines die Vögel fütternden Mädchens, für Knaus keine Besonderheit darstellt,<sup>695</sup> war sie für Beinke eher unüblich.

Der Einfluss Knaus’ auf Beinkes Schaffen zeigt sich auch in anderen Werken, wie beispielsweise in ‚Spielende Kinder‘ (Abb. 126), in dem mehrere Jungen und Mädchen verschiedenen Alters auf einem Weg toben. Obwohl der Düsseldorfer die Kinder ohne



Abb. 126: Fritz Beinke (1842–1907): Spielende Kinder, Öl auf Leinwand, 63 × 97 cm, sign. u. li.: F. Beinke, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Aus diesem verklärten Blick heraus bot sich für die Künstler die Darstellung des Kinderlebens innerhalb der zum Idyll stilisierten bäuerlichen Umgebung an.<sup>693</sup> Ab den 1860er Jahren wandte sich Ludwig Knaus zunehmend Kinderszenen zu, die er infolge seiner Aufenthalte in Willingshausen häufig im ländlichen Milieu situierte.<sup>694</sup> Obwohl Kinderszenen bereits in den Jahrzehnten zuvor in Düsseldorf gemalt wurden, waren besonders Knaus’ Arbeiten für viele Künstler vorbildhaft. So belegt eine malerische Reproduktion (vgl. Abb. 123) aus der Hand Fritz Beinkes seine Auseinandersetzung mit Knaus’ Gemälde ‚Das Vesperbrot‘ (Abb. 124). Diese Inspiration ließ

<sup>693</sup> Vgl. Edler 1992, S. 104.

<sup>694</sup> Vgl. Forster 2015b, S. 232–238.

<sup>695</sup> Vgl. ebd., S. 231.

elterliche Aufsicht in der Natur spielen lässt, steht seine Darstellungsweise nicht in der englischen Tradition.

Beinkes Kinder sind keine naturverbundenen Wesen, sondern stehen durch den Weg und die Häuser im Hintergrund in direktem Kontakt zur Zivilisation. Vielmehr bewegt sich Beinke in der aufgezeigten rhei-



Abb. 127: Ludwig Knaus (1829–1910): Matschkuchen, 1873, Öl auf Leinwand, 64,4 × 109,4 cm, sign. u. dat. u. re.: L. Knaus 1873, Baltimore, The Walters Art Museum, Inv.-Nr. 37.21

nischen Tradition, mit Gemälden wie Knaus' ‚Matschkuchen‘ (Abb. 127) oder seinem Werk ‚In tausend Ängsten‘ (Abb. 128), aus dem Beinke das Motiv der Gänseschar übernommen haben könnte.

Daneben lassen sich am Ende des Jahrhunderts, wahrscheinlich aufgrund der



Abb. 128: Ludwig Knaus (1829–1910): In tausend Ängsten, 1872, Öl auf Holz, 79 × 54,5 cm, Privatbesitz

anhaltenden Beliebtheit der Fischerszenen, Auseinandersetzungen wie Carl Mückes ‚Spielende Kinder am Strand‘ (Abb. 129 ) finden. Der Künstler zeigt zwei kleine Mädchen, die knöcheltief ins Meer gewatet sind, um dort mit einem kleinen Schiffchen zu spielen. Damit nahm er wahrscheinlich Bezug auf Jozef

Israëls, der das Sujet bereits vier Jahre zuvor realisiert hatte (vgl. Abb. 130) und dessen Arbeiten Mücke auf seinen Studienreisen gesehen haben könnte.<sup>696</sup> Eine deutliche Analogie stellt das prominent im Vordergrund platzierte Spielzeugboot dar, das in beiden

<sup>696</sup> Häder verzeichnet für Mücke mindestens drei, möglicherweise sogar vier, Studienaufenthalte in den Niederlanden. Sicher sind Reisen in den Jahren 1898, 1899 und 1900, hinzu käme vielleicht noch eine 1901 nach Haarlem, vgl. Häder 1999, S. 271.

Arbeiten als Blickfang fungiert. Trotz des identischen Motivs verlief die malerische Umsetzung durchaus unterschiedlich. Gerade in der Figurengestaltung und der Ausarbeitung der Wellen bewahrte sich Mücke die starke Betonung der Linie und klar differenzierbare Farbgestaltung der Düsseldorfer. Auch deren Detailfülle blieb noch in der Musterung der Kleidungsstücke erhalten, während Israëls eine deutlich malerischere und stimmungsbetontere Form nutzte.



Abb. 129: Carl Mücke (1847–1923): Spielende Kinder am Strand, 1876, Öl auf Holz, 46 × 39 cm, sign. u. dat. u. li.: Carl Mücke Df. 76, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Eine Sonderform des kindlichen Spiels ist das Nachahmen erwachsener Verhaltensweisen. Ein solches Sujet hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits Hogarth aufgegriffen. 1847

brachte Johann Peter Hasenclever die Thematik mit seinem Werk ‚Die Pfarrerskinder‘ (Abb. 131) in die rheinische Malerei ein. Ob er sich dabei an dem durch Kupferstiche in Düsseldorf prominenten englischen Vorbild orientierte, ist nicht bekannt.<sup>697</sup> In seiner ‚Kinderhochzeit‘ (Abb. 132) stellt auch Fritz Beinke die Thematik dar. Acht Kinder spielen eine Hochzeit nach: Die Spitze des formierten Zuges bildet das ‚Brautpaar‘,



Abb. 130: Jozef Israëls (1824–1911): Kinder der See, 1872, Öl auf Leinwand, 48,5 × 93,5 cm, sign. u. dat.: Jozef Israëls // 1872, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-2382

worauf zwei Musikanten und drei weitere ‚Gäste‘ folgen. Solche Szenen wurden erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die stetig deutlicher werdende Abgrenzung von Kindheit

<sup>697</sup> Vgl. Abend 2003, S. 159.

Das genannte Sujet griff Hasenclever in mehreren Versionen auf, so existiert neben der heute nur noch über eine Abbildung bekannten, zerstörten Variante auch noch eine in der Stiftung Sammlung Volmer: Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Die Pfarrerskinder, um 1847, Leinwand, 21,5 × 25 cm, Wuppertal, Stiftung, Sammlung Volmer.



Abb. 131: Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Die Pfarrerskinder, 1847, Kriegsverlust

und Erwachsenenalter möglich und leben von den darin begründeten Unterschieden.<sup>698</sup> Der Betrachter nimmt sie mit einem Schmunzeln wahr, da die Kinder ihr Spiel durchaus ernst nehmen, wie Beinke besonders in der disziplinierten Haltung und Kostümierung der jungen Braut zeigt.

Doch anders als solche idyllischen Szenen zunächst suggerieren, sollte sich nach 1871 die Lebenssituation

vieler Kinder drastisch verschlechtern. Obwohl sich die preußische Regierung bereits seit etwa den 1860er Jahren für eine allgemeine Alphabetisierung einsetzte,<sup>699</sup> kam es durch die Industrialisierung zu einem enormen Anstieg der Kinderarbeit. Auch durch die Einführung einer allgemeinen Schulpflicht konnte dieser kaum entgegengewirkt werden.<sup>700</sup> Obwohl nicht ausschließlich ökonomische Faktoren von Bedeutung waren,

war ein Schulbesuch meist nur den Kindern möglich, die ihre Familie nicht beim Erwerb des Lebensunterhalts unterstützen mussten.<sup>701</sup> Während für Jungen aus bürgerlichem Hause die schulische Ausbildung einen



Abb. 132: Fritz Beinke (1842–1907): Die Kinderhochzeit, Öl auf Leinwand, 40 × 64,5 cm, sign. u. li.: F. Beinke Ddf., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

wichtigen Bezugspunkt darstellte, war für die Mädchen von Geburt an der familiäre Weg vorgesehen.<sup>702</sup>

<sup>698</sup> Vgl. Edler 1992, S. 107.

<sup>699</sup> Vgl. Osterhammel 2016, S. 1119.

<sup>700</sup> Vgl. Forster 2014, S. 41.

<sup>701</sup> Vgl. Osterhammel 2016, S. 1121.

<sup>702</sup> Vgl. Budde 2009, S. 34–35.

Wie schlecht es um die schulischen Bedingungen bestellt war, schilderte Hasenclever bereits in den 1830er Jahren in seinen Arbeiten zur ‚Jobsiade‘.<sup>703</sup> Während diese Werke



Abb. 133: Carl Konrad Julius Hertel (1837–1895): Jung-Deutschland in der Schule, 1874, Öl auf Leinwand, 88 × 74 cm, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 105

noch auf der literarischen Grundlage basierten, setzte sich der Maler nach der Revolution 1848 auch kritisch mit den realen Begebenheiten auseinander.<sup>704</sup> Auch die Jahrzehnte später entstandene Arbeit von Carl Hertel (1837–1895) fiel nicht bedeutend positiver aus. Hertel besuchte ab 1856 für zwei Jahre die Kunstakademie in Düsseldorf, woran sich bis 1864 der Privatunterricht bei W. Sohn anschloss. Wie sehr er seinem Lehrer verbunden war, zeigt sich darin, dass sich die beiden mit Eduard von Gebhardt ein Atelier teilten.<sup>705</sup> Sein Gemälde ‚Jung-Deutschland in der Schule‘ (Abb. 133) führt ungeschönt die zeitgenössische

Lernsituation vor Augen. Hertel wählte die Perspektive in der Form, als habe der Betrachter hinten in der Klasse Platz genommen, womit er zum Teil der unaufmerksamen Schülerschaft wird. Dies führt zu einer Überschneidung von Bild- und Betrachtarraum, wodurch ein fragmentarischer und momenthafter Bildausschnitt erzeugt wurde. Ähnliche Perspektiven lassen sich zu dieser Zeit bereits in Frankreich zum Beispiel in Werken Edgar Degas’ (1834–1917) finden.<sup>706</sup>

Somit fällt der Blick unweigerlich auf den frontal stattfindenden Unterricht: Sorgenvoll schaut der Lehrer auf den Schüler, der mit einem Stock auf der aufgespannten Europakarte auf Frankreich zeigt. In diesem Zeigegestus und der zeitlichen Nähe zum

<sup>703</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Johann Peter Hasenclever. Remscheid 1810–1853 Düsseldorf. Jobs als Schulmeister, um 1845, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 428–429, hier S. 428–429. Zu den Werken der ‚Jobsiade‘ vgl. auch Ricke-Immel 1979, S. 154.

<sup>704</sup> Vgl. Abend 2003, S. 159–160.

<sup>705</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 92.

<sup>706</sup> Vgl. Kemp 1983, S. 77–85.

Deutsch-Französischen Krieg wird die Aktualität des Gemäldes evident. Mit seiner Darstellung traf Hertel den Nerv seiner Landsleute. Aufgrund des „Bildtitel[s] [wurde das Werk] als eine Provokation empfunden.“<sup>707</sup> Obwohl man Kindern bereits gewisse Freiräume zugestand, sollten sie früh auf ihre spätere soziale und gesellschaftliche Rolle vorbereitet werden.<sup>708</sup> Doch diesem Bild des angehenden ‚guten Bürgers‘ entsprachen die gezeigten Kinder ganz und gar nicht, ein Umstand, der im Entstehungsjahr unmissverständlich in den ‚Dioskuren‘ geschildert wurde, als dort zu lesen war:

auch merkt man [...] [,] daß der Künstler gerade in dem mehr an eine Pflanzschule angeheender Zuchthäusler als zukünftiger Staatsbürger erinnernden Gepräge rüdester Verwilderung die eigentlich Pointe der Darstellung und den ‚Witz‘ des Titels zum Ausdruck bringen will.<sup>709</sup>

Diese Empörung war für die Bekanntheit des Werkes nicht abträglich, wie sich in den zwei weiteren Realisationen der Thematik, die Hertel anfertigte, zeigt.<sup>710</sup>

Da sich jedoch die netten, anekdotischen Motive einer größeren Beliebtheit erfreuten, lassen sich im schulischen Kontext auch Arbeiten wie Fritz Beinkes ‚Ausreißer‘ (Abb. 134) finden, in dem der Betrachter zwei Jungen ‚in flagranti‘ erwischt, während sie aus dem Fenster des Schulgebäudes klettern. Besonders Streiche boten sich für eine humorvolle Auseinandersetzung mit dem Kinderleben an, da



Abb. 134: Fritz Beinke (1842–1907): Die Ausreißer, Öl auf Leinwand, 40 × 30 cm, sign. u. li.: F. Beinke, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

meist verzeihliche Sünden gezeigt werden. Die Künstler konfrontieren den Betrachter mit heiteren Momenten, über die der Rezipient großmütig hinwegsehen soll – möglicherweise ertappt er sich sogar dabei, wie er sich in der ein oder anderen Tat selbst

<sup>707</sup> Keisch, Claude: Carl Konrad Julius Hertel. Breslau 1837–1895 Düsseldorf. Jung-Deutschland in der Schule, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 360, hier S. 360.

<sup>708</sup> Vgl. Budde 2009, S. 34.

<sup>709</sup> Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 19. Jg., Nr. 47 (20. Dezember 1874), 1874, S. 382. Auf diese Stelle verwies bereits Keisch 2017a, S. 360.

<sup>710</sup> Vgl. Keisch 2017a, S. 360. Ebd. wird beschrieben, dass sich eines der Werke mit dem Titel ‚Schulstube während des Geographieunterrichts‘ im Museum der bildenden Künste Leipzig und das andere in Privatbesitz befindet.

wiedererkennt.<sup>711</sup> Hierin ist ausschließlich ein unterhaltsames Motiv zu sehen, eine moralisierende Ebene weisen diese Arbeiten nicht mehr auf.

Nur selten haben die Fehltritte, wie in Bokelmanns ‚Heraufziehendes Ungewitter‘ (Abb. 135), tatsächliche Folgen. Zwei Heranwachsende sitzen rauchend – ein zur Entstehungszeit gängiges und beliebtes Motiv<sup>712</sup> – in einer Kammer. Ihre eigentliche Aufgabe, das Aufräumen und Saubermachen, haben sie darüber komplett vernachlässigt. Obwohl sie sich in eine der hintersten Ecken zurückgezogen haben, wird ihr Verhalten nicht unentdeckt



Abb. 135: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Heraufziehendes Ungewitter, Öl auf Leinwand, bez. u. dat. u. re.: Chr. L. Bokelmann Ddf 87, Verbleib unbekannt

bleiben: Ungesehen für die beiden, doch gut sichtbar für den Betrachter, steigt im linken Hintergrund eine alte Frau die Treppe hinauf. Einer weiteren Erklärung bedarf es nicht, jedem Betrachter war und ist bewusst, wie die Situation ihren Lauf nehmen wird.

Es lässt sich beobachten, dass der Großteil der kindlichen Genreszenen einem Positivismus entstammt. Dem Publikum wurde eine heile Welt suggeriert, in der alles Negative negiert zu sein scheint. Hierzu nutzte

[d]er Genremaler [...] den Effekt der Rührung und konzentriert in seinen Bildern die in der Summe wirklichkeitsfremden Einzelaspekte emotional wirksamer Gesten, Handlungen oder Mienen. Aus vielen wahren Beobachtungen entsteht so zwar etwas durchaus Unwahres, das aber nicht als Lüge angesehen, sondern gleichsam als zum Besseren korrigierte Wirklichkeit gerne betrachtet und erworben wurde.<sup>713</sup>

Obwohl die Kinder unterschiedlich kontextualisiert wurden, stellte man oft identische Verhaltensweisen dar. Somit zeigen die Künstler ein standesunabhängiges, allumfassendes kindliches Verhalten. Diese Sichtweise spricht für ein homogener

<sup>711</sup> Vgl. Czymmek 2012a, S. 12; vgl. Pickartz 2012b, S. 59.

<sup>712</sup> Vgl. Edler 1992, S.107.

<sup>713</sup> Czymmek 2012a, S. 13.

werdendes Bild von Kindheit und damit auch der Erziehung. Noch im 17. Jahrhundert griffen die Künstler gänzlich konträre Verhaltensweisen der Kinder auf, da die Wahrnehmung der elterlichen Pflichten je nach gesellschaftlicher Stellung variierte.<sup>714</sup>

Die Darstellungsweisen der akademisch geprägten Genremaler zeigen meist ein Verharren in den Bildtraditionen des Biedermeiers. Oft wurde ein verklärter Positivismus realisiert, der sich kaum mit der tatsächlichen Lebenssituation überein bringen ließ. Dass solche Bildtypen die gesamte Kaiserzeit überdauern konnten, hing mit der Käuferschaft und deren traditionalistischer Kunstvorstellung zusammen. Die marginale thematische Weiterentwicklung lässt sich zudem durch die von offizieller Seite forcierte Kunstanschauung erklären. So sprach sich Wilhelm II. vehement gegen das 1903 entstandene Werk ‚Die Schwestern‘<sup>715</sup> von Arthur Kampf aus, da es durch sein Motiv von zwei bettelnden Mädchen eine unterschwellige Kritik barg. „Während seiner Regentschaft wollte er [Wilhelm II.] nichts von Bettelkindern wissen, und wenn es sie gab, so hatte man diese nicht zu malen.“<sup>716</sup> Gravierende Veränderungen in der Darstellung des Kinderlebens sollten sich erst in der Folge des Ersten Weltkriegs und somit im Verlauf des 20. Jahrhunderts einstellen.<sup>717</sup>

---

<sup>714</sup> Vgl. Gruschka, Andreas: Der heitere Ernst der Erziehung. Jan Steen malt Kinder und Erwachsene als Erzieher und Erzogene, Wetzlar 2005, S. 14.

<sup>715</sup> Arthur Kampf (1864–1950): Die Schwestern, 1903, Öl auf Leinwand, 200 × 195 cm, Privatbesitz, Abb. in: Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei Skulptur Fotografie, hg. von Christa Murke / Brigitte Schad / Klaus Weschenfelder (Ausst.-Kat. Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 09. April bis 12. Juni 2000; Koblenz, Mittelrhein-Museum, 18. Juni bis 27. August 2000), Köln 2000, S. 71.

<sup>716</sup> Murke 2000, S. 10. Ebd. wird der Vorfall um das Gemälde Arthur Kampfs genauer geschildert.

<sup>717</sup> Vgl. ebd., S. 21–23.

## 4.5 Alltäglicher Glaube. Religiöse und monastische Szenen in der Genremalerei

Die Säkularisation im 18. Jahrhundert führte zu deutlichen Veränderungen, deren langfristige Folgen erst im darauffolgenden Jahrhundert an der religiösen Anschauung des Einzelnen deutlich wurden. „Der Anteil derjenigen in der Bevölkerung, die regelmäßig Gottesdienste besuchten und an Kommunionen oder Abendmahlen teilnahmen, ging erheblich zurück.“<sup>718</sup> Zudem begann die Wissenschaft, die als nahezu unvereinbar mit der Religion verstanden wurde, diese zu hinterfragen und zu deuten.

Die daraus resultierende differenziertere Wahrnehmung hatte nicht zuletzt Auswirkungen auf die Malerei. Die Bibel hatte ihren Wahrheitsanspruch verloren und diente nicht mehr als einzige Quelle für religiöse Bildwerke<sup>719</sup> und so entwickelten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neue Tendenzen in der Darstellung religiöser Szenen. In der ‚historischen Orientalmalerei‘ versuchten die meist katholisch geprägten Künstler die dargestellten biblischen Szenen möglichst realistisch wiederzugeben und verorteten sie deshalb im orientalischen Kontext. Auf diese Weise sollte eine Kongruenz zwischen dem Sujet und dem Darstellungsmodus geschaffen werden. Dem gegenüber stand der protestantische Ansatz, die religiösen Inhalte in die Lutherzeit zu verlagern, um sie damit dem Rezipienten besonders eingehend zu vermitteln. Die dritte Variante stellte die ‚religiöse Genremalerei‘ dar, die keinen biblischen Bezug aufweist, sondern die alltägliche Religionspraxis in den Fokus rückte. Hiervon zu separieren sind Gemälde, die zwar eine allgemeingültige religiöse Situation darstellen, jedoch darin einen biblischen Rekurs aufweisen. Beispiele hierfür sind etwa Eduard von Gebhardt oder Fritz von Uhde (1848–1911), die in einigen Gemälden Figuren des Heilsgeschehens in alltäglichen Szenen situierten und damit den Bereich der Genremalerei verließen.<sup>720</sup>

---

<sup>718</sup> Osterhammel 2016, S. 1249.

<sup>719</sup> Vgl. Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen: die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts (zugl. Düsseldorf, Univ., Diss.), Köln 2006, S. 359–361. Zur Situation zwischen Glauben und Wissenschaft vgl. auch Osterhammel 2016, S. 1272–1273.

<sup>720</sup> Vgl. Waetzoldt, Stephan: Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Klostermann, Vittorio (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971, 36–49, hier S. 41–46. Zum Beispiel Waetzoldt vertritt die Meinung, dass die Werke Uhdes durchaus zum religiösen Genre gezählt werden können, da sie „keine Ereignisse des Heilsgeschehens oder der Kirchengeschichte [darstellen und] [...] sie [...] dem Wesen nach Stimmungsbilder [seien]“ (ebd., S. 46).

Daneben etablierte sich der Ansatz, wie ihn unter anderen Friedrich Pecht vertrat, die Religion müsse in den Werken der bildenden Kunst möglichst eingängig und emotional vermittelt werden, da die Menschen den Bezug zum Glauben verloren hätten.

Die Konsequenz aus seinen [Friedrich Pechts] Vorstellungen war die Behandlung biblischer Themen als idyllische Genremotive oder als Ereignisse des modernen Lebens. Pechts Verständnis für die Vergegenwärtigung biblischen Geschehens im Armeleute-Milieu beruhte auf seiner Ansicht, das Religiöse könne nur als Menschliches gezeigt und verstanden werden; hinzu kam die Hoffnung, die Bilder für eine ‚Bauern- und Arbeiter-Religion‘ könnten ideale Vorstellungen in die sozialpolitischen Spannungen der Zeit integrieren.<sup>721</sup>

Aus diesem Grund nutzten die Künstler die Genremalerei, um die Distanz zwischen Betrachter und vermitteltem Bildinhalt möglichst zu reduzieren.<sup>722</sup>

Oft wurde für solche Motive ein ländlicher Kontext gewählt. Denn die Landbevölkerung ging angeblich immer noch – ungeachtet ihrer tatsächlichen



Frömmigkeit – den traditionellen Zeremonien nach, „benutzte religiöse Symbole, beachtete den Festzyklus und suchte in Krisenzeiten Hilfe bei der Religion.“<sup>723</sup> Hierin wurzelte die Überzeugung, die Religiosität sei im ländlichen Umfeld deutlich verbreiteter und mache einen größeren Teil der dortigen Lebenswirklichkeit aus.<sup>724</sup> Somit

Abb. 136: Aloys Fellmann (1855–1892): Das Schweigegeld, Öl auf Leinwand, 86 × 105 cm, bez. u. re.: Aloys Fellmann Düsseldorf, Verbleib unbekannt

entsprachen die Künstler mit ihrer Sujetwahl der herrschenden Publikumsmeinung.

So zu sehen in Aloys Fellmanns ‚Schweigegeld‘ (Abb. 136). Fellmann, der als „[e]iner der begabtesten Sohn-Schüler galt“<sup>725</sup>, begann seine künstlerische Ausbildung in seiner Schweizer Heimat, wo er in Luzern die Zeichen- sowie die Kunstgewerbeschule

<sup>721</sup> Bringmann, Michael: Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982, S. 148. Bezug auf diese Stelle nahm bereits Muhr 2006, S. 362.

<sup>722</sup> Vgl. Muhr 2006, S. 362.

<sup>723</sup> Osterhammel 2016, S. 1249. Für den kompletten Absatz vgl. ebd., S. 1272–1273.

<sup>724</sup> Vgl. Gross 1989, S. 236.

<sup>725</sup> Schaarschmidt 1902, S. 282.

besuchte. 1874 wechselte er an die Düsseldorfer Akademie, die er in der Meisterklasse Sohns abschloss.<sup>726</sup> In seinem Werk zeigt er einen nahezu verlassenem Kirchenraum in dessen Zentrum zwei junge Frauen in Tracht stehen, die im Begriff sind, das Gotteshaus zu verlassen. Die Rechte der beiden reicht einem Mädchen, das noch in einer der Bankreihen sitzt, das titelgebende Schweigegeld. Den Anlass der Geldübergabe bildete wohl der Fauxpas der jungen Frauen mit einem Mann, der noch an der Wand lehnt und den beiden Frauen vieldeutig nachschaut. Der besorgte Blick der linken Frau macht deutlich, dass die vorausgegangene Handlung wohl nicht den vorherrschenden moralischen Ansprüchen entsprach. Fellmann nutzte somit die Figur, um dem Bild eine moralisierende Ebene zu verleihen, da durch sie eine mögliche Aufdeckung des Fehlverhaltens unmittelbar ins Bild gerückt wurde.

Trotzdem überwiegt durch die übertriebene Darstellungsweise der Handelnden das Humoristische der Situation. Dazu trägt auch die Situierung in einem Kirchenraum bei, da der Handlungsort in direktem Kontrast zu dem unmoralischen Verhalten steht. Dass die Szene nicht vollkommen ernst genommen werden soll, verdeutlichte Fellmann auch durch die beiden Ministranten im Altarraum. Sie scheinen mit den liturgischen Gegenständen mehr zu spielen als einen angemessenen Umgang mit ihnen zu pflegen. In dieser anekdotischen Darstellungsweise spiegelt sich die Düsseldorfer Tradition des Jahrhundertanfangs wider. Mit der Zeit verloren solche humorvollen Darstellungen jedoch an Bedeutung und wurden am Jahrhundertende seltener realisiert, was mit der Veränderung des Humors zusammenhing. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewannen die Ironie und das Grotteske an Bedeutung, und die humoristischen Auffassungen des Jahrhundertanfangs galten zunehmend als veraltet.<sup>727</sup> Wie deutlich diese Veränderung wahrgenommen wurde, zeigt die Aussage des Malers Hans Thoma (1839–1924), der 1914 konstatierte: „Der Sinn für deutschen Humor ist sowieso fast erloschen – bössartiger Witz und giftige Entrüstung ist an seine Stelle getreten in der Öffentlichkeit, d.h. [sic] es ist alles brutal geworden.“<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 352.

<sup>727</sup> Vgl. Zybok, Oliver: Komik in Kunst und Karikatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017, 309–319, hier S. 313–318.

<sup>728</sup> Nissen, Benedikt Momme: Der Krieg und die Kunst. Den kunstliebenden Deutschen beider Kaiserreiche, Freiburg i. Br. 1914, S. 48, zitiert nach Memmel 2013, S. 323.

Im Zuge dessen sollte sich am Jahrhundertende ein ernsthafterer Umgang mit Szenen aus dem religiösen Umfeld durchsetzen. Seltener wurden dabei Situationen der persönlichen Frömmigkeit gezeigt, wie sie in Hans Kohlscheins Gemälde ‚Moselbauern‘ (Abb. 137) zu sehen ist, in dem zwei Männer und eine Frau andächtig in den Kirchenbänken sitzen. Die individuelle, religiöse Praxis ging zunehmend zurück, wodurch „das Gebet seit der Aufklärung, zugleich mit anderen religiösen Übungen, säkularisiert worden ist, [und so] für nicht wenige Menschen nicht mehr Anbetung in ursprünglichem Sinne bedeutet[e] [...]“<sup>729</sup> Der allgemeine Kontakt zur Kirche wurde mit der Zeit soweit minimiert, bis er sich schließlich nahezu auf die



Abb. 137: Hans Kohlschein (1879–1948): Moselbauern, 1911, Öl auf Leinwand, 150 × 160 cm, Privatbesitz

hohen Festtage, wie Taufe, Konfirmation beziehungsweise Erstkommunion, Eheschließung und Beerdigung reduzierte.<sup>730</sup> Mit diesem Prozess ging eine Privatisierung einher. Die Feierlichkeiten wurden mehr und mehr in den familiären Kontext eingebettet und verloren ihre religiöse Prägung.<sup>731</sup> Diesen Aspekt nahmen die Künstler in ihren Werken auf, so zum Beispiel Christian Ludwig Bokelmann in seinem 1890 entstandenen Gemälde ‚Ein Tauffest in Friesland‘ (Abb. 138). In einem engen Kastenraum hat sich die Festgesellschaft zur gemeinsamen Mahlzeit zusammengefunden. An der Konstellation, dass die Männer und Frauen an unterschiedlichen Tischen sitzen, genauso wie an den getragenen Trachten zeigt sich eine norddeutsche Tradition. Nur die Frau am Kopf des Tisches fällt neben ihrer exponierten Positionierung durch ihre

<sup>729</sup> Busch, Günter: Über einige Darstellungen des Gebets in der Bildkunst des neunzehnten Jahrhunderts, in: Klostermann, Vittorio (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971, 131–147, hier S. 146.

<sup>730</sup> Vgl. Hölscher, Lucian: Bürgerliche Religiosität im protestantischen Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: Schieder, Wolfgang (Hg.): Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1993, 191–215, hier S. 205.

<sup>731</sup> Vgl. Budde 2009, S. 81.



Abb. 138: Ludwig Christian Bokelmann (1844–1894): Ein Tauffest in Friesland, 1890, Öl auf Leinwand, 107 × 152 cm, bez. u. re.: Chr. L. Bokelmann Ddf 90, Lüttich, Museum der Schönen Künste / La Boverie, Inv.-Nr. B A 1413

Kleidung auf:  
Bei ihr handelt es sich allem Anschein nach um die Taufpatin, die sich gerade liebevoll um den in ihren Armen liegenden Täufling kümmert.<sup>732</sup> Die

Herrenrunde bildet nicht nur formal, sondern auch inhaltlich den Hintergrund der Szene. Mit ihren Körpern formieren sie eine homogene Gruppe, deren Geschlossenheit durch die zueinander ausgerichteten Körper gestärkt wurde. Dem gegenüber wurde die Frauengruppe genutzt, um das Publikumsinteresse zu wecken, obwohl auch hier die Interaktion ausschließlich zwischen den Figuren stattfindet und der Betrachter nicht unmittelbar angesprochen wird.

Bokelmann hat in dieser Zeit Szenen der unterschiedlichen Stationen der Tauffeier realisiert.<sup>733</sup> Die Motivgruppe könnte in Anlehnung an Ludwig Knaus entstanden sein, der das Bildthema bereits 1860 ins bäuerliche Milieu übertragen umsetzte (vgl. Abb. 139 ). Knaus' Taufgesellschaft



Abb. 139: Ludwig Knaus (1829–1910): Die Taufe, 1860, Öl auf Leinwand, 115,5 × 153,6 cm, sign. u. dat. u. li.: L Knaus 1860, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>732</sup> Vgl. Hodel, Barbara: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894). Monographie und Werkkatalog, Frankfurt am Main 1985, S. 54–56.

<sup>733</sup> Doch nicht nur die Taufe, auch andere Szenen aus dem kirchlichen Umfeld wie etwa Hochzeiten erregten zu dieser Zeit Bokelmanns Interesse, vgl. hierzu Hodel 1985, S. 54–59.

wirkt deutlich ungestümer, da auf einheitliche Trachten und die Geschlechtertrennung verzichtet worden war. Trotzdem erscheint das familiäre Moment durch das dem Täufling entgegengebrachte Interesse deutlich ausgeprägter.

Eine ähnliche Situation des religiösen Fests im familiären Kontext nutzte auch Josef Scheurenberg in seinem ‚Tag des Herren‘ (1879, Abb. 140). Auf diesem zeigt er eine Mutter mit ihren beiden Töchtern auf dem Heimweg von der Messe. Das ältere Mädchen

wird durch ihr langes weißes Kleid mit Schleier und das kleine Gebetbüchlein in ihrer Hand zur Hauptperson. Ob es sich um den Tag der Erstkommunion handelt, wie es Regina Freyberger



herausstellt,<sup>734</sup> oder doch den der

Abb. 140: Josef Scheurenberg (1846–1914): Der Tag des Herrn, 1879, Öl auf Leinwand, 97 × 146 cm, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. AI 296

Konfirmation, ist nicht sicher auszumachen. Weder die Kleidung noch das Alter sind ein eindeutiges Indiz: Das weiße Kleid legt die Vermutung nah, dass es sich um das protestantische Zeremoniell der Konfirmation handelt. Eine solche Garderobe lässt sich zu dieser Zeit auch in Werken anderer Düsseldorfer Künstler, wie Axel Gustaf Hertzberg (1832–1878) (vgl. Abb. 141 ) finden. Diese Deutung entspricht auch dem zeitgenössischen von Boetticher aufgeführten Titel „Der Tag des Herrn. Eine Frau u. zwei Mädchen, deren eines im weissen Kleide der Confirmandin, auf dem Kirchgang. (Motiv von Ratingen bei Ddf.)“<sup>735</sup>. Dem widerspricht die Kirche im Hintergrund, die laut Freyberger als die katholische Kirche St. Peter und Paul in Ratingen in der Nähe von Düsseldorf identifiziert werden kann.<sup>736</sup> Zudem wurde auch die katholische

<sup>734</sup> Vgl. Freyberger, Regina: Josef Scheurenberg. Düsseldorf 1846–1914 Berlin. Der Tag des Herrn, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 722, hier S. 722.

<sup>735</sup> Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 548, Nr. 12.

<sup>736</sup> Vgl. Freyberger 2017e, S. 722.

Erstkommunion bis 1910 zwischen dem zehnten und vierzehnten Lebensjahr gefeiert.<sup>737</sup>

Genauso war der Zeitpunkt der Konfirmation so ausgerichtet, dass er nahezu mit dem zur



Abb. 141: Axel Gustaf Hertzberg (1832–1878): Die kleine Konfirmandin, 1872, Öl auf Leinwand, 85 × 73 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Entstehungszeit geläufigen Schulabschluss zusammenfiel.<sup>738</sup> Die religiöse Zeremonie wird somit mit dem gesellschaftlichen Schritt vom Kind zum Erwachsenen parallelisiert. Dieser Wandel wurde in dem Gemälde in den blühenden Sträuchern, die den Wegesrand säumen, visualisiert. In der Kombination repräsentieren die drei Frauen außerdem die drei Lebensalter: vom jungen Mädchen, über die Heranwachsende bis zur reifen Frau.

Zudem präsentiert Scheurenberg Religion in seinem Gemälde als etwas primär Weibliches. Eine solche Sichtweise entsprach der zeitgenössischen Wahrnehmung, laut der das weibliche Leben mehr von Gefühlen und

tieferer Religiosität bestimmt war. Dass Religion für Frauen vielfach von größerer Bedeutung war als für Männer, hing mit gesellschaftlichen Faktoren zusammen. Zum einen fehlte vielen Frauen die Bildung für eine religionskritische Auseinandersetzung, zum anderen bot sie eine mentale Stärkung in der für Frauen immer noch physisch unsicheren Umwelt.<sup>739</sup>

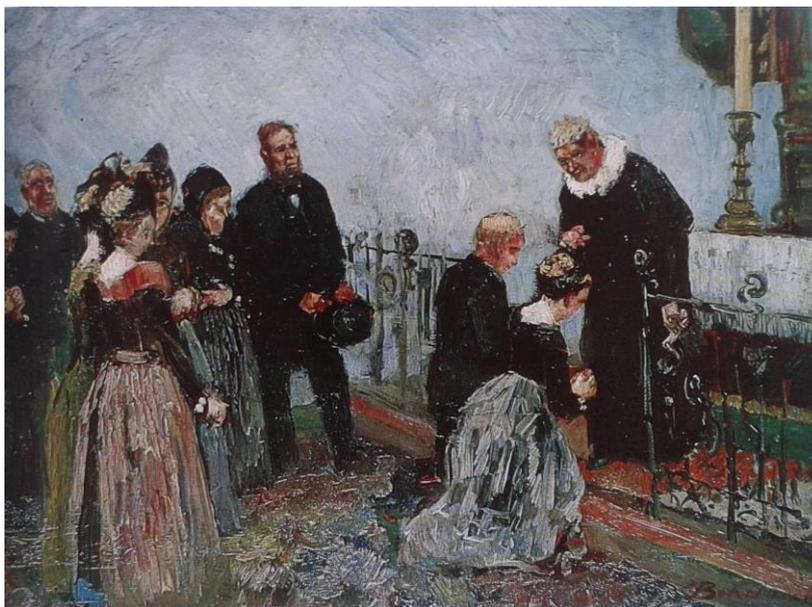
In dem Themenkomplex der gelebten Religion beschränkten sich die Künstler jedoch nicht nur auf den familiären Aspekt, auch die Zeremonielle wurden, zum Beispiel von Bokelmann in seiner ‚Trauung auf Föhr‘ (Abb. 142), ins Bild gesetzt. Besonders das Thema des Begräbnisses gewann in der zweiten Jahrhunderthälfte im Rheinland an

<sup>737</sup> Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 3, Freiburg 1995, S. 834. 1910 erfolgte durch Pius X. der Erlass ‚Quam singulari‘, in dem die Erstkommunion wieder auf ein jüngeres Alter vorverlegt wurde, vgl. ebd.

<sup>738</sup> Vgl. Lebensstationen in Deutschland. 1900–1993, hg. von Rosemarie Beier / Bettina Biedermann (Ausst.-Kat. Berlin, Zeughaus, 26. März bis 15. Juni 1993), Gießen 1993, S. 22.

<sup>739</sup> Vgl. Hölscher 1993, S. 207–208. Der Autor benennt an ebendieser Stelle die Faktoren des frühen Kindstods, genauso wie die Gefahr, dass Frauen im Kindbett verstarben oder Gewalt durch ihre Ehemänner erfuhrten.

Präsenz.<sup>740</sup> Die Thematik hatte ihren malerischen Ursprung im Sujet der Totenbetszene, wie sie vermehrt in Frankreich und Belgien realisiert wurde. In Deutschland schuf um 1855 Theodor Piloty (1826–1886) mit seinem ‚Seni vor der Leiche Wallensteins‘<sup>741</sup>



ein prominentes Beispiel. Daneben ist auch

Abb. 142: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Trauung auf Föhr, 1891 / 92, Öl auf Holz, 31 × 40,5 cm, bez. u. re.: Bokelmann, Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1962/317

das ethnografische Genre für die motivische Entwicklung von Bedeutung. Das ursprünglich aus der Historie stammende Motiv wurde in Düsseldorf 1844 von Henry Ritter in seiner Arbeit ‚Der ertrunkene Fischersohn‘ (Abb. 108) voller Emotionalität ins Genre übertragen und im Anschluss hauptsächlich von Genremalern adaptiert.<sup>742</sup>

Eine frühe rheinländische Auseinandersetzung mit dem Sujet der Beerdigung findet sich in Carl Friedrich Lessings ‚Klosterhof im Schnee‘.<sup>743</sup> Diente der Leichenzug hier noch als Staffage, erhob Ludwig Knaus das Motiv 1871 zum tatsächlichen Bildthema. Genauso wie Benjamin Vautier, dessen ‚Begräbnis auf dem Lande‘ (Abb. 143) im selben Jahr entstand, setzte auch Knaus in seinem ‚Hessisches Leichenbegräbnis im Winter‘ (Abb. 144) nicht das religiöse Zeremoniell ins Bild, sondern das Heraustragen des Sargs aus der Wohnstube. In solchen Darstellungen kam es zur Gegenüberstellung des friedlichen, alltäglichen Lebens mit dessen drastischem Ende.

<sup>740</sup> Vgl. Hölscher 1993, S. 205.

<sup>741</sup> Carl Theodor von Piloty (1826–1886): Seni an der Leiche Wallensteins, um 1855, Öl auf Leinwand, 92,5 × 106,5 cm, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie.

<sup>742</sup> Vgl. Baumgärtel, Bettina: Armeleute- und Totenmalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 188, hier S. 188, zum Werk Henry Ritters vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 2 – Katalog, S. 396–397.

<sup>743</sup> Vgl. Ausst.-Kat. Düsseldorf / Darmstadt 1979, S. 373. Gemeint ist das Gemälde: Carl Friedrich Lessing (1808–1880): Klosterhof im Schnee, um 1830, Leinwand, 61 × 75 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.



Abb. 143: Benjamin Vautier (1829–1898): Begräbnis auf dem Lande, 1871, Öl auf Leinwand, 110 × 162 cm, sign. u. dat. u. re.: B. Vautier 71, Privatbesitz

Die mit der Zeit gewandelte Wahrnehmung des Todes hatte die Etablierung einer solchen Thematik erst ermöglicht. „Der Tod des 19. Jahrhunderts [...] ist nicht mehr der Tod, den man für die eigene Person fürchtet, [...]

sondern der einem die entreißt, die man liebt: er ist der Tod des Anderen.“<sup>744</sup> Besonders



Abb. 144: Ludwig Knaus (1829–1910): Hessisches Leichenbegräbnis im Winter, 1871, Leinwand, 131 × 100 cm, bez. u. li.: L. Knaus. 1871, Marburg, Marburger Universitäts-Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv.-Nr. 160

in bürgerlichen Kreisen wurde der Tod zunehmend tabuisiert und aus dem Umkreis des alltäglichen Lebens verbannt.<sup>745</sup> Aufgrund der wachsenden gesellschaftlichen Anonymisierung und Vereinzeln pflegte man weniger persönliche Beziehungen. In solch einer reduzierten Gruppe wurde jeder Todesfall als deutlicher Verlust wahrgenommen.<sup>746</sup> Dadurch wiederum erhielt das Sterben eine gesteigerte Präsenz, die sich in der „Hypertrophie der Trauer, de[m] Kult des Gedenkens und der häufige[n] Besuch[e] des Friedhofs und der Gräber“<sup>747</sup> äußerte.

Die Künstler befassten sich am Jahrhundertende somit meist mit dem Motiv der Trauer und setzten das Bestat-

<sup>744</sup> Ariès 1984, S. 255.

<sup>745</sup> Vgl. Rieser 1991, S. 90.

<sup>746</sup> Vgl. ebd., S. 81–82.

<sup>747</sup> Ariès 1984, S. 255.

tungszeremoniell unmittelbar ins Bild. Diese Form nutzte in der Mitte des Jahrhunderts bereits Gustave Courbet in seinem ‚Begräbnis in Ornans‘.<sup>748</sup> Obwohl es sich bei dem gezeigten Motiv um ein höchst persönliches Ereignis handelt, legen die meist großformatigen Leinwände nah, dass die vielfigurigen Genrewerke rein für das Ausstellungswesen und nicht die private Nutzung geschaffen wurden.<sup>749</sup>

Diese Situation kann auch für Aloys Fellmanns Gemälde ‚Die letzte Ehre‘ (Abb. 145) angenommen werden. Darin hat sich vor einem strohgedeckten Bauernhaus die Trauergemeinde um einen Sarg versammelt. In der Darstellungsweise spiegeln sich die Traditionen der Schweizer Heimat des Künstlers wider. „Dort stellt man vor dem Sterbehaus im Freien den Sarg mit demselben Prunk wieder auf, in dem er vorher aufgebahrt war. Die Träger aus der Gemeinde in langen schwarzen Mänteln beten am Sarge Paternoster, bis alles versammelt ist; sie beten die ‚Fünfte‘, wie es dort zu Lande heißt.“<sup>750</sup> Auch die Gepflogenheit, dass sich Männer und Frauen voneinander getrennt



Abb. 145: Aloys Fellmann (1855–1892): Die letzte Ehre, 1883, Öl auf Leinwand, 185 × 265 cm, bez. u. li.: Aloys Fellmann 1883. Dsdf., Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 776

<sup>748</sup> Zu Courbets Werk und dessen Präsenz, vgl. Czymbek, Götz: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 34. Gemeint ist das Gemälde: Gustave Courbet (1819–1877): Ein Begräbnis in Ornans, 1849–1850, Öl auf Leinwand, 315 × 668 cm, Paris, Musée d’Orsay.

<sup>749</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 40.

<sup>750</sup> Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 19. Jg., Nr. 3 (01. November 1883), 1883, S. 35.

aufstellen, konnte als solche bereits in anderen Kontexten gesehen werden, wie zum Beispiel in Bokelmanns ‚Taufschmaus‘ (Abb. 138), und wurde als Teil des Begräbniszeremoniells ebenfalls von Benjamin Vautier (vgl. Abb. 143) aufgegriffen.<sup>751</sup> Die Thematik in Kombination mit der speziellen Schweizer Tradition entstand in Anlehnung an Fellmanns Malerfreund Hans Bachmann (1852–1917).<sup>752</sup> Die aufgegriffenen ortsspezifischen Details verliehen den Werken eine besondere Glaubwürdig- und Unmittelbarkeit, die nicht zuletzt durch die Herkunft des Malers verstärkt wurde.



Abb. 146: Aloys Fellmann (1855–1892): Kopfskizze, weitere Angabe und Verbleib unbekannt



Abb. 147: Aloys Fellmann (1855–1892): Figurenskizze, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Vorbereitet wurde das Gemälde durch mehrere Skizzen,<sup>753</sup> die sowohl Details wie ein einzelnes Gesicht (vgl. Abb. 146) oder eine Figurenkonstellation zeigen (vgl. Abb. 147) können.<sup>754</sup> Von Fellmann ist aber außerdem auch bekannt, dass er zu den frühen Genremalern gehörte, die unmittelbar in der Natur arbeiteten.<sup>755</sup> Ob jedoch sein erstes größeres Werk außerhalb des Ateliers fertiggestellt wurde, wie es die Zeitgenossen behaupteten,<sup>756</sup> ist nicht bekannt.

<sup>751</sup> Vgl. Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld / Leipzig 1897, S. 21–22.

<sup>752</sup> Vgl. Jolidon, Yves: Kunstmaler Aloys Fellmann. „Unter den Grossen der Kunst einer der Allergrössten“, in: Chronik von Sursee, 1993, 1–15, hier S. 5.

<sup>753</sup> Vgl. Lauts / Zimmermann 1971, S. 67.

<sup>754</sup> Das zweitgenannte Blatt zeigt eine Widmung an Fellmanns Freund Henri Snykens, der zeitgleich mit ihm die Klasse Sohns besucht hatte. In dieser wurde das Datum „I/V 84“ genannt, was jedoch wahrscheinlich das Jahr des schriftlichen Vermerks und weniger eine Datierung der Skizze darstellt.

<sup>755</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 282.

<sup>756</sup> Vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 19. Jg., Nr. 3 (01. November 1883), 1883, S. 35. Ebd. heißt es: „Bemerkenswert ist der Umstand, daß das Bild unter freiem Himmel fertig gemalt wurde.“

Dass ein solches Vorgehen jedoch auch maßgeblich zur inszenierten Selbstdarstellung der Künstler gehörte, legt eine erhaltene Fotografie (vgl. Abb. 148) nahe. Diese zeigt Fellmann, angeblich während der Arbeit an seinem letzten Gemälde ‚Palmsonntag‘ (Abb.



Abb. 148: Fotografie von Aloys Fellmann, wahrscheinlich mit seiner Frau im Garten, bei der Arbeit am Gemälde ‚Palmsonntag‘, um 1891, Verbleib unbekannt

155). Zwar ist nicht auszuschließen, dass Fellmann auch an den endgültigen Werken außerhalb seines Ateliers arbeitete, jedoch kann die Fotografie dafür kaum als Quelle herangezogen werden, da weder der Künstler unmittelbar während der Arbeit gezeigt wurde noch die benötigten Malutensilien

zu sehen sind.<sup>757</sup> Solche Aufnahmen dienten vornehmlich der Mystifizierung des Künstlers und attestierten zudem den Werken eine besondere Lebensnähe.

Die Wirklichkeitsnähe beruht auch auf dem akribischen Detailrealismus. Mit diesem steht Fellmann in der unmittelbaren Tradition Sohns, zu dessen Lehrzeit das Werk entstand.<sup>758</sup> Jede Einzelheit scheint genauestens studiert und für die Gesamtwirkung des Gemäldes platziert worden zu sein. In der großen Personenzahl verband Fellmann verschiedene Altersstufen beider Geschlechter und zeigt dadurch besonders viele unterschiedliche Emotionen – vom abgeklärten Blick der alten Frau bis zum kleinen Mädchen, das keinerlei Verständnis für die Situation hat. Die damit aufgegriffene Düsseldorfer Tradition wird durch die Idealisierung sowohl der Personen als auch der Umgebung weitergeführt. Hierin zeigt sich noch die Schadow'sche Grundidee, dass das Idealisieren ein grundlegender Bestandteil jeder Form von Malerei sei. Selbst der theaterhafte Bildaufbau mit dem zum schmalen Streifen verkürzten Vordergrund, auf

<sup>757</sup> Vgl. Klant 1995, S. 42. An der entsprechenden Stelle beschreibt der Autor ähnliche Faktoren für eine Fotografie aus der Hand Eugène Feyens, die Courbet zeigt.

<sup>758</sup> Vgl. Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. Jg. 3, Nr. 18 (17. März 1892) 1892, S. 314. Zwar wurde an dieser Stelle das Entstehungsjahr mit 1882 falsch angegeben, jedoch entspricht die Aussage, dass das Werk während der Ausbildung in der Klasse Sohns entstand, den Tatsachen. Fellmann wird bis in das Schuljahr 1884/85 als Schüler Sohns gelistet.

dem wie auf einer Bühne alle Akteure positioniert wurden, ist eine kompositorische Grundidee der frühen rheinischen Genremaler.<sup>759</sup>

Vier Jahre später malte Christian Ludwig Bokelmann sein ‚Nordfriesisches Begräbnis‘ (Abb. 149). Zu sehen ist eine Trauergesellschaft, die sich für das Begräbniszeremoniell vor einem Haus zusammengefunden hat. Im Vordergrund stehen mehrere Jungen mit Gesangbüchern: Gezeigt ist somit der Moment des Singens des Knabenchores.<sup>760</sup> Die Empathie des Betrachters steigerte Bokelmann dadurch, dass es sich bei der gezeigten Situation um ein Kinder- und kein Erwachsenenbegräbnis handelt. Der Tod eines Kindes



Abb. 149: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1884): Nordfriesisches Begräbnis, 1887, Öl auf Leinwand, 125 × 180,5 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4008

wurde im 19. Jahrhundert als deutlicher Verlust wahrgenommen, denn in der bürgerlichen Familie wurden mit der Zeit immer weniger Kinder geboren. Hatte die Durchschnittsfamilie in der ersten Jahrhunderthälfte noch zwischen fünf und sieben Nachkommen, sank die Zahl in der zweiten Hälfte auf etwa zwei bis vier.<sup>761</sup> Dadurch gewann der Tod jedes einzelnen an Geltung. Im Vergleich zu einer anderen Arbeit aus derselben Zeit (vgl. Abb. 150) steigerte Bokelmann im ‚Nordfriesischen Begräbnis‘ die

<sup>759</sup> Vgl. Ricke-Immel 1979, S. 160.

<sup>760</sup> Vgl. Edler 1992, S. 97.

<sup>761</sup> Vgl. Budde 2009, S. 34. Zwar nahm die Anzahl an Kindern in den reicheren Gesellschaftsschichten ab, jedoch war gerade die Säuglingssterblichkeit auch im Kaiserreich noch enorm hoch. Um 1900 überstand noch immer jedes fünfte Kind, bei den unehelichen sogar jedes dritte, nicht sein erstes Lebensjahr, vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 14.



Abb. 150: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1884): Begräbnis, um 1890, Öl auf Leinwand, 126 × 189,5 cm, bez. u. li.: C. L. Bokelmann, Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1984-99

Dramatik deutlich. Es ist nicht sicher, ob es sich bei dem Bild um eine unmittelbare Vorarbeit handelt, da die Thematik zwar verwandt, das Motiv aber ein gänzlich anderes ist.

Bokelmann be-

schränkte sich hier auf die Darstellung der Trauergemeinde, der Tod wiederum – in der Form des Sarges – erhielt keine unmittelbare Präsenz.

Obwohl Bokelmann, der akademischen Tradition verpflichtet, das Werk durch ausführliche Studien vorbereitete,<sup>762</sup> distanzierte er sich gleichfalls von der Malerei seiner Lehrer. Beim Kolorit griff er auf einen dunklen, beinahe schwarzen Unterton zurück, womit er sich von der Ateliermalerei ab und moderneren Vorbildern wie Mihály Munkácsy zuwandte.<sup>763</sup> Die abgestimmten Nuancen führen zu einer differenzierten Farbharmonie, aus der eine Betonung der Emotionalität und Atmosphäre resultiert.<sup>764</sup> Von der gedeckten Farbigkeit heben sich nur einzelne Details, wie die Gesichter oder die hellen Trachtenhauben, ab. Obwohl Bokelmann versuchte, sein Sujet möglichst sachlich zu schildern, wird in dem kleinen Mädchen, das vor seiner trauernden Mutter das Haus verlässt, die Düsseldorfer Tradition deutlich. Sie dient nicht nur, wie es schon die Zeitgenossen empfanden, als anrührendes Element,<sup>765</sup> sondern sie verleiht dem Gemälde

<sup>762</sup> Vgl. Schlee, Ernst: Der Maler Christian Ludwig Bokelmann als Darsteller des nordfriesischen Volkslebens, in: Nordelbingen, Bd. 55, Heide 1986, 141–168, S. 146, Abb. 3, 5, 6; vgl. Hodel 1985, S. 50. Für die Gesamtkonzeption hat sich beispielsweise eine Vorstudie erhalten, die sich heute im Besitz des Landesmuseums in Schleswig befindet.

<sup>763</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 276.

<sup>764</sup> Auf Bokelmanns Kolorit geht bereits Ricke-Immel in ihrem Katalogbeitrag ein. Sie stellt jedoch heraus, dass diese nur bedingt zur Emotionalität des Motivs beiträgt, vgl. Ricke-Immel 1979, S. 161.

<sup>765</sup> Vgl. Hodel 1985, S. 51. „[D]as Bild zwingt die Seele jedes fühlenden Menschen, und wäre es nur um des kleinen Mädchens willen, das in den neuen Trauerkleidern so unbeholfen und dabei so herzergreifend ahnungslos an den Sarg des Ernährers tritt.“ N. N.: Jubiläums-Ausstellung in Wien, in: Kölnische Zeitung vom 1. April 1888, zitiert nach Hodel 1985, S. 51.



Abb. 151: Fritz Mackensen (1866–1953): Gottesdienst im Moor, 1895, Öl auf Leinwand, 235 × 376 cm, bez. u. re.: Fritz Mackensen. Worpsswede 1895, Hannover, Historisches Museum am Hohen Ufer, Inv.-Nr. VM 022953

auch eine erzählerische Nebenkomponente, wie sie beispielsweise auch bei Werken Ludwig Knaus' ausgemacht werden konnte.

Dass eine solche Darstellungsweise durchaus Vorbildcharakter hatte, zeigt der Bokelmann-Schüler Fritz

Mackensen (1866–1953) in seinem ‚Gottesdienst im Moor‘ (Abb. 151). Die in Bokelmanns Berliner Atelier fertiggestellte Arbeit zeigt trotz eines gänzlich anderen Sujets deutliche Bezüge in der Figurenanordnung und dem Bildaufbau.<sup>766</sup> Daneben war

das ‚Nordfriesische Begräbnis‘ allem Anschein nach Vorbild für Carl Ludwig Jessens (1833–1917) ‚Begräbnisfeier‘ (Abb. 152). Wie Barbara Hodel bereits anmerkte,



Abb. 152: Carl Ludwig Jessen (1833–1917): Begräbnisfeier, 1897, Öl auf Leinwand, 99,5 × 147 cm, bez. u. Mitte: C. L. Jessen, Deetzbüll. 1897, Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1931/56

<sup>766</sup> Vgl. Articus, Rüdiger: Christian Ludwig Bokelmann. Ein wiederentdeckter Volkslebenmaler des 19. Jahrhunderts, in: Christian Ludwig Bokelmann, hg. von Ralf Busch (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Museum für Archäologie und die Geschichte Harburgs, Helms-Museum, 08. Juni bis 04. September 1994), Hamburg 1994, S. 6–7. Mackensen wiederum machte seinen Lehrer wahrscheinlich auf die norddeutschen Trachten aufmerksam, die in Bokelmanns Spätwerk eine bedeutende Rolle spielen sollten (vgl. ebd., S. 33–34).

auch in einzelnen Motiven, wie dem singenden Chor oder der Konzeption des Hintergrunds.<sup>767</sup> Allgemein

gewannen Trauerszenen in dieser Zeit an Präsenz. Bereits fünf Jahre vor Bokelmann malte James Guthrie (1859–1930) seine im Bildaufbau sehr ähnliche Arbeit ‚Eine Trauerfeier in den Highlands‘ (Abb. 153), die ebenfalls ein



Abb. 153: James Guthrie (1859–1930): Eine Trauerfeier in den Highlands, 1882, Öl auf Leinwand, 129,5 × 193 cm, Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Inv.-Nr. 1060

Kinderbegräbnis zeigt. Die Szene soll in dieser Form von Guthrie in Bring o’Turk beobachtet, skizziert und anschließend realisiert worden sein.<sup>768</sup> Ob Bokelmann diese Arbeit gekannt haben könnte, ist nicht bekannt.

Eine ganz andere Intention liegt Emil Schwabes (1856–1924) ‚Auf dem Friedhof‘ (Abb. 154) zugrunde. Auf einem schneebedeckten Friedhof hat sich neben dem



Abb. 154: Emil Schwabe (1856–1924): Auf dem Friedhof, 1886, Öl auf Leinwand, 71 × 108 cm, Verbleib unbekannt

ausgehobenen Kindergrab eine kleine Familie versammelt: der Vater hat gedankenverloren auf dem Sargkarren Platz genommen, während ein junges Mädchen zu seiner Rechten steht. Auf

<sup>767</sup> Vgl. Hodel 1985, S. 51. Zu dem Werk Jessens vgl. Volkslebenbilder aus Norddeutschland, hg. von Gerhard Kaufmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Altonaer Museum, 12. September bis 21. Oktober 1973), Hamburg 1973, S. 49, Kat.-Nr. 67.

<sup>768</sup> Vgl. Hodge, Susie: Glasgow Boys. Masterpieces of Art, London 2018, S. 54.

seiner linken Seite liegt ein kleiner weißer Sarg, der sich – außer durch das dunkle Kreuz auf dem Deckel – kaum von dem hellen Schnee abhebt. Der Vater wurde somit zwischen seinen beiden Kindern positioniert. Die Ehefrau und Mutter sucht der Betrachter vergeblich. Ob sie auch bereits verstorben ist, wird innerhalb des Werkes nicht gezeigt.

Diese Vordergrundszone setzte Schwabe in Kontrast zu einer weiteren Bestattung im Hintergrund. Die große Personenzahl sowie die vorherrschende Kleidung machen deutlich, dass es sich hierbei um gutsituierte Bürger handelt. Doch der Klassenunterschied wird nicht nur durch Äußerlichkeiten sichtbar, sondern auch darin, dass die ärmere Familie mit ihrem Zeremoniell warten muss, bis das der höheren Gesellschaft beendet ist.<sup>769</sup> Durch die geringe Personenzahl und die räumliche Distanz wirkt die Vordergrundszone umso einsamer.<sup>770</sup> Auch die Witterungsverhältnisse – der kalte Winter – unterstützen diesen Eindruck. Somit nutzte Schwabe das höchst emotionale und zeitgemäße Begräbnismotiv, um auf die präsenste gesellschaftliche Differenz aufmerksam zu machen.

Themen des sozialen Ungleichgewichts hatte Schwabe während seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie immer wieder aufgegriffen. Ob hierin noch eine Referenz auf die frühen Werke Sohns, zu dessen Lehrzeit Schwabes Werk entstand,<sup>771</sup> zu sehen ist, bleibt unklar. Der Einfluss des Lehrers spiegelt sich jedoch deutlich in dem Mädchen wider, das große Ähnlichkeit mit der Figur in Sohns ‚Das letzte Abendmahl‘ (Abb. 7) hat.

Obwohl die Religiosität in einigen Lebensbereichen abnahm, bestand in vielen Gesellschaftsteilen weiterhin der Wunsch nach „Erhöhung und Ritual“<sup>772</sup>. So stieg in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Beteiligung an religiösen Praktiken wieder an, hierzu zählten die Aktivität in „religiösen Vereinen [...] [und zum Beispiel] die Großveranstaltungen der Katholikentage und des Evangelischen Bundes erfreuten sich größerer Beliebtheit als jemals zuvor.“<sup>773</sup> Somit nahm zwar die private religiöse Praxis ab, Feiern und Riten büßten aber kaum an Bedeutung ein.

---

<sup>769</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 21 (01. August 1886), 1886, S. 301–302.

<sup>770</sup> Vgl. Flum 2013, S. 119.

<sup>771</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 256–258.

<sup>772</sup> Muhr 2006, S. 360.

<sup>773</sup> Budde 2009, S. 74.

Dies lässt sich beispielsweise an Prozessionen ausmachen, die sich zum Jahrhundertende wachsender Beliebtheit erfreuten. Im Rheinland hatte der weitverbreitete katholische Glaube in der ersten Jahrhunderthälfte durchaus zu Konflikten geführt, weshalb Prozessionen und Wallfahrten von der preußischen Regierung streng reglementiert worden waren. Doch spätestens in den 1880er Jahren hatte sich die Situation so weit relativiert, dass „dieses wachsende Ausgreifen des Katholizismus in den öffentlichen Raum [...] nicht mehr [zu Problemen führte].“<sup>774</sup> Die Akzeptanz religiöser Handlungen ermöglichte es, dass sich immer weitere Bevölkerungskreise daran beteiligten,<sup>775</sup> woraus ein allgemeines Bewusstsein resultierte. In diesem Umfeld begannen sich auch die Künstler zum Jahrhundertende verstärkt der Thematik zuzuwenden.

Ab 1889 malte Aloys Fellmann sein letztes Werk ‚Palmsonntag‘ (Abb. 155). Ihm war es nicht gelungen, das großformatige Gemälde zu seinen Lebzeiten fertigzustellen, weshalb die letzten Partien von Künstlerkollegen ergänzt wurden.<sup>776</sup> Es zeigt den



Abb. 155: Aloys Fellmann (1855–1892): Palmsonntag, Öl auf Leinwand, 163 × 217 cm, sign. u. re.: Alois Fellmann, Luzern, Kunstmuseum Luzern, Eigentum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Gottfried Keller-Stiftung, Bern, Inv.-Nr. E 13x

<sup>774</sup> Krull, Lena: Prozessionen in Preußen. Katholisches Leben in Berlin, Breslau, Essen und Münster im 19. Jahrhundert (zugl. Münster, Westfälische Wilhelms-Univ., Diss.), Würzburg 2013, S. 299. Für die Situation im Rheinland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vgl. ebd., S. 43–47.

<sup>775</sup> Vgl. ebd., S. 299.

<sup>776</sup> Vgl. Schnyder 1894, S. 21. Ebd. wird beschrieben: „Freunde des Künstlers haben dann das Fehlende ergänzt, aber nicht immer zum Vorteil des Bildes. Unvollendet war unter anderem der Kopf des Mädchens in der Ecke des Kirchhofes, das ein sich die Augen vor dem Weihrauch schützendes Kind vor sich stehen hat. [...] Auch die im Hintergrunde sich öffnende Gebirgslandschaft wie der Himmel waren unfertig, was jedoch den Eindruck des Ganzen nicht wesentlich beeinträchtigte.“

Moment, als die von einem Geistlichen angeführte Prozession den Kirchhof betritt. Dort werden sie von mehreren Gläubigen aller Alters- und Gesellschaftsschichten, die stehend und kniend den Weg säumen, empfangen. Der Künstler stilisierte die religiöse Zeremonie auf diese Weise zu einem allgemeingültigen



Abb. 156: Aloys Fellmann (1855–1892): Skizzenblatt zum ‚Palmsonntag‘ aus den Skizzenbüchern, um 1889/90, Verbleib unbekannt

Ereignis.<sup>777</sup> Durch die genutzte Detailfülle ist die Situation konkret bestimmbar: Die an langen Stöcken getragenen und bunt geschmückten sogenannten Palmbuschen sind ein Symbol der Palmzweigsegnung am Palmsonntag.<sup>778</sup>



Abb. 157: Aloys Fellmann (1855–1892): Studienfotografie des Geistlichen zu seinem Werk ‚Palmsonntag‘, um 1889/90, Verbleib unbekannt

Für eine möglichst genaue Auseinandersetzung griff Fellmann auf unterschiedliche Studienarten zurück. Wie bereits bei ‚Die letzte Ehre‘ (Abb. 145) gesehen, basiert das Gemälde auf genauen Vorarbeiten. Hierfür nutzte der Künstler die klassische Skizze (vgl. Abb. 156) genauso wie Fotografien (vgl. Abb. 157 und 158). Diese Praxis hatte sich in Künstlerkreisen seit den 1850er Jahren immer mehr etabliert, da man so dem Wunsch nach Authentizität besonders nah kam.<sup>779</sup> Daneben griff Fellmann auch auf klassische Gemälde als Vorbilder zurück, so stellen die schmutzigen Füße des älteren knienden Mannes

<sup>777</sup> Vgl. Stahlhut, Heinz: Feiertag, in: Alltag von früh bis spät. Bilder aus der Sammlung des Kunstmuseums Luzern, hg. von Fanni Fetzler / Heinz Stahlhut (Ausst.-Kat. Luzern, Kunstmuseum, 04. März bis 26. November 2017), Köln 2017, 50, hier S. 50.

<sup>778</sup> Vgl. ebd.

<sup>779</sup> Vgl. Muhr 2006, S. 365.

eine Referenz auf Caravaggios ‚Pilger-Madonna‘ dar.<sup>780</sup>

Das Werk zeichnet sich zudem durch seine helle Farbigkeit aus. Hierzu nutzte Fellmann hauptsächlich Lokalfarben, die kaum durch Schattierungen und Schlagschatten abgeschwächt wurden. Damit unterwanderte er die Ateliermalerei, die sich durch einen Farbgleichklang basierend auf einem zugrundeliegenden Farbton, auszeichnete, und gab



Abb. 158: Aloys Fellmann (1855–1892): Studienfotografie der Menschengruppe zu seinem Werk ‚Palmsonntag‘, um 1889/90, Verbleib unbekannt

eine Fürsprache für die Freilichtmalerei.

Eine ähnliche Farbgebung zeigt auch Hans Seppels (1886–1945) ‚Fronleichnamsprozession in der Ratinger Straße‘ (Abb. 159). Besonders die vom Sonnenlicht beschienenen Hausfassaden am Straßenrand wurden durch den Einsatz heller Farbtöne hervorgehoben. In der vedutenhaften Auffassung wird Seppels Interesse an der Umgebung deutlich. Durch die Kreuzherrenkirche im Hintergrund und die Häuserzeile kann die Szene eindeutig in Düsseldorf verortet werden. Wie exakt er dabei vorging, macht eine Fotografie aus der Zeit um 1920 (vgl. Abb. 160) deutlich, in der ein nahezu identischer Blickwinkel die Kongruenz zwischen dem Gemälde und der Realität offenbart.

Neben den rheinischen Sujets waren es am Realismus orientierte Landschaften sowie Figurenszenen, die Seppels Schaffen nach seiner 1920 beendeten Ausbildung in Düsseldorf dominierten.<sup>781</sup> Das Hauptmotiv des Gemäldes bildet die Prozession, bestehend aus Ministranten, Mönchen und Bürgern, die sich vom linken Bildmittelgrund zur unteren rechten Ecke zu bewegen scheinen. Der Ausgangspunkt des Festzugs am Fuße der Kirche ist identisch mit dem Fluchtpunkt der Komposition, wodurch der Betrachterblick unmittelbar auf das monolithartig in den Himmel ragende Gotteshaus gelenkt wird. Daneben erhielt die Darstellung durch den auf Hüfthöhe verlaufenden

<sup>780</sup> Vgl. Stahlhut 2017, S. 50.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610): Pilger-Madonna, 1603–1604, Öl auf Leinwand, Rom, Sant‘ Agostino.

<sup>781</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 281–282.



Abb. 159: Hans Seyppel (1886–1945): Fronleichnamprozession in der Ratinger Straße, 55 × 60 cm, sign. u. re.: Hans Seyppel, Düsseldorf, Galerie an der Börse. Wilhelm Körs

Anschnitt der vordersten Personen eine Bewegungskomponente, welche die Momenthaftigkeit der Situation unterstreicht.

Der Betrachter wird sich in einem besonderen Maße seiner Funktion bewusst, weil diese innerhalb des Gemäldes gedoppelt wurde, da er im Moment des Betrachtens des Gemäldes gleichzeitig zum Zuschauer der Prozession wird. Wolfgang Kemp beschrieb die in solchen Kunstwerken stattfindende Art der

Wahrnehmung treffend mit den Worten:

In der spezifischen Bedingtheit des Sehens erfährt man, was es heißt, im Theater, im Café zu sitzen oder dem Rennen beizuwohnen. Man bekommt nicht die Essenz einer Sache vorgeführt, sondern vollzieht sie aus sachbedingter Entfernung mit. Das Spektatorische ist die Signatur dieser Bilder und dieser Zeit.<sup>782</sup>

Nicht zufällig wählte Seyppel für eine ortsspezifische Darstellung die Fronleichnamprozession. Diese erfreute sich im Rheinland besonders großer Beliebtheit.<sup>783</sup> Die

Nähe zu anderen Traditionen zeigt sich darin, dass einige Figuren des regionalen Volkslebens nicht nur in den Karnevalsumzügen, sondern lange auch in den



Abb. 160: Fotografie der Ratinger Straße, um 1920, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

<sup>782</sup> Kemp 1983, S. 81.

<sup>783</sup> Vgl. Körs, Wilhelm: Düsseldorf aus der Sicht seiner Maler, Düsseldorf 2006, S. 73.

religiösen Prozessionen verkörpert wurden.<sup>784</sup>

Doch Seyppel bettete diese regionale Verbundenheit in einen größeren politischen Kontext. Die kaiserliche Flagge zierte nicht nur parallel zu religiösen die Hausfassaden, sondern überspannt – vom Wind aufgebauscht – sowohl die Prozession als auch die Kirche und nimmt in dem Bild nahezu die Hälfte des Himmels ein. Hinzu kommt der Umstand, dass die Kreuzherrenkirche bereits vor der Entstehung des Gemäldes säkularisiert worden war und, nachdem man sie als Tabaklager und Pferdestall genutzt hatte, „den Preußen als Montierungsdepot [diente].“<sup>785</sup> Die Traditionen des Rheinlandes werden von Seyppel somit als Teil der kaiserlichen Kultur gezeigt, ein Sinnbild dafür, dass die Differenzen der ersten Jahrhunderthälfte zwischen Regierung und rheinischer Bevölkerung überwunden waren. Die Prozession hat somit einen Großteil ihres ursprünglich religiösen Hintergrunds eingebüßt<sup>786</sup> und zeigt vielmehr, wie die individualisierte Suche nach persönlicher Frömmigkeit die „Rezeption geistiger, politischer und sozialer Zeitströmungen verknüpfte.“<sup>787</sup>

Dass solche Werke in ihrer Gattungszuordnung durchaus hybride Merkmale aufweisen, thematisierte Bernhard Maaz, wenn er über Adolph Menzels (1815–1905) ‚Fronleichnamsprozession in Hofgastein‘<sup>788</sup> schrieb, dass sie

nicht strikt einer Gattung zuzuordnen [ist], denn verschiedene Elemente überlagern sich: Im Vordergrund steht der Charakter eines Ereignisbildes, aber die dieser Gattung anhaftende Repräsentationsfunktion fehlt weitgehend, da die handelnden Hauptpersonen sich dem Betrachter entziehen. Eher schon kann man von einem Gesellschaftsstück mit Genrecharakter sprechen.<sup>789</sup>

Die benannte Uneindeutigkeit zeigt sich auch bei den Düsseldorfer Vertretern. Während Fellmann den Geistlichen noch als Hauptakteur inszenierte, löst Seyppel eine direkte Zuordnung in seinem Werk auf. Viel mehr fokussierte er das Momenthafte der Situation, wozu er auf jegliche erzählerische Nebenkompente verzichtete.

---

<sup>784</sup> Vgl. Frohn, Christina: „Löblich wird ein tolles Streben, wenn es kurz ist und mit Sinn“. *Karneval in Köln, Düsseldorf und Aachen 1823–1914* (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss.), Bonn 1999, S. 53, 162.

<sup>785</sup> Böcker, Karl / Hansen, Addi (Hg.): *Die Ratinger Straße. Die Kunst- und Kultmeile in der Düsseldorfer Altstadt*, Köln 2010, S. 235.

<sup>786</sup> Zum Verlust der moralisierenden Ebene innerhalb der religiösen Genreszenen, vgl. Busch 1971, S. 140.

<sup>787</sup> Hölscher 1993, S. 194.

<sup>788</sup> Adolph Menzels (1815–1905): *Fronleichnamsprozession in Hofgastein*, 1880, Öl auf Leinwand, 51,3 × 70,2 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek.

<sup>789</sup> Maaz, Bernhard: *Fronleichnamsprozession in Hofgastein*, 1880, in: Adolph Menzel. *Radikal Real*, hg. von Bernhard Maaz (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16. Mai bis 31. August 2008), München 2008, 177, hier S. 177.

Insgesamt lässt sich in den religiösen Genreszenen die Abnahme der persönlichen Frömmigkeit nachvollziehen. Die akademisch geprägten Genremaler malten nur selten Kirchgänge oder Gebete, stattdessen fokussierten sie sich auf die hohen kirchlichen Festtage, die noch von den Bürgern als Kontaktpunkte zur Kirche aufrechterhalten wurden. Obwohl die Sujets immer noch gerne in die ländliche Umgebung verlagert wurden, war es die religiöse Praxis des städtischen Publikums, die das Motiv vorgab, während das Umfeld die künstlerische Ausstaffierung bot.

Eine inhaltliche Ergänzung bildet die spezifische Lokalisierung. Viele der betrachteten Exempel lassen sich entweder mittels des Titels, der gezeigten Tradition oder der Landschaft topografisch verorten. Hierdurch schufen die Künstler einen Wahrheitsanspruch und gaben den Gemälden eine besondere Lebensnähe, die sich in der Überprüfbarkeit des Gezeigten manifestiert. Indem die Künstler Szenen zeigten, denen sie allem Anschein nach selbst beigewohnt hatten, verliehen sie ihren Arbeiten eine besondere Glaubwürdigkeit. Dieser Aspekt hatte am Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen, da die Rezipienten zunehmend „die nüchterne Zurschaustellung akademischer Figuren ohne ‚echte‘ Religiosität des Malers als Lüge [empfanden].“<sup>790</sup> Hierin zeigt sich der Anspruch, „erforschte oder erfahrene Wirklichkeit, Wirklichkeit der Geschichte und der Gegenwart, des Menschen und der Natur in der Kunst anschaulich zu machen [...]“<sup>791</sup>

Diese Art der Darstellung entsprach auch dem Wunsch nach konfessioneller Differenzierung. Durch die angespannte Situation seit dem Anschluss der linksrheinischen Gebiete an Preußen, die sich bis in das letzte Jahrhundertviertel nicht entspannt hatten, bestand in der Gesellschaft der Wunsch, die eigene Glaubensrichtung deutlich von anderen abzuheben.<sup>792</sup> Die Künstler verbanden somit die gelebte Religion mit bestimmten Regionen und deren Traditionen.

Neben der von den Bürgern selbst erfahrenen Religion, war es das monastische Umfeld, das aufgrund der Distanz zur Gesellschaft und des spezifischen Lebensstils immer schon besonderes Interesse geweckt hatte. Ursprünglich basierte das Motiv des Mönchslebens auf dem Typus des Heiligen Hieronymus, das Thema verlor jedoch bereits

---

<sup>790</sup> Muhr 2006, S. 360.

<sup>791</sup> Waetzoldt 1971, S. 48.

<sup>792</sup> Vgl. Schneider, Bernhard: Religionsgemeinschaften im preußischen Rheinland, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit, hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 105–111, hier S. 110.

in der Malerei des 17. Jahrhunderts seine religiöse Prägung.<sup>793</sup> In der Romantik wurde das Mönchsleben schließlich zum Symbol des Mystischen verklärt.<sup>794</sup> In Düsseldorf etablierte sich die Thematik hauptsächlich durch den aus Berlin stammenden Shadow-Kreis und schlug sich zunächst hauptsächlich in der Landschaftsmalerei nieder. Mit seinem ‚Klosterhof im Schnee‘<sup>795</sup> war Lessing Vorbild sowohl für Johann Wilhelm Schirmer als auch Caspar Scheuren (1810–1887). Erst 1844 übertrug Alfred Rethel (1816–1859) das Sujet in seinem ‚Mönch an der Leiche Heinrich IV.‘<sup>796</sup> in die historische Figurenmalerei.<sup>797</sup>

Innerhalb der Genremalerei begegneten die Künstler dem monastischen Leben meist mit einem humoristischen Unterton, der sich aus der Differenz der Lebensweisen inner- und außerhalb des Klosters speiste. Obwohl einzelne rheinische Vertreter, wie zum Beispiel Ernst te Peerdt (1852–1932), diese anekdotische Auffassung ebenfalls inszenierten,<sup>798</sup> sollten sie sich in Düsseldorf nicht der Beliebtheit erfreuen wie in anderen deutschen Kunstzentren.<sup>799</sup>

Die reduzierte Verbreitung solcher Themen am Jahrhundertende kann als Konsequenz des ‚Kulturkampfes‘ gesehen werden. Die Katholiken wurden im Kaiserreich mit erheblichen Diffamierungen konfrontiert, zu denen die 1873 erfolgte Auflösung „[aller] religiöse[r] Orden – außer den barmherzigen Schwestern“<sup>800</sup> zählte. Obwohl sich die Situation im Laufe der Zeit egalisierte und die geistlichen Orden ab 1887 wieder zugelassen wurden,<sup>801</sup> hatte die Mönchsthematik genauso wie die religiösen Genreszenen ihre humoristische Darstellbarkeit vor diesem Hintergrund nahezu komplett eingebüßt.

Eines der wenigen Düsseldorfer Werke dieses Motivkreises ist Aloys Fellmanns ‚Das Gelübde‘ (Abb. 161). Das Sujet entstammt dem unmittelbaren Erfahrungsschatz des Künstlers. Zu diesem wurde er durch seinen Bruder Basilius, der selbst „1880 [...] im

---

<sup>793</sup> Vgl. Ost, Hans: *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts* (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss.), Düsseldorf 1972, S. 85–91.

<sup>794</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>795</sup> Carl Friedrich Lessing (1808–1880): *Klosterhof im Schnee*, um 1830, Leinwand, 61 × 75 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

<sup>796</sup> Alfred Rethel (1816–1859): *Mönch an der Leiche Heinrichs IV.*, 1844, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen, 54 × 58,5 cm, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>797</sup> Vgl. Ost 1972, S. 136–139. Für die romantische Tradition der Mönchsthematik allgemein, vgl. ebd., S. 108–139.

<sup>798</sup> Hierzu gehört zum Beispiel: Ernst te Peerdt (1852–1932): *Die Martinsgans*, um 1875, Öl auf Leinwand (unvollendet), 119 × 165,5 cm, Erfstadt, Stadthaus Lechenich.

<sup>799</sup> Vgl. Czymmek 2012a, S. 14–15; vgl. Ricke-Immel 1979, S. 162.

<sup>800</sup> Rotthoff, Karl-Heinz: *Das Drama des Preußischen Kulturkampfes im 19. Jahrhundert und wichtige Folgen im 20. Jahrhundert*, Essen 2013, S. 37.

<sup>801</sup> Vgl. Feist, Peter H.: *Geschichte der deutschen Kunst. 1848–1890*, Leipzig 1987, S. 236.

Benediktinerkloster zu Engelberg die Ordensgelübde ab[legte]“<sup>802</sup> angeregt. In einem Chorraum wird die Ordensaufnahme eines Novizen zelebriert: Auf dem Boden liegt, vom Grabtuch bedeckt,

der Mönchsanwärter, der Abt hat seine Hände über ihm ausgebreitet und spricht die Entsagungsformel. Umgeben wird die Hauptgruppe von Ministranten sowie mehreren

Mönchen, die sich stehend und sitzend im und um



Abb. 161: Aloys Fellmann (1855–1892): Das Gelübde, um 1888, bez. u. li.: Aloys Fellmann, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

das Chorgestühl versammelt haben. Während der Rest der Kirchengemeinde mittels des Chorgitters vom Geschehen separiert wurde, ließ Fellmann den Betrachter zum Teil der Anwesenden werden.<sup>803</sup> Dieser Eindruck wird maßgeblich von der Rückenfigur im rechten Vordergrund bestimmt. Diese versperrt einerseits den Blick, hebt jedoch gerade dadurch das Bühnenhafte der Situation auf und dient gleichzeitig als Repoussoir. Somit parallelisierte Fellmann das Publikum mit den werkimmanenten Betrachtern, woraus sich eine besondere Nähe ergab.

Auch in diesem Gemälde zeigt sich Fellmanns Hang zu detaillierten, momenthaften Szenen. Genauso wie sein ‚Palmsonntag‘ (Abb. 155) wurde ‚Das Gelübde‘ durch Skizzen und Fotografien vorbereitet (vgl. Abb. 162). Den Raum des Klosters Engelberg, in dem sich der Maler im Laufe des Jahres 1885 längere Zeit aufgehalten und das als Vorbild des Kirchenraums gedient hat, gibt er genaustens wieder.<sup>804</sup> Das abgebildete Chorgestühl lässt sich mittels der Ecksituation, der „verspielten Bekrönung“<sup>805</sup> und der darüber liegenden Orgel genau identifizieren. Somit liegt es nahe, dass auch die Behauptung, die

<sup>802</sup> Schnyder 1894, S. 14.

<sup>803</sup> Vgl. ebd., S. 17. Der Autor zitiert an dieser Stelle einen Beitrag der Kölner Zeitung, Nr. 355, Abendausgabe.

<sup>804</sup> Vgl. Schnyder 1894, S. 14–15.

<sup>805</sup> Muff, Guido: Das Benediktinerkloster Engelberg, 13. neubearbeitete Aufl., Regensburg 2010, S. 20.

Mitglieder des Benediktinerklosters hätten dem Maler als Modelle gedient, durchaus den Tatsachen entspricht. Hiervon auszunehmen ist nur das Chorgitter, das laut Schnyder dem des Xantener Doms nachempfunden wurde, auf das Fellmann erst nach seiner Studienzeit in Engelberg aufmerksam wurde.<sup>806</sup>

Nur wenige andere Düsseldorfer Vertreter nahmen sich dieses Themenkomplexes an. Neben vereinzelt Arbeiten beispielsweise Fritz Beinkes<sup>807</sup> war es Hans Kohlschein, der

sich dem Motiv mehrfach zuwandte. Mit dreizehn Jahren begann er die Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie und beendete sie 1904 in der Meisterklasse Meyers.<sup>808</sup> Ein Großteil seiner Genreszenen war von seiner traditionsbewussten Erziehung<sup>809</sup> geprägt. Zudem reproduzierte sein Vater, der selbst Künstler und Professor an der



Abb. 162: Aloys Fellmann (1855–1892): Fotografie aus dem Kloster Engelberg, mit Aloys Fellmanns Bruder Basilius als Abt, um 1884, Verbleib unbekannt

Düsseldorfer Kunstakademie war, eine Vielzahl religiöser Werke.<sup>810</sup> In seiner Arbeit ‚Mönch mit Messingkrügen‘ (Abb. 163) zeigt Kohlschein in einem niedrigen, überwölbten Gang einen Mönch, der zwei leere Messinggefäße trägt. Der Ordensmann, in Kutte und mit blauer Schürze, dreht dem Betrachter den Rücken zu und entfernt sich mit gemäßigttem Schritt. In der malerischen Auffassung verband der Künstler verschiedene Ansätze: Die Gefäße weisen einen pastosen Farbauftrag auf, wodurch trotz der angedeuteten Lichtreflexe die glatte Metalloberfläche negiert wird. Im Kontrast dazu steht die detailliertere Ausarbeitung der Figur.

<sup>806</sup> Vgl. Schnyder 1894, S. 16. Der Künstler beschreibt ebd., dass sich Fellmann in den Jahren 1886 und 1887 vermehrt in Xanten aufhielt.

<sup>807</sup> Fritz Beinke (1842–1907): Chorgebet, Öl auf Leinwand, 85 × 65 cm, sign. u. re.: F. Beinke, Kunsthandel, Verbleib unbekannt, vgl. Aukt.-Kat. Galerie an der Börse, Verkaufsausst.-Nr. 63 (18. April bis 02. Mai 2009), 2009, eingesehen im DDM.

<sup>808</sup> Vgl. Eggenstein, Georg: Zwischen Tradition und Moderne, in: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, 11–17, hier S. 11.

<sup>809</sup> Vgl. Zielke, Sigrid: Hans Kohlschein – Ein Maler bleibt sich treu, in: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, 19–25, hier S. 23.

<sup>810</sup> Vgl. Eggenstein 2009, S. 11.

Uneindeutig bleibt auch der Lichteinfall. Obwohl der Raum durch den hellen Wandputz als recht lichterfüllt erscheint, verzichtete Kohlschein weitestgehend auf

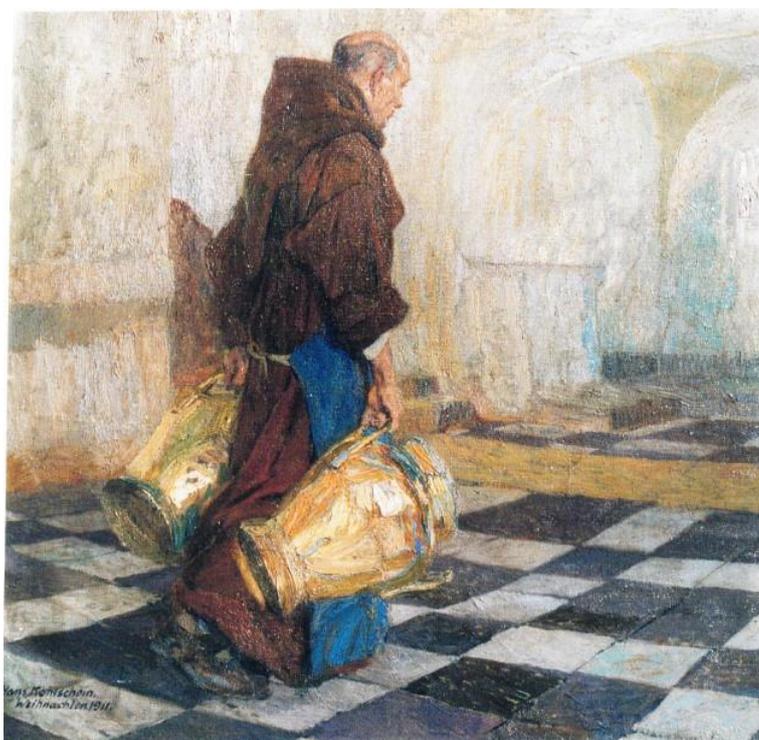


Abb. 163: Hans Kohlschein (1879–1948): Mönch mit Messingkrügen, 1911, Öl auf Leinwand, 69 × 69 cm, sign. u. dat. u. li.: Hans Kohlschein. Weihnachten 1911, Privatbesitz

Schlagschatten. Da der Künstler die einzelnen Partien jedoch nicht monochrom wiedergab, sondern verschiedene Farbnuancen ineinander mischte, entsteht trotzdem eine Tiefenwirkung. Indem die Figur des Mönches von der Mittelachse leicht nach links verlagert wurde und das Fliesenmuster in einer flachen Diagonale auf den Hintergrund ausgerichtet ist, wird eine Bewegungsrichtung impliziert. Somit

gewann der gezeigte Moment an Flüchtigkeit, da der nächste Schritt unmittelbar angedeutet wurde.

Angesichts der geringen Repräsentanz solcher Werke in dem betrachteten Künstlerkreis kann geschlossen werden, dass die Thematik aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen kaum noch Relevanz hatte. Religiöse Motive zeigten allgemein einen quantitativen Rückgang, wie Stephan Waetzoldt anhand ausgewählter zeitgenössischer Zeitschriften nachweisen konnte.<sup>811</sup> Hinzu kam zumindest in den ersten Jahren des Kaiserreichs die angespannte Situation des ‚Kulturkampfes‘. Diese mag dazu geführt haben, dass sich die Künstler – so sie sich einer religiösen Thematik widmeten – auf unproblematische Gebiete des Glaubens fokussierten, die sie in den religiösen Handlungen des Publikums fanden, während diffizile Themen gemieden wurden.

<sup>811</sup> Vgl. Waetzoldt 1971, S. 36–41. Auf den Rückgang der religiösen Szenerien in der Malerei machten auch andere Autoren aufmerksam, vgl. zum Beispiel Börsch-Supan 2016, S. 232.

## 4.6 Jagdszenen: Von der Wilderei zur bürgerlichen Unterhaltung

In der Düsseldorfer Genremalerei fand die Prägung des Jagdmotivs vor dem Hintergrund des sozialen Ungleichgewichts statt. Etabliert durch Vertreter wie „Wilhelm Joseph Heine [(1813–1839)], Adolph Schroedter oder Henry Ritter“<sup>812</sup> kulminierte die Auseinandersetzung in Wilhelm Hübners ‚Jagdrecht‘ (Abb. 164), das durch Ausstellungen und mehrere Kopien aus der Hand des Künstlers enorme Bekanntheit genoss. Die Thematik der Wilderei hatte in den 1830ern und 40ern, durch die Verschärfung des Jagdrechts deutlich an Brisanz gewonnen. Dieses oblag dem Landesherrn, wodurch sich jeder der Wilderei strafbar machte, sobald er ohne ausdrückliche Erlaubnis ein Tier – ungeachtet der Begründung, zum Beispiel als Schutz der eigenen Felder und Ernte – erlegte. Gerade „[i]m Rheinland wurde [...] [die Situation]

als besondere Last empfunden, da sich hier die rechtliche Situation der Bauern seit dem Anschluss an Preußen verschlechtert hatte.“<sup>813</sup> Unter der zuvor herrschenden französischen Regierung war das Jagdrecht aufgehoben und dadurch der Wildbestand deutlich reduziert worden, was zum



Abb. 164: Carl Wilhelm Hübner (1806–1882): Das Jagdrecht, 1846, Öl auf Leinwand, 40,5 × 56,0 cm, sign. u. dat. u. li.: C. Hübner seinem Freund W. Müller. 46, Bonn, LVR-LandesMuseum Bonn, Inv.-Nr. 2005.16,0-1

Rückgang von Wildschäden und damit zur Entlastung der bäuerlichen Bevölkerung führte. Nach 1815 traten jedoch unterschiedliche Regelungen in Kraft: Während die rechtsrheinischen Gebiete wieder dem ursprünglichen Jagdrecht unterstellt wurden, fand in den linksrheinischen Regionen eine Kompromisslösung in der Form einer Kombination beider Gesetzgebungen statt.<sup>814</sup>

<sup>812</sup> Landes 2008, S. 118.

<sup>813</sup> Ebd., S. 120. Für den gesamten Abschnitt über Hübners ‚Jagdrecht‘ vgl. ebd., S. 115–122.

<sup>814</sup> Vgl. Rösener, Werner: Die Geschichte der Jagd. Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit, Düsseldorf / Zürich 2004, S. 356–357.

Wie bei vielen sozialkritischen Werken, war auch die Präsenz des ‚Jagdrechts‘ zu seiner Entstehungszeit enorm hoch. Nach den 1848 erfolgten Änderungen verlor es jedoch rasch seine Aktualität und somit auch seine Brisanz<sup>815</sup> und bereits ein Jahr später wurden die Jagdprivilegien aufgehoben. Dieser Schritt hatte jedoch einen solchen Anstieg der allgemeinen Jagdtätigkeit zur Folge, dass der Wildbestand zu sehr dezimiert und in einigen Landstrichen beinahe ausgerottet wurde. Aus diesem Grund wurde das Jagdrecht im Folgenden an die Größe des ländlichen Besitzes gebunden.<sup>816</sup>

Doch nicht nur die Gesetzesänderungen ließen die Thematik der Wilderei an Aktualität verlieren, auch die gesellschaftlichen Veränderungen am Jahrhundertende trugen dazu bei. Denn obwohl immer noch viele Menschen von Armut und Hunger bedroht waren, wurde die Versorgungssicherheit größer und dauerhaft gewährleistet. „Grundsätzlich führten Ertragsausfälle in der Landwirtschaft nicht mehr zu Hungersnöten. Nun rückte der Gewinn als Motiv für den Wilderer in den Vordergrund.“<sup>817</sup> Das romantische Bild des Wilddiebes, der aus Armut versucht, sein Land zu schützen oder seine Familie zu ernähren, wich der Vorstellung, in der persönliche Habgier das einzige Handlungsmotiv darstellte.<sup>818</sup>

Eine zweite Traditionslinie bildete sich aus der Landschaftsmalerei. In Düsseldorf nutzte seit den 1830er Jahren unter anderem Johann Wilhelm Schirmer immer wieder Jagdszenen als Staffage für seine Waldlandschaften. Darin bildete jedoch weniger die

---

<sup>815</sup> Vgl. Landes 2011, S. 204. Auf die genauen Entstehungsumstände der sozialkritischen Werke wird in Kapitel 4.7.4 Ein kritischer Unterton in der Malerei: Von sozialen Tendenzen bis zur ‚Rinnsteinkunst‘ noch differenziert eingegangen.

Die von Ingeborg Krueger aufgestellte These, dass Hübners Werk durchaus Einfluss auf die Veränderung der Gesetzeslage gehabt haben soll, vgl. Krueger, Ingeborg: „Ein Bild des Grausens“. Carl Wilhelm Hübner, Das Jagdrecht, in: Berichte aus dem Rheinischen Landesmuseum Bonn, Nr. 2, 2006, 34–40, hier S. 36, kann durchaus infrage gestellt werden. Auf die Schwierigkeit dieser Annahme wies bereits Landes hin, vgl. Landes 2008, S. 122.

<sup>816</sup> Vgl. Notegen, Marchet: Vom Sozialrebell zum illegalen Fleischlieferanten: Wilderer, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 121–137, hier S. 123. Als Gründe der nach 1849 in kürzester Zeit rasant ansteigenden Jagdtätigkeit nennt der Autor die ab diesem Zeitpunkt uneindeutige Gesetzgebung sowie die in der Bevölkerung noch weitverbreitete Wut über die lange Entbehrung der Jagdmöglichkeit und die noch vorhandenen Wildschäden.

Für die historischen Gründe der 1849 erfolgten Veränderung des Jagdrechtes vgl. Rösener 2004, S. 348–371.

<sup>817</sup> Notegen 2015, S. 124.

<sup>818</sup> Obgleich es neben diesem finanziellen Aspekt noch andere Gründe zur Wilderei wie die Auflehnung gegen die herrschende Schicht, den Reiz des Verbotenen oder das Ausleben des sogenannten ‚Jägerbluts‘ – also die Passion des Jagens – gab, war keinem dieser Motive das Idealistische des Jahrhundertanfangs inhärent, vgl. hierzu Notegen 2015, S. 124–125.

Dramatik als Stille und Abgeschlossenheit die maßgeblichen Bildaspekte.<sup>819</sup> Diese gemäßigtere Form, in der der Mensch als Teil der Natur aufgefasst wurde, sollte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte auch im Genre verbreiten.



Abb. 165: Franz Kiederich (1873–1950): Winterjagd, Öl auf Leinwand (doubliert), 66,5 × 94 cm, sign. u. li.: FL. Kiederich Dlf., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Außerdem war es nun durch die gesellschaftlichen Verän-

derungen möglich, die Jagd ins bürgerliche Milieu zu verlagern. Vorbereitet wurde diese Darstellungsweise in der französischen Malerei durch Gustave Courbet, der selbst jagte<sup>820</sup> und die entsprechenden Motive mehrfach in seinem Œuvre aufgriff. Neben Szenen, in denen die Beute im Fokus des Bildes steht, ist es das Thema der Ruhe nach der Jagdhandlung, das Courbet in Arbeiten wie ‚Das Jagdfrühstück‘<sup>821</sup> zeigt. Ein Großteil dieser Werke entstand in der Folge eines Jagdaufenthaltes in Frankfurt und Umgebung,<sup>822</sup> ihre Bekanntheit in Deutschland kann somit angenommen werden. Eine ähnliche Richtung, in der das Handlungsmotiv weitestgehend reduziert wurde, schlug auch Johann Christian Kröner (1838–1911), der neben Carl Friedrich Deiker (1836–1892) einer der bedeutendsten Düsseldorfer Jagdmaler war, in Arbeiten wie ‚Jagdgesellschaft‘ ein.<sup>823</sup>

<sup>819</sup> Vgl. Mai, Ekkehard / Haberland, Irene: Johann Wilhelm Schirmer. 1807 Jülich–1863 Karlsruhe, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 27. April 2013 bis 21. April 2014), Petersberg 2013, 228–231, hier S. 228–229.

<sup>820</sup> Vgl. Czymmek 2005, S. 35.

<sup>821</sup> Gustave Courbet (1819–1877): Das Jagdfrühstück, 1858, Öl auf Leinwand, 207 × 325 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

<sup>822</sup> Vgl. Schuster, Peter-Klaus: Jagd, in: Courbet und Deutschland, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 19. Oktober bis 17. Dezember 1978; Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 17. Januar bis 18. März 1979), Köln 1978, 243–253, hier S. 246.

<sup>823</sup> Vgl. Aus Alltag und Geschichte. Genre- und Historienmalerei des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums, hg. von Stadt Köln (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 27. April bis 26. Juni 1983), Köln 1983, S. 3–4. Zu der Bedeutung von Carl Friedrich Deiker vgl. Paffrath, Hans: Hugo Mühlig, 1854 Dresden–Düsseldorf 1929, Düsseldorf 1993, S. 60.

Eine kurze Beschreibung des Gemäldes von Johann Christian Kröner findet sich in: Ausst.-Kat. Köln 1983, S. 10–11, Kat.-Nr. 8. Johann Christian Kröner (1838–1911): Jagdgesellschaft, Öl auf Pappe, 30 × 48 cm, sign. u. re.: Ch. Kröner, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud.

In einer klassischen Variante zeigt auch Franz Kiederich seine ‚Winterjagd‘ (Abb. 165). Dazu griff er auf die geläufige Düsseldorfer Darstellungsweise zurück, das Geschehen ausschließlich im Vordergrund stattfinden zu lassen. Die daraus resultierende Nähe zum Betrachter wurde genutzt, um die Jägergruppe vor einem Haufen aufgetürmten Strohs möglichst detailliert auszuarbeiten. Die Gesellschaft teilt sich in zwei Gruppen: die Jäger auf der linken und die Treiber auf der rechten Seite. Erstere sind in ein Gespräch vertieft und scheinen das Jagdgeschehen zu rekapitulieren, während die Treiber sich ausruhen oder ihre Pfeifen anzünden. Die ‚Strecke‘, die nach erfolgreicher Jagd aus der Beute gelegt wird und somit deren Ende anzeigt, besteht aus einem einzelnen Hasen, der kaum sichtbar im Vordergrund liegt. Mit der Darstellung des verschneiten Feldes und der Anordnung der beisammenstehenden Jagdgesellschaft<sup>824</sup> nimmt Kiederich hier noch deutlich Bezug auf das Vorbild Hugo Mühlig mit Werken wie ‚Nach der Treibjagd‘ (Abb. 166). Durch die implizierte bildimmanente Interaktion der Figuren griff Kiederich auf die klassische Form der Düsseldorfer Genremalerei zurück, in der die Akteure und ihre Verhaltensweisen den Fokus der Auseinandersetzung bilden, während die Landschaft ausschließlich der Hintergrundgestaltung diene. Obwohl er die tatsächliche Narration



Abb. 166: Hugo Mühlig (1854–1929): Nach der Treibjagd, Öl auf Leinwand, 44 × 67 cm, sig. u. re.: Hugo Mühlig, Privatbesitz

weitestgehend reduzierte, gelang es ihm auf diese Weise trotzdem ein erzählerisches Moment zu schaffen, da das Publikum über den bisherigen Verlauf der Jagd nachzudenken beginnt.

Ein gänzlich anderes Vorgehen zeigt Kiederich hingegen in seiner ‚Jagdpause‘ (Abb. 167 ). Die

unmittelbare Jagdhandlung wurde gänzlich aus dem Bildgeschehen herausgenommen. Durch die Darstellung im Unterholz verschmelzen die Handelnden in ihrer braunen bis schwarzen Kleidung nahezu mit dem sie umgebenden Wald. Nur einzelne Details, wie der aufziehende Rauch des entfachten Feuers oder das helle Fell des Jagdhundes, sind

<sup>824</sup> Vgl. Paffrath 1993, S. 86.

unmittelbar für den Betrachter auszumachen. Hier zeigt der Maler den Menschen und die Natur als gleichberechtigte Elemente. Zu dieser Wahrnehmung trägt auch die rasche Malweise mit kaum voneinander zu differenzierenden Partien bei, mit der Kiederich seinem Gemälde eine besondere Lebensnähe verlieh. Den Ursprung hatten diese Motive wahrscheinlich in seiner eigenen Jagdtätigkeit, wodurch für seine Zeitgenossen in seinen Werken „das unmittelbare Erlebnis [zu] spüre[en war].“<sup>825</sup> Diese Wahrnehmung unterstützt auch die Reduzierung auf braune, teils ins Rötliche tendierende Farbtöne,



Abb. 167: Franz Kiederich (1873–1950): Jagdpause, Öl auf Leinwand, 48 × 58 cm, sign. u. re.: F. Kiederich, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

welche die Landschaft in einer herbstlichen Stimmung erscheinen lassen, da gesellschaftliche Jagden hauptsächlich am Jahresende, im Herbst und Winter, stattfanden.<sup>826</sup>

Eine noch deutlichere Verlagerung vom Menschen auf die Natur zeigt Walter Heimig. Obwohl er in seinem Werk „Nach erfolgreicher Jagd“

(Abb. 168) ebenfalls das Jagdende darstellte, wählte er einen anderen Fokus. Durch einen weitergefassten Bildausschnitt wurde der Betrachterstandpunkt vom Geschehen weggerückt, wodurch die Natur ungleich viel Raum erhielt. Somit schuf Heimig eine hybride Darstellung, in der trotz der Übergröße der Vegetation das Jagdgeschehen das zentrale Motiv bildet.

Die uneindeutige Gattungszugehörigkeit spiegelt sich auch darin wider, dass die Personen zwar klein, jedoch im Verhältnis zur Natur detailliert ausgearbeitet wurden. Die gezeigte Kleidung, in hellen Farben und bisweilen an einen Frack erinnernd, macht deutlich, dass es sich bei den Gezeigten allem Anschein nach nicht um Berufsjäger

<sup>825</sup> Sch.: Der Wohnwagen war sein Atelier. Zum 80. Geburtstag des Malers Franz Kiederich, in: Düsseldorf Nachrichten, 25. Juli 1953, 1953, o. S., eingesehen im ADdK.

<sup>826</sup> Vgl. Tacke, Charlotte: Die ‚Nobilitierung‘ von Rehbock und Fasan. Jagd, ‚Adel‘ und ‚Adligkeit‘ in Italien und Deutschland um 1900, in: Holste, Karsten / Hüchtker, Dietlind / Müller, Michael G. (Hg.): Aufsteigen und Obenbleiben in europäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts. Akteure – Arenen – Aushandlungsprozesse, Berlin 2009, 223–247, S. 239–240.

handelt, vielmehr um Bürger, die der Jagd zur Unterhaltung nachgehen. Die Umgebung löst sich hingegen in unterschiedlichen Arten der Vegetation auf. Mittels eines nachvollziehbaren Pinselduktus verlieh Heimig den Partien nicht nur verschiedene



Abb. 168: Walter Heimig (1881–1955): Nach erfolgreicher Jagd, Öl auf Holz, 29,5 × 29,5 cm, sign. u. re., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Oberflächenbeschaffenheiten, sondern auch eine Momenthaftigkeit. Durch die exorbitante Größe der Natur gegenüber der Figurenstaffage verwischen in dem Bild jedoch die Grenzen von Landschaft- und Genredarstellung.

In der Gruppe der Jagdsujets fällt auf, dass kein Hochwild gezeigt wird. Jagderfolge beschränken sich auf kleine Tiere wie Hasen. Dieser Umstand hing mit der um

1900 erfolgten ‚Nobilitierung‘ des Rehbocks zusammen. Ab dieser Zeit zählte er zum Hochwild und wurde somit nicht mehr während der Treibjagd im Winter mit Schrot gejagt, sondern im Sommer auf der Pirsch.<sup>827</sup> Am Ende des 19. Jahrhunderts verbreitete sich außerdem die Anschauung, das Ziel der Jagd läge nicht mehr in der Beute, sondern in der Optimierung der Wildbestände. Dem Waidmann mussten somit die Tiere und ihre Lebensbedingungen genauestens bekannt sein, damit er regulierend eingreifen konnte, ohne dabei Schaden zu verursachen. Der Anspruch an das Wissen und die qualifizierte Auseinandersetzung des Jägers mit seinem Handeln stieg folglich enorm an.<sup>828</sup> Eine solche Anschauung wurde in den 1890er Jahren besonders von Ferdinand von Raesfeld postuliert,<sup>829</sup> der den Sinn der Jagd in seinem Lehrbuch ‚Das deutsche Waidwerk‘ wie folgt beschreibt:

<sup>827</sup> Vgl. Tacke 2009, S. 240–241.

<sup>828</sup> Vgl. Berni, Marcel: Die Wissenschaft hält Einzug: Hege und Pflege, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 104–120, hier S. 113–114.

<sup>829</sup> Vgl. ebd., S. 113.

Wir wollen nicht den letzten Zweck, den tiefsten Sinn des Jagens in der Erlegung des Wildes und in der Erringung der Trophäe sehen, wir wollen nicht im Hetztempo unserer Zeit die Jagd herabwürdigen zu einer sportlichen Betätigung, sondern wir wollen als Jäger zurückfinden zu den Kräften unseres Volkstums; wir wollen erkennen, daß nicht das ‚Was‘; sondern das ‚Wie‘ entscheidend bei allem Waidwerk ist. Die Jagd soll uns Ausgleich und Gegensatz sein zu unserem täglichen Dasein, sie soll uns Liebe und Verbundenheit zur Allmutter Natur vermitteln, sie soll uns Kräfte spenden zum harten Kampf des Alltags, sie soll die alten männlichen Tugenden fördern, wie Mut und Entschlossenheit, Ausdauer und Zähigkeit.<sup>830</sup>

Mit diesem steigenden Anspruch der Hege wurde in Deutschland die Pirsch zur bevorzugten Jagdart. Dass diese Ansichten zum Beispiel in Frankreich noch ganz anders waren, sieht man in den Gemälden Courbets, in denen immer wieder das erlegte Hochwild gezeigt wurde. Dort verstand man „das Jagden als Naturrecht [, das] jedermann zugänglich“<sup>831</sup> war. Deshalb ging man dort noch hauptsächlich der Parforcejagd nach und setzte die Beute mit einer erfolgreichen Jagd gleich.<sup>832</sup> Diese Praxis fand sich in Deutschland noch in der klassischen Hofjagd. Obwohl diese Form immer mehr in Verruf geriet und Anlass für Kritik bot, ging auch Kaiser Wilhelm II. ihr am Jahrhundertende mitunter noch nach.<sup>833</sup>

Trotz kritischer Stimmen führte die Begeisterung des Monarchen allgemein zu einem gesteigerten Jagdinteresse,<sup>834</sup> das sich auch in der Jagd- und Tiermalerei der zweiten Jahrhunderthälfte niederschlug.<sup>835</sup> Diese Verbindung gesellschaftlicher Faktoren sowie die Bedeutung der Grundstücksgröße für den Erhalt des Jagdrechts führte dazu, dass sich zunehmend das Bild des ‚Sonntagsjägers‘ verbreitete. Darunter verstand man eine Person, die ausschließlich aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung zur Jagd berechtigt war. Der Begriff wurde mehr und mehr zum Symbol der kritischen, bisweilen satirischen Auseinandersetzung.<sup>836</sup>

---

<sup>830</sup> Raesfeld, Ferdinand von: Das deutsche Waidwerk. Lehr- und Handbuch der Jagd, 13. von Gerd von Lettow-Vorbeck neu bearbeitete Aufl., Hamburg / Berlin 1970, S. 491.

<sup>831</sup> Schuster 1978, S. 246.

<sup>832</sup> Vgl. ebd.

<sup>833</sup> Vgl. Brügger, Ramona: Kaiserliche Jagdpassion: Franz Joseph I. und Wilhelm II., in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 89–103, hier S. 97–103.

<sup>834</sup> Vgl. ebd.

<sup>835</sup> Vgl. Holtei 2017, S. 155.

<sup>836</sup> Vgl. Osterhammel 2016, S. 551–552; vgl. Rösener 2004, S. 368–369.

Das Bild eines unfähigen Jägers vermittelte zum Beispiel Walter Heimig in seinem Aquarell ‚Halali‘ (Abb. 169), in dem der dickbäuchige Waidmann mit abgewetzter Kleidung einen großen Schluck aus einer Alkoholflasche nimmt, während er den Jagderfolg unbeachtet bei sich trägt.<sup>837</sup> Dieses Bild fand in der Genremalerei genauso wenig Verbreitung wie die positive, anekdotische Form der Auseinandersetzung mit der Person des Jägers, wie sie zum Beispiel in München von Carl Spitzweg (1808–1885) realisiert wurde.<sup>838</sup>



Innerhalb der akademisch geprägten Genremalerei wurde das Motiv der Jagd nur von einzelnen Vertretern aufgegriffen.

Abb. 169: Walter Heimig (1881–1955): Halali, Aquarell, 41 × 29 cm, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer

Franz Kiederich stilisierte es zum Sinnbild der Naturerfahrung und -verbundenheit des Menschen, womit er dem neugewonnenen Anspruch nach Verwissenschaftlichung der Jagdpraxis entsprach. Die Jagd wurde somit nicht mehr als wahlloses Erlegen von Tieren gezeigt, sondern als kultivierte Praxis der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner Umwelt, die nahezu all ihre Gräuel verloren hat. In Düsseldorf genoss die Thematik jedoch in der Genremalerei keine weitreichende Verbreitung.

<sup>837</sup> Vgl. <https://www.stiftung-volmer.de/art-work/432>.

<sup>838</sup> Vgl. Rösener 2004, S. 369; vgl. Edler 1992, S. 98–99.

## 4.7 Alltag im städtischen Milieu

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts unterlag nicht nur der Kunstbetrieb durch die sich rasch verändernden Städte „mit den neu gegründeten Kunstvereinen und Galerien, den Kunstakademien und Museen, den Zeitungen und Zeitschriften“<sup>839</sup> einem Wandel. Auch der Blick auf die Stadt änderte sich, was zur Folge hatte, dass die Künstler die neuen Begebenheiten ab der zweiten Jahrhunderthälfte in ihr Repertoire aufnahmen. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war noch die kaum vorhandene Bildwürdigkeit der städtischen Sujets postuliert worden. Dies wurde einerseits mit der Kultiviertheit der urbanen Bevölkerung, die durch Erziehung und Maßregelung expressives Verhalten bis zur Nichtigkeit eindämmte, begründet. Andererseits galt die städtische Kleidung als sehr undifferenziert und damit kaum von künstlerischem Wert.<sup>840</sup> 1839 beschrieb Friedrich von Uechtritz diesen Umstand wie folgt:

Die Malerei ist nach ihrer einen Seite hin zu sehr an die Nachahmung des Natürlichen und des sie umgebenden Lebens als an ihr Material gewiesen, als daß es nicht schwer fallen müßte, gerade in einer Zeit, wo das äußere [sic] Leben immer farb- und gestaltloser zu werden droht, wo der schwarze Frack von den obersten bis in die untersten Stände herrscht und dazwischen nur die bunte, unmalerische Uniform hervorglänzt, wo sich dem Künstler, besonders in den höheren Kreisen der Gesellschaft, fast überall nur die allgemeine, abgeflachte, gleichgültige Gesellschaftsmine entgegendehnt, eine Zeit eines dauernden, neuen Kunstlebens zu hoffen.<sup>841</sup>

Infolgedessen wurde der ländlichen Bevölkerung und ihren Gepflogenheiten lange Zeit ein höherer künstlerischer Stellenwert beigemessen, was partiell ein malerisches Verharren in den Stereotypen der dörflichen Idylle forcierte.

Obwohl auch die Sichtweise auf die Stadt von Vorurteilen getrübt war, änderte sich mit dem Fortschreiten der Industrialisierung der Blick auf die neue Lebenswirklichkeit. Die Gesellschaft schwankte zwischen der Angst, die bisherigen Werte zu verlieren<sup>842</sup> und einer Glorifizierung der technischen Errungenschaften. Viele Menschen begrüßten die Innovationen, die das Leben auf beinahe allen Ebenen erleichterten. Speziell die Medizin war dabei ein wichtiger Faktor.<sup>843</sup> Franz Reuleaux schrieb in seinem ‚Buch der Erfindungen, Gewerbe und Industrie‘, dass „alleine auch die Gesundheitsverhältnisse [...] im allgemeinen günstigere [sind], die Lebensweise ist eine naturgemäßere geworden, und dadurch ist die durchschnittliche Lebensdauer sogar im buchstäblichen Sinne des

---

<sup>839</sup> Padberg 2008, S. 383–384.

<sup>840</sup> Vgl. Edler 1992, S. 137–138.

<sup>841</sup> Uechtritz 1839, S. 4–5.

<sup>842</sup> Vgl. Padberg 2008, S. 384.

<sup>843</sup> Vgl. Edler 1992, S. 190.

Worts verlängert worden.“<sup>844</sup> Vielen Zeitgenossen gaben die Fortschritte im gesundheitlichen Sektor das Gefühl, dass in absehbarer Zeit ein komplett sorgenfreies Leben möglich wäre.<sup>845</sup> Ein solches Bild entsprach jedoch kaum den realen Lebensumständen. Die tatsächlichen „sanitären und hygienischen Zustände [...] [in den Städten, besonders in den großen Mietshäusern, müssen zu jener Zeit als] katastrophal“<sup>846</sup> angenommen werden. Mehrfachvermietungen von Räumen an bis zu vier Personen waren keine Seltenheit. Gepaart mit schlechten Wohnbedingungen wurden solche Unterkünfte zu Brutstätten für Krankheiten.<sup>847</sup> Dies macht deutlich, dass es sich bei der Industrialisierung gleichermaßen um eine reale wie mentale Entwicklung handelte,<sup>848</sup> deren subjektive Beurteilung positiv wie auch negativ verlaufen konnte.

Aus der Auseinandersetzung mit den eigenen Lebensumständen resultierte eine Neubewertung, die nach und nach auch eine Abbildungswürdigkeit – sowohl für die Künstler als auch das Publikum – mit sich brachte. Die neue Generation der Künstler, die nach 1880 geboren worden waren, hatte eine bis zu diesem Zeitpunkt ungekannte Verbindung zur städtischen Umgebung, da sie in diesem Umfeld aufgewachsen und sozialisiert worden waren. Der Stadtrand, lange ein Sinnbild des Elends und der Hoffnungslosigkeit, wurde nun als Bestandteil der urbanen Wirklichkeit wahrgenommen.<sup>849</sup>

Während die Ballungsgebiete in der Literatur bereits in den 1840er Jahren kritisch thematisiert wurden,<sup>850</sup> verlief die malerische Auseinandersetzung mit einigen Jahren Verzögerung. F. Eggers hatte bereits 1852 in seinem Zeitungsartikel ‚Ueber Stoffe für die Genre- und Landschaftsmalerei‘ die Mannigfaltigkeit der Stadt und der darin lebenden und arbeitenden Bevölkerung hervorgehoben:

Hier ist wirklich eine reiche Fundgrube zu den schönsten Bildern aus dem Arbeiterleben und das alles ohne ‚Tendenz‘ [...]. Diese Fabrikwelt ist in der That die Natur der Cultur, die Cultur in ihrer natürlichen Erscheinung. Der menschliche Geist ersinnt nur die Bedingungen, erdenkt

---

<sup>844</sup> Höfele 1967, S. 89.

<sup>845</sup> Vgl. Edler 1992, S. 190.

<sup>846</sup> Padberg 2008, S. 383.

<sup>847</sup> Vgl. Gafert, Karin: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes (zugl. Marburg, Philipps-Univ., Diss., 1973), Bd. 1, Kronenberg Taunus 1973, S. 14.

<sup>848</sup> Vgl. Padberg 2008, S. 384.

<sup>849</sup> Vgl. ebd., S. 389–390; vgl. Andresen, Wibke: Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts (zugl. Kiel, Christian-Albrechts-Univ., Diss., 1987), München 1987, S. 106.

<sup>850</sup> Vgl. Bothe, Rolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann. Von der Reichsgründungsepoche zur wilhelminischen Großstadt, in: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hg. von Berlin Museum (Ausst.-Kat. Berlin, Berlin Museum, 19. September bis 01. November 1987), Berlin 1987, 173–200, hier S. 177–178.

den Schöpfungsprozess dessen, was seine Hand vollbringen kann, er weis't beherrschend den elementaren Kräften nach ihrer Natur ihre Aufgaben an und – dahin sausen die gewaltigen Räder, ein jedes in seiner Bahn und es ist, als webe der Geist, der sie erschuf, unsichtbar durch ihre Schwingungen.<sup>851</sup>

Doch erst ab den 1860er Jahren sollte eine tatsächliche künstlerische Auseinandersetzung stattfinden. In der frühen Phase nahmen, wie Wibke Andresen herausgearbeitet hat, die



Abb. 170: Conrad Kiesel (1846–1921): Das verspielte Kätzchen, Öl auf Leinwand, 84 × 49,5 cm, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Zeitschriften eine vermittelnde Funktion ein. So lassen sich in Druckwerken wie der ‚Leipziger Illustrierten Zeitung‘ oder der ‚Gartenlaube‘ Illustrationen finden, die sich dem städtischen Leben widmeten. Zunächst waren es spezielle Ereignisse und deren Teilnehmer, die das Interesse der Produzenten auf sich zogen. Mit der Zeit verlagerte sich der Fokus jedoch auf die rein gesellschaftliche Komponente.<sup>852</sup>

Ähnliche Szenen lassen sich in der Malerei in der Form des sogenannten ‚eleganten Familiengenres‘ finden.<sup>853</sup> Als Hauptvertreter in der Düsseldorfer Genremalerei kann Conrad Kiesel angesehen werden, für dessen Arbeiten Adolf Rosenberg die Bezeichnung prägte.<sup>854</sup> Ein typisches Werk dieser Art ist ‚Das verspielte Kätzchen‘ (Abb. 170).

In einem kostbar ausgestatteten Interieur spielt eine junge Frau mit einer kleinen Katze. Diese macht sich gerade an dem Garnknäuel zu schaffen, mit dem die Frau eigentlich ihre Handarbeit ausführen wollte. Im Fokus der künstlerischen

<sup>851</sup> Eggers, F.: Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, Nr. 13 (27. März 1852), 1852, 107–108, hier S. 108.

<sup>852</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 83–85, 96.

<sup>853</sup> Die Bedeutung des ‚eleganten Familiengenres‘ wurde bereits im Kontext des ‚Fischergenres‘ herausgearbeitet, vgl. hierzu Kapitel 4.3.1 Die traditionellen Lotsen- und Fischerszenen.

<sup>854</sup> Vgl. Rosenberg 1890, S. 47.

Auseinandersetzung stand jedoch nicht die gezeigte Handlung, sondern vielmehr das Mobiliar und die Kleidung der Protagonistin. Die Raumausstattung wurde so gewählt, dass unterschiedliche Materialien gezeigt werden konnten: von verschiedenen Teppichen, über die kostbaren Stoffe der Kleidung und des Sofas, bis hin zum Lack des Paravents und der reflektierenden Lasur des Pflanztopfes. Auf die durchaus mehrdeutige und erotisch konnotierte Sicht auf solche Themen wurde bereits im Kontext des ‚Fischergenres‘ eingegangen. Durch das gezeigte, spielerische Verhalten zwischen der jungen Frau und dem Tier wurde die Protagonistin in eine Lebensphase zwischen Kindheit und Erwachsensein situiert. Dies suggeriert eine erotische Unschuld, da sie weder ein Mädchen noch bereits eine Frau ist.<sup>855</sup> Eine solche ambige Lesart legt auch der Titel nahe, der offenlässt, ob mit ‚Kätzchen‘ tatsächlich das Tier oder die junge Frau bezeichnet wird.

Diese Ambivalenz klingt auch in den Gemälden an, in denen das ‚elegante Familiengenie‘ mit dem Exotismus kombiniert wurde. Nicht nur Kiesel schuf eine solche Verbindung, sondern auch beispielsweise Carl Rudolph Sohn in seinem Werk ‚Spanisches Mädchen‘ (Abb. 171). Der Künstler zeigt eine junge Frau, während sie



Abb. 171: Ernst Forberg (1844–1915) nach Carl Rudolph Sohn (1845–1908): Spanisches Mädchen, Lithographie, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

eine Treppe herunterschreitet. Obwohl die Situation nicht unmittelbar in einem Interieur spielt, wurde eine räumliche Situation durch klassische Architekturelemente, wie den Vorhang und den Pfeiler, angedeutet. Ihre Körperhaltung wird bestimmt von dem Motiv des gehaltenen Fächers, den sie als Sonnenschutz über ihren Kopf hält. Durch ihr knöchellanges Rüschenkleid wird der Fokus auf ihre Füße und das Standmotiv gerichtet:

<sup>855</sup> Vgl. Peters, Hans Albert: Zwischen Engel und Schlange. Zum Bild der Frau um 1900, in: Halbe Unschuld. Weiblichkeit um 1900. Europäische Graphik aus der Zeit des Jugendstils, hg. von Hans Albert Peters (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 20. Oktober 1971 bis 16. Januar 1972), Köln 1971, 7–10, hier S. 7.

Ihr übertriebener Kontrapost erinnert an die Körperhaltungen, wie man sie aus hispanisierenden Tänzerinnendarstellungen zum Beispiel von Gustave Courbet und Édouard Manet kennt.<sup>856</sup> Solche spanisch anmutenden Sujets waren zur Entstehungszeit auf nahezu allen Salonausstellungen vertreten. Da einige dieser Werke nach der Präsentation noch mehrfach im französischen Raum ausgestellt wurden,<sup>857</sup> ist es nicht ausgeschlossen, dass Sohn auf einer seiner Studienreisen mit dieser Thematik in Berührung gekommen war.

Spanien, besonders der ehemals maurische Teil, galt den Künstlern noch Anfang des 19. Jahrhunderts als exotisches Reiseziel, das einen neuen Motivfundus barg.<sup>858</sup> Dass diese Rezeption am Ende des Jahrhunderts wahrscheinlich keinem strengen Reglement unterlag, zeigt sich in der von Sohn gemalten Kleidung. Obwohl einige Details, wie der Fächer oder der Kopfschmuck mit dem dunklen Spitzenschleier deutliche Verweise auf stereotypische hispanisierende Sujets darstellen, widerspricht diesem das Kleid der Protagonistin. Sohn verzichtete sowohl auf das Schultertuch als auch auf den voluminösen Spitzenrock, der noch bei den französischen Vertretern gesehen werden konnte. Obwohl auch andere Künstler wie Henri Regnault (1843–1871) solche seitlich gerafften Überröcke als gebräuchliche, spanische Kleidungsstücke inszenierten,<sup>859</sup> werden diese meist deutlich weniger körperbetont als bei Sohn gezeigt. Somit schuf der Düsseldorfer Verweise auf einen südländischen Kontext, die jedoch mehr einer allgemeinen Vorstellung und weniger einer detaillierten Auseinandersetzung entsprechen.

---

<sup>856</sup> Ein Beispiel für eine solche Darstellungsweise ist:

Gustave Courbet (1819–1877): Die Signora Adela Guerrero, spanische Tänzerin, 1851, Öl auf Leinwand, 158 × 158 cm, sign. u. li.: G. Courbet, Brüssel, 1851, Legende u. re.: La Signora Adela Guerrero, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

<sup>857</sup> Vgl. Lobstein, Dominique: Ein spanischer Traum. Die Spanien-Abbildungen in den Pariser Salons 1845–1865, in: Blicke auf Carmen. Goya. Courbet. Manet. Nadar. Picasso, hg. von Peter Pakesch / Verena Formanek (Ausst.-Kat. Graz, Landesmuseum Joanneum, 25. Juni bis 04. September 2005), Köln 2005, 167–199, S. 173–174, 187. Die Autorin setzt in dem hier zitierten Beitrag den Fokus auf die Zeit zwischen 1845 und 1865, da sich auch in dieser Zeitspanne keine eindeutige Tendenz ausmachen lässt, sondern die Motive in einigen Jahren stärker und in anderen weniger vertreten waren, kann davon ausgegangen werden, dass sich solche Motive auch über die 1860er Jahre hinaus finden lassen.

<sup>858</sup> Vgl. Irwin, Robert: Der Orient in Europa. Das maurische Spanien, in: Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hg. von Roger Diederer / Davy Depelchin (Ausst.-Kat. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts, 15. Oktober 2010 bis 09. Januar 2011; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 28. Januar bis 01. Mai 2011; Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27. Mai bis 28. August 2011), Paris / Brüssel / München 2010, 101–113, hier S. 103–104.

<sup>859</sup> Henri Regnault (1843–1871): Die Comtesse de Barck als Spanierin gekleidet, 1869, Öl auf Leinwand, 60 × 44 cm, Widmung u. li.: A. M. le comte de Barck souvenir bien affectueux de son ami Henri Regnault [Ma]drid 1869, Paris, Musée d'Orsay.

Exotische Sujets wurden in der akademischen Genremalerei außerhalb des ‚eleganten Familiengenres‘ nahezu nicht realisiert. Allgemein ließ im Laufe der Zeit das Interesse an solchen Themen nach, bis es zur Jahrhundertwende nahezu zum Erliegen kam.<sup>860</sup> Trotzdem können Motive, in denen der Blick auf die Weiblichkeit einen besonderen Stellenwert hatte, immer noch als Überreste des Reizes von Exotik und Unbekanntem verstanden werden.

Die Darstellung des ‚eleganten Familiengenres‘ musste sich nicht auf eine Person beschränken. Es konnten auch, wie zum Beispiel bei Carl Rudolph Sohn, mehrere junge Frauen versammelt werden. In seinem Werk ‚La Petit Dejeuner‘ (Abb. 172) zeigt er drei jungen Frauen an einem kleinen Tisch beim Kaffeetrinken. Die Gezeigten haben nicht nur dasselbe Alter, sondern entsprechen alle einem identischen Typus, der sich bis in die Kleidung, die sich hauptsächlich in ihrer auffälligen



Abb. 172: Carl Rudolph Sohn (1845–1908): La Petit Dejeuner: Drei Damen am Kaffeetisch, 1898, Öl auf Leinwand, 79,5 × 88,5 cm, sign. u. dat. u. re.: Carl Sohn. (18)98, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

<sup>860</sup> Vgl. Irwin 2010, S. 103–111.

Innerhalb der behandelten Gemälde lassen sich Themen des Exotismus höchst selten finden. Eine andere Arbeit, die jedoch durch ihre Darstellungsweise deutliche Referenzen auf das Porträt zeigt, ist: Conrad Kiesel (1846–1921): Unbenannt (Spanierin mit Fächer), Öl auf Holz, 39,5 × 24,5 cm, sign. o. re.: Conrad Kiesel pxt, Verbleib unbekannt.

In dem Auktionskatalog des Auktionshauses van Ham, bei dem das Gemälde 2003 zum Verkauf stand, wurde es ohne Titel gelistet, ihm wurde aber die deskriptive Zeile ‚Junge Frau im Kimono mit Fächer‘ hinzugegeben, vgl. Aukt.-Kat. van Ham Kunstauktionen, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 226, 03. bis 05. Juli 2003, 2003, Nr. 1301. Aufgrund der Kleidung der Dargestellten kann dieser Beschreibung jedoch widersprochen werden, hierbei handelt es sich allem Anschein nach ebenfalls um eine Spanierin mit einem Fächer. Jedoch soll die hier vorgenommene Einordnung keine ausschließliche Repräsentanz im ‚eleganten Familiengenre‘ bedeuten. Beispielsweise von Frederik Vezin existierten laut Boetticher folgende Werke ‚Ein Handel. Ein alter orientalischer Kuppler eine Slavine einem Tscherkessenhäuptling anpreisend‘ oder ‚Negerknabe in der Dünung badend‘ (vgl. Boetticher 1901, Bd. II.2, S. 930, Nr. 1, 9), die nach den Titeln zu urteilen, auch in den Bereich des Exotismus fallen würden, deren Verbleib jedoch heute unbekannt ist.



Abb. 173: Joshua Reynolds (1723–1792): Die Schwestern Waldegrave, 1780–81, Öl auf Leinwand, 143,5 × 168 cm, Edinburgh, National Galleries Scotland, Inv.-Nr. NG 2171

Farbigkeit unterscheidet, fortführt. In ihren Körperhaltungen erscheinen alle drei recht steif, selbst untereinander findet kaum eine wahrnehmbare Interaktion statt. Dieser Eindruck lässt sich maßgeblich auf die linke, vor dem Fenster positionierte Frau zurückführen. Sie hält in ihrer Hand ein kleines Büchlein, in dem sie mit einem Finger eine Seite markiert hält, ihre

Lektüre scheint kurz zuvor unterbrochen worden zu sein, könnte jedoch jederzeit an der entsprechenden Stelle fortgeführt werden. Obwohl die Personen untereinander kaum interagieren, findet eine direkte Kontaktaufnahme mit dem Betrachter statt. Indem die mittlere Frau unvermittelt aus dem Bildraum herauschaut und der Sitzplatz zu ihrer rechten freigelassen wurde, wird ihr Blick zu einer Einladung.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit mag in Gruppenporträts wie ‚Die Schwestern Waldegrave‘ (Abb. 173) von Sir Joshua Reynolds (1723–1792) liegen. In diesem setzte der Maler die Porträtierten sowohl durch ihre Optik als auch ihre Handarbeiten – die sie zudem als Ideale der weiblichen Tugend auszeichnen – in Beziehung zueinander. Obwohl Reynolds’ Gemälde deutlich sinnbildlicher und idealisierter ist als Sohns, spielen doch beide durch die Trias der Dargestellten auf klassische mythologische Themen wie die drei Grazien an.<sup>861</sup> Indem Sohn seine Akteurinnen deutlich weniger miteinander verband, wird erkennbar, inwieweit sich der künstlerische Schwerpunkt im Laufe der Zeit verlagerte. In den Jahrzehnten zuvor war das Herausarbeiten eines Charakters und eines erzählerischen Moments eine der obersten Prämissen der Genremalerei, während nun die

<sup>861</sup> Vgl. Hallett, Mark: The Ladies Waldegrave, in: Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity, hg. von Martin Postle (Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13. Februar bis 01. Mai 2005; London, Tate Britain, 26. Mai bis 18. September 2005), Ferrara 2005, 130, hier S. 130.

Für die allgemeine Deutung der drei zusammengehörigen Frauen vgl. Gross, Friedrich: Drei Frauen, in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli bis 14. September 1986), München 1986, 283–285.

Garderobe und das Interieur die Aufmerksamkeit des Künstlers und des Publikums fesselten.<sup>862</sup>

#### 4.7.1 Kurzweil und bürgerliche Unterhaltung als Motiv der Genremalerei

Die Künstler führten nun „[e]in[en] neue[n] Typus Mensch, de[n] neureiche[n] Großbürger und andere Mitglieder der Geldaristokratie“<sup>863</sup> in die Malerei ein. Szenen des gesellschaftlichen Lebens, wie sie zum Beispiel Frederick Vezin schuf, gewannen an



Abb. 174: Frederick Vezin (1859–unbekannt): Im Kreuzfeuer, Öl auf Leinwand, 61 × 80,5 cm, sign. u. li.: Fred Vezin, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Aktualität. In Gemälden wie ‚Im Kreuzfeuer‘ (Abb. 174) gibt der Künstler ein Abbild des bürgerlichen Zusammenlebens: Eine junge Gesellschaft, bestehend aus zwei Frauen und einem Mann, hat in einem Salon Platz genommen. Die beiden Damen wenden sich aufmerksam ihrem Begleiter zu, der rauchend

erzählt. Auch hier zeigt sich anhand der Kleidung sowie dem mit Gemälden geschmückten Interieur, in welchem gesellschaftlichen Milieu die Szene situiert wurde. Über die Ausgestaltung der einzelnen Elemente verlor jedoch das Handlungsmoment an Bedeutung. Nur in der verbalen Auseinandersetzung findet eine bildimmanente Kommunikation statt, der Inhalt des geführten Gesprächs bleibt dabei jedoch undefiniert und scheint für das Werk auch keine größere Relevanz zu haben. Einzig die späte Tageszeit, die durch den dunklen Raum, der nur von einer Stehlampe beleuchtet wird, versinnbildlicht wurde, könnte für eine delikate Gesprächsthematik sprechen. Eine solche wird auch durch den Titel impliziert, wobei jedoch nicht auszumachen ist, ob dieser vom

<sup>862</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 108.

<sup>863</sup> Ebd., S. 108.



Abb. 175: Albert von Keller (1844–1920): Diner, 1891, Öl auf Holz, 42,5 × 82 cm, Zürich, Kunsthhaus Zürich, Geschenk aus dem Nachlass Dr. Oskar A. Müller, 2007, Inv.-Nr. 2009 / 0050

Künstler selbst stammt oder von den Betrachtern, die in derartigen Szenen gerne eine romantische Nebenkomponente finden wollten.<sup>864</sup>

Ähnliche gesellschaftliche Motive hatte zu dieser Zeit bereits der Münchener Maler Albert von Keller (1844–1920) realisiert. In Werken wie ‚Diner‘ (Abb. 175) zeigt er mehrfigurige Szenen, in denen „[d]ie Gesamtkomposition [...] [und] die malerisch-virtuose Bildwirkung [...] im Vordergrund [standen].“<sup>865</sup> Die Akteure wurden weniger durch ihr Handeln als durch die Zurschaustellung ihrer gesellschaftlichen Position charakterisiert.<sup>866</sup> Auch wenn Keller in seiner Arbeit eine größere Personenzahl realisierte, zeigt Vezin in seinem Gemälde einen ähnlichen Moment am späten Abend, wohl nach dem Diner. Dass Vezin Arbeiten Kellers kannte, liegt nahe. Der Münchener genoss eine enorme Bekanntheit und besonders das ‚Diner‘ erfreute sich bei den Zeitgenossen großer Beliebtheit.<sup>867</sup> Hinzu kommt, dass sich Vezin wahrscheinlich in den frühen 1890er Jahren länger in München aufgehalten hatte, wodurch er mit den Werken Kellers in Kontakt gekommen sein könnte.<sup>868</sup>

<sup>864</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 110. Für die Verbindung zu Albert von Keller vgl. ebd., S. 108–115.

<sup>865</sup> Kirchberger, Nico: „Wer wüsste nicht, wer Albert Keller in München ist ...“. Albert von Keller im Münchner Künstlermilieu, in: Albert von Keller. Salon, Séancen, Secession, hg. von Zürcher Kunstgesellschaft (Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthhaus Zürich, 24. April bis 04. Oktober 2009), München 2009, 189–200, hier S. 196.

<sup>866</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 107–110.

<sup>867</sup> Vgl. ebd., S. 113. Die Autorin verweist an dieser Stelle auf: Rosenhagen, Hans: Albert von Keller. (Künstler-Monographien. 104), Bielefeld und Leipzig 1912, S. 82–84.

<sup>868</sup> In den Angaben zu den Gemälden, die Vezin 1893 zur ‚Columbian Exposition‘ in Chicago geschickt hatte, gab er kurzzeitig München als Wohnort an, vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 374.

Solche Gemälde erscheinen wie eine Visualisierung der in den 1860er Jahren entstandenen ‚Milieutheorie‘ Hippolyte Taines. Laut dieser wurde der Geniegedanke durch das Milieu, welches das Subjekt, seine Denk- und Handlungsweise maßgeblich bestimmt, ersetzt.<sup>869</sup> Besonderen Einfluss sollte die Theorie auf die Literatur, im Speziellen das Drama haben. Richard Hamanns und Jost Hermands Beschreibung dieser Gattung lässt sich formal sowie inhaltlich unverändert auch auf die Werke der bildenden Kunst übertragen:

Die Kernzelle ihres Milieurealismus ist das Interieur, weil die Enge des Raumes hier eine weitgehende Vollständigkeit der darzustellenden Dinge erlaubt. [...] Anstatt die behandelten Personen in den Mittelpunkt zu stellen, werden Menschen und Dinge hier zu einer homogenen Masse verschmolzen, die alle geistige Elemente bewußt eliminiert.<sup>870</sup>

Doch die Maler fokussierten nicht nur die privaten Momente der höheren Gesellschaft im Salon, sondern erschlossen sich nach und nach die unterschiedlichsten Lebensbereiche. So stellt Christian Ludwig Bokelmann in seinem ‚In der Spielbank in Monte Carlo‘ (Abb. 176) das Glücksspiel als gesellschaftliche Unterhaltung dar. Das Werk entstand unter den Eindrücken

seiner zweiten 1883 erfolgten Studienreise nach Italien und an die Côte d’Azur.<sup>871</sup> Das Studium einer solchen Situation war zu dieser Zeit in Deutschland unmöglich, da nach dem 1872



Abb. 176: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): In der Spielbank in Monte Carlo, 1884, Öl auf Leinwand, 95 × 129 cm, sign. u. dat. u. re.: Chr. Ludwig Bokelmann Ddf. 1884., Privatbesitz

verabschiedeten Spielbankverbot alle Kasinos geschlossen worden waren.<sup>872</sup> Allein aus

<sup>869</sup> Vgl. Hamann, Richard / Hermand, Jost: Naturalismus, Berlin 1959, S. 135–136.

<sup>870</sup> Ebd., S. 146.

<sup>871</sup> Vgl. Hodel 1985, S. 36.

<sup>872</sup> Vgl. Bastek, Alexander: Ferdinand Brütt und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900 (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 2005), Weimar 2007, S. 128.

diesem Grund mag das Sujet auf das zeitgenössische Publikum eine Faszination ausgeübt haben, die in dem entfernten Ort und dem luxuriösen Interieur ihre Entsprechung fand.<sup>873</sup>

In einer eindrucksvollen Halle mit metallenen Lüstern und schweren, grünen Vorhängen hat sich eine Vielzahl von Personen eingefunden, um an mehreren Tischen dem Glücksspiel nachzugehen. Zur Protagonistin avanciert eine junge Frau in der Bildmitte. Ihr Gesichtsausdruck macht deutlich, dass ihr Spiel nicht von Erfolg gekrönt war. Aus



Abb. 177: Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Studie zu einer Spielbankszene, um 1844, Öl auf Leinwand, 65 × 78,5 cm, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer

diesem Grund steht sie in dem gezeigten Moment von einem der Spieltische auf, wodurch sie zu einer der wenigen agierenden Personen innerhalb des Werks wird. Auch unter den Figuren findet kaum eine Interaktion statt: Das Gros der Anwesenden verfolgt die stattfindenden Partien, nur wenige unterhalten sich oder stehen im Austausch miteinander.

Sowohl die körperliche als auch die emotionale Bewegtheit ist in dem Werk weitestgehend reduziert. Dies stellte bereits 1886 Ludwig Bund fest, wenn er schrieb:

Der Meister verschmäht es jedoch in feinkünstlerischer Weise, eine von mancher Seite vielleicht begehrte Nervenemotion in seiner Darstellung uns vorzuführen. Er wirft nur hier und dort ein Schlaglicht auf eine volle Gruppe oder einen einzelnen Acteur und läßt ahnen, was in dem wild bewegten Chaos gärt.<sup>874</sup>

Die gezeigte Zurückhaltung wurde von den Zeitgenossen also durchaus positiv gewertet. Auch Bokelmann stellt somit die höhere Gesellschaft unbewegt und distanziert dar: Diese Zurückhaltung galt als Spezifikum des Bürgertums, mit dem es sich von der ländlichen

<sup>873</sup> Vgl. Hansmann, Doris: Gerhard Janssen. 1863–1931. Die alte Bockhalle in Düsseldorf, in: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996, 88, hier S. 88; vgl. Andresen 1987, S. 136.

<sup>874</sup> Articus 1994, S. 72. An dieser Stelle wurde ein Text von Ludwig Bund aus dem Jahr 1886 abgedruckt, dessen Herkunft jedoch nicht genauer angegeben wird.



Abb. 178: René Paul Reinicke (1860–1926): Im Spielsaal, um 1897, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Bevölkerung, der man expressives Verhalten vorwarf, genauso wie vom Adel, dem wiederum Koketterie und Protz unterstellt wurde, differenzierte. Das Bürgertum wollte sich zu jeder Zeit angemessen präsentieren.<sup>875</sup>

Die Thematik des Casinos war bereits zur Jahrhundertmitte in Düsseldorf von Johann Peter Hasenclever in einer Studie (Abb. 177) aufgegriffen worden. Die in dieser Arbeit moralisierende Komponente in Form des erfolglosen Protagonisten, lässt sich im 19. Jahrhundert mehrfach finden. So zum Beispiel in dem in den 1890er Jahren entstandenen ‚Im Spielsaal‘ (Abb. 178) von

René Paul Reinicke (1860–1926), der in Düsseldorf Privatunterricht von Eduard von Gebhardt erhalten hatte.<sup>876</sup> In einer anderen Arbeit Reinickes, die das Casino in Monte Carlo zeigt (Abb. 179), wurde diese Möglichkeit nicht mehr unmittelbar visualisiert, sondern nahezu negiert. Auf diese reduzierte Variante der Moralisierung griff auch Bokelmann in seinem Werk zurück, indem er es bei der Andeutung eines negativen Spielausgangs beließ.

Zum Motivkreis der bürgerlichen Unterhaltung zählt auch der Sonntagsausflug beziehungsweise der Aufenthalt im Grünen. Obwohl die Gärten der fürstlichen Residenzen schon früher für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden



Abb. 179: René Paul Reinicke (1860–1926): In Monte Carlo, Öl auf Leinwand, 50,2 × 75 cm, bez. u. re.: René Reinicke, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv.-Nr. KA 273/1967

<sup>875</sup> Zum Verständnis der ländlichen Bevölkerung vgl. zum Beispiel Edler 1992, S. 137. Zur bürgerlichen Sicht auf den Adel und das eigene Verhalten vgl. Budde 2009, S. 83–90.

<sup>876</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 127–128. Zur Person Reinickes, vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 130.

waren, sind öffentliche Parkanlagen ein Spezifikum des 19. Jahrhunderts. Oft bildeten die künstlich angelegten Grünflächen den einzigen Kontrast zum städtischen Umfeld. Bereits



Abb. 180: Max Stern (1872–1943): Auf dem Ananasberg, 1910, Öl auf Leinwand, 103 × 135 cm, sign. u. li.: Max Stern, Privatbesitz

1862 setzte Édouard Manet einen solchen Ort in seinem Gemälde ‚Musik im Tuileriengarten‘ malerisch um.<sup>877</sup> In Düsseldorf zeigte beispielsweise Max Stern (1872–1943) mit seiner Arbeit ‚Auf dem Ananasberg‘ (Abb. 180),<sup>878</sup> die in ihrer Konzeption an die französischen Vorbilder erinnert, das gesellschaftliche Leben im Freien. In

diesen Kontext gehört auch Josse Goossens’ (1876–1929) ‚Im Herbst‘ (Abb. 181). Goossens studierte ab 1894 an der Düsseldorfer Kunstakademie unter anderem bei Eduard von Gebhardt und in der Meisterklasse von Claus Meyer.<sup>879</sup> Mit seiner Malerei zählte er zu den modernen Düsseldorfer Vertretern; so nahm er zum Beispiel 1909 an der Ausstellung im wiedereröffneten Warenhaus Tietz teil. Dem verantwortlichen Max Clarenbach war es bei seiner Künstlerauswahl wichtig, „unter keinen Umständen die gewöhnliche Marktware zuzulassen, sondern ausschließlich ernste moderne Kunst zu bringen [...]“<sup>880</sup> Ob Goossens mit seinem Gemälde ebenfalls auf das von Stern aufgegriffene Kaffeehaus ‚Ananasberg‘, das zwischen 1902 und 1942 ein Restaurant der

<sup>877</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 78.

Édouard Manet (1832–1883): Musik im Tuileriengarten, 1862, Öl auf Leinwand, 76,2 × 118,1 cm, sign. u. dat., London, National Gallery.

<sup>878</sup> Max Stern griff das Motiv des Ananasbergs mehrfach auf. Während in dem Gemälde ‚Auf dem Ananasberg‘ neben dem gesellschaftlichen Leben das Porträt seiner Ehefrau einen wichtigen Teil der künstlerischen Auseinandersetzung darstellte (vgl. Studzinska, Agnieszka: Max Stern (Düsseldorf 1872–1943 Düsseldorf). Auf dem Ananasberg, 1910, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 486, hier S. 486), fokussierte er in seiner Arbeit ‚Ananasberg‘ ausschließlich den gesellschaftlichen Aspekt. Max Stern (1872–1943): Ananasberg, Öl auf Leinwand, 60 × 70 cm, sign. u. li.: Max Stern, Privatbesitz. Eine Abb. des genannten Gemäldes findet sich in: Körs 2006, S. 75.

<sup>879</sup> Vgl. W. B.: Eine Sammlung von Gemälden des Malers Josse Goossens, München o. J., o. S.; Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 416.

<sup>880</sup> Die Kunst, 1909 a.a.O., zitiert nach Moeller 1984, S. 60. Für die Ausstellung allgemein, vgl. ebd.

höheren Gesellschaft im Hofgarten war,<sup>881</sup> anspielt, kann nicht sicher ausgemacht werden. Der Maler griff das Motiv des Cafés mehrfach in abgewandelter Form auf. Dadurch gewann die Situation gegenüber der genauen Verortung an Bedeutung und der



Abb. 181: Josse Goossens (1876–1929): Im Herbst, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Müßiggang der bürgerlichen Gesellschaft wird zum eigentlichen Bildthema.

In diesen Themenbereich gehören auch Werke wie Walter Heimigs ‚Sonntag im Park‘ (Abb. 182), in dem der Künstler mehrere Personen im

Gespräch während eines Parkspaziergangs zeigt. Hierbei handelte es sich um eine typische Angewohnheit der höheren Gesellschaft. Da diese, anders als die ländliche Bevölkerung, den Alltag hauptsächlich im Hausinneren verbrachte, wurde die freie Zeit für einen Aufenthalt in der Natur genutzt.<sup>882</sup> Dass auch Heimigs Protagonisten Vertreter einer gutbürgerlichen Schicht sind, zeigt ihre Garderobe. Besonders die ausladenden, hellen Kleider der Damen ziehen durch den Kontrast zur dunklen Vegetation die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich.

Die einzelnen Akteure sind dabei nicht individuell charakterisiert, wodurch sie zu Stereotypen ihres Standes und somit austauschbar werden. Diese Wahrnehmung entsteht durch die freie Malweise, aus der eine Reduktion von Details sowie die weitestgehende Negierung des Bewegungsmotivs resultiert. Die einzige dynamische Komponente, welche die statische Struktur aufbricht, ist das mit einem Reifen spielende Mädchen mit

<sup>881</sup> Vgl. Studzinska 2011, S. 486. Die Autorin beschreibt ebd., dass das Kaffeehaus bereits seit 1835 in einfacher Form bestand, es 1902 in einem repräsentativeren Gebäude wiedereröffnet, jedoch im Zweiten Weltkrieg 1942 zerstört wurde.

<sup>882</sup> Vgl. Edler 1992, S. 151.

ihrem Hund. Indem Heimig sie an den linken Bildrand verlagerte, scheint sie mit dem nächsten Schritt den Bildraum zu verlassen. Auf diese Weise wurde eine Erweiterung der Szene über den Rand der Leinwand hinaus impliziert.



Abb. 182: Walter Heimig (1881–1955): Sonntag im Park, Öl auf Holz, Kunsthandel, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Zum bürgerlichen Freizeitvergnügen gehörte auch die ‚Sommerfrische‘, wie sie bereits im Frankreich der 1860er Jahre unter anderem von Eugène Boudin (1824–1898) in seinem ‚Strand von Trouville‘<sup>883</sup> dargestellt wurde. Der alljährliche Besuch auf dem Land stellte am Ende des 19. Jahrhunderts einen wichtigen, statusbasierten Bezugspunkt dar.

„Was zunächst Privileg gut situerter bürgerlicher Schichten war, wurde allmählich auch von den in jener Zeit aufsteigenden sozialen Gruppen der Beamten und Angestellten adaptiert.“<sup>884</sup> Seit dem 1873 erlassenen ‚Reichsbeamten-gesetz‘ standen den Beamten einige Tage Urlaub im Jahr zu. Diesem Vorbild folgend, wurden nach und nach auch anderen Berufsgruppen freie Tage zur Verfügung gestellt. Eine solche Regelung galt jedoch nicht für alle Schichten, zum Beispiel die Fabrikarbeiter wurden hiervon ausgenommen. Somit etablierte sich das Motiv der ‚Sommerfrische‘ als Symbol des bürgerlichen Lebens, auch wenn diese nur kurz, teils sogar nur einen Tag, dauerte.<sup>885</sup>

In seinem Werk ‚Helgoland‘ (Abb. 183) zeigt Hermann Grimm (1860–1931), der zwischen 1881 und 1897 an der Düsseldorfer Kunstakademie ausgebildet wurde,<sup>886</sup> mehrere unterschiedliche Personen auf einer Aussichtsplattform: Im linken Vordergrund einen Mann in einem hellen Anzug, der, wie an dem Rasterpapier, dem Fernglas und dem

<sup>883</sup> Eugène Boudin (1824–1898): Der Strand von Trouville, 1867, Öl auf Holz, 31 × 48 cm, Paris, Musée d’Orsay.

<sup>884</sup> Göttsch, Silke: „Sommerfrische“. Zur Etablierung einer Gegenwelt am Ende des 19. Jahrhunderts, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 98. Jg., Nr. 2, 2002, 9–15, hier S. 9.

<sup>885</sup> Vgl. ebd., S. 9–10.

<sup>886</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 423.



Abb. 183: Hermann Grimm (1860–1931): Helgoland, 1902, Öl auf Leinwand, 52 × 87 cm, bez. u. re.: Herm. Grimm Ddf. 1902, Hamburg, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1969-160

Notizbuch erkennbar, Umgebungsstudien anfertigt, daneben steht gelangweilt an das Geländer gelehnt, ein Junge mit einem Bauchladen voll Muscheln. Zu diesem Paar gesellen sich weitere Personen-

gruppen, die den Ausblick genießen. Auf der rechten Bildseite, die nicht durch Staffage verstellt ist, öffnet sich der Blick auf einen kleinen Hafen und das Meer. Eine eindeutige Verortung auf die im Titel genannte nordfriesische Insel gibt der schmale Felsvorsprung im linken Hintergrund. Seine deutliche rote Färbung verweist auf die typischen Buntsandsteine der Insel. Obwohl Helgoland bis 1890 „zu England gehörte, hat es doch in dieser Zeit im Bewußtsein auch der deutschen Binnenlandbewohner eine größere Rolle gespielt als die anderen deutschen Nordseeinseln.“<sup>887</sup> Diese Begeisterung speziell für Helgoland zeigte sich auch in der Düsseldorfer Malerei, zum Beispiel im Schaffen Rudolf Jordans, der die Insel immer wieder als Schauplatz seiner Fischerszenen wählte.<sup>888</sup> Anders als Jordan setzte sich Grimm in seinem Gemälde ausschließlich mit der höheren Gesellschaft auseinander und setzte diese nicht in Beziehung zu den Einheimischen. Besonders die Ortswahl macht dies deutlich: Eine solche Aussichtsplattform, die von der touristischen Erschließung der Insel zeugt, wird hauptsächlich von Urlaubern und nur in Ausnahmefällen von den Inselbewohnern besucht.

Ähnlich konnotiert ist die Promenade, die zum Beispiel von Gabriel Nicolet (1856–1921) dargestellt wurde. Nachdem er seine Ausbildung an der Kunstakademie in Lüttich begonnen hatte, wurde er ab 1878 in Düsseldorf sowohl in der Radier- als auch in der Malklasse unter anderen von Wilhelm Sohn unterrichtet.<sup>889</sup> In seiner um 1900

<sup>887</sup> Mainz, Manfred: Helgoland, in: Von Hamburg nach Helgoland. Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, hg. von Altonaer Museum Hamburg (Ausst.-Kat. Baden bei Wien, 18. Mai bis 17. September 1967), Hamburg 1967, 67, hier S. 67.

<sup>888</sup> Vgl. ebd.

<sup>889</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 37–38.

entstandenen ‚Strandpromenade‘ (Abb. 184) zeigt er ein dichtes Gedränge von Strandbesuchern, Pferdewagen und Hunden. Die Urlauber bilden eine heterogene Gruppe aus Bürgern, Militärs und Seeleuten, aus der besonders zwei Matrosen durch ihre zentrale Positionierung und ihre frontale, auf den Betrachter ausgerichtete, Bewegungsrichtung hervorstechen.



Abb. 184: Gabriel Nicolet (1856–1921): Strandpromenade, um 1900, Öl auf Leinwand, 49,5 × 140 cm, sign. u. li.: G Nicolet, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4132

Neben dem Motiv zeichnen die formalen Aspekte das Werk aus. Das langgestreckte Querformat impliziert eine weite Landschaft, ohne dass der Natur oder dem Meer dabei besonders viel Raum beigemessen wurde. Die aus Farbflecken bestehende Malweise, die einige von Nicolets Werken bestimmt,<sup>890</sup> ist auch in der ‚Strandpromenade‘ sichtbar: Obwohl die einzelnen Figuren detailliert ausgearbeitet wurden, nutzte er, anders als zum Beispiel Grimm, keine klassische Feinmalerei. Vielmehr setzt er die einzelnen Figuren aus malerischen Elementen zusammen, die jedoch durch deutliche Konturen voneinander abgegrenzt wurden. Auf diese Art kreierte er eine Malweise, die gleichfalls das malerische Vorgehen verdeutlicht, wie auch eine detaillierte Ausarbeitung zulässt.

---

<sup>890</sup> Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 38.

Der malerische Anspruch stand auch im Gemälde ‚Strand von La Panne‘ (Abb. 185) von Josse Goossens im Fokus. Es zeigt mehrere Frauen, die mit ihren Kindern am Meeresufer sitzen. Dabei löste der Maler die Einzelformen so weit auf, dass sie teilweise



Abb. 185: Josse Goossens (1876–1929): Strand von La Panne, 1908, Öl auf Leinwand, 48,5 × 68,5 cm, sign. u. re.: Josse Goossens., Privatbesitz

nur noch als malerische Elemente wahrgenommen werden. Das Genre-motiv stellt in dieser Auseinandersetzung also nur noch den künstlerischen Ausgangspunkt dar. Gegenüber dem Farbeinsatz und der Darstellung von Licht verlor das Sujet, trotz

einzelner bedacht umgesetzter Partien, an Bedeutung. Strandszenen eigneten sich aufgrund der örtlichen Begebenheiten besonders für die Freilichtmalerei<sup>891</sup> und erfreuten sich deshalb in einigen Künstlerkreisen einer gewissen Beliebtheit. Diese Besonderheit betonten bereits Goossens' Zeitgenossen, wenn in einem Verkaufskatalog des Kunsthaus Brakls in München zu lesen ist:

Nicht aus der Gelehrsamkeit alter Folianten holte er sich fortan seine Anregungen, sondern das eifrige Studium der Natur bewirkte den Umwandlungsprozeß, wie ihn heute die sprühenden Bilder des Künstlers zeigen, die durchwegs [sic] erfüllt sind von den beiden Faktoren Licht und Farbe. Letztere wird in ihrer Verteilung auf die Fläche vom Künstler in der feinsinnigsten Weise organisiert und zusammengestellt, ohne daß der Natur der Dinge irgendwie Gewalt angetan würde.<sup>892</sup>

Eine ähnliche Darstellungsweise hatte zu dieser Zeit bereits Max Liebermann genutzt, der zwischen 1896 und 1911 mehrfach das Motiv des Badens und der Gesellschaft im Seebad malerisch festhielt. Besonders sein ‚Strand bei Nordwijk‘ (Abb. 186), das im selben Jahr entstand wie der ‚Strand von La Panne‘, weist vergleichbare malerische Momente auf. Liebermann nutzte die Szene, um mittels tonaler Farbwahl die diesige und

<sup>891</sup> Vgl. Bothe 1987, S. 186.

<sup>892</sup> W. B. o. J., o. S.

gedämpfte Atmosphäre herauszuarbeiten.<sup>893</sup> Anders als Liebermann griff Goossens auf



Abb. 186: Max Liebermann (1847–1935): Am Strand von Noordwijk, 1908, Öl auf Leinwand, 65,5 × 79,5 cm, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, Inv.-Nr. G 1123

prägnante Lokal-  
farben zurück, die  
eine ruhige Grund-  
stimmung negieren.  
Während Lieber-  
mann die Men-  
schen farblich mit  
der Umgebung  
verband, setzte  
Goossens sie deut-  
lich ab. Dadurch  
rückten doch  
wieder die Akteure  
in den Fokus, ohne  
dass ihnen eine  
detaillierte Aus-  
arbeitung zukam oder sie eine dominante Stellung innerhalb des Bildraums einnehmen.

Denn Goossens wollte weniger einer bestimmten Atmosphäre Ausdruck verleihen, als vielmehr einen speziellen Moment visualisieren.

#### 4.7.2 Der künstlerische Blick auf die Industrie und die Arbeit

Erst mit der Zeit richteten die Künstler ihren Blick in die Stadt und auf deren Straßen. In diesem Kontext muss die spezielle Situation der Stadt Düsseldorf nach der Industrialisierungswelle von 1871 gesehen werden. Neben den gesellschaftlichen zeigten sich hier enorme wirtschaftliche Veränderungen. Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte begann die Technisierung in der Textilverarbeitung, worauf in den nächsten Jahrzehnten weitere Umwandlungen folgten. Ab den 1860er Jahren war Düsseldorf von der Industrie geprägt. Obwohl die Stadt selbst über keine Rohstoffe verfügte, war die Verkehrslage mit der Schiffsanbindung sowie einer Eisenbahnlinie nach Berlin so vorteilhaft, dass sich früh

<sup>893</sup> Vgl. Elsen-Schwedler, Beate: Aus nächster Ferne. Max Liebermann und seine Suche nach der Poesie des einfachen Lebens, in: Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, hg. von Sylvia Weber / Sabine Fehleemann (Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 14. März bis 23. Mai 2004), Künzelsau 2004, 9–55, hier S. 23, 28–30.

erste Fabriken ansiedelten.<sup>894</sup> Nach der Reichsgründung wurde nicht nur das Ruhrgebiet zu einem industriellen Ballungszentrum, sondern auch in Düsseldorf wurde die Metallverarbeitung zu einem wachsenden Wirtschaftsfaktor und löste mit der Zeit die vorherrschende Textilindustrie ab.<sup>895</sup>

Wirtschaftliche Veränderungen brachten neue Arbeitsplätze, die wiederum einen Bevölkerungszustrom verursachten, der sowohl aus der ehemaligen Landbevölkerung sowie aus Immigrierenden bestand. Durch das stetig steigende Bevölkerungswachstum wurde die Einwohnerzahl zusätzlich weiter angekurbelt.<sup>896</sup> „1872 bildete Düsseldorf mit 70000 Einwohnern einen eigenen Stadtkreis und erhielt schon 10 Jahre später mit 100000 Einwohnern den Status der Großstadt [...]“<sup>897</sup> Um diesen zu rechtfertigen, bedurfte es auch einer räumlichen Vergrößerung: Um die Jahrhundertwende wurden einige Vororte dem Stadtgebiet Düsseldorfs angeschlossen, wodurch die Stadt insgesamt 11.117 Hektar maß.<sup>898</sup> Düsseldorf „war als Insel der Moderne von Wachstum, Aufstieg und Expansion gezeichnet, während andernorts Traditionen und Lokaleinflüsse weit weniger von den Standardisierungstendenzen der Industrie überrollt wurden.“<sup>899</sup> Aufgrund dieser, im Vergleich zu anderen Städten entsprechender Größe, raschen Entwicklung galt Düsseldorf als „amerikanische Stadt“<sup>900</sup>, in der man der Industrie einen besonderen Stellenwert beimaß.<sup>901</sup>

Trotz dieser Bedeutung lassen sich kaum Gemälde finden, in denen sich dem Industriemotiv gewidmet wird. Eine der frühesten Auseinandersetzungen im deutschen Raum war der von 1873 bis 1876 entstandene Zyklus Paul Friedrich Meyerheims (1842–1915) für den Berliner Industriellen Albert Borsig. In diesem standen die technisierte Arbeit und die einzelnen Fertigungsschritte einer Lokomotive im Fokus. Solche Auftragsarbeiten dienten, ungeachtet ihrer realistischen Darstellungsweise, hauptsächlich

---

<sup>894</sup> Vgl. Holtei 2017, S. 91, 99.

<sup>895</sup> Vgl. Peters, Hans Albert / Schepers, Wolfgang / Wiese, Stephan von: Düsseldorf – Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, in: Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, hg. von Wolfgang Schepers (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 25. März bis 20. Mai 1984), Düsseldorf 1984, 9–13, hier S. 9–10.

<sup>896</sup> Vgl. Padberg 2008, S. 381.

<sup>897</sup> Peters / Schepers / Wiese 1984, S. 10. Allgemein lebten 1871 etwa 4,8 % der Reichsbevölkerung in Großstädten, 14 Jahre später waren es bereits 9,5 %. Die Landbevölkerung hatte sich im selben Zeitraum von 63,9 % auf 56,3 % reduziert, vgl. Höfele 1967, S. 102–103.

<sup>898</sup> Vgl. Flick, Caroline: Werner Hegemann (1881–1936). Stadtplanung, Architektur, Politik. Ein Arbeitsleben in Europa und den USA, Bd. 1, München 2005, S. 284–285.

<sup>899</sup> Ebd., S. 285.

<sup>900</sup> Hüttenberger 1989, S. 224.

<sup>901</sup> Vgl. ebd.

der Glorifizierung des Auftraggebers und seines wirtschaftlichen Erfolgs.<sup>902</sup> Das vermutlich bekannteste Werk in diesem Zusammenhang ist Adolph Menzels

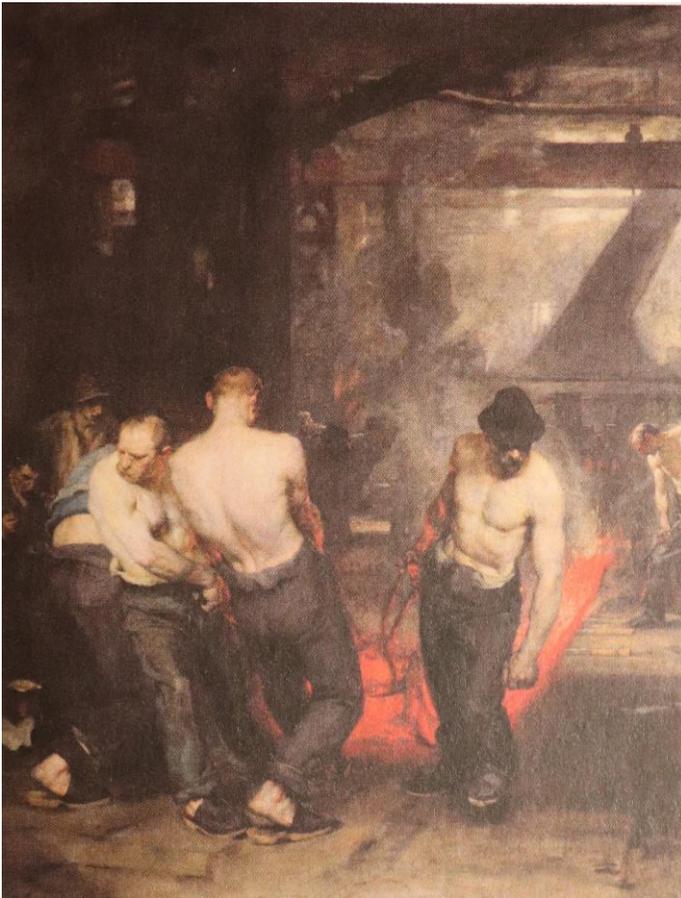


Abb. 187: Arthur Kampf (1864–1950): Im Walzwerk, 1901, Öl auf Leinwand, 233 × 188 cm, Berlin, H. H. Olfe

„Eisenwalzwerk“, dessen Vorbilder wahrscheinlich in französischen Arbeiten wie François Bonhommés (1809–1881) „Blechschmiede in Abainville“<sup>903</sup> zu sehen sind. Auch Menzel zeigt in seinem Werk unterschiedliche Aspekte der Industriearbeit. Indem er die einzelnen Schritte zu einem Zyklus verband, verlieh er dem Arbeitsmotiv etwas Heroisches, was jedoch innerhalb des Werkes nicht auf die einzelnen Tätigkeiten übertragen werden kann.<sup>904</sup>

Ende des 19. Jahrhunderts griff Friedrich Klein-Chevalier das Thema der Metall-

verarbeitung in seinem „Röhrenwerk“ in der Düsseldorfer Malerei auf.<sup>905</sup> Auch Arthur Kampf stellte wenige Jahre später die Arbeit „Im Walzwerk“ (1901, Abb. 187) dar. Das

<sup>902</sup> Vgl. Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA (zugl. Kassel, Kunsthochschule der Univ., Diss., 2015), Berlin 2017, S. 73–79.

Paul Friedrich Meyerheim (1842–1915): Lebensgeschichte der Lokomotive, 1873–1876, Öl auf Kupfer, 315 × 230 cm, die einzelnen Tafeln befinden sich an unterschiedlichen Orten: Berlin, Märkisches Museum / Stettin, Nationalmuseum / Berlin, Deutsches Museum für Technik und Verkehr, vgl. ebd., S. 399–400, Werkangaben zu Abb. 44–50.

<sup>903</sup> François Bonhommé (1809–1881): Blechschmiede in Abainville, 1838, Öl auf Leinwand, 53 × 156 cm, Nancy, Musée de l’Histoire du Fer.

<sup>904</sup> Vgl. Friese-Oertmann 2017, S. 80–88; vgl. Keisch, Claude: Adolph Menzel. Breslau 1815–1905 Berlin. Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen), in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 606, hier S. 606.

Gemeint ist das Gemälde: Adolph Menzel (1815–1905): Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen), 1872–1875, Öl auf Leinwand, 158 × 254 cm, bez. u. li.: Adolph Menzel. Berlin 1875, Berlin, Nationalgalerie.

<sup>905</sup> Friedrich Klein-Chavalier (1861–1938): Röhrenwerk, vor 1895, Öl auf Leinwand, 108 × 148 cm, bez. u. re.: Klein-Chevalier, Düsseldorf, Mannesmann-AG, Mannesmann-Archiv.

Sujet entnahm er einem im Jahr zuvor entstandenen – und heute nicht mehr erhaltenen – Fresko im Sitzungssaal des Kreishauses in Aachen. Obwohl Kampf Arbeiter nicht in klassischer, idealisierter Form auftreten, wurde ihre Tätigkeit doch pathetisch überhöht.<sup>906</sup>



Einer der wenigen Vertreter aus dem betrachteten Künstler-

Abb. 188: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Bleibergwerk in Selbeck, 1888, Öl auf Pappe, 50 × 60 cm, bez. u. li.: C L Bokelmann / 1888, Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 797

kreis, der sich der Thematik annahm, ist Christian Ludwig Bokelmann. In einer Skizze hat sich der Künstler der Arbeit in dem ‚Bleibergwerk in Selbeck‘ (Abb. 188) gewidmet und setzte das Sujet in einer gänzlich anderen Weise um. An einem Förderband stehen mehrere Kinder, „vermutlich aus dem Waisenhaus in Ketwig“<sup>907</sup>, und sortieren das giftige Material.<sup>908</sup> Dem Betrachter wurde von Bokelmann eine exponierte Position zugewiesen: Der Vordergrund wurde nahezu gegenstandsleer belassen, wodurch die gefährliche Arbeit aus sicherer Entfernung beobachtet wird. Es entsteht der Eindruck, der Künstlerstandpunkt könnte mit dem des Betrachters identisch gewesen sein, was dem Werk eine besondere Unmittelbarkeit verleiht. Dass sich manche Künstler durchaus in den Fabriken aufhielten, um vor Ort Skizzen anzufertigen, ist zum Beispiel von Adolph Menzel bekannt.<sup>909</sup>

Obwohl es sich allem Anschein nach um eine Studie handelt, hat Bokelmann diese, wie viele seiner Vorarbeiten, signiert. Ob damit die Wahrnehmung als autonomes Werk

<sup>906</sup> Vgl. Friese-Oertmann 2017, S. 126–128.

<sup>907</sup> Freyberger, Regina: Christian Ludwig Bokelmann. Sankt Jürgen / Bremen 1844–1894 Berlin. Bleibergwerk in Selbeck, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 118, hier S. 118.

<sup>908</sup> Vgl. ebd.

<sup>909</sup> Vgl. Friese-Oertmann 2017, S. 82.

einhergehen sollte, ist nicht sicher auszumachen.<sup>910</sup> Eine ähnliche Darstellungsweise lässt sich auch in Heinrich Hermanns' (1862–1942) ‚Eisenwerk‘ (Abb. 189) finden. In einer großen Fabrikhalle befüllen mehrere Arbeiter die riesigen Öfen. Wie Bokelmann zeigt Hermann die Männer bei der körperlichen Arbeit. Die Gefahr, die von dieser Tätigkeit ausgeht, wurde bei Hermanns durch die rote Glut und den aufsteigenden Rauch jedoch deutlicher als bei Bokelmann ins Bild gesetzt.<sup>911</sup> Auch der Betrachterstandpunkt in



Abb. 189: Heinrich Hermanns (1862–1942): Im Eisenwerk, Öl auf Leinwand, 64 × 90 cm, sign. u. li.: HEINRICH HERMANNNS, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 581

sicherem Abstand zum Geschehen scheint verwandt, allerdings findet – anders als bei Bokelmann – bei Hermanns eine Identifikation mit den als Repoussoir dienenden Arbeitern statt. Sie fungieren genauso wie der Rezipient als Betrachter der Situation.

Es zeigt sich, dass die Künstler mit ihren Darstellungsweisen unterschiedliche Intentionen verfolgten. Kampf entsprach mit seiner Auseinandersetzung dem Wunsch nach patriotischer Überhöhung, während Bokelmann und Hermanns eine weniger politisierte Situation aufgriffen. Indem sie einen singulären, aus dem Kontext herausgelösten, Arbeitsschritt und die Beteiligten unpräzise in ihrer alltäglichen Kleidung zeigen, suggerieren sie das Abbild eines unveränderten realen Moments.

Mit diesem Motiv verweist Bokelmann auf das – noch Ende des 19. Jahrhunderts aktuelle – Thema der Kinderarbeit. Grundsätzlich war die preußische Regierung gegen Kinderarbeit, da die Jungen aufgrund der schweren, körperlichen Ertüchtigung vielfach

<sup>910</sup> Vgl. Schlee 1986, S. 153–154.

<sup>911</sup> Vgl. Pickartz, Christiane: Heinrich Hermanns. 1862 Düsseldorf–1942 Düsseldorf, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 16. Juni 2018 bis 09. Juni 2019), Petersberg 2018, 66–73, hier S. 72–73.

später nicht mehr in der Lage waren, ihren Militärdienst zu leisten. Die Armee litt somit unter Nachwuchsproblemen. Aus diesem Grund wurde neben einer obligatorischen Schulbildung die Kinderarbeitszeit auf maximal zehn Stunden am Tag festgesetzt. Für die Familien stellte Kinderarbeit ein finanzielles Debakel dar. Der Verdienst der Heranwachsenden war deutlich geringer als der eines Erwachsenen, wodurch wiederum deren Löhne gedrückt wurden. Dies hatte zur Folge, dass, obwohl die gesamte Familie arbeitete, das Geld kaum zum Leben reichte und man umso mehr auf die Arbeitskraft der Kinder angewiesen war.<sup>912</sup> Diese Sicht auf den Arbeiter, dessen Wert immer drastischer reduziert und der immer mehr zum entpersonalisierten Werkstoff wurde, hatte Karl Marx bereits 1844 in ‚Das Kapital‘ kritisiert und thematisiert.<sup>913</sup> Weitreichende Aufmerksamkeit sollten seine Schriften jedoch erst in den 1870er Jahren erhalten.<sup>914</sup> In der zu dieser Zeit erschienenen zweiten Auflage beschreibt er:

Indem die Maschinerie alle Glieder der Arbeiterfamilie auf den Arbeitsmarkt wirft, verteilt sie den Wert der Arbeitskraft des Mannes über seine ganze Familie. Sie entwertet daher seine Arbeitskraft. [...] Vier [Familienmitglieder] müssen nun nicht nur Arbeit, sondern Mehrarbeit für das Kapital liefern, damit eine Familie lebe. So erweitert die Maschinerie von vornherein mit dem menschlichen Material, dem eigensten Ausbeutungsfeld des Kapitals, zugleich den Ausbeutungsgrad.<sup>915</sup>

Die Kinderarbeit wurde von Marx als eine Form der Sklaverei beschrieben.<sup>916</sup> Mit solchen Vorwürfen und Problemen wollte man am Ende des 19. Jahrhunderts nicht konfrontiert werden. Meist gehörte der Betrachter der höheren Gesellschaft an und wäre somit selbst Auslöser des Problems. Bei der Arbeit Bokelmanns handelt es sich nach Freyberger deshalb ausschließlich um private Licht- und Farbstudien, die nie in einem

---

<sup>912</sup> Vgl. Wagner, Barbara: Zwischen Repräsentation und Sozialkritik. Die Kunst als Begleiterin der Industrialisierung, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit., hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 235–247, hier S. 243.

<sup>913</sup> Vgl. ebd.

So ist durch den Bericht eines Fabrikinspektors aus dem Jahr 1882 bekannt, dass „eine hessische Arbeiterfamilie bei ‚Verwertung der Kräfte ihrer sämtlichen Familienangehörigen‘ (!) höchstens 700 Mark jährlich“ verdiente (Gafert 1973, S. 11. An der genannten Stelle zitiert die Autorin aus: Freiwald Thüringer: Aus dem Bericht der deutschen Fabrikinspektoren für das Jahr 1882, in: NZ 2, 1884, H. 5, S. 203–212 (204)) und somit unter dem vonseiten der Regierung festgesetzten Existenzminimum von 750 Mark lag (vgl. ebd.).

<sup>914</sup> Vgl. Hamann / Hermand 1959, S. 231.

<sup>915</sup> Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, ungekürzte Ausgabe nach der 2. Aufl. von 1872, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1932, Köln 2018, S. 377–378. Auf diese Stelle verwies partiell bereits Wagner 2018, S. 243.

<sup>916</sup> Vgl. Marx 2018, S. 378–384. An dieser Stelle geht der Autor auch auf die schlechte schulische Bildung ein, die den Heranwachsenden an den den Fabriken angeschlossenen Institutionen vermittelt wurde, da der Großteil der dort Lehrenden selbst kaum des Lesens und Schreibens mächtig war.

separaten Gemälde ausgeführt werden sollten,<sup>917</sup> da ein Werk mit dieser prekären Thematik zur Entstehungszeit nicht zu verkaufen gewesen wäre.<sup>918</sup> Die Künstler konnten aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung eine distanzierte Position einnehmen, da sie weder zu den gutsituierten Industriellen noch zu den tiefgestellten Arbeitern gehörten. Indem sie die Proletarier als bildwürdige Motivgruppe etablierten, kam es zu einer Aufwertung der gezeigten Handlungen. Dass jedoch immer noch hauptsächlich Tätigkeiten außerhalb „der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft“<sup>919</sup> aufgegriffen wurden,<sup>920</sup> hing mit der Situation des meist gutsituierten Publikums und der Verkaufsmöglichkeit der Gemälde zusammen.

Bereits die Zeitgenossen stellten fest, dass die moderne Arbeit in der Düsseldorfer Malerei nur marginale Verbreitung fand. In dem 1912 erschienenen Katalog zur Ausstellung ‚Die Industrie in der bildenden Kunst‘ konstatierte Ernst Gosebruch:

Da liegt, einige Stunden nur von uns entfernt, die Kunststadt Düsseldorf, unter deren Mauern die siegreiche Industrie längst ein festes Lager bezogen hat. Aber noch niemals ist aus ihren Toren ein junges, frisches Künstlerblut ins geheimnisvolle Land des Rauches hinausgeschritten, in heißem Lebenswerk seiner farbigen Wunder Herr zu werden.<sup>921</sup>

Hierin mag sich neben der angespannten Sicht auf die Technisierung auch der Umstand widerspiegeln, dass die Industrialisierungsphase am Jahrhundertende nicht ausschließlich positiv wahrgenommen wurde. Wie die Umbrüche auf die unmittelbar in Düsseldorf Lebenden wirkten, beschrieb 1924 Karl Woermann. Auffällig ist seine Differenzierung der einzelnen Industrialisierungsphasen. Die Veränderungen am Jahrhundertanfang, die er nicht am eigenen Leib erfahren hatte – laut eigener Aussage war er erst ab 1874 in Düsseldorf<sup>922</sup> –, beschrieb er als Bereicherung für die Stadt,<sup>923</sup> die Neuerungen der 70er Jahre erschienen ihm hingegen als Zumutung:

---

<sup>917</sup> Vgl. Freyberger 2017a, S. 118. Zum ‚Bleibergwerk in Selbeck‘ vgl. auch Siebeneicker, Arnulf: Christian Ludwig Bokelmann (St. Jürgen 1844–1894 Charlottenburg). Bleibergwerk in Selbeck bei Kettwig, in: Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. von Sabine Beneke / Hans Ottomeyer (Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 31. Juli bis 21. Oktober 2002), Berlin 2002, 220, hier S. 220.

<sup>918</sup> Vgl. Wagner 2018, S. 243.

<sup>919</sup> Schlapeit-Beck, Dagmar: Frauenarbeit in der Malerei 1870–1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus (zugl. Wuppertal, Bergische Univ., 1984), Berlin 1985, S. 322.

<sup>920</sup> Vgl. ebd.

<sup>921</sup> Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst, in: Die Industrie in der bildenden Kunst, hg. von Kunstmuseum der Stadt Essen (Ausst.-Kat. Essen, Kunstmuseum der Stadt Essen, 23. Juni bis 18. August 1912), Essen 1912, 4–12, hier S. 4. Der Autor nennt an ebendieser Stelle zwar einzelne Vertreter der Düsseldorfer Malerei, die sich an diesem Thema versucht hätten, jedoch wäre es ihnen nicht gelungen, die Motive adäquat darzustellen.

<sup>922</sup> Vgl. Woermann 1924, S. 340.

<sup>923</sup> Vgl. Ebd., S. 336.

Die Stadt veränderte sich in diesem Menschenalter nicht eben zu ihrem Vorteil. Die Künstlerstadt verwandelte sich immer entschiedener in eine Fabrikstadt. Der weite Halbkreis rauchender Schornsteine, der sie jetzt umgab, entzog dem um den Hofgarten gelagerten Inneren freilich nur wenig von der frischen Rheinluft, die sie hier durchwehte; aber er unterband den Naturfreunden doch den freien Verkehr mit der nicht besonders schönen, aber früher doch ländlich anmutigen Landschaft ihrer Umgebung; und er trug einen Anflug banausischen Erwerbssinnes in das harmlos ideale Düsseldorfer Künstlertreiben der ‚guten alten Zeit‘ hinein.<sup>924</sup>

Andere Aspekte des städtischen Alltags, die nicht unmittelbar mit der Industrie in Verbindung standen, wurden hingegen durchaus von den Künstlern thematisiert.

#### 4.7.3 Werke mit lokalem Bezug – städtische Volkslebenbilder?

Besonders das Marktgeschehen stellte einen in Düsseldorf gern geschilderten alltäglichen

Moment dar. Seit dem 14., hauptsächlich jedoch seit dem 17. Jahrhundert, lassen sich solche Szenen in der Malerei finden.<sup>925</sup>

Während in der frühen Zeit häufig das stilllebenartige Arrangement der feilgebotenen, mannigfaltigen Waren im Fokus der



Abb. 190: Fritz Schnitzler (1851–1920): Kritische Kundschaft, 1891, Gouache auf Papier, 70 × 87 cm, bez. u. Mitte: F. Schnitzler 1891, Privatbesitz

Auseinandersetzung stand, verlagerte sich dieser im Laufe der Zeit auf das allgemeine Markttreiben.

<sup>924</sup> Woermann 1924, S. 341.

<sup>925</sup> Vgl. Schneider 2004a, S. 81–83.

Fritz Schnitzlers ‚Kritische Kundschaft‘ (Abb. 190) zeigt das tägliche Geschäft eines Hühner- und Eierverkäufers. Im Gespräch mit sieben potentiellen Käuferinnen bietet der Händler seine Waren an, während die Frauen die Artikel einer kritischen Prüfung



Abb. 191: Joachim Beuckelaer (um 1533–1575): Fischmarkt mit Ecce homo, 1570, Öl auf Holz, 151 × 202 cm, Stockholm, National Museum, Inv.-Nr. NM 324 357

unterziehen. Wie profitabel das Geschäft ist, zeigt sich darin, dass ein Dienstmädchen gerade Geld in seine ausgestreckte Hand zählt, während die vorherige Kundin noch im Begriff ist, ihr Wechselgeld nachzuzählen. Obwohl die Kundinnen

zunächst wahllos arrangiert erscheinen, ist das Werk streng komponiert: Mittels der Isokephalie der aufrechtstehenden Personen ergibt sich eine Horizontale, die das Geschehen am Marktstand optisch vom Hintergrund trennt. Diese Linie wurde ergänzt durch eine Diagonale, die über das Mädchen in der rechten unteren Ecke und die Rücken der nach vorne gebeugten Kundinnen verläuft. Geschnitten wird diese wiederum von der konträr verlaufenden Linie der Plane im linken Mittelgrund. Mit dem Ausblick auf das restliche Marktgeschehen auf der rechten Bildseite wurde ein klassischer Aufbau gewählt, wie er schon in der niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, zum Beispiel in ‚Fischmarkt mit Ecce homo‘ (1570, Abb. 191) von Joachim Beuckelaer (um 1533–1575), genutzt wurde. Obwohl Schnitzlers Bild einen tradierten Bildaufbau zeigt, überträgt sich das klassische Vorgehen jedoch nicht auf die Deutungsebene. Wie viele seiner Zeitgenossen negierte Schnitzler in seinem Gemälde die ursprüngliche moralisierende Ebene und stellte vielmehr ein wertungsfreies, für das Publikum nachvollziehbares, Moment dar. Dem entspricht auch die allgemeine Situation, die keinerlei Verortung aufweist und in dieser Form allorts stattfinden könnte.

Doch besonders solche unscheinbaren Momente versahen einige Künstler mit einem lokalen Bezug. So zeigt Gabriel Nicolet das Marktgeschehen (vgl. Abb. 192) auf dem Düsseldorfer Marktplatz vor dem Rathaus und um das Anfang des 18. Jahrhunderts errichteten Reiterstandbild des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz.<sup>926</sup> Den Bildraum bestimmt eine horizontale Zweiteilung: Während die untere Hälfte dem Figurenrepertoire vorbehalten ist, dient die obere Partie mittels des Gebäudes, des Denkmals und des dahinter verlaufenden Burgplatzes der Verortung. Der Düsseldorfer Marktplatz unterlag im 19. Jahrhundert mehrfachen Veränderungen, wovon das Gemälde Zeugnis gibt. So deutet der Künstler am linken Bildrand den portikusartigen Vorbau des ab 1832 modernisierten Komödienhauses an. Dieses bestand jedoch nur bis 1884, da es der Erweiterung des Rathauses weichen musste.<sup>927</sup> Auf diese Weise schuf Nicolet einen räumlichen wie auch zeitlichen Verweis, wodurch das Gemälde umso mehr an Lebensnähe gewann.

Mit dem Motiv genauso wie dem strengen Bildaufbau nahm der Künstler Bezug auf August Jernbergs (1826–1896) sieben Jahre früher entstandenen ‚Marktplatz in



Abb. 192: Gabriel Nicolet (1856–1921): Marktplatz zu Düsseldorf mit Jan-Wellem-Denkmal, 1880, Öl auf Leinwand, 91 × 111 cm, bez. u. re.: Gabriel Nicolet 1880, Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, Inv.-Nr. SMD.B 1287

<sup>926</sup> Vgl. Schürmann, Sonja: Burgplatz und Marktplatz zu Düsseldorf. Zwei historische Plätze der Altstadt, in: Rheinische Kunststätten, Nr. 330, Neuss 1988, S. 17.

<sup>927</sup> Vgl. ebd., S. 21. Obwohl die Ausweitung des Rathauses erst 1884 begann, war die Spielzeit des Theaterhauses laut der Autorin auf die Jahre zwischen 1834 und 1837 beschränkt.

Düsseldorf (Abb. 193). Obwohl Nicolet die erzählerischen und humoristischen Komponenten deutlich reduzierte,<sup>928</sup> orientierte er sich in der vertikalen Ausrichtung und der Positionierung der Staffage an dem Düsseldorfer Vorbild. So lassen sich etwa im Vordergrund ähnliche Figurenkonstellationen wiederfinden: Die frontal auf den Betrachter ausgerichtete



Abb. 193: August Jernberg (1826–1896): Marktplatz in Düsseldorf, 1873, Öl auf Leinwand (durch Brand ein Fragment), 114 × 196 cm, sign. u. dat. u. re.: Düsseldorf 1873 / A Jernberg., Stockholm, Stiftung Johan Adolf Berg Collection c/o Stockholm University

Frau mit rotem Schultertuch und der Herr im braunen Mantel zu ihrer Linken ersetzen formal die zentrale Hauptgruppe aus Jernbergs Gemälde. Und der Leichenzug am rechten Bildrand in Nicolets Gemälde bildet eine Analogie zu dem hoch beladenen Pferdewagen in dem früheren Werk.

Jernbergs Gemälde musste nach einem Brand 1956 am linken Bildrand verkleinert werden, sodass auch hier ursprünglich noch das Komödienhaus sowie das Reiterstandbild zu sehen waren.<sup>929</sup> Nicolet griff somit, trotz des komprimierteren Bildmaßes, den identischen Straßenausschnitt auf. Die Betonung der Linie, die Jernbergs Figurendarstellung prägt, ersetzte Nicolet durch eine malerische Komponente. Dadurch verlieren die Akteure ihre Strenge und ihre Bewegungen gewinnen an Natürlichkeit. Das dadurch entstehende Gefühl von Unmittelbarkeit verstärkte der Künstler durch den

<sup>928</sup> Zu der Arbeit August Jernbergs vgl. Schroyen, Sabine: August Jernberg (Gävle 1826–1896 Düsseldorf). Marktplatz in Düsseldorf, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 14–15, hier S. 14–15.

<sup>929</sup> Vgl. Karling, Sten: The Stockholm University Collection of Paintings, Stockholm 1978, S. 310–311.

gutbürgerlich gekleideten Mann am linken Bildrand, dessen Blick unmittelbar auf den Betrachter ausgerichtet ist.

Ein direkter Ortsbezug wird in dieser Zeit von unterschiedlichen Künstlern in ihren Gemälden aufgegriffen. Dazu gehört unter anderen die Arbeit ‚Marktstände am

Reiterdenkmal des Jan Wellem in Düsseldorf

(Abb. 194 ) von Heinrich Hermanns.

Auffällig ist die zu Nicolet sehr ähnliche

Perspektive, die auch hier mit dem Blick auf

das Rathaus und das Reiterdenkmal eindeutig

als Düsseldorf auszumachen ist.

Solche Motive entspringen häufig



Abb. 194: Heinrich Hermanns (1862–1942): Marktstände am Reiterdenkmal des Jan Wellem in Düsseldorf, Öl auf Leinwand, 35 × 48 cm, sign. u. Mitte: HEINRICH HERMANNSS, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 495

dem Wunsch, wie auch zum Beispiel bei Paul Rauds (1865–1930) ‚Der Düsseldorfer Marktplatz‘, nach malerischer Umsetzung von Licht, Schatten und Farbvarianz.<sup>930</sup>

Doch nicht nur in allgemeinen Szenen ließ sich ein Ortsbezug herstellen, besonders spezifische lokale Traditionen und Ereignisse boten sich für einen solchen an. Nach der französischen Besetzung und dem Sieg über Napoleon Bonaparte versuchte die deutsche Bevölkerung verstärkt, ein Nationalbewusstsein auszubilden, das mit der Hinwendung zum lokalen Brauchtum einherging.<sup>931</sup> Dabei unterscheidet sich diese Form der künstlerischen Auseinandersetzung gerade durch den spezifischen Identifikationspunkt von anderen parallel auftretenden Stilrichtungen. Zum Beispiel in der impressionistischen Malerei zeigten die Künstler zwar teilweise spezielle Orte, deren Charakteristika jedoch

<sup>930</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Paul Raud (Viru-Jaagupi 1865–1930 Tallinn). Der Düsseldorfer Marktplatz, 1890–93, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 14, hier S. 14.

Paul Raud (1865–1930): Der Düsseldorfer Marktplatz, 1890–93, Öl auf Leinwand, 38 × 26,5 cm, Tallinn, Art Museum of Estonia.

<sup>931</sup> Vgl. Kaufmann 1973, S. 9–10.

durch die Darstellungsweise so stark marginalisiert wurden, dass alleine der Aspekt des Urbanen hervortritt.<sup>932</sup> Grundsätzlich ließen sich solche Sujets somit auch anderen Motivgruppen der Genremalerei zuordnen, wie sich bei der ‚Fronleichnamsprozession‘ (Abb. 159) von Hans Seyppel zeigt, in der er auf die Verbindung zwischen Tradition und Religion im Rheinland aufmerksam machte. Die an dieser Stelle behandelten Werke zeigen jedoch einen so deutlichen Ortsbezug, dass dieser als relevante Komponente des Gemäldes verstanden werden muss.

Ganz in der humoristischen Düsseldorfer Tradition des Jahrhundertanfangs zeigt Fritz Beinke in seinem ‚Das Hännischen-Theater auf der Kirmes‘ (Abb. 195) zwei Jungen, die



versuchen, zwischen den Zeltplanen einen Blick auf das Theaterstück zu erhaschen. Das Zelt wird, sowohl durch die ausgebleichene Aufschrift auf der Plane als auch durch das Plakat, eindeutig als Spielstätte des ‚Kölner Hännischen Theaters‘ ausgewiesen. Während die rechtmäßigen Zuschauer im Hintergrund in das Zelt strömen, sind die beiden Jungen im Vordergrund zwischen einem abgestellten Planwagen und verschiedensten Utensilien positioniert. Auf die Bedeutung des Planwagens wurde bereits in Bezug auf das wenige Jahre später

Abb. 195: Fritz Beinke (1842–1907): Das Hännischen-Theater auf der Kirmes, um 1870, sign. u. li.: F. Beinke, Öl auf Leinwand, 70 × 86 cm, Köln, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung, Inv.-Nr. 19793

entstandene Gemälde ‚Der Jongleur‘ (Abb. 80) eingegangen. Durch die räumliche Nähe zu den beiden Jungen und den unvermittelten Blick des rechten aus dem Bildraum heraus, wird der Rezipient zum Mitwisser – und damit auch zum Mittäter.

Anders als andere Theater, die ihre Stückauswahl auf den Geschmack der Erwachsenen auslegten, war das ‚Hännischen‘ dafür bekannt, „alles Anstößige und

<sup>932</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 158–159.

Unziemliche aus seinen Darbietungen fernzuhalten[.]“<sup>933</sup> Wie groß der Unterhaltungswert der aufgeführten Stücke war, zeigt sich in der Person des linken Jungen, der sein Schulzeug achtlos auf den Boden geworfen hat und seinen Blick nicht vom Geschehen im Zelt abwenden kann.

Ob Beinke in seiner Arbeit, wie es Michael Euler-Schmidt beschreibt, tatsächlich auf die Anfänge des Theaters als Wanderbühne anspielt, kann nicht sicher ausgemacht werden. Der „Begründer [des ‚Hänneschen-Theaters‘], Johann Christoph Winters, hatte 1802 als fahrender Puppenspieler begonnen und seine Vorführungen zunächst auf Kölner Straßen und Plätzen abgehalten.“<sup>934</sup> Zu dieser Zeit wurden klassische Geschichten aufgeführt, wobei sich „[d]as spezifische kölnische Lokalkolorit [...] zunächst in Zwischenspielen [entwickelte].“<sup>935</sup>

Dieses Sujet griff Beinke mehrfach in teils leicht abgewandelter Form auf. Eine Kopie, die sich heute in der Sammlung des Kölnischen Stadtmuseums befindet (vgl. Abb. 196), kann aufgrund des auf dem Plakat genannten Eintrittspreises von einer Mark auf die 1870er Jahre datiert werden, da der angeschlagene Preis erst ab 1871 erhoben wurde.<sup>936</sup> Es erscheint unwahrscheinlich, dass sich der Künstler einerseits auf die Vorstellungsweise zu Anfang des 19. Jahrhunderts bezieht, diese jedoch mit einem so prominenten Detail, das Jahrzehnte später eingeführt wurde, versieht. Vielmehr könnte es sich um die Wanderbühne handeln, die der Nachfolger Winters', Heinrich Josef Königsfeld, leitete.<sup>937</sup> Mit seinem Zelt gastierte er, bis er sich 1916 in Bottrop niederließ, „in Holland, Luxemburg, der Schweiz und dem Rheinland.“<sup>938</sup> Solche Wandertheater hatten also auch in den späten Jahren des 19. Jahrhunderts ihre Aktualität nicht verloren.

---

<sup>933</sup> Schwering, Max-Leo: Das Kölner „Hänneschen“-Theater. Geschichte und Deutung, Köln 1982, S. 118. Der Autor zitiert an dieser Stelle W. Hermans, der in Aachen mit seinem Sohn eine Darbietung einer Kölner Theatergruppe angeschaut hat, die dem geistigen Erbe des Hänneschen Gründers Johann Christoph Winters folgte (vgl. ebd.). Winters war dafür bekannt, dass er seine Zuschauer in drei Kategorien einteilte – Kinder, Erwachsene und Sonntagszuschauer – denen die Stücke in unterschiedlichem Sprachniveau und Anspruch präsentiert wurden (vgl. ebd., S. 122–123). Für das Puppentheater allgemein vgl. Strauch, Rudi: Puppentheater – wahres Volkstheater, in: Bühnenreif, hg. von Oliver Kornhoff (Ausst.-Kat. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 23. September 2016 bis 23. April 2017 / 11. November 2016 bis 07. Mai 2017), Bonn 2016, 115–116, hier S. 116.

<sup>934</sup> Euler-Schmidt, Michael: Fritz Beinke. Das Hänneschen-Theater als Wanderbühne, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1 / 2, 1992, 36, hier S. 36.

<sup>935</sup> Strauch 2016, S. 115.

<sup>936</sup> Vgl. Euler-Schmidt 1992a, S. 36.

<sup>937</sup> Vgl. Schwering 1982, S. 128.

<sup>938</sup> Spahn, Claus: Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets unter besonderer Berücksichtigung der Theatergemeinschaften bis 1933 (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Diss., 1969), Köln 1972, S. 100. Zu den Anfängen des ‚Operettentheaters Königsfeld‘ als Wanderbühne, vgl. ebd., S. 99–100.

Gleichgültig, ob hierbei die traditionelle Spielstätte oder deren Fortführung in der zweiten Jahrhunderthälfte gemeint ist, das ‚Hänneschen‘ hatte seit dem Rückzug der Franzosen aus dem Rheinland 1814 rasch „[a]ls ‚Kölnisches Nationaltheater‘“<sup>939</sup> an Popularität gewonnen und sollte dieses Ansehen bis zum Jahrhundertwechsel nicht einbüßen. Gerade in dieser Zeit setzte der Gedanke ein, dass regionale Besonderheiten erhaltenswert seien.<sup>940</sup> „Die damalige Wertschätzung für das Hänneschen zeigte sich auch in der Tatsache, dass dem Theater 1913 ein Denkmal gesetzt wurde.“<sup>941</sup> Somit griff Beinke eine humoristische Szene auf, die thematisch aus dem ‚Kindergenre‘ entlehnt wurde und verband diese mit einem typischen Symbol der rheinischen Traditionspflege.



Abb. 196: Fritz Beinke (1842–1907): Das Hänneschen-Theater als Wanderbühne, nach 1875, Öl auf Holz, 36 × 25 cm, bez. u. li.: F. Beinke, Köln, Kölnisches Stadtmuseum, Inv.-Nr. KSM 1988/470

Ein Maler, der sich im Zusammenhang mit lokalen Themen besonders hervorgetan hat, war Hubert Ritzenhofen. Nachdem er die Kunstgewerbeschule in Düsseldorf besucht hatte, wurde er Schüler an der rheinischen Kunstakademie unter Heinrich Lauenstein (1835–1910), Willy Spatz (1861–1931) und Eduard von Gebhardt und schloss seine Ausbildung in der Meisterklasse Meyers ab. Zeit seines Lebens blieb Ritzenhofen in Düsseldorf ansässig, das er nur für Studienreisen – zum Beispiel in die Niederlande –

<sup>939</sup> Schwering 1982, S. 116.

<sup>940</sup> Vgl. Salchert, Monika: Ein Theater mit bester Auslastung: Zahlen, Fakten, Statistiken, in: Kemmerling, Frauke / Salchert, Monika (Hg.): Mieh Hätz wie Holz. Neue Erkenntnisse, alte Traditionen – immerwährende Sehnsucht, Calbe 2002, 191–197, hier S. 192.

<sup>941</sup> Ebd.

verließ.<sup>942</sup> Besonders die St. Martins Tradition fesselte mehrfach seine künstlerische Aufmerksamkeit. Obwohl bereits Peter Schwingen (1829–1863) in den 1830er Jahren den ‚Martinsabend‘ in die rheinische Malerei einbrachte<sup>943</sup> und auch Ludwig Knaus die Thematik realisierte,<sup>944</sup> „gibt [es] wohl [...] keinen zweiten Düsseldorfer Künstler, der dieses [...] für Düsseldorf so typische Brauchtumsfest entsprechend häufig zum Thema seiner Bilder gemacht hat.“<sup>945</sup>

In seinem ‚Martinsabend vor dem Düsseldorfer Rathaus‘ (Abb. 197) wählte der Maler

einen zu den Marktszenen identischen Bildausschnitt: Vor dem Düsseldorfer Rathaus und dem Reiterstandbild zeigt Ritzenhofen ein Lichtermeer bestehend aus Kindern mit ihren Martinsfackeln. Zentral und umgeben von den Kindern, befindet sich ein Reiter, der durch Mitra und Bischofsstab als die Verkörperung des Heiligen Martin



Abb. 197: Hubert Ritzenhofen (1879–1961): Martinsabend vor dem Düsseldorfer Rathaus, Öl auf Leinwand, 60 × 80 cm, sign. u.: H. Ritzenhofen, Privatbesitz

ausgewiesen ist. Durch die Körperhaltung des Pferdes wirkt die Gruppe wie ein Pendant des Reiterstandbilds. Auf diese Weise setzte der Künstler die gezeigte Tradition noch einmal deutlich in Beziehung zur umgebenden Stadt und ihrer Historie. Die Martinszüge

<sup>942</sup> Vgl. Markowitz, Irene: Einleitende Worte zum Katalog, in: Hubert Ritzenhofen. 1879–1961. Ein Maler und Zeichner des alten Düsseldorf, hg. von Stadtgeschichtliches Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum, 17. Oktober bis 21. November 1979), Düsseldorf 1979, o. S.

<sup>943</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Peter Schwingen (Muffendorf (Bonn-Bad G.) 1829–1863 Düsseldorf). Martinsabend, 1837, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 436, hier S. 436.

Peter Schwingen (1829–1863): Martinsabend, 1837, Öl auf Leinwand, 17,3 × 16 cm, sign. u. re.: Schwingen, bez. o. li.: Z; bez. o. re.: M, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>944</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 209.

<sup>945</sup> Cursiefen, Gisela: Hubert Ritzenhofen 1879–1961. Leben und Werk (zugl. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Univ., Diss., 2000), Berlin 2000, S. 111.

stellen in Düsseldorf einen tradierten Teil des Brauchtums dar, deren erstmaliges Auftreten heute jedoch nicht mehr rekonstruierbar ist.<sup>946</sup>

Die Verortung ermöglichte es dem Künstler, eine besondere Nähe zum Betrachter aufzubauen. Diese verlief gleichermaßen über die inhaltliche wie die formale Ebene: Am linken Bildrand steht eine Mutter mit einem Kleinkind auf dem Arm und schaut dem Martinszug zu. Solche Figuren fungieren in vielen von Ritzenhofens Martinsbildern als Repoussoir.<sup>947</sup> Allgemein erhielten die Erwachsenen gegenüber den Kindern eine exponierte Positionierung. Sie stehen im Vordergrund am Rand des Zuges, werden somit zu Zuschauern der Situation und dienen als Identifikationsfiguren für den Betrachter, dem der Eindruck vermittelt wird, Teil dieser Gruppe zu sein.

Da der Maler dem Personenrepertoire einen nahezu identischen Bildraum zugestand wie der Stadtansicht im Hintergrund, kommt es zu einer Verbindung der lokalen Tradition mit dem Typus der Vedute. Dass sich solche Szenen zum Jahrhundertwechsel großer Beliebtheit erfreuten, wird darin deutlich, dass identische Darstellungsformen noch Anfang des 20. Jahrhunderts zum Beispiel von Heinrich Hermanns aufgegriffen wurden.<sup>948</sup>

Da sich rheinische Traditionen immer wieder in Ritzenhofens Œuvre finden, ist nicht sicher auszumachen, wann das Werk entstand. So stellte er die Martins-Thematik bereits vor dem Jahrhundertwechsel in seinem ‚Martinsabend‘ (Abb. 198) dar, das sich mittels der im Hintergrund gezeigten Ponton-Brücke auf die Zeit vor 1898 datieren lässt.<sup>949</sup>

Doch auch andere Momente des Brauchtums hat Ritzenhofen in seinem Schaffen festgehalten. So die ‚Hoppeditz Beerdigung auf dem Carlsplatz‘<sup>950</sup>, die in Düsseldorf am Aschermittwoch das Ende der Karnevalszeit markiert. Ob diese Zeichnung als Grundlage für ein Gemälde diente, ist jedoch nicht bekannt.<sup>951</sup> Genauso sind auch die

---

<sup>946</sup> Vgl. Körs 2006, S. 78. Eine frühe Erwähnung findet das Martinsfest in „einer Verordnung der Kurfürstlichen Regierung aus dem Jahre 1781 [...]. Darin ist zu lesen, dass es der ‚abends mit Flambauen auf den Straßen herumlaufenden Stadtjugend‘ verboten werde, solche Fackeln zu tragen und damit auf die Kellertüren zu schlagen und sonstige ‚Ausschweifungen‘ zu begehen“ (Ebd).

<sup>947</sup> Vgl. Cursiefen 2000, S. 112.

<sup>948</sup> Vgl. Pickartz 2018, S. 71–72.

<sup>949</sup> Vgl. Cursiefen 2000, S. 116–117.

<sup>950</sup> Hubert Ritzenhofen (1879–1961): Hoppeditz Beerdigung auf dem Carlsplatz, Kohle auf Papier, 213 × 385 mm, bez. u. li.: H. Ritzenhofen Hoppeditz Beerdigung auf dem Carlsplatz 18, 97, Kunsthandel, Verbleib unbekannt. Eine Abbildung findet sich in: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, 20. Juni 2015, 2015, Lot 260, eingesehen im DDM.

<sup>951</sup> Eine solche Arbeit wurde weder von Cursiefen in ihrem Werkverzeichnis aufgeführt (vgl. ebd., S. 200–219), noch im Katalog zu der 1979 erfolgten Ausstellung erwähnt (vgl. Hubert Ritzenhofen. 1879–1961. Ein Maler und Zeichner des alten Düsseldorf, hg. von Stadtgeschichtliches Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum, 17. Oktober bis 21. November 1979), Düsseldorf 1979).

karnevalistischen Arbeiten ‚Mädchen in Fastnachtskostüm‘ und ‚Aschermittwoch‘ von Christian Ludwig Bokelmann heute nicht mehr erhalten.<sup>952</sup> Allgemein finden sich im Kreis der akademischen Genremaler nur vereinzelt Beispiele der Karnevalsthematik, was jedoch nicht bedeutet, dass solche Sujets in Düsseldorf nicht umgesetzt worden wären, denkt man zum Beispiel an Max Sterns ‚Karnevalstreiben‘.<sup>953</sup> Außerdem waren die Düsseldorfer Künstler auch dafür bekannt, dass sie aktiv in das närrische Fest eingebunden waren, indem sie Entwürfe für ‚Einladungskarten, Plakate, Orden und Urkunden‘<sup>954</sup> anfertigten.

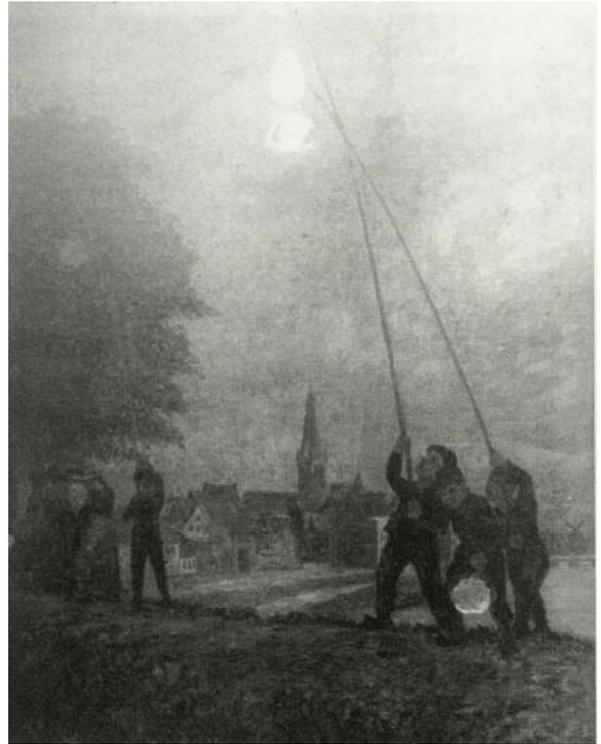


Abb. 198: Hubert Ritzenhofen (1879–1961): Martinsabend, vor 1898, Öl auf Leinwand, 63 × 46 cm, sign. u. re.: Ritzenhofen, Privatbesitz

Allgemein gaben solche lokalen Themen den Künstlern die Möglichkeit, das Geschehen besonders eingehend zu vermitteln. Sie versuchten dabei, das Gefühl einer Augenzeugenschaft hervorzurufen, wodurch die Betrachteransprache ungleich persönlicher und direkter wurde. Dieser Aspekt war besonders für die Werke mit einer reduzierten Erzählebene von Bedeutung, da sie meist durch die Darstellungs- und Malweise eine Nähe zum realistischen Geschehen implizieren, dem auch der Inhalt entsprechen musste. Somit können solche Gemälde durchaus als ‚städtische Volkslebenbilder‘ verstanden werden: Sie zeugen von einem „ethnografische[n] Interesse“<sup>955</sup> und geben die lokalen Lebensweisen wieder.<sup>956</sup>

<sup>952</sup> Barbara Hodel verzeichnet die beiden Werke wie folgt:  
 „‚Mädchen in Fastnachtskostüm‘ 1874, Öl, Malgrund und Maße unbekannt, Verbleib unbekannt“ (Hodel 1985, S. 94–95, Nr. 28).  
 „‚Aschermittwoch‘ 1888, Öl, Malgrund und Maße unbekannt, Verbleib unbekannt [...] Abb.: Alte Fotografie, Privatbesitz Essen“ (ebd., S. 109, Nr. 110).

<sup>953</sup> Das Werk Max Sterns wird erwähnt bei Board 1913, S. 536.

<sup>954</sup> Euler-Schmidt, Michael: Karneval, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1 / 2, 1992, 18–21, hier S. 18. Für den Absatz vgl. ebd. Der Autor bezieht sich in dem Text ausschließlich auf den Kölner Karneval, jedoch ist gerade von den Düsseldorfer Künstlern die rege Tätigkeit im ‚Malkasten‘ bekannt, zu dessen Festen aufwendige Inszenierungen abgehalten wurden, für welche die Künstler Einladungen sowie Kostüme und Kulissen entwarfen, vgl. Schroyen 2016, S. 32.

<sup>955</sup> Baumgärtel 2011c, S. 404.

<sup>956</sup> Für die ursprüngliche Definition des ‚Volkslebenbilds‘, vgl. Kaufmann 1973, S. 8–9.

Die wohl größtenteils positive Resonanz vonseiten des Publikums führte dazu, dass Künstler aus dem Umfeld der Düsseldorfer Malerschule, darunter auch zum Beispiel Gregor von Bochmann (1850–1930) oder Gerhard Janssen (1863–1931),<sup>957</sup> vermehrt rheinländischen Sujets in ihr Repertoire aufnahmen.

#### 4.7.4 Ein kritischer Unterton in der Malerei: Von sozialen Tendenzen bis zur ‚Rinnsteinkunst‘

Neben einer wertungsfreien, bisweilen städtisch-volkstümlichen Beschäftigung mit dem urbanen Leben lassen sich auch Kunstwerke finden, in denen deutlich negativere Aspekte thematisiert wurden. Obwohl sozialkritische Gemälde kein Novum des 19. Jahrhunderts sind,<sup>958</sup> stieg ihre Präsenz im Düsseldorfer Umfeld deutlich in den Jahren um die Revolution 1848 an. Die Begründung hierfür liegt im gesellschaftlichen Ungleichgewicht in dieser Zeit. Schon in den 1830er Jahren machte Hasenclever mit Werken wie dem ‚Blinden Geiger‘ auf das Problem der Armut aufmerksam.<sup>959</sup> Doch erst ein Jahrzehnt später, als auch der Pauperismus auf seinem Höhepunkt war,<sup>960</sup> sollte dieser Missstand deutlicher ins Bewusstsein der Bevölkerung treten und einen verstärkten Niederschlag in der Malerei finden.

Obwohl Wilhelm Hübner also nicht der Begründer einer kritischen Auseinandersetzung mit den Lebensumständen war, gilt er mit Motiven wie dem ‚Jagdrecht‘ (Abb. 164) als Hauptvertreter dieser Motivgruppe in der Düsseldorfer Malerei. Den Ausgangspunkt bildeten seine 1844 entstandenen ‚Schlesischen Weber‘, deren Besonderheit in der Kombination eines aktuellen Geschehens mit der rheinischen

---

<sup>957</sup> Von den beiden genannten Künstlern befinden sich zum Beispiel folgende Werke im Besitz des Kunstpalasts in Düsseldorf:

Gregor von Bochmann (1850–1930): Pferdemarkt in Neuss, um 1900, Öl auf Leinwand, 100 × 90 cm, sign. u. li.: G. v. Bochmann, Düsseldorf, Kunstpalast.

Gerhard Janssen (1863–1931): Die alte Bockhalle in Düsseldorf, um 1890, Öl auf Leinwand, 44 × 38 cm, sign. o. li.: Gerhard Janssen, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>958</sup> Bereits im Barock wurden zum Beispiel von Alessandro Magnasco (um 1667/77–1749) einzelne Werke geschaffen, deren Motive eine sozialkritische Komponente aufweisen, vgl. hierzu Wolf, Fabian: Alessandro Magnasco, in: Krämer, Felix / Hollein, Max (Hg.): Alte Meister. 1300–1800 im Städel Museum, Ostfildern 2011, 258, hier S. 258.

<sup>959</sup> Vgl. Hütt 1995, S. 166.

<sup>960</sup> Vgl. Flum 2013, S. 26. Für das Jahr 1849 nennt Flum die Zahl von etwa 776.882 Unterstützungsbedürftigen in Preußen, was ungefähr fünf Prozent der Bevölkerung entspricht, vgl. ebd., S. 34.

Maltradition lag.<sup>961</sup> Hübners Auseinandersetzungen fußen meist in der Literatur. Deshalb ist fraglich, ob die Werke tatsächlich immer einen solch drastischen, politischen Hintergrund aufweisen, wie er ihnen – teils schon von den Zeitgenossen – zugesprochen wird. Genauso verhält es sich zum Beispiel auch bei Johann Peter Hasenclever. Seine ‚Arbeiter vor dem Magistrat‘ wurden von Karl Marx politisch nutzbar interpretiert, wobei zu hinterfragen ist, ob der Künstler selbst eine solche Deutung intendierte.<sup>962</sup> Durch diese meist textbasierte Auseinandersetzung entstanden die Gemälde im rheinischen Kontext relativ autonom, obwohl sich in dieser Zeit in nahezu allen Kunstzentren Maler mit den jeweiligen sozialen Problemen auseinandersetzten.<sup>963</sup>

Das Aufkommen solcher Sujets ging grundsätzlich mit der Diskussion um deren ästhetischen Anspruch und die künstlerische Darstellbarkeit einher.<sup>964</sup> Gottfried Kinkel etwa vertrat die Meinung, dass die Aufgabe der Malerei zwar auch darin bestehe, die negativen Seiten des Lebens abzubilden, dies jedoch nicht in naturalistischer Manier geschehen sollte.<sup>965</sup> So schrieb er,

daß es in dieser Art Stoffe giebt [sic], die unter der künstlerischen Möglichkeit liegen. Lumpen gehören in die Stampfmühle, Schmutz auf die Gasse, nicht auf die Palette. Es giebt [sic] ferner Empfindungen, die über das Maß des ästhetischen Schmerzgefühls hinausgehen, indem sie das Gemüth zerreißen statt es zu erheben, oder doch einen unharmonischen ungelösten Schmerz in ihm zurücklassen.<sup>966</sup>

Ein solches Kunstverständnis, das die Malerei zum Unterhaltungsmedium stilisierte, lässt sich bis über die Jahrhundertwende hinaus finden. Noch 1911 sah Joachim von Bülow die Aufgabe der Kunst darin, „in der Hast des täglichen Lebens die Ruhepunkte zu bilden,

---

<sup>961</sup> Vgl. DuBois, Kathrin: Carl Wilhelm Hübner. Königsberg 1814–1879 Düsseldorf. Die schlesischen Weber, 1844, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 304–305, hier S. 304–305.

Gemeint ist das Werk: Carl Wilhelm Hübner (1814–1879): Die schlesischen Weber, 1844, Öl auf Leinwand, 77,5 × 104,5 cm, sign. u. re.: auf der Holzkiste: Carl Hübner aus Königsberg Prs. Düsseldorf; dat. auf dem Boden: 1844, Düsseldorf, Kunstpalast. Auf den tatsächlichen Inhalt und die Deutungsweise der ‚Schlesischen Weber‘ soll an dieser Stelle nicht differenziert eingegangen werden, da es für die Auseinandersetzung nicht relevant ist, für den Bildinhalt vgl. zum Beispiel DuBois 2011 c, S. 304–305; vgl. Landes 2008, S. 82–95.

<sup>962</sup> Vgl. Partsch 2008a, S. 492–493.

Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Arbeiter vor dem Magistrat, um 1848 / 50, Öl auf Leinwand, 154 × 225,4 cm, sign. u. dat. u. li.: J. P. Hasenclever, dat. auf dem Journal auf dem Tisch: 1848, Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>963</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 70.

<sup>964</sup> Vgl. Kuhn 2003, S. 175.

<sup>965</sup> Vgl. Beyrodt, Wolfgang: Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, Bonn 1979, S. 188. Auf Kinkel verwies bereits Kuhn 2003, S. 175.

<sup>966</sup> Beyrodt 1979, S. 189. Auf welchen Textteil des Jahrbuchs ‚Vom Rhein‘ Beyrodt sich ebd. bezieht, wurde nicht genauer definiert. Auf diese Stelle verwies bereits Krueger 2006, S. 38.

an denen sich der arbeitende Mensch erfreut, die ihm einen Ausgleich schaffen, ihn, für Augenblicke wenigstens, die täglichen Sorgen vergessen lassen können.“<sup>967</sup>

Obwohl die Künstler somit dem teilweise postulierten Anspruch nicht entsprachen, nahmen sich doch einige in ihren Werken der gesellschaftlichen Begebenheiten der Zeit an. Nach der Gründung des Kaiserreichs und damit der Beendigung der ‚nationalen Frage‘ gewann die ‚soziale Frage‘ in Form der Klassenunterschiede erneut an Präsenz. Sie führte bis in die 1880er Jahre zu Arbeiterstreiks, deren Ursprung in den extrem niedrigen Löhnen und dem Rechtsungleichgewicht lag.<sup>968</sup> In der Kunst fanden die Ereignisse unter anderem bei Christian Ludwig Bokelmann ihren Widerhall.<sup>969</sup>

Nach den antisozialistischen Gesetzen von 1878 wurde die Bezeichnung ‚sozialdemokratisch‘ von konservativer Seite auch als Synonym für ‚modern‘ in den Kunstdebatten eingebracht. Künstler, die in ihren Werken nicht nur patriotische und religiöse Inhalte darstellten, sondern sich in realistischer Manier mit dem Alltag der unteren Klassen beschäftigten, setzten sich dem Vorwurf aus, sozialdemokratische Kunst zu produzieren.<sup>970</sup>

Die moderne Kunst wurde zum Mittel, die Angst der Bevölkerung gegenüber einer „sozialdemokratischen Machtausweitung“<sup>971</sup> zu schüren.

Auch die Aufhebung dieser Gesetze 1890 brachte keine grundlegenden Veränderungen. Die Zugeständnisse, die Kaiser Wilhelm II. der Arbeiterklasse machte, waren im Endeffekt hauptsächlich der Bourgeoisie und dem Militär dienlich.<sup>972</sup> Und auch auf das Kunstverständnis sollten die Entwicklungen keinen unmittelbaren Einfluss haben. Nach der Auffassung des Monarchen stellte die Kultur ein allumfassendes Konstrukt dar, in dem jeder Gegenstand einen künstlerischen Anspruch genießen sollte, der sich im Schönen legitimierte. Schönheit wurde hier im Sinne der retrospektiven Sicht auf die vergangenen Jahrhunderte verstanden und nicht in der Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit.<sup>973</sup> Noch in seiner 1901 zur Einweihung der Siegesallee gehaltenen, unter der Bezeichnung ‚Rinnsteinrede‘ bekannt gewordenen Ansprache machte er diese Anschauung unverhohlen deutlich. Alles was nicht unmittelbar seinem Empfinden für die rechte Kunst entsprach,

---

<sup>967</sup> Bülow, Joachim von: Künstler-Elend und -Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe, Berlin 1911, S. V–VI.

<sup>968</sup> Vgl. Feist 1987, S. 234, 236–237.

<sup>969</sup> Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Ein Streik, 1888, Öl auf Leinwand, bez. u. li.: Chr. Ludwig Bokelmann Ddf 88, Verbleib unbekannt, vgl. hierzu Articus 1994, S. 76–77.

<sup>970</sup> Forster 2014, S. 18.

<sup>971</sup> Ebd.

<sup>972</sup> Vgl. Feist 1987, S. 237.

<sup>973</sup> Vgl. Börsch-Supan 2016, S. 244–245; vgl. Stather 1994, S. 62–69.

ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und darf Kunst nie werden [...]. Wenn nun die Kunst wie es jetzt vielfach geschieht weiter nichts thut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit *am deutschen Volke* [...]. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten *Schichten* [...] des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt statt daß sie in den Rinnstein *niedersteigt* [...]! Ich empfinde es als Landesherr manchmal recht bitter, daß die Kunst in ihren Meistern nicht energisch genug gegen solche Richtungen Front macht.<sup>974</sup>

Wilhelm II. lehnte Armutsdarstellungen also kategorisch ab, wie bereits an dem Gemälde ‚Die Schwestern‘ von Arthur Kampf gesehen werden konnte. Hierin liegt auch die Begründung der Verweigerung der Ehrung von Käthe Kollwitz (1867–1945). Als der Künstlerin für ihren Radierzyklus ‚Ein Weberaufstand‘<sup>975</sup> die goldene Medaille verliehen werden sollte, stellte sich der Kaiser dieser Entscheidung aufgrund der – aus dem Drama ‚Die Weber‘ von Gerhard Hauptmann aus dem Jahr 1892 entlehnten – Thematik entgegen.<sup>976</sup>

Ungeachtet dessen sollten sich die Maler an den Werken der Jahrhundertmitte orientieren und sich den Problemen ihrer Zeit zuwenden. Meist handelt es sich dabei jedoch nur um einen anklagenden Unterton, der dem Betrachter Missstände vor Augen führt, ohne dass direkte Kritik formuliert wurde. So auch in Emil Schwabes ‚Ungelöste Fragen‘ (Abb. 199). In einem Restaurant sitzen um einen Tisch drei Männer und sind, nach dem Essen, rauchend und trinkend in eine Diskussion vertieft. Den Ausgangspunkt der Auseinandersetzung bildet wohl die zur Seite gelegte Zeitung. Um welches Blatt es sich handelt, kann nicht sicher identifiziert werden; der für den Betrachter sichtbare Titelteil ‚Tageblatt‘ legt die Deutung als ‚Berliner Tageblatt‘ nahe, da dieses laut Susanne Partsch bereits 1872 erstmalig erschien. Anders verhielt es sich mit dem oftmals im Bildkontext angesprochenen ‚Düsseldorf Tageblatt‘, das erst ab 1904 verlegt wurde.<sup>977</sup>

---

<sup>974</sup> Obst, Michael A. (Hg.): Die politischen Reden Kaiser Wilhelms II. Eine Auswahl, Paderborn 2011, S. 244. Die Hervorhebungen sind aus dem Text übernommen.

<sup>975</sup> Käthe Kollwitz (1867–1945): Ein Weberaufstand, 1893–1897, Bl. 1–6, verschiedene Techniken, Köln, Käthe Kollwitz Museum.

<sup>976</sup> Vgl. Börsch-Supan 2016, S. 234.

<sup>977</sup> Vgl. Partsch, Susanne: Ungelöste Frage. Kat.-Nr. 325, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 506, hier S. 506.



Abb. 199: Emil Schwabe (1856–1924): Ungelöste Fragen, 1887, Öl auf Leinwand, 80 × 120,2 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4051

Das Sujet entlehnte Schwabe bei Johann Peter Hasenclever, der bereits in den 1840er Jahren das Motiv der Zeitungsleser aufgriff.<sup>978</sup>

Ursprünglich wurde mit

dem Thema auf die Lesegesellschaften angespielt, die sich im Zuge der verstärkten Vereinsgründungen ab dem Ende des 17. Jahrhunderts gebildet hatten.<sup>979</sup> Anders als Hasenclever stellt Schwabe seine drei Protagonisten jedoch als deutlich politisch interessierter dar: Die Situation legt die Deutung der Beteiligten als Vertreter der drei „im Reichstag vertretenen politischen Gesinnungen bzw. Parteien“<sup>980</sup> nahe. Friedrich Pecht beschrieb die Personen kurz nach der Entstehung des Gemäldes wie folgt:

Der stark semitisch angehauchte Advokat oder Journalist als Vertreter des ‚Fortschritts‘ ist denn auch höchst gereizt durch die kaltblütige Abweisung des nationalliberalen oder freikonservativen Gutsbesitzers, der für die Segnungen des Freihandels nur mäßige Sympatien zu besitzen scheint. Der geistliche Herr oder Professor aber, der als Repräsentant des Zentrums so zugeknüpft und überlegen lächelnd dasitzt, glaubt sichtlich über beide Parteien gleich hoch zu stehen und sie ebensoweit zu übersehen als er von ihnen abgerückt ist.<sup>981</sup>

Ungeachtet der gesellschaftlichen Unterschiede der Diskutanten gibt es eine Person, die über allen steht: Reichskanzler Otto von Bismarck. Repräsentiert wird er durch ein Gold

<sup>978</sup> Johann Peter Hasenclever (1810–1853): Das Lesekabinett, 1843, Öl auf Leinwand, 71 × 100 cm, bez. u. re.: J. P. Hasenclever. / 1843., Berlin, Nationalgalerie, Alte Nationalgalerie.

<sup>979</sup> Vgl. Schroyen, Sabine: Emil Schwabe (Zielenzig (Sulęcín) 1856–1924 Zielenzig (Sulęcín)). Ungelöste Fragen, 1887, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 300, hier S. 300; vgl. Schambach, Karin: Wetterleuchten der Revolution, in: 1848. Aufbruch zur Freiheit, hg. von Lothar Gall (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 18. Mai bis 18. September 1998), Köln 1998, 39–83, hier S. 50.

<sup>980</sup> Schroyen 2011d, S. 300.

<sup>981</sup> Pecht, Friedrich: Unsere Bilder, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 4. Jg., Nr. 12 (15. März 1889), 1889, 186, hier S. 186.

gerahmtes Porträt, das über den Köpfen der Akteure hängt.<sup>982</sup> Zusammen mit den beiden konservativen Parteivertretern am rechten und linken Bildrand, entsteht eine klassische Dreieckskomposition. Hierin ist nicht nur ein formales Element, sondern gleichfalls eine Visualisierung der politischen Verhältnisse zu sehen. Dass die beiden Parteien die Basis des herrschenden Systems bilden, stellte bereits 1912 Ernst Troeltsch in ‚Die Religion im deutschen Staate‘ heraus, wenn er beschreibt:

Die beiden konfessionellen Parteien (das Zentrum und die Konservativen) sind Kräfte der Autorität, des realen Machtsinnes, dem dynastischen Monarchismus, dem militärischen Gehorsamsgeiste und der metaphysischen Verklärung des Beamtentums innerlich verwandt. Sie sind es gerade im Zusammenhang mit ihren religiösen Ideen. So ist es natürlich, daß der von Bismarck geschaffene Staat heute auf sie in erster Linie sich stützt[.]<sup>983</sup>

Doch solche ‚mise en abyme‘ konnten in unterschiedlichen Kontexten Anwendung



Abb. 200: Charles Meer Webb (1830–1895): Alte Freunde, Öl auf Leinwand, 83 × 99 cm, sign. u. li.: C. M. Webb, Bonn, Dr. Axe-Stiftung, Inv.-Nr. 216

finden. Das Porträt Bismarcks wurde in Düsseldorf zu einer ähnlichen Zeit auch von Charles Meer Webb (1830–1895) in seinem Gemälde ‚Alte Freunde‘ (Abb. 200) aufgegriffen. Obwohl es hier in einem humoristischen Kontext von zwei Veteranen, die auf ihre vergangenen Heldentaten trinken, genutzt wurde,<sup>984</sup> verband auch Webb das Abbild des Politikers mit

der vorausgegangenen Zeitungslektüre.

Welcher der politischen Richtungen Schwabe den Vorzug gab, wird durch die Inszenierung der Personen deutlich. Mit der zentralen Platzierung und der hellen Wandfarbe impliziert er bei der mittleren Figur eine positivere Deutung als bei den

<sup>982</sup> Vgl. Pecht 1889, S. 186.

<sup>983</sup> Troeltsch, Ernst: Schriften, Tübingen 1912, I, S. 84, zitiert nach Hamann / Hermand 1959, S. 101.

<sup>984</sup> Vgl. Pickartz, Christiane: Charles Meer Webb. 1830 Slough–1895 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 220–223, hier S. 222.

anderen beiden Herren. Obwohl sich der Maler in seinem Werk dem politischen Tagesgeschehen widmete, ist die Identifizierung der einzelnen Modelle, wie sie teilweise in der Forschung vorgenommen wurde, nicht sicher zu belegen.<sup>985</sup>

Auf den politischen Einfluss der Bevölkerung nahm auch Christian Ludwig Bokelmann in seinem Werk ‚Die letzten Augenblicke einer Wahlschlacht‘ (Abb. 201) Bezug, das heute nur noch über einen 1881 publizierten Stich bekannt ist.<sup>986</sup> Der Künstler zeigt eine Menschenansammlung auf der Straße vor dem Wahllokal. Der Blick wird durch das massive Gebäude am linken Bildrand, bei dem es sich wahrscheinlich um das Rathaus handelt, auf das Vordergrundgeschehen gelenkt. Die Wahl ist zum gezeigten Zeitpunkt noch nicht beendet, denn es strömen immer noch Männer in das Gebäude. Im deutschen Kaiserreich waren alle männlichen Personen, die das 24. Lebensjahr vollendet hatten, wahlberechtigt.<sup>987</sup> Hiervon ausgenommen waren diejenigen, die auf öffentliche Unterstützung angewiesen waren.<sup>988</sup> Die gesellschaftliche Differenzierung spiegelt sich in der



Abb. 201: Die letzten Augenblicke einer Wahlschlacht, Holzschnitt nach dem gleichnamigen Gemälde von Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894), 24,7 cm × 28,4 cm, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte

Personenanordnung wider. Im Vordergrund befinden sich mehrere Gruppen, die jeweils aus Vertretern derselben Gesellschaftsschicht bestehen. Die Interaktion findet also ausschließlich in der jeweiligen sozialen Schicht statt und die gesellschaftliche Struktur bleibt gewahrt.

Die allgemeine Aufmerksamkeit zieht aber nicht das Geschehen in der Wahllokalität auf sich. Die Frauen in der Bildmitte sowie ein Großteil der Passanten wenden sich zum rechten Hintergrund, um einen Blick in die dahinter verlaufende Gasse zu erhaschen. Was

<sup>985</sup> Vgl. Schroyen 2011d, S. 300. Beispielsweise Irene Markowitz identifizierte die drei Dargestellten als Andreas Achenbach, Hubert Salentin und Kaplan Hardung, dessen Modelltätigkeit angeblich bestätigt sei, vgl. Markowitz 1969, S. 324.

<sup>986</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 133.

<sup>987</sup> Vgl. Osterhammel 2016, S. 858.

<sup>988</sup> Vgl. Flum 2013, S. 23.

dort passiert, ob sich tatsächlich einer der Kandidaten einfindet, wie Wibke Andresen beschreibt, bleibt für den Betrachter unsichtbar.<sup>989</sup> Anders als Schwabe bezog Bokelmann keine politische Stellung. Er nutzte die Situation vielmehr, um einen hoch emotionalen Moment zu visualisieren. Da bis zum gezeigten Moment kein Wahlergebnis vorliegt, es jedoch scheinbar kurz bevorsteht, konnte Bokelmann in seinem Werk eine gewisse Anspannung kreieren, die aber keine bildimmanente Auflösung findet.

Auch die Schattenseiten des modernen städtischen Lebens fanden ihren Niederschlag in der Malerei. Ein grundlegendes gesellschaftliches Problem des 19. Jahrhunderts war die Armut. Besonders die Industrialisierungsphase nach 1870 sollte nicht nur positive Auswirkungen haben: Für viele der in die Städte umgesiedelten Arbeiter waren schlechte Entlohnung und Arbeitslosigkeit eine omnipräsente Gefahr. In den meisten Fällen reichte der niedrige Lohn kaum zum Leben, weshalb ein Großteil der Familien auf die öffentliche Armenunterstützung angewiesen war. Um sicherzustellen, dass nicht eigentlich Arbeitsfähige eine solche grundlos in Anspruch nahmen, wurde die staatliche Hilfe wiederum so niedrig angesetzt, dass die Lebenserhaltung von tatsächlich arbeitslosen Familien nicht gesichert war.<sup>990</sup>

Neben dieser absoluten, die Existenz bedrohenden Armut, muss für die zweite Jahrhunderthälfte hauptsächlich die relative Armut angenommen werden. Diese ist im Ungleichgewicht der Lebensstandards und der ungleichen Ressourcenverteilung in der Gesellschaft zu sehen. Besonders während der großen Industrialisierungsphasen zu Beginn des Kaiserreichs wuchs, trotz allgemeinen Wohlstandszuwachs, das Missverhältnis zwischen Arbeitern und Großindustriellen immer weiter.<sup>991</sup>

Als ein Sinnbild der absoluten Armut zeigt Ernestine Friedrichsen (1824–1892) ihre ‚Jüdische Lumpensammler in Masuren‘ (Abb. 202), die heute nur noch durch eine Reproduktion bekannt sind.<sup>992</sup> Die Künstlerin besuchte in Düsseldorf zunächst den Privatunterricht von Marie Wiegmann (1826–1893), der Ehefrau Rudolf Wiegmanns, die zu den wenigen Frauen gehörte, die Unterricht an der Kunstakademie erhalten hatten,<sup>993</sup>

---

<sup>989</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 134.

<sup>990</sup> Vgl. Flum 2013, S. 23.

<sup>991</sup> Vgl. Althammer, Beate: Armut und Auswanderung, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit, hg. von Rainer Autz / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 91–97, hier S. 91–95.

<sup>992</sup> Boetticher gibt an, dass sich das Werk im Londoner Privatbesitz befindet, vgl. Boetticher 1891, Bd. I.1, S. 332, Nr. 10.

<sup>993</sup> Vgl. Holtei 2017, S. 160.



Abb. 202: Ernestine Friedrichsen (1824–1892): Jüdische Lumpensammler in Masuren, Radierung nach dem Ölgemälde, 1870, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

sowie denjenigen Wilhelm Sohns. Daran schloss sich eine Privatausbildung bei Rudolf Jordan an, der ihr einen Atelierraum in seinem Haus zur Verfügung stellte. Die Künstlerin wandte sich in ihrem Schaffen häufig dem einfachen, ungeschönten Leben in ihrer ursprünglichen polnischen Heimat zu, womit sie einen für die Düsseldorfer Malerei gänzlich neuen Motivkreis eröffnete.<sup>994</sup>

Friedrichsen zeigt in ihrer Arbeit eine Frau und einen Mann auf dem Weg durch den Wald. Bei sich tragen sie ihr gesamtes Hab und Gut. Ihr Ziel ist wahrscheinlich die nächstgelegene Ortschaft, um dort ihre Suche nach Weggeworfenem fortzusetzen. Obwohl

die junge Frau von der Künstlerin äußerlich durchaus attraktiv dargestellt wurde,<sup>995</sup> erscheinen die beiden von der Härte des Lebens gezeichnet. Dieses Charakteristikum findet seine Entsprechung in der sie umgebenden, steinigen und vertrockneten Vegetation und dem schmalen, unsicheren Steg, auf dem sie einen Fluss überqueren. Das Lumpensammeln stellte ein klassisches Thema der ‚Armeleutemalerei‘ dar und wurde wohl auch von Friedrichsen mehrfach aufgegriffen.<sup>996</sup> Die Menschen zogen umher und sammelten zerschlossene Kleidungsstücke, die im 19. Jahrhundert in einem großen Maß für die Papierherstellung benötigt wurden.<sup>997</sup>

Durch die Nennung des jüdischen Glaubens im Titel legte die Künstlerin den Fokus auf die Lebensbedingungen einer spezifischen Bevölkerungsgruppe. Spezielle

<sup>994</sup> Vgl. Hedderich, Petra, et al.: Dem Vergessen entgegen. Frauen in der Geistesgeschichte Düsseldorfs, Neuss 1989, S. 35–36; vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 375.

<sup>995</sup> Vgl. Flum 2013, S. 104.

<sup>996</sup> Vgl. ebd. Die Autorin verzeichnet ebd. das Werk ‚Streitende Lumpensammlerinnen‘ von Friedrichsen aus dem Jahr 1871, in dem das Thema in anekdotischer und somit durchaus ungewöhnlicher Weise geschildert wurde.

<sup>997</sup> Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4. durchgesehene Aufl., München 2009, S. 384.

Vorschriften und Abgaben erschwerten das Leben gerade der jüdischen Bevölkerungsteile. Lange war es Juden nicht erlaubt, in Zünfte einzutreten, weshalb ihnen die meisten Berufe verwehrt blieben. Neben wenigen Ausnahmen waren viele Juden verarmt und mussten ihr Geld als Hausierer, sogenannte ‚Trödeljuden‘, verdienen. Obwohl in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine rechtliche, konfessionsungebundene Gleichsetzung aller Bürger angeregt wurde, dauerte es bis 1869, bis eine solche tatsächlich in Kraft trat. Und erst weitere zwei Jahre später „[verbot] die Reichsgesetzgebung [...] jegliche religiöse Diskriminierung.“<sup>998</sup> Doch die Befangenheiten und Vorurteile gegenüber der jüdischen Bevölkerung wirkten noch lange nach.<sup>999</sup>

Allgemein hatte das jüdische Leben seit den 1860er Jahren in der Malerei deutlich an Präsenz gewonnen. Den Ausgangspunkt hierfür bildete das Gemälde ‚Die Heimkehr des Freiwilligen aus den Befreiungskämpfen zu den nach alter Sitte lebenden Seinen‘ des Frankfurter Moritz Daniel Oppenheimer (1799–1882). Dieses wurde als Reproduktion mit anderen Werken aus dem jüdischen Alltagsleben von Heinrich Keller 1866 als Mappe herausgegeben, die so großen Anklang fand, dass sie über Deutschland hinaus verlegt wurde. Dieser Erfolg ließ Oppenheimer die Thematik so erweitern, dass letztendlich ein zwanzigteiliger Zyklus daraus entstand.<sup>1000</sup>

Friedrichsen verband somit in ihrer Arbeit zwei aktuelle Begebenheiten. Dabei verzichtete sie jedoch, wie für die Genremalerei dieser Zeit üblich, auf jegliche bildimmanente Anklage. Die Armut stellte sie als Problem beziehungsweise Phänomen der Industrialisierung dar, also als Umstand, der in den allgemeinen gesellschaftlichen Missständen der Zeit begründet war.

Darstellungen von Bettlern hatten bereits im 19. Jahrhundert eine Traditionslinie, wobei die Umsetzung lange Zeit fast ausschließlich auf Grafiken beschränkt blieb: Einerseits war es die groteske Darstellungsweise der oft deformierten Bettler, wie man sie zum Beispiel bei Pieter Bruegel (zw. 1526 und 1530–1569) findet.<sup>1001</sup> Andererseits wurde in mittelalterlichen Werken im christlichen Kontext oftmals weniger der

---

<sup>998</sup> Schneider 2018, S. 109.

<sup>999</sup> Vgl. ebd.; vgl. Hippel, Wolfgang von: Armut, Unterschichten, Randgruppen in der frühen Neuzeit, 2. aktualisierte und um einen Nachtrag erweiterte Aufl., München 2013, S. 40–41.

<sup>1000</sup> Vgl. Partsch 2008a, S. 494.

<sup>1001</sup> Vgl. Schneider 2004a, S. 71–72.

Almosenempfänger als der Almosengeber fokussiert.<sup>1002</sup> Eine solche Auslegung der Bettlerthematik kann zum Beispiel bei Rembrandts Auseinandersetzung zugrunde gelegt werden, der das Motiv der bittenden Bettler in mehreren Grafiken umsetzte.<sup>1003</sup> Es ist anzunehmen, dass auch diese Stiche aufgrund der allgemeinen Rembrandt-Euphorie im 19. Jahrhundert wieder an Aufmerksamkeit gewannen.<sup>1004</sup>

Dass es sich bei der Armut nicht um ein privates, sondern vielmehr ein gesamtgesellschaftliches

Problem handelte, zeigt Hans Kohlschein in seiner ‚Kirchentreppe im Winter‘ (Abb. 203). Auf und vor den Stufen der ‚Kreuzkirche‘ in Warschau haben sich verarmte Männer und Frauen niedergelassen, um die aus dem Gebäude Kommenden um Almosen anzubetteln. Die Differenz zwischen Arm und Reich wurde somit zum unmittelbaren Bildgegenstand. Mit der Positionierung vor dem Gotteshaus wird einerseits die Hoffnung der Armen auf Barmherzigkeit der Bürger thematisiert, andererseits kommt es zu



Abb. 203: Hans Kohlschein (1879–1948): Kirchentreppe im Winter (Kreuzkirche in Warschau), Öl auf Leinwand, 100 × 75 cm, Privatbesitz

<sup>1002</sup> Vgl. Uerlings, Herbert: Armut – Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 13–22, hier S. 15–17.

<sup>1003</sup> Vgl. Trauth, Nina: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669). Die Bettler an der Haustür, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 371–372, hier S. 372. Die Autorin setzt sich ebd. mit folgendem Werk auseinander: Rembrandt van Rijn (1606–1669): Die Bettler an der Haustür, 1648, Radierung mit Kaltnadel und Stichel, 16,4 × 12,3 cm (Blatt, angerändert, Plattenrand beschnitten), bez. u. re.: Rembrandt. F. 1648, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Kupferstichkabinett.

<sup>1004</sup> Vgl. Flum 2013, S. 88.

formalen wie inhaltlichen Analogien zwischen den Bettlern und der Umgebung: Prägnant leitet der steinerne, mit Schnee bedeckte Handlauf den Betrachterblick in die Bildtiefe und bildet zudem eine optische Verbindung zwischen der Bettlergruppe und der Christusfigur gegenüber der Kirchentür. So wie Christus unter der Last seines Kreuzes beinahe zusammenbricht, so müssen die Menschen unter ihren Lebensbedingungen leiden. Diese Bezugnahme findet ihre Entsprechung in der Gestik des Heilands, der seine rechte zum Segensgestus erhobene Hand genau über die Gruppe der Bettelnden hält.

Die Drastik des Motivs wurde durch die winterliche Jahreszeit gesteigert. Um dem Schnee und der Kälte zu trotzen, werden viele der Almosenempfänger gekrümmt und mit eng an den Körper gezogenen Gliedern gezeigt. Dass ihr Hilfesuchen trotz der unwürdigen Situation meist vergeblich ist, setzte Kohlschein durch die beiden gut situierten Frauen am Fuße der Treppe unmittelbar ins Bild. Gehüllt in einen pelzbesetzten Wintermantel und einen geschmückten Hut, versucht sich die vordere Dame dem Elend um sie herum schnellstmöglich zu entziehen, obwohl sich einer der Männer mit seiner bittenden Handbewegung unmittelbar an sie wendet. Somit konfrontierte Kohlschein in seinem Gemälde nicht nur die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten miteinander, wie er es in mehreren seiner Bilder tat,<sup>1005</sup> sondern stellte auch die bürgerliche Doppelmoral und Scheinheiligkeit zur Schau. Einerseits besuchte man die Messe, andererseits wurden aber die dort gepredigten Werte wie Barmherzigkeit und Güte nicht tatsächlich gelebt.

Dabei muss berücksichtigt werden, dass Betteln im 19. Jahrhundert vielerorts in Europa verboten war und teilweise, wie etwa in Preußen, unter Strafe stand. Obwohl es oft nicht geahndet wurde, konnte es sogar einen Aufenthalt im Arbeitshaus zur Folge haben.<sup>1006</sup>

Doch Armut wurde nicht ausschließlich mit der Person des Bettlers assoziiert, sondern genauso mit speziellen Orten. Als Symbol des gesellschaftlichen Phänomens des Pauperismus wählte Christian Ludwig Bokelmann das Pfandhaus (vgl. Abb. 204), in dessen Vorraum er unterschiedliche Personen auf Einlass warten lässt. Die Thematik hat ihre Wurzeln im Motiv des Pfandleihers, das David Wilkie bereits 1815 in England realisiert hatte und das Mitte der 1840er Jahre von Hübner im Düsseldorfer Genre

---

<sup>1005</sup> Vgl. Zielke 2009, S. 20. Die Autorin nennt als weiteres Beispiel eines solchen Motivs das Werk: Hans Kohlschein (1879–1948): Die roten Röcke des Collegium Germanicum (Die blinde Sängerin), 1927, Öl auf Leinwand, 110 × 140 cm, Privatbesitz.

<sup>1006</sup> Vgl. Althammer, Beate: Bettler, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 43–44, hier S. 44.

aufgegriffen wurde. In dessen Nachfolge entstanden in kurzem Abstand thematisch verwandte Werke von Leopold Bendix (1815/18–1883) und Peter Schwingen, die sich in ihrer Ausführung noch deutlich an Hübner orientierten.<sup>1007</sup>



Abb. 204: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Im Leihhaus, kurz vor der Eröffnung, 1876, Öl auf Leinwand, 103 × 151 cm, sign. u. dat. u. li.: Bokelmann Ddf 76, Düsseldorf, Galerie Paffrath

Bokelmanns Auseinandersetzung verlief jedoch weit weniger personenbezogen. Wie viele andere Künstler dieser Zeit griff er auf ausdrucksvolle Verweise zurück. Dazu gehört die Mutter mit dem Säugling, die einerseits zum Symbol der Armut und des Notleidens wird,

andererseits jedoch auch eine Anlehnung an Marienbilder ist. Solche religiösen Anspielungen sollten nicht nur die Empathie verstärken, sondern dienten auch der malerischen Legitimation kritischer Sujets und machten „die Bilder buchstäblich salonfähig[.]“<sup>1008</sup> Obwohl die kleine Gruppe unmittelbar im Bildzentrum positioniert wurde, wird sie nicht zum alleinigen Stimmungsträger, sondern geht im Figurenrepertoire nahezu verloren. Andere Maler wählten kleinere Gruppen, um die Emotionalität deutlich zu steigern. Carl Wilhelm Hübner beispielsweise verband in vielen seiner Werke die Hauptfiguren zu einer „Pathosgruppe“<sup>1009</sup>, die inhaltlich und formal als Ausgangspunkt

<sup>1007</sup> Vgl. Landes 2011, S. 204; vgl. Kuhn 2003, S. 175. Das Werk Hübners gilt heute als verschollen, Landes gibt in ihrem Werkverzeichnis hierzu folgende Angaben: „1847-1 Die Pfändung / Die Auspfändung / Der Exekutor[.] Ö / L, 163,8 × 238 cm. Verbleib unbekannt. Ehemals Museum in Königsberg“ (Landes 2008, S. 535).

Gemeint sind an dieser Stelle außerdem folgende Werke:

Leopold Bendix (1815/18–1883): Eine Auspfändung, 1847, Öl auf Leinwand, 80,3 × 85 cm, sign. u. re.: Bendix, Wuppertal, Stiftung Sammlung Volmer.

Peter Schwingen (1813–1863): Die Pfändung, 1845, Öl auf Leinwand, 97 × 113 cm, sign. u. li.: P. Schwingen (?), Düsseldorf, Kunstpalast.

<sup>1008</sup> Bastek 2007, S. 80. Zur Deutung der Frau mit dem Kind vgl. DuBois, Kathrin: Christian Ludwig Bokelmann (St. Jürgen bei Bremen 1844–1894 Berlin). Im Leihhaus, kurz vor der Eröffnung, 1876, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 316, hier S. 316.

<sup>1009</sup> Landes 2008, S. 130.

der Betrachtung fungierten. Noch in den 1880er Jahren legte auch Ferdinand Brütt (1849–1936), trotz modernerem Bildausschnitt, den Fokus auf einzelne Figuren und verlieh seinem Gemälde damit eine persönliche Komponente.<sup>1010</sup> Bokelmann hingegen löste die Bindung an Einzelpersönlichkeiten auf. Mit seiner Darstellungsweise scheint er sich mehr an Carl d’Unker (1828–1866) orientiert zu haben, der Ende der 50er Jahre dieselbe Thematik mehrfach aufgriff und damit große Erfolge feierte. In seiner Arbeit ‚Beim Pfandleiher II‘ (Abb. 205) zeigt d’Unker unterschiedliche Personen, die ihr Hab und Gut versetzen müssen.<sup>1011</sup> Obwohl die junge Frau im Bildzentrum durch den Lichteinfall und die auf sie gerichteten Blicke noch zur Protagonistin avanciert, zeigt der Künstler sie umgeben von verschiedenen, mittellosen Personengruppen.

Bokelmann fasste die Armut jedoch nicht als persönliches Einzelschicksal auf, sondern stilisierte sie zum gesamtgesellschaftlichen Problem. So vereinte er in seinem Pfandhaus Kinder, Männer



Abb. 205: Carl d’Unker (1828–1866): Beim Pfandleiher II, 1859, Öl auf Leinwand, 85 × 113 cm, sign. u. dat. u. li. auf einer Leinwandrückseite: C. d’Unker Df. 1859., Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NM 1320

und speziell Witwen, die nach dem Tod ihrer Ehemänner keine staatliche Unterstützung erhielten und darüber in finanzielle Not gerieten.<sup>1012</sup> Aus diesem Grund mischte der

<sup>1010</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 79–81. Zu solchen Werken zählt unter anderem:

Ferdinand Brütt (1849–1936): Beim Pfandleiher, 1885, Öl auf Leinwand, Maße unbekannt, bez. u. re.: F. Brütt Ddf. 85, Verbleib unbekannt, eine Abb. findet sich in: Bastek 2007, S. 249, Abb. 32.

<sup>1011</sup> Vgl. DuBois, Kathrin: Carl d’Unker (Stockholm 1828–1866 Düsseldorf). Beim Pfandleiher II, 1859, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 315–316, hier S. 315–316.

<sup>1012</sup> Vgl. Wagner 2018, S. 246. Ebd. wird beschrieben, dass eine Hinterbliebenenrente für Arbeiterwitwen erst im Jahr 1911 eingeführt wurde, vgl. weiterhin DuBois 2011d, S. 316.



Abb. 206: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Volksbank kurz vor dem Krach, 1877, Öl auf Leinwand, 98,11 × 132,08 cm, Layton Art Collection Inc., Gift of Frederick Layton, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, Inv.-Nr. L1888.24

Maler unter die Armen auch eine gutsituierte Dame in Trauerkleidung mit ihrer Tochter an der Hand, die versucht, sich von der restlichen Gruppe zu distanzieren.<sup>1013</sup> Doch die Anwesenheit ehemals finanzstarker Bürger hängt auch mit dem Entstehungszeitraum zusammen.

1873 war es aufgrund der seit 1868 wachsenden Spekulation mit Wertpapieren und der stetig ansteigenden Zahl von Aktiengesellschaften zur ‚Börsenkrise‘ gekommen, in deren Folge das wirtschaftliche Wachstum ins Stocken geriet.<sup>1014</sup>

Die Eindringlichkeit von Bokelmanns Darstellung hängt mit der Inszenierung der verschiedenen Figurengruppen und deren Positionierung im Raum zusammen. Im Vordergrund sitzen ruhig abwartend einige ältere Damen und Herren, worauf im Mittelgrund mehrere Personen, die untereinander Geschäfte treiben, folgen. Den Abschluss bildet eine heterogene Gruppe, in der die einzelnen Personen sich dicht an den Schalter drängen, in der Hoffnung als erstes die eigenen Wertsachen versetzen zu können. Die Ungeduld und somit die Verzweiflung wurden in der Bildtiefe immer weiter gesteigert.<sup>1015</sup> Das Pfandhaus war im 19. Jahrhundert zunehmend zum Sinnbild der Armut geworden, da es die letzte Möglichkeit der finanziellen Absicherung war.<sup>1016</sup> Indem Bokelmann nun eine solche große Personenzahl darstellt, die diesen Ort bereits vor der Öffnung aufsucht, rückt er die Verzweiflung und das Ausmaß der finanziellen Situation unmittelbar ins Bild.

<sup>1013</sup> Vgl. DuBois 2011d, S. 316.

<sup>1014</sup> Für die Deutung des Gemäldes und den Bezug auf die ‚Börsenkrise‘ vgl. ebd., zur ‚Börsenkrise‘ allgemein vgl. Henning, Friedrich-Wilhelm: Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert, Paderborn 1996, S. 793, 802. Häufig wird an dieser Stelle auch von der ‚Gründerkrise‘ gesprochen, jedoch argumentiert Hennig, dass die 1873 entstandenen Probleme nicht ausschließlich Gründer, sondern genauso bereits etablierte Firmen betrafen, weshalb der Begriff der ‚Börsenkrise‘ treffender sei, vgl. ebd., S. 792.

<sup>1015</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 90–91.

<sup>1016</sup> Vgl. DuBois 2011b, S. 316.

Auf das Ereignis der ‚Börsenkrise‘ hatte Bokelmann zu dieser Zeit bereits in seinem Werk ‚Volksbank kurz vor dem Krach‘ (Abb. 206) Bezug genommen. Vor dem Wiener Bankengebäude hat sich „am 9. Mai 1873 [...] aufgrund des Gerüchts vom ‚Bankenkrach‘“<sup>1017</sup> eine Menschengruppe eingefunden. Was dieses Ereignis für die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten bedeutet, zeigt Bokelmann deutlich in seinem Werk: Auf dem Gehweg stehen, gut gekleidet, die Wohlhabenden und diskutieren über die Situation. Sogar die allgemeine Unwissenheit, die sich in der Geste der weitausgebreiteten Arme des Herrn mit Fellkappe im rechten Vordergrund ausdrückt, scheint sie nicht aus der Ruhe zu bringen. Diese Gruppe wird kontrastiert in den dicht gedrängten Figuren im Hauseingang. Dass die Folge der Krise bei ihnen nicht weniger als die Existenzbedrohung bedeutet, spiegelt sich in der zerschlissenen Kleidung und der expressiven Gestik, wie dem Klopfen gegen die verschlossene Tür oder dem von einer Frau festumklammerten Taschentuch, wider. Indem der Künstler den Moment unmittelbar vor der Bekanntgabe des Bankenkrahns in einer der ersten betroffenen Städte aufgriff,<sup>1018</sup> wurde die Dramatik aufs Höchste gesteigert. Nur in dem umgefallenen Korb, dessen Inhalt sich auf die Straße entleert, kündigt sich der negative Ausgang der Situation bereits an.<sup>1019</sup>

Bei der ‚Börsenkrise‘ handelte es sich um ein internationales Phänomen, das sich erst



Abb. 207: Václav Markovský (1846–1920): Der Bankkrach, 1881, Öl auf Leinwand, Moskau, Staatliche Tret’jakov-Galerie, Inv.-Nr. ИИВ.607

nach und nach ausbreitete. Allgemein gewannen Themen der wirtschaftlichen Entwicklung sowie der Börsengeschäfte in der zweiten Jahrhunderthälfte an Bedeutung und sollten ihren Widerhall auch in der Malerei haben. Eine

<sup>1017</sup> Bismarck – Preussen, Deutschland und Europa, hg. von Deutsches Historisches Museum (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum im Martin-Gropius-Bau, 26. August bis 25. November 1990), Berlin 1990, S. 379. Für den kompletten Satz vgl. ebd.

<sup>1018</sup> Zwischen dem Ausbruch der Krise in Budapest und den ersten zu spürenden Auswirkungen in Wien vergingen nur wenige Tage, vgl. Henning 1996, S. 800–801.

<sup>1019</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 99–100; vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1990, S. 379.

ähnliche verzweifelte Situation für die Anleger zeigt auch Václav Markovský (1846–1920) in seinem vier Jahre später entstandenen ‚Der Bankkrach‘ (Abb. 207). Obwohl er nicht aus dem rheinischen Umfeld stammte, zeigen sich deutliche Ähnlichkeiten zwischen seiner und Bokelmanns Personenauffassung. So hat Markovský genauso wie Bokelmann die Menschenansammlung im Bankengebäude genutzt, um Vertreter der unterschiedlichen Schichten und die unterschiedlichen Gemütsregungen zu zeigen.<sup>1020</sup>



Abb. 208: Ferdinand Brütt (1849–1936): An der Börse, 1888, Öl auf Leinwand, 121 × 155 cm, bez. u. re., Kunsthandel, Verbleib unbekannt

Allgemein gewann die Thematik an Bedeutung. So stellte zum Beispiel auch Ferdinand Brütt, der zwar nicht die Düsseldorfer Akademie besuchte, jedoch

Mitglied des ‚Malkasten‘ war, eine Börsensituation dar (vgl. Abb. 208). Mit der Konzeption, die Personen in seiner vielfigurigen Szene zu einzelnen Gruppen zu verbinden, ging er zwar ähnlich vor wie Bokelmann in seinen belebten Szenen, nutzte diese jedoch als Sinnbilder für die unterschiedlichen Arten der Börsengeschäfte.<sup>1021</sup>

Obwohl Bokelmann in seinem Gemälde keinen direkten zeitlichen Verweis gibt, ist durch die Nähe des Entstehungszeitraums mit den tatsächlichen Ereignissen die Bezugnahme unmissverständlich. Da Bokelmann somit eine reale Begebenheit retrospektiv in seinem Werk verarbeitete, ist zu hinterfragen, ob es sich bei diesem Werk tatsächlich um ein Genregemälde handelt. Obwohl die gezeigten Personen nicht identifizierbar sind, ist es kein alltäglicher Moment, wie zum Beispiel noch in ‚Im Leihhaus kurz vor der Eröffnung‘ (Abb. 204). Vielmehr handelt es sich bei der Szene um ein gesellschaftliches Ereignisbild. Zwar wurde keine historische Persönlichkeit gezeigt, jedoch eine datier- und situierbare

<sup>1020</sup> Vgl. Čurak, Galina: Russische Maler in Düsseldorf. Annäherungen und Parallelen, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 219–231, hier S. 225.

<sup>1021</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 23, 96–100.

Episode aus dem Leben der Bevölkerung. Diese Bildform entsprach der neuartigen, nicht mehr ausschließlich auf die Monarchie ausgerichtete Erinnerungskultur des Bürgertums.<sup>1022</sup> Ein weiteres Düsseldorfer Beispiel dieses Typus' ist Christian Sells ‚Verlegung des unterirdischen Reichstelegraphenkabels von Berlin nach Köln im Jahr 1878‘ – auch wenn die Sujetwahl in diesem Fall mit einem Auftrag vonseiten der Firmenleitung von Felten & Guillaume begründet werden kann.<sup>1023</sup> Außerhalb der rheinischen Malerei hatte sich zu dieser Zeit bereits Adolph Menzel einer solchen Bildform in seinem unvollendeten Gemälde ‚Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin‘ angenommen.<sup>1024</sup>

Ein aktuelles Thema, das mit den schlechten Arbeitsbedingungen und der weitverbreiteten Armut unmittelbar in Beziehung gesetzt werden kann, ist das ‚Auswandererbild‘. Auch dieses wurde durch Hübner geprägt und stellt die einzige Motivgruppe dar, die er auch über das Revolutionsjahr 1848 hinaus weiterverfolgte. Die Basis dieses Sujets findet sich gleichermaßen in der Literatur wie in den realen Begebenheiten. Die 1846 entstandene Fassung von Hübners ‚Abschied der Auswanderer von ihrer Heimat‘ (Abb. 209) geht auf das vier Jahre vorher in der ‚Rheinischen Zeitung‘ veröffentlichte Gedicht Wolfgang Müller von Königswinters zurück.<sup>1025</sup> Auf diese erste Variante sollten bis in die 1860er Jahre mehrere weitere Gemälde folgen. Obwohl auch in diesem Komplex ein politisches Thema aufgegriffen wurde, sind die Werke keineswegs so anklagend, wie ‚Die Schlesischen Weber‘ oder ‚Das Jagdrecht‘ (Abb. 164). Vielmehr nutzte Hübner das Motiv für die emotionale Darstellung einer familiären

---

<sup>1022</sup> Vgl. Landwehr 2012, S. 22–23, 95. Die Autorin beschreibt an dieser Stelle die bürgerliche Gedächtniskultur in der Form des Denkmals, dessen Präsenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts exponentiell zunimmt.

<sup>1023</sup> Vgl. DuBois, Kathrin: Christian Sell d. J. (Altona (Hamburg-A.) 1831–1883 Düsseldorf). Verlegung des unterirdischen Reichstelegraphenkabels von Berlin nach Köln im Jahr 1878, 1880, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 441, hier S. 441.

Bei dem genannten Werk handelt es sich um: Christian Sell (1831–1883): Verlegung des unterirdischen Reichstelegraphenkabels von Berlin nach Köln im Jahr 1878, 1880, Öl auf Leinwand, 109 × 185 cm, sign. u. li.: Chr Sell 1880, Köln, Industrie- und Handelskammer zu Köln.

<sup>1024</sup> Vgl. Börsch-Supan, Helmut: Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München / Berlin 1997, 499–511, hier S. 506–508. An ebd. Stelle geht der Autor auch darauf ein, warum es Menzel nicht möglich war, das benannte Werk zu vollenden.

Hierbei handelt es sich um: Adolph Menzel (1815–1905): Die Aufbahrung der Gefallenen der Märzrevolution in Berlin, 1848, Öl auf Leinwand, 45 × 63 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle.

<sup>1025</sup> Vgl. Landes 2008, S. 129.

Situation.<sup>1026</sup> Vor diesem Hintergrund müssen auch Werke wie Adolph Tidemands um die Jahrhundertmitte entstandenes ‚Abschied der norwegischen Auswanderer von ihren



Abb. 209: Carl Wilhelm Hübner (1814–1879): Abschied der Auswanderer von ihrer Heimat, 1846, Öl auf Leinwand, 127 × 163,5 cm, sign. u. dat. u. li.: Carl Hübner Düsseldorf. 1846., Oslo, Nasjonalmuseet, Inv.-Nr. NG.M.00159

Eltern‘ gesehen werden, mit dem er sich deutlich in die thematische Tradition Hübners stellte.<sup>1027</sup>

Den Ausgangspunkt – gleichermaßen in der Malerei und der Literatur – bildeten die realen Begebenheiten im deutschen Kaiserreich. Im gesamten 19. Jahrhundert gab es mehrere Auswanderungswellen, deren Ziele meist in transatlantischen Gebieten lagen. Die letzte dieser Phasen fiel in die Zeit zwischen 1880 und 1893

und ist somit deckungsgleich mit den Entstehungszeiten der im folgenden betrachteten Gemälde. Die Hauptgründe der Migration waren wirtschaftliche Faktoren. Durch ein stetiges Bevölkerungswachstum, jedoch hierzu nicht proportional anwachsenden Erwerbsmöglichkeiten, war die Zahl der Arbeitslosen hoch. Trotzdem ging es nur selten um das reine Überleben, lediglich eine geringe Zahl der Migranten war tatsächlich verarmt und nur Wenige entschlossen sich aus anderen, beispielsweise politischen oder konfessionellen, Gründen ihre Heimat zu verlassen, wobei eine Verflechtung von mehreren Umständen durchaus nicht ausgeschlossen werden kann.<sup>1028</sup>

Der Moment der Verabschiedung, wie er schon bei Tidemand zu sehen war, sollte auch in späteren Arbeiten noch thematisiert werden. In seinem ‚Abschied der Auswanderer‘ (Abb. 210) zeigt Christian Ludwig Bokelmann mehrere Personen, die sich voneinander und ihrer Heimat verabschieden, um andernorts ein neues Leben zu beginnen. Mit diesem Motiv nahm der Künstler Bezug auf die „Familien- oder Gruppenwanderungen“<sup>1029</sup>, die besonders im landwirtschaftlichen Bereich verbreitet

<sup>1026</sup> Vgl. Landes 2008, S. 129–135.

<sup>1027</sup> Vgl. ebd., S. 135; vgl. Hodel 1985, S. 34.

Adolph Tidemand (1814–1876): Abschied der norwegischen Auswanderer von ihren Eltern, 1851, Öl auf Leinwand, 60 × 53 cm, bis 1930 Museum der bildenden Künste, Leipzig, Verbleib unbekannt.

<sup>1028</sup> Vgl. Althammer 2018, S. 95–96; vgl. Oltmer, Jochen: Migration vom 19. bis 21. Jahrhundert, 3. aktualisierte und erweiterte Aufl., Berlin / Boston 2016, S. 12–14.

<sup>1029</sup> Oltmer 2016, S. 14.

waren.<sup>1030</sup> Indem Bokelmann die Szene in einem von Häusern umschlossenen Innenhof situiert, suggeriert der Ort zunächst eine gewisse Abgeschlossenheit und Sicherheit, dass diese jedoch trügt, zeigt sich in dem verwahrlosten Zustand der Gebäude sowie dem



Abb. 210: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Abschied der Auswanderer, 1882, Öl auf Leinwand, 89 × 123,5 cm, Dresden, Albertinum, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. Gal.-Nr. 2373

Fensterladen, der morsch und funktionslos auf einem kleinen Misthaufen in der Mitte des Vordergrunds liegt. Den Kontrast zu diesem alten Leben bildet die Welt außerhalb der gebotenen Grenze: Einen kleinen Hoffnungsschimmer symbolisiert der Künstler durch den zentralen Sonnenaufgang, der im Hintergrund in dem Torbogen sichtbar wird. Ein neuer Tag und eine neue Zeit bricht für die Auswanderer an. Diese Konnotation unterstützte Bokelmann auch durch die Wahl des Kolorits, wobei die hellen Töne des Sonnenaufgangs von der grauen, trostlosen Tonalität des restlichen Bildes überlagert werden.<sup>1031</sup>

Bokelmann zeigt in der Figurenauffassung ein identisches Vorgehen zu seinen anderen gesellschaftlichen Sujets. Obwohl er Einzelschicksale schildert, wie die Großmutter, die ihrer wegziehenden Familie Lebewohl sagen muss, ist es doch die allgemeine Situation, die in dem Werk zum Ausdruck kommt. Mit dem Motiv der Verabschiedung griff der Künstler erneut das Moment größtmöglicher Anspannung und Emotionalität auf. Eine Skizze (vgl. Abb. 211) macht deutlich, dass ursprünglich ein anderes Moment visualisiert

<sup>1030</sup> Vgl. Oltmer 2016, S. 14.

<sup>1031</sup> Vgl. Bastek 2007, S. 90; vgl. Hodel 1985, S. 33.

werden sollte.<sup>1032</sup> Indem der Maler im Vordergrund statt der Familie einen Wagen platzierte, auf dem Kinder spielen, bekam die Situation etwas Versöhnliches und die Endgültigkeit der späteren Szene ist weit weniger ausgeprägt.

Obwohl Bokelmann die koloristische Tradition der Akademie überwunden hatte, zeugt seine Arbeitsweise immer noch von seiner dortigen Ausbildung. Neben ausführlichen Vorstudien<sup>1033</sup> zeigt er auch immer wieder den Gebrauch von malerischen Versatzstücken. Laut Irene Markowitz handelt es sich bei dem Hof um den Düpkeshof in



Abb. 211: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Aufbruch der Auswanderer – Ölskizze, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 4217

Düsseldorf-Flingern, den Bokelmann bereits in seiner ‚Verhaftung‘ genutzt hatte.<sup>1034</sup> Und auch das Mädchen, das in Begleitung seiner Mutter aus dem Haus tritt, erscheint mit leichten Abweichungen wie ein Zitat des Kindes aus dem ‚Nordfriesischen Begräbnis‘ (Abb. 149).

Die Auswandererthematik beschäftigte Bokelmann über einen längeren Zeitraum. Noch beinahe zehn Jahre später malte er ein Werk derselben Thematik: Mitte der 1890er Jahre entstanden seine ‚Auswanderer‘ (Abb. 212). Anders als beim ‚Abschied der Auswanderer‘ legte der Künstler nun den Fokus deutlicher auf die Figuren. Die Umgebung mit dem Bauernhaus wurde komplett zum Hintergrund und erhielt dadurch etwas Kulissenartiges. Diese Betonung wird umso deutlicher, schaut man sich die dazugehörige Studie an (vgl. Abb. 213). Tatsächlich hat Bokelmann die Szene im Vergleich zur Vorarbeit kaum verändert, der einzige Unterschied liegt im gewählten

<sup>1032</sup> Vgl. Hodel 1985, S. 34.

<sup>1033</sup> Vgl. Markowitz 1969, S. 54.

<sup>1034</sup> Vgl. Hodel 1985, S. 33; vgl. Markowitz 1969, S. 54.

Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Eine Verhaftung, 1881, Öl auf Leinwand, 97 × 140 cm, sign. u. dat.: L. Bokelmann 1881 D.df., Verbleib unbekannt. Eine Abb. nach einem zeitgenössischen Holzschnitt findet sich in: Schlee 1986, S. 144, Abb. 2.

Bildausschnitt. Indem der Betrachter noch näher an das Geschehen herangerückt wurde,



Abb. 212: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Auswanderer, 1894, Öl auf Leinwand, 110,5 × 176 cm, bez. u. re.: C. L. Bokelmann, auf dem Rahmen rückseitig bez. ‚Der Abschied. 1894‘, Hamburg, Archäologisches Museum Hamburg und Stadtmuseum Harburg

geht jegliche Distanz verloren und die Beziehungen der Figuren werden zum eigentlichen Bildthema erhoben. Dieser Emotionalität widerspricht einzig die Farbigkeit, da das bunte Kolorit nicht zum Stimmungsträger der Szene wird. Hierin zeigt sich die

Negation der tonalen, akademischen Malerei, wie sie zum Beispiel auch bei Aloys Fellmann gesehen werden konnte.

Neben den in der ersten Jahrhunderthälfte geprägten Themen sollte in den 1860er Jahren eine weitere Problematik in die Malerei Einzug erhalten: die sogenannte ‚Frauenfrage‘.<sup>1035</sup> Hier-

bei handelt es sich um den Einsatz der weiblichen Bevölkerung für die Gleichstellung beider Geschlechter. In den unteren Gesellschaftsschichten wurde in der Arbeit oft zwischen Mann und Frau nicht wirklich differenziert,



Abb. 213: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Studie zu ‚Die Auswanderer‘, ca. 1893, Öl auf Holz, 29 × 54 cm, Privatbesitz

wie es in den Darstellungen der Feldarbeit gesehen werden konnte (vgl. Abb. 89 und 90).

<sup>1035</sup> Vgl. Gerlach 1989, S. 78. Der Autor setzt an dieser Stelle eigentlich nur das Werk Georg Goldberg (1830–1894): Frühlingserwachen, Kupferstich nach dem gleichnamigen Gemälde von Emil Keyser (1846–1923), 35,3 × 50,2 cm, 1881, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung, mit der bürgerlichen Wahrnehmung der Frau in Beziehung, jedoch stellte diese Verbindung den Ausgangspunkt für die hier gemachte Auseinandersetzung dar.

Den Kontrast hierzu bildete die „bürgerlich-romantische[...] Ideologie [...], [in der die Frau] nur auf sinnliche und ästhetische Befriedigung“<sup>1036</sup> reduziert wurde. Man war sich der Tatsache, dass weibliche Arbeit für einige Gesellschaftsschichten das Überleben sicherte, durchaus bewusst, jedoch sah man dies als notwendiges Übel an. Dass ein Beruf als Art der weiblichen Selbstverwirklichung dienen könnte, war in den bürgerlichen Kreisen indiskutabel.<sup>1037</sup>

Aus diesem Grund spaltete sich die ‚Frauenbewegung‘ in zwei Fraktionen: die ‚bürgerliche‘ und die ‚proletarische‘. Während die Letztgenannten für Verbesserungen der realen Lebens- sowie der Erwerbsbedingungen eintraten, setzten sich die Bürgerinnen hauptsächlich für ein umfassendes Arbeitsrecht ein,<sup>1038</sup> denn spätestens mit der Ehe war für die meisten Frauen eine Erwerbstätigkeit nicht mehr möglich, da die Entscheidung, ob eine Frau arbeiten durfte oder nicht, rechtlich ihrem Mann oblag. Laut Gesetz war die Frau dazu „berechtigt und verpflichtet [...], das gemeinschaftliche Hauswesen zu leiten.“<sup>1039</sup>

Unweigerlich nehmen Gemälde wie ‚Familienidylle‘ (Abb. 214) von Henrik Nordenberg auf diese Begebenheiten Bezug. In einer Kammer, die als Abstellraum für die



Abb. 214: Henrik Nordenberg (1857–1928): Familienidylle, Öl auf Leinwand, 62 × 48,4 cm, signiert Chenrik Nordenberg, Kunsthandel, Verbleib unbekannt

unterschiedlichsten Küchenutensilien dient, steht eine bügelnde junge Frau. Für den Betrachter ist nicht auszumachen, ob ihr leicht gesenkter Blick auf das Wäschestück auf dem Bügelbrett oder auf das spielende Kind, das auf dem Boden sitzt, fällt. Trotz anderer

<sup>1036</sup> Schlapeit-Beck 1985a, S. 222.

<sup>1037</sup> Vgl. ebd., S. 213, 218, 222.

<sup>1038</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985b, S. 183. Die Autorin benennt an dieser Stelle „das Auseinanderfallen der Frauenbewegung in eine bürgerliche und eine proletarische Strömung“ (ebd.).

<sup>1039</sup> Ausst.-Kat. Berlin 1993, S. 43, an dieser Stelle wird aus dem bürgerlichen Recht von 1900 zitiert. Zur Situation allgemein vgl. ebd.

Thematik griff Nordenberg auf bereits bekannte Versatzstücke, zum Beispiel aus seiner ‚Netzflickerin‘ (Abb. 111), zurück: Neben der auf einem Stuhl liegenden Katze gehört dazu das prominente Motiv des Segmentfensters in Kombination mit der geöffneten Tür, das einen Ausblick ins Freie ermöglicht.

Eine verwandte Darstellung findet sich bereits in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts in Jacob Ducks (um 1600–1667) ‚Bügelnde Frau‘ (Abb. 215). Obwohl der Betrachterstandpunkt ein anderer ist, zeigt sich eine deutliche Kongruenz in den Bildelementen, wie dem Kochgeschirr, dem Wäschekorb und nicht zuletzt der arbeitenden Frau sowie dem spielenden Kind.<sup>1040</sup> Ob Nordenberg Ducks



Abb. 215: Jacob Duck (1600–1667): Bügelnde Frau, 1650–1665, Öl auf Holz, 42,5 × 33,5 cm, sign. u. re.: JADvck (JAD monogrammiert), Utrecht, Collectie Centraal Museum, Utrecht/aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt 1932, Inv.-Nr. 6923

Gemälde gekannt haben kann, erscheint unwahrscheinlich, da es sich nach 1820 in Privatbesitz befand<sup>1041</sup> und das Motiv sonst vor dem 18. Jahrhundert kaum realisiert worden war.<sup>1042</sup> Die Komponenten, aus denen das Motiv zusammengesetzt wurde, haben sich also in mehr als zweihundert Jahren kaum verändert.

Trotz der geringen Zahl möglicher Vorbilder, bezog sich auch Max Liebermann in seiner ‚Plätterin‘ (Abb. 216) Ende des 19. Jahrhunderts auf die niederländischen Genremaler. Die von Liebermann dargestellte Frau ist so sehr in ihre Arbeit vertieft, dass sie dem gelangweilten Kind keinen Moment ihrer Aufmerksamkeit widmen kann. Die

<sup>1040</sup> Eine detaillierte Beschreibung des niederländischen Gemäldes findet sich bei: Schlapeit-Beck 1985b, S. 163–164.

<sup>1041</sup> Vgl. Rosen, Jochai: Jacob Duck. c. 1600–1667. Catalogue Raisonné, Amsterdam 2017, S. 234. Ebd. wird für die Provenienz in der zweiten Hälfte des 19. und dem Übergang ins 20. Jahrhundert vermerkt: „Sale of Barend Kooy (†), Amsterdam, Posthumus, 20-4-1820, lot 20, as by J. le Duc, bought by Wijermans for f 97; Dealer Leo Blumenreich, Berlin, 1931; Dealer D. A. Hoogendijk, Amsterdam, 1932“.

<sup>1042</sup> Vgl. Salomon, Nanette: Jacob Duck. And the gentrification of dutch genre painting, Doornspijk 1998, S. 134.

Tätigkeit, die sie ausübt, rückt dabei in den Hintergrund, während die Beziehung der beiden Dargestellten zum eigentlichen Bildthema erhoben wird.<sup>1043</sup>

In diesen Arbeiten wird deutlich, dass es für die meisten Frauen keine Tätigkeit mit nur einem Fokus gab. Es wird nahezu immer parallel das Kind beaufsichtigt und die (Haus-)Arbeit ausgeführt, wobei die geleistete „Gefühlsarbeit“<sup>1044</sup> in Form von Erziehung jedoch meist nicht als Arbeit wahrgenommen wurde.<sup>1045</sup>

Eine weitere Frage ist die nach der gesellschaftlichen Stellung der Dargestellten: Die Tatsache, dass die Figuren die gezeigte Arbeit verrichten, ist in der Entstehungszeit kein unmittelbares Indiz mehr, da Angehörige des Mittelstandes bereits selbst Hausarbeiten ausführten.<sup>1046</sup> Die gezeigten Räumlichkeiten bieten jedoch einen Anhaltspunkt. In



Abb. 216: Max Liebermann (1847–1935): Die Plätterin, 1887, Öl auf Pappe, 77,5 × 57 cm, bez. o. re.: M Liebermann 87, Privatbesitz

Nordenbergs Gemälde handelt es sich allem Anschein nach um eine separate Waschküche, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts nur noch in den gutsituierten Bürgerhäusern vorhanden war. In den unteren Schichten war es durch die beengten Verhältnisse in den Mietshäusern verbreitet, dass man sich mit mehreren Parteien eine Waschgelegenheit teilte oder die anfallende Arbeit in der eigenen Wohnung verrichtete. Bürgerliche Frauen wuschen und bügelten hingegen nicht selbst. Wenn im Haushalt hierfür kein Personal mehr vorhanden war – viele junge Frauen, die üblicherweise die Hausarbeit übernommen hatten, präferierten mittlerweile die Fabrikarbeit – wurden die Arbeiten an

Unternehmen weitergegeben und nicht mehr im eigenen Haus geleistet.<sup>1047</sup> Aufgrund der

<sup>1043</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985b, S. 194–195; vgl. Eberle, Matthias: Katalog der Gemälde, in: Max Liebermann in seiner Zeit, hg. von Nationalgalerie Berlin (Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, 06. September bis 04. November 1979; München, Haus der Kunst, 14. Dezember 1979 bis 17. Februar 1980), Berlin 1979, 145–471, hier S. 244.

<sup>1044</sup> Schlapeit-Beck 1985a, S. 218.

<sup>1045</sup> Vgl. ebd., S. 216–218.

<sup>1046</sup> Vgl. Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986, S. 139.

<sup>1047</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985b, S. 178, 199–208.

gezeigten Räumlichkeit wird es sich demnach bei Nordenbergs Protagonistin um ein Dienstmädchen handeln.

Ob in den Gemälden eine Positivierung der Situation der Hausmädchen am Ende des 19. Jahrhunderts gesehen werden kann, ist schwerlich auszumachen. Sicher ist jedoch, dass Nordenberg die Arbeit in seiner Darstellung zum Idyll stilisiert. Besonders die Fenstersituation weckt ein positives Gefühl. Obwohl die Ausblicke aus der Tür und den Fenstern nicht zusammenpassen, da man einerseits eine bewohnte Umgebung und andererseits den Himmel sehen kann, beeinflusst die helle Farbigkeit der Partie die Bildwirkung maßgeblich. Unterstützt wird dieser Eindruck durch den deutlichen Lichteinfall, der den Arbeitsplatz der Frau bescheint. Und auch die Tätigkeit selbst idealisierte Nordenberg. Liebermann zeigt seine Protagonistin noch in deutlich gebückter Haltung, wodurch die Arbeit unweigerlich als beschwerlich wahrgenommen wird. Dieser Aspekt der schweren körperlichen Arbeit wurde speziell in der zeitgenössischen französischen Malerei thematisiert. Dort griffen Künstler wie Jean-François Millet oder Honoré Daumier Sujets aus dem Bereich der Wäscherinnen mehrfach auf und präsentierten sie im Salon. Zu den bekanntesten Werken dieses Motivkreises zählen die Arbeiten Edgar Degas'. In Gemälden wie ‚Die beiden Büglerinnen‘ zeigt der Franzose das Bügeln als schwere körperliche Arbeit, die man den beiden gezeigten Frauen deutlich ansieht.<sup>1048</sup> Nordenbergs Büglerin absolviert die Arbeit hingegen ohne sichtbare Mühen. Vielmehr negieren ihre gerade Körperhaltung und die uneindeutige Blickrichtung den Anschein einer beschwerlichen Tätigkeit. Diesem Eindruck entspricht auch die geringe Anzahl an zu bearbeitenden Wäschestücken, die bequem in den kleinen Korb zu ihren Füßen passt. Somit inszenierte Nordenberg eine Darstellung, die kaum etwas mit den realen Bedingungen gemein hatte. Dabei griff er weder auf eine kritische noch eine pathetische Art der Auseinandersetzung, wie sie seit der Jahrhundertmitte in Frankreich verbreitet war,<sup>1049</sup> zurück. Er schuf somit ein gänzlich idyllisches Bild weiblicher Emsigkeit.

Die im Verständnis des 19. Jahrhunderts ideale bürgerliche Frau stellte hingegen Christian Ludwig Bokelmann in seinem um 1880 entstandenen<sup>1050</sup> Gemälde ‚Mutter und

---

<sup>1048</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985b, S. 180–184.

Edgar Degas (1834–1917): Die beiden Büglerinnen, 1884–1886, Öl auf Leinwand, 76 × 81,4 cm, sign. o. re.: Degas, Paris, Musée d’Orsay.

<sup>1049</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985a, S. 213–219.

<sup>1050</sup> Boetticher nennt ein Werk mit identischem Titel, das 1880 auf der ‚Akademischen Kunstausstellung‘ in Berlin gezeigt wurde, vgl. Boetticher 1891, Bd. I.1, S. 115, Nr. 13. Auf diese Stelle verwies bereits: Vogler, Karl: 100 Jahre Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967, S. 24.

Kind' (Abb. 217) dar. In einem vornehm ausgestatteten Salon mit Teppichen und Gemälden sitzen an einem Tisch eine Frau und ein Kleinkind in einem Hochstuhl. Sie widmet ihre gesamte Aufmerksamkeit ihrem Nachwuchs und dessen Unterhaltung. Die perfekte Ordnung des Raumes wird nur von einzelnen herumliegenden Kinderspielzeugen, wie einem Pferdchen oder einem Ball, gestört. In der Fokussierung auf die Familie sahen viele Vertreter des sogenannten ‚proletarischen Antifeminismus‘ die Lösung der weiblichen Doppelbelastung.<sup>1051</sup> Noch bis zum Jahrhundertwechsel sollte Jean-



Abb. 217: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894): Mutter und Kind, Öl auf Leinwand, 99 × 80 cm, bez. u. li.: Chr. L. Bokelmann, Privatbesitz

Jacques Rousseaus Frauenbild nachklingen, in dem das weibliche Leben einzig darauf ausgerichtet sein sollte, dem Mann zu dienen und ihm zu gefallen. Die Aufopferung für den Ehemann und das Kind stellte das Ideal dar, dem die Frau nacheifern sollte. Die Dargestellte ist somit das Sinnbild der bürgerlichen Wertvorstellung zum Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>1052</sup>

Vor dem dargelegten gesellschaftlichen Kontext verlieren die weiblichen Sujets an Emotionalität, und die scheinbare Idylle entpuppt sich als durchaus politisch aufgeladene Situation.<sup>1053</sup> Selten ist bekannt, welche Position die Künstler selbst gegenüber dem realisierten Sujet einnahmen, ob es sich um eine unmittelbare Stellungnahme handelt oder ob vorzugsweise der Publikumsgeschmack bedient werden sollte. Trotzdem müssen solche Werke im politischen und sozialen Kontext ihrer Zeit gesehen werden. Die Hausarbeit war hauptsächlich ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, da diese nicht als

<sup>1051</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985b, S. 183.

<sup>1052</sup> Vgl. Gross 1986b, S. 42–43.

<sup>1053</sup> Vgl. Gerlach 1989, S. 78.

tatsächliche Arbeit, sondern als „Liebesdienst“<sup>1054</sup> wahrgenommen wurde, stand sie in unmittelbarem Kontrast zum gewerbsmäßigen Lohnerwerb und hat somit ihren Ausgangspunkt im Beginn der kapitalistischen Gesellschaftsausrichtung.<sup>1055</sup> Hinzu kam die Bedeutung der ‚Frauenfrage‘, die in immer mehr Lebensbereichen an Präsenz gewann. 1865 hatte sich der ‚Allgemeine Deutsche Frauenverein‘ gegründet und bereits ein Jahr später der ‚Verein zur Förderung der Erwerbstätigkeit des weiblichen Geschlechts‘. Daneben nahmen auch Zeitschriften wie die ‚Gartenlaube‘ die ‚Frauenfrage‘ ab 1871 in ihr Themenrepertoire auf.<sup>1056</sup> Weiterhin führten Ereignisse wie die in den 1890er Jahren erfolgten Streiks der Wäscherinnen und Plätterinnen zu einem allgemeinen Bewusstsein.<sup>1057</sup> Somit spiegeln Gemälde wie die herangezogenen immer



Abb. 218: Otto Heichert (1868–1946): Trauernde an einem Sterbebett (Totenandacht), um 1897, Öl auf Holz, 65,5 × 53,5 cm, Düsseldorf, Kunstpalast, Inv.-Nr. M 5079

eine vom Bürgertum postulierte Sicht auf die Weiblichkeit wider, deren Realitätsgehalt kritisch zu hinterfragen ist.<sup>1058</sup>

Nur selten gaben die Künstler ihren distanzierten Blick auf, und so blieben drastische Schilderungen im Umfeld der Düsseldorfer Genrekasse am Jahrhundertende die Ausnahmen. Nur einzelne Maler, wie etwa Otto Heichert, griffen auf eine eindringliche Darstellungsweise zurück. In seinem Werk ‚Trauernde an einem Sterbebett‘ (Abb. 218) zeigt er eine Sterbende, die von ihrer trauernden Familie umringt wird. Ein

<sup>1054</sup> Schlapeit-Beck 1985b, S. 309.

<sup>1055</sup> Vgl. ebd., S. 309–311.

<sup>1056</sup> Vgl. Wischermann, Ulla: Idylle und Behaglichkeit? Die Frauenfrage in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts, in: Joeres, Ruth-Ellen B. / Kuhn, Annette (Hg.): Frauen in der Geschichte VI. Frauenbilder und Frauenwirklichkeit, Düsseldorf 1985, 183–205, S. 186–187. In der Zeitschrift wurde die Thematik kontinuierlich aufgegriffen, wobei eine gemäßigte Ansicht vertreten wurde, bei der zwar für die Rechte der bürgerlichen Frauen eingetreten wurde, man jedoch darüber nicht ihre ‚natürliche Rolle‘ vernachlässigen wollte. Wischermann geht in ihrem Text genauer auf die Darstellungen innerhalb der ‚Gartenlaube‘ ein, vgl. ebd., S. 184–191.

<sup>1057</sup> Vgl. Beiersdorf 2018, S. 268, 271, Fußnote 14.

<sup>1058</sup> Vgl. Schlapeit-Beck 1985a, S. 233.

ähnliches Motiv hatte der Künstler bereits in seiner ersten größeren Arbeit realisiert.<sup>1059</sup> Er stellte sich damit in die Tradition der Sterbeszenen, wie sie in Düsseldorf bereits sein Lehrer Wilhelm Sohn (vgl. Abb. 7) oder auch Benjamin Vautier (vgl. Abb. 143) aufgegriffen hatten. Obwohl die Zeitgenossen die Thematik schon vor dem Jahrhundertwechsel als unzeitgemäß abtaten,<sup>1060</sup> diente eine Zeichnung des Gemäldes noch 1902 als Illustration in der



„Kunst für Alle“ (vgl. Abb. 219).<sup>1061</sup> Die Drastik des Werkes ging hier folglich

Abb. 219: Otto Heichert (1868–1946): Zeichnung zu dem Gemälde ‚Trauernde an einem Sterbebett‘, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

weniger von der Thematik als von der Darstellungsweise aus. Mittels des Farbeinsatzes schuf Heichert eine deutliche Diagonale, die von der linken unteren Ecke über den gesamten Bildraum verläuft. Damit differenzierte er die beiden Bereiche, die Sterbende und die Hinterbliebenen, optisch voneinander. Während auf der Seite des Todes eine helle, teils ins blau tendierende Tonigkeit vorherrscht, wird der Bereich der Lebenden durch den Kontrast zwischen dunklen, bisweilen schwarzen und roten Farbtönen dominiert. Zudem wählte Heichert einen äußerst engen Bildausschnitt. In einer kurz zuvor entstandenen traditionelleren Variante, aus der er die Figur der Sterbenden übernahm (vgl. Abb. 220),<sup>1062</sup> wählte der Maler einen deutlich weiteren Blickwinkel. Durch die Distanzierung des Rezipienten wurde an dieser Stelle die klassische Betrachterfunktion beibehalten, während aus der Distanzlosigkeit im ‚Sterbebett‘ eine unmittelbare Konfrontation mit dem Bildinhalt resultiert. In Kombination mit dem

<sup>1059</sup> Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 372. Der Autor beschreibt ebd., dass es Heichert „sehr früh [gelang,] mit einer ersten Arbeit, einer Zeichnung, Aufsehen zu machen, die er dann in der Meisterklasse von W. Sohn zu einem ebenfalls sehr gelungenen Bilde benutzte. Es war ein altes Menschenpaar, eine alte Frau, die am Krankenlager ihres Mannes sitzt und ihm aus der Bibel vorliest.“

<sup>1060</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 13. Jg., Nr. 15 (01. Mai 1898), 1898, S. 230.

<sup>1061</sup> Vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17. Jg., Nr. 12 (15. März 1902), 1902, S. 281, Tafel vor S. 281. Auf die Zeichnung und auch die in der ‚Kunst für Alle‘ gemachte fälschliche Bezeichnung als Vorarbeit für ein aktuelles Gemälde verwies bereits Markowitz 1969, S. 122.

<sup>1062</sup> Vgl. Markowitz 1969, S. 122.

starken Farbkontrast gewinnt die zweite Variante somit unmittelbar an Dramatik und Drastik.

Dem klassischen Vorgehen verpflichtet, zeigt Heichert eine Situation, die Emotionalität und Mitgefühl hervorruft, ohne dabei Kritik aufkommen zu lassen. Darin zeigt sich, dass auch neue Bildthemen in klassischen Bildkonventionen realisiert wurden, was nicht zuletzt dem Bildanspruch des Publikums geschuldet war. Eine in der ‚Neuen



Abb. 220: Otto Heichert (1868–1946): Und so liegt es nicht an des Menschen Willen, 1898, Öl auf Holz, 118 × 154 cm, sign. u. re.: Otto Heichert, Antwerpen, Koninklijk Museum voor schone Kunsten, Inv.-Nr. 1367

Zeit‘ veröffentlichte Kritik über die ‚große Berliner Kunstausstellung‘ aus dem Jahr 1894 fasst diesen Aspekt bezeichnend mit den Worten zusammen: „Die ‚neue‘ Kunst (...) kokettiert zwar ein wenig mit dem Proletariat, aber sie verkauft sich – wo sie nur irgend kann – mit Leib und Seele der Bourgeoisie.“<sup>1063</sup> Drastischere Schilderungen entsprachen

am Jahrhundertende nicht dem ästhetischen Empfinden der Gesellschaft. Die melancholische Stimmung schwang in einen Kulturpessimismus um, der naturalistische Schilderungen ablehnte. Dadurch wurden auch die Darstellungen der realen Umstände als nicht mehr angemessen empfunden.<sup>1064</sup>

Hatte man sich in der Jahrhundertmitte noch von der eigenen Lebenswirklichkeit distanziert, gewann diese mit der Zeit an Bildwürdigkeit. Der Reiz des ‚Anderen‘ in der Form der bäuerlichen Lebenswelt und der ‚Armeleutemalerei‘ diente ursprünglich dazu, den Betrachter von seinem eigenen Leben abzulenken.<sup>1065</sup> Am Ende des 19. Jahrhunderts widmeten sich die Künstler jedoch zunehmend der städtischen Lebensweise. Dies mag dem Wunsch der Identifikation mit der eigenen Region und deren Besonderheiten

<sup>1063</sup> Kunert, Fritz: Aus unserem modernen Kunstleben (Schluss), in: Die Neue Zeit. Wochenschrift der Deutschen Sozialdemokratie, Jg. 12, 1, Nr. 14, S. 428–436, hier S. 434, zitiert nach Gafert 1973, S. 141.

<sup>1064</sup> Vgl. Peer 2006, S. 43–44.

<sup>1065</sup> Vgl. Ruppert 2000, S. 91.

geschuldet sein.<sup>1066</sup> Obwohl es allgemeine Traditionen, wie Jahrmärkte und Umzüge, bereits vor dem 19. Jahrhundert gab, nutzte man ortsspezifische Anlässe nun zur bürgerlichen Selbstdarstellung.<sup>1067</sup> Daneben nahmen die Künstler situativere Szenen in ihr Repertoire auf. In dem städtischen Motivkreis zeigen sich immer mehr Sujets, die unmittelbar aus dem Leben gegriffen sind. Diese Entwicklung konnte bereits in anderen Motivkreisen als Annäherung an die naturalistischen Tendenzen, ausgemacht werden.

Der Begriff des ‚Naturalismus‘ wurde bereits im 17. Jahrhundert genutzt, erhielt jedoch erst 1863 mit der Verwendung Charles Baudelaires in seinem Text ‚Le peintre de la vie moderne‘ größere Aufmerksamkeit. Besonders die Definition Hippolyte Taines, welche die Grundlage für Émile Zolas literarische Auseinandersetzung bildete, die wiederum viele naturalistische Künstler inspirierte, sollte sich als wegbereitend erweisen. So postuliert Taine nicht nur, dass es sich bei allen Lebensbereichen um abbildungswürdige Motive handle, sondern auch, dass die Maler diese ohne jede Form des Idealisierens abbilden sollen.<sup>1068</sup> Bei der Düsseldorfer Darstellungsweise kann jedoch nur schwerlich von ‚Naturalismus‘ gesprochen werden. Zwar wurde in einigen Arbeiten das geforderte Momenthafte aufgegriffen, innerhalb der Motive lag der Fokus jedoch selten auf dem Allgemeingültigen. Die Künstler visualisierten spezifische Momente und Missstände, um an die Empathie des Betrachters zu appellieren. Es ist folglich nicht das Allgemeine, das unreflektiert wiedergegeben wurde, sondern das bewusst Inszenierte eines bestehenden Zustands.

Dass sich auch die Darstellungsweise des modernen Lebens von der bisher genutzten unterscheiden musste, postulierten bereits die zeitgenössischen Autoren. 1888 erhob Ludwig Pfau einen Teil des Œuvres Ludwig Knaus’ „über jene banale spießbürgerliche Gemütlichkeit, welche den großen Haufen unserer Sittenbilder heimsucht.“<sup>1069</sup> Die Mängel, welche die thematische Entwicklung der Genrewerke allgemein

---

<sup>1066</sup> Vgl. Brettell / Brettell 1984, S. 104–105.

<sup>1067</sup> Vgl. Budde 2009, S. 90–91.

<sup>1068</sup> Vgl. Weisberg, Gabriel P.: Neubestimmung des Naturalismus, in: Illusions of Reality. Naturalismus 1875–1918, hg. von Mercatorfonds Brüssel (Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, 08. Oktober 2010 bis 16. Januar 2011; Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 18. Februar bis 15. Mai 2011), Stuttgart 2010, 18–29, hier S. 24–26.

<sup>1069</sup> Pfau 1888, S. 503. Der Autor stellt in seinem Text deutlich heraus, dass er nicht für alle Werke Knaus’ ausschließlich lobende Worte finde, aber dass ihn seine Motivik und dessen Inszenierung doch gegenüber einigen seiner Malerkollegen hervorhebe. Beispielsweise seine ‚Goldene Hochzeit‘ (1859, Dr. Eckhardt Grohmann Collection, USA) zeige gleichermaßen die Qualitäten und Mängel des Künstlers auf. Während Knaus die individuellen Charaktere präzise ausformte, gelang es ihm laut Pfau nicht, über das malerische hinaus zu kommen, dem Betrachter ist jederzeit bewusst, dass er ein Kunstwerk betrachtet, vgl. ebd., S. 502–504.

heraufbeschworen hätte, wären vonseiten Knaus' durch den richtigen Farbeinsatz noch zu korrigieren gewesen, ein solches Talent wäre jedoch nicht jedem Maler gegeben.<sup>1070</sup> Neben der Bedeutung der Farbe war es der Ansatz der ‚l'art pour l'art‘, der eine zweckungebundene Kunst forderte und der zum Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann. Damit einher ging auch ein neuer Dekorationsanspruch. Musste bisher das Gemälde zum umgebenden Interieur passen, löste sich das Kunstwerk nun gänzlich von seinem Ausstellungsort. Nun bestand der Anspruch in werkimmanenten Faktoren wie der Form- und Farbgebung. Der Autonomiegedanke genauso wie der Wunsch nach individueller Kreativität wurden zum Jahrhundertende zu immer bedeutsameren Faktoren der Malerei.<sup>1071</sup>

In seiner mehrbändigen ‚Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert‘ (drei Bände, 1893 / 1894) stellte Richard Muther nicht nur fest, dass die Genremalerei keine Neuerungen mehr hervorbrächte, sondern auch, dass die gezeigten Sujets keinerlei Aktualität mehr aufwiesen. Nur durch neue malerische Entwicklungen und die Hinwendung zur zweckungebundenen Kunst wäre es noch möglich, „[d]ie Hochburg des schlechten Geschmacks, die erzählende Malerei“<sup>1072</sup>, zu überwinden.<sup>1073</sup>

Die ästhetischen Ansprüche verlagerten sich zu dieser Zeit von der inhaltlichen auf die emotionale Ebene. Paul Schultze-Naumburg vertrat die Ansicht, dass Kunstgenuss gänzlich unabhängig von der inhaltlichen Komponente sei. Dementsprechend

[kann] [e]in gutes Bild [...] schlechterdings nicht ‚verstanden‘, sondern nur empfunden werden, denn es hat nur die eine Bestimmung: ästhetischen Genuß zu bereiten. Ob man weiß, was der Hergang bedeutet oder nicht, ist für den Kunstgenuß gleichgültig. [...] Ein Kunstwerk zwingt uns in seinen Bann, ohne daß jemand angeben möchte, wodurch dies geschieht. [...] Nicht an den Attributen soll man es erkennen, sondern an dem, wie uns vor dem Bild zumute wird.<sup>1074</sup>

Auch Robert Vischer sah die Möglichkeit, die reine Naturnachahmung durch die Gefühlsebene zu überwinden – „[d]er einfache Akt der Unterschiebung eines

---

<sup>1070</sup> Vgl. Pfau 1888, S. 510–516. Einen solchen Farbeinsatz erkannte er beispielsweise bei Ludwig von Hagen (1819–1898), für dessen Gemälde er vermerkt, „indem am rechten Platz und im richtigen Maß die Farbe für die Form eintritt, entsteht eine einheitliche Gesamtwirkung, die kein Detail vermissen läßt“ (ebd., S. 510). Anders verhält es sich bei Adolf Menzel, er wiederum habe keine idealen Motive gewählt und ihm sei es auch nicht möglich gewesen, dieses Defizit durch die Farbe auszugleichen, vgl. ebd., S. 516.

<sup>1071</sup> Vgl. Rubin 2017, S. 19.

<sup>1072</sup> Muther 1893, S. 566.

<sup>1073</sup> Vgl. ebd., S. 520, 566. An dieser Stelle beschreibt der Autor, dass die Überwindung des schlechten Geschmacks am Ende des 19. Jahrhunderts durch den Ansatz der ‚l'art pour l'art‘ geglückt sei (vgl. ebd.). Zu Muther vgl. auch Memmel 2013, S. 26–30.

<sup>1074</sup> Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei, 3. Aufl., Jena 1905, S. 44–45. Auf diese Stelle verwies partiell bereits Memmel 2013, S. 311.

Gefühlsgehaltes muss daher anwachsen zu einer compositionellen und partiellen Umbildung der stets mangelhaft erfundenen Naturformen.“<sup>1075</sup> Für eine solche persönliche Kunstwahrnehmung waren die klassischen Genrewerke jedoch nicht geeignet. Der darin visualisierte narrative oder anekdotische Inhalt ist zu deskriptiv und unterwandert damit die individuelle Auseinandersetzung des Rezipienten.<sup>1076</sup> Der Wunsch nach Narration verblasste neben der Suche nach Optischem, worin man auch eine Befriedigung der Sehnsucht nach „ein[em] Gefühl von Harmonie und Wohlbefinden“<sup>1077</sup> fand.

Durch die einsetzende Hinwendung der Künstler zur zweckungebundenen Kunst und das Aufweichen der Gattungsgrenzen entstanden nicht nur gänzlich neue Strömungen – wie der Symbolismus, als „Kunst des Subjektiven“<sup>1078</sup> – sondern auch neue Darstellungsmodi, die wiederum Einfluss auf klassische Bildtypen hatten. Die Künstler versuchten, die traditionellen Schemata innerhalb der Genremalerei zu überwinden, indem die Differenz, die jeher zwischen Bildinhalt und Betrachter bestand, zunächst minimiert und schlussendlich aufgehoben wurde.<sup>1079</sup>

---

<sup>1075</sup> Vischer, Robert: Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig 1873, S. 42.

<sup>1076</sup> Vgl. Memmel 2013, S. 311–313. Der Autor verweist ebd. bereits auf die Theorien Schultze-Naumburgs und Vischers.

<sup>1077</sup> Rubin 2017, S. 20.

<sup>1078</sup> Ebd., S. 25, für den Bedeutungsgewinn des Subjektiven in der Kunst vgl. ebd., S. 20–25.

<sup>1079</sup> Vgl. Andresen 1987, S. 105.

## 5 Die Kommerzialisierung und massenhafte Bildproduktion zum Jahrhundertwechsel

### 5.1 Fluch oder Segen? Die fotografische Auseinandersetzung mit der Genremalerei

Nach 1850 entwickelte sich die Fotografie endgültig zum Massenmedium und beeinflusste das Bildverständnis der Gesellschaft maßgeblich.<sup>1080</sup> Zwar ist bisher nicht bekannt, inwiefern sie als Lehrmittel an der Düsseldorfer Kunstakademie eingesetzt wurde, wie es in der zweiten Jahrhunderthälfte bereits an anderen Institutionen praktiziert wurde, trotzdem kann eine allgemeine Präsenz des Mediums angenommen werden.<sup>1081</sup> So wurde die neue Technik zunehmend auch zu einem bedeutsamen Faktor in der bildenden Kunst. In einigen Gattungen der Malerei befürchteten die Künstler – im Speziellen die Porträtisten und die Landschaftsmaler – einen aus der unmittelbaren Konkurrenz erwachsenden Bedeutungsverlust.<sup>1082</sup>

Einer solchen direkten Bedrohung in der Form des Ersetzens sahen sich die Genremaler nicht ausgesetzt. Die Anzahl der Berufsfotografen, die sich dem Genre zuwandten, war recht gering.<sup>1083</sup> Doch die erhaltenen Aufnahmen zeigen eine deutliche Übereinstimmung der Darstellungsweisen in Malerei und Fotografie, denn den Fotografen wurde empfohlen, sich aktiv an der bildenden Kunst zu schulen. Nicht nur Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, legte nahe, sich die Maler zum Vorbild zu nehmen und ihrem Beispiel folgend, „das Leben [zu] studieren [...]“<sup>1084</sup> Auch

---

<sup>1080</sup> Vgl. Drude, Christian: Licht Bild Kunst. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 411–422, hier S. 413.

<sup>1081</sup> Vgl. Pohlmann, Ulrich: Die Düsseldorfer Malerschule und die Fotografie, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 341–349, hier S. 341.

<sup>1082</sup> Vgl. Faber, Monika: Inspiration Fotografie, in: Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt, hg. von Monika Faber (Ausst.-Kat. Wien, Belvedere, 17. Juni bis 30. Oktober 2016), Wien 2016, 8–14, hier S. 10.

<sup>1083</sup> Vgl. Pohlmann, Ulrich: Lebende Bilder – Physiognomische Porträts, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 30–33, hier S. 30.

<sup>1084</sup> Lichtwark, Alfred: Der Amateur-Photograph und die Natur, in: Hamburgischer Correspondent, Morgen-Ausgabe, 163, 22. Oktober 1893, 745, zitiert nach Friese-Oertmann 2017, S. 283.

Henry Peach Robinson riet den Fotografen in seiner Abhandlung ‚Pictorial Effect in



Abb. 221: Hugo Henneberg (1863–1918): Vorfrühling, um 1900, Fotografie, Gummidruck, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers‘, die 1886 in deutscher Übersetzung erschien, dass sie sich, wenn sie mit ihren Werken einen künstlerischen Anspruch verfolgen wollten, an den malerischen Bildwerken orientieren sollten.<sup>1085</sup>

Diesem Grundsatz folgend, lassen sich in Malerei und Fotografie vielfach thematische und formale Analogien

ausmachen. Das bäuerliche Leben stellte auch für die Fotografen ein beliebtes Motiv dar. Genauso wie in der bildenden Kunst lässt sich in Arbeiten wie Hugo Hennebergs (1863–1918) ‚Vorfrühling‘ (Abb. 221) oder Philipp Kesters (1873–1958) ‚Sauerkohlernte‘

(Abb. 222 ) eine Tendenz zur Darstellung der vorindustriellen Zeit erkennen. Die Fotografen zeigten ebenfalls den bürgerlichen Blick auf das zum Idyll stilisierte ländliche Leben.<sup>1086</sup> Daneben



Abb. 222: Philipp Kester (1873–1958): Sauerkohlernte, ca. 1910, Fotografie, weitere Angaben und Verbleib unbekannt

sollten auch der Alltag der städtischen Arbeiter und ab dem Jahrhundertwechsel sogar soziale Themen – aufgenommen in den städtischen Armenvierteln – in das

fotografische Motivrepertoire aufgenommen werden.<sup>1087</sup> Besonders in Sujets der industriellen Arbeit lassen sich deutliche Parallelen zu der Malerei der Jahrhundertmitte erkennen: Die abgebildeten Tätigkeiten zeichnen sich durch Sauberkeit und ideale

<sup>1085</sup> Vgl. Beiersdorf 2018, S. 267.

<sup>1086</sup> Vgl. Kaufhold 1986, S. 135–140.

<sup>1087</sup> Vgl. Billeter, Erika: Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, hg. von Erika Billeter (Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, 13. Mai bis 24. Juli 1977), Bern 1977, 221–225, hier S. 223–225. Für die Thematik der fotografischen Realisation des städtischen Arbeitermillieus, vgl. Friese-Oertmann 2017, S. 205–340.

Arbeitsbedingungen aus, und die Agierenden werden zu „Helden der Arbeit“<sup>1088</sup> stilisiert, die zu einer positiveren Wahrnehmung der Industrie beitragen sollten.<sup>1089</sup>

Unter Fotografen war das Genre jedoch hauptsächlich eine Domäne der Laien, der sogenannten ‚Knipser‘.<sup>1090</sup> Die Publizistik riet ihnen, damit die Natürlichkeit erhalten bliebe, von Modellen und gestellten Szenen ab. A. Miethe beschrieb 1893 in der Sektion ‚Der Amateur-Photograph‘ in der ‚Kunst für Alle‘ den einfachsten Weg, wie Kinder oder Arbeiter in der Landwirtschaft zu fotografieren seien. Laut dem Autor „[muss] [d]er Photograph [...] es daher ähnlich machen wie der Jäger, er muß sich anpirschen“<sup>1091</sup>, da er sonst Gefahr liefe, dass die Personen anfangen zu posieren, was die Natürlichkeit der Szene zerstöre.<sup>1092</sup> Es sollte somit das Momenthafte und das Unverfälschte der Situation in den Fotografien eingefangen werden. Ein gestelltes oder gar erzählerisches Motiv war nicht gewünscht.

Dieser Anspruch sollte auch einen Einfluss auf die malerische Auseinandersetzung haben, da der Maßstab von Authentizität und Wahrheit durch die Fotografie gänzlich neu definiert wurde. „Die Fotografie als ein Mittel der präzisen Beobachtung, der Vermessung, Klassifizierung und Systematisierung diene der empirischen Untersuchung von Wirklichkeitszuständen.“<sup>1093</sup> Mittels des neuen Mediums konnte zum Beispiel das ethnografische Interesse, das viele der Genrewerke der ersten Jahrhunderthälfte prägte, präziser und einfacher befriedigt werden. Daneben wurde auf diese Weise auch die Diskrepanz zwischen den bisherigen erzählerischen Genreszenen und den tatsächlichen Begebenheiten aufgedeckt. Obwohl diese den Rezipienten bereits zuvor bekannt gewesen sein dürfte, rückte die Fotografie sie unmittelbar ins Bild.<sup>1094</sup>

Daraus resultierte, dass die Fotografie auch für die Maler immer mehr an Bedeutung gewann. So entstanden durch „[f]otografische Eigenschaften wie die extreme Überschneidung und de[m] Motivanschnitt“<sup>1095</sup> neue kompositorische Ansätze. Indem

---

<sup>1088</sup> Friese-Oertmann 2017, S. 273.

<sup>1089</sup> Vgl. ebd., S. 272–273.

<sup>1090</sup> Vgl. Kaufhold 1986, S. 120. Die Bezeichnung als ‚Knipser‘ wurde bereits Ende des 19. Jahrhunderts beispielsweise in der ‚Kunst für Alle‘ für Amateurfotografen genutzt, vgl. Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 11. Jg., Nr. 14 (15. April 1896), 1896, S. 224.

<sup>1091</sup> Miethe, A.: Aufnahme von Volkstypen, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 8. Jg., Nr. 24 (15. September 1893), 1893, 380, hier S. 380.

<sup>1092</sup> Vgl. ebd.

<sup>1093</sup> Pohlmann, Ulrich: Vera Icon *oder* Die Wahrheit der Fotografie, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 10–14, hier S. 13.

<sup>1094</sup> Vgl. Kaufhold 1986, S. 116.

<sup>1095</sup> Klant 1995, S. 55.

die bildenden Künstler diese in ihrer eigenen Auseinandersetzung adaptierten, versuchten sie, dem neuen Wunsch nach Wirklichkeit zu entsprechen.

Darüber hinaus ersetzte die Fotografie seit der Jahrhundertmitte zunehmend die klassische Skizze.<sup>1096</sup> Aus dem Düsseldorfer Umfeld ist eine solche Handhabung zum Beispiel von Aloys Fellmann bekannt. Dieses Vorgehen war am Jahrhundertende so verbreitet, dass einige Maler kleinere Fotoapparate mit sich führten, um spontan besondere Momente festhalten zu können, die ihnen später als Vorlagen dienen sollten.<sup>1097</sup> Trotzdem bekannten sich nur wenige Maler offen zu einer solchen Nutzung der Fotografie, denn laut Bülow traf eine solche Arbeitsweise beim Gros der Käufer noch immer auf Ablehnung und die auf dieser Grundlage entstandenen Gemälde würden weniger wertgeschätzt.<sup>1098</sup>

Generell war die Präsenz von Fotografien zum Ende des 19. Jahrhunderts enorm angestiegen, was Einfluss auf die unterschiedlichen Bereiche der Malerei hatte.<sup>1099</sup> Neben der Präsentation auf allen Weltausstellungen<sup>1100</sup> ging eine nachhaltige Beeinflussung von der 1884 in Düsseldorf gezeigten Ausstellung der Momentfotografien von Ottomar Anschütz (1846–1907) aus.<sup>1101</sup> Die Wahrnehmung von Bewegung hatte sich durch solche Aufnahmen gänzlich verändert, denn „[d]ie Momentfotografie [...] [war] [...] geradezu zum Symbol der beschleunigten Lebensverhältnisse geworden.“<sup>1102</sup> Es mag sich kaum um einen Zufall handeln, dass nahezu zeitgleich auch in der bildenden Kunst Werke auftraten, die sich diesem neuen Bildbedürfnis der Rezipienten annahmen. Solche finden sich gleichermaßen in der Landschaftsmalerei, zum Beispiel in den Werken Oswald Achenbachs,<sup>1103</sup> wie auch in den situativen Genrewerken Franz Kiederichs oder Hans Seyppels. Dass die Einflussnahme nicht einseitig verlief, legen „Momentfotografien oder Augenblicksphotographien, wie man sie damals nannte, [nahe, die 1888 mehrfach in der

---

<sup>1096</sup> Vgl. Weisberg, Gabriel P. / Rauzier, Jean-François: Fotografie als Hilfsmittel der Illusion – die Konstruktion der Realität, in: *Illusions of Reality. Naturalismus 1875–1918*, hg. von Mercatorfonds Brüssel (Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, 08. Oktober 2010 bis 16. Januar 2011; Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 18. Februar bis 15. Mai 2011), Stuttgart 2010, 30–43, S. 32, 40; vgl. Pohlmann 2004b, S. 10.

<sup>1097</sup> Vgl. Faber 2016, S. 13.

<sup>1098</sup> Vgl. Bülow 1911, S. 12.

<sup>1099</sup> Vgl. Faber 2016, S. 8, 12.

<sup>1100</sup> Vgl. Drude 2008, S. 414.

<sup>1101</sup> Vgl. Kaufhold 1986, S. 124.

<sup>1102</sup> Friese-Oertmann 2017, S. 307.

<sup>1103</sup> Vgl. Haberland, Irene: „Ideale und höchste Vorbilder“ – Die Düsseldorfer Landschaftsmaler der ersten Generation: Schirmer, Lessing und Andreas Achenbach, in: *Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit*, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 19. Oktober 2011 bis 09. April 2012), Petersberg 2011, 23–35, hier S. 34.

„Kunst für Alle“ veröffentlicht wurden und] die in manchem wie Vorlagen zu den zeitgenössischen Straßenbildern und Marktszenen wirken.“<sup>1104</sup>

Ein für die Genremaler wesentlicher Aspekt der Fotografie war die neue Art der Reproduktion. Die Vervielfältigung von Gemälden mithilfe fotografischer Techniken war bereits das gesamte 19. Jahrhundert hindurch von Bedeutung und sollte in den letzten 20 Jahren ihren Höhepunkt erreichen. Neben der traditionellen Kopie aus der Hand des Künstlers ermöglichten es außerdem speziell Stiche, Kunstwerke einem breiten Rezipientenkreis zugänglich zu machen. Diese sollten als Illustrationen in den populären Zeitschriften noch bis zur Jahrhundertwende ihre Bedeutung behalten.<sup>1105</sup> Daneben dienten Drucke, einzeln oder zu Mappen zusammengefasst, als Studienmaterial sowie Sammler- und Vorzeigeobjekte des interessierten Bürgertums.<sup>1106</sup> Bereits in der ersten Jahrhunderthälfte hatte Wolfgang Müller von Königswinter „eine Auswahl jener zeitgenössischen ‚Bilder aus dem täglichen Leben‘ in Stichen kommentarlos in nicht weniger als sechs Jahrgängen des Düsseldorfer Künstleralbums heraus[gegeben.]“<sup>1107</sup>

Mit der Zeit kam es jedoch durch die Fotografie zu deutlichen Veränderungen in der Reproduktionstechnik. Bereits in den 1860er Jahren gründeten sich in nahezu allen größeren Städten Fotostudios, die vielfach neben der Anfertigung von Porträts auch der Reproduktion von Kunstwerken nachgingen, obwohl die genutzte Technik kaum zu befriedigenden Ergebnissen führte.<sup>1108</sup> Erst mit dem in den 1880er Jahren entwickelten „ortho-“ oder „isochromatischen Verfahren“<sup>1109</sup> wurde eine dem Original entsprechende farbige Reproduktion der Malerei möglich. Bis zu diesem Zeitpunkt galt die Fotografie als „farbenblind“, da die Übertragung von Blautönen meist zu hell ausfiel, während Rot-, Gelb- und Grüntöne in den Abzügen zu dunkel wurden.<sup>1110</sup> Mit dem neuen Verfahren

---

<sup>1104</sup> Hamann / Hermand 1959, S. 298.

<sup>1105</sup> Vgl. Wischermann 1985, S. 186.

<sup>1106</sup> Vgl. Waetzoldt 1971, S. 37.

<sup>1107</sup> Sitt 1996, S. 22.

<sup>1108</sup> Vgl. Peters, Dorothea: Das Musée imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 289–300, hier S. 292. Ebd. benennt die Autorin „in Deutschland Gustav Schauer (1851) und die Fotografische Gesellschaft (1862) in Berlin, sowie Josef Albert (um 1850 in Augsburg, ab 1858 in München), Friedrich Bruckmann (1858 in Frankfurt a.M., ab 1863 in München) und Franz Hanfstaengl (1852 in München; Konzentration auf Kunstreproduktion mit Übernahme des Geschäfts durch Edgar Hanfstaengl 1868) in München.“

<sup>1109</sup> Ebd., S. 297.

<sup>1110</sup> Vgl. Pohlmann 2004b, S. 11; vgl. Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild (zugl. München, Univ., Diss., 1993), München 1999, S. 119, 133.

wurde schließlich die Möglichkeit der detailgetreuen und umfangreichen Verbreitung von Gemälden geschaffen.

Diese weitreichende Kommerzialisierung von Kunstwerken fand ihre Entsprechung in Verkaufskatalogen der einzelnen Verlage, in denen interessierte Käufer die Möglichkeit erhielten, sich einen Überblick über das gesamte Verkaufsrepertoire zu verschaffen. Anschließend konnte das passende Sujet im entsprechenden Format ausgewählt und als Reproduktion erworben werden.<sup>1111</sup> Die Gliederung eines solchen Kataloges des Hauses Hanfstaengl macht dabei die Bedeutung der Genrewerke deutlich. Das Genre wurde als erste von insgesamt 16 Kategorien aufgeführt, da

„[d]er weitaus umfassendste Begriff der Malerei [...] der der (I.) Genremalerei [ist].“ Sie steht an erster Stelle, „weil diese von dem rein Zuständlichen ausgehend, durch alle Arten einfacher Beschäftigung hindurch, zu bewegteren Zuständen, bis zu Konflikten und Ausbrüchen der Leidenschaft übergehend, überall geeignete Motive findet. Deshalb [sic] sind die meisten der in diesem Verzeichnis vertretenen Maler Genremaler, und es gibt darunter nicht wenige, welche ein bestimmtes Genre liebevoll üben und dadurch sogar eine gewisse Schule gemacht haben.“<sup>1112</sup>

Dass sich besonders die erzählerischen Genrewerke für die Reproduktion eigneten, hatte bereits Max Liebermann festgestellt, als er die Bedeutung der Farbe für derartige Arbeiten negierte:

Die Bilder der Düsseldorfer oder Münchener Genremaler könnten, ohne Wesentliches einzubüßen, auch grau in grau gemalt sein; ja sogar reproduziert erscheinen sie koloristischer als im Original, weil die Reproduktion die Feinheit der Charakteristik wiedergibt, während die Mängel in der Farbe, die dem Original anhaften, verschwinden.<sup>1113</sup>

Eine der Hauptfunktionen solcher Reproduktionen war die Verwendung als Wanddekoration.<sup>1114</sup> Hier hatten Genreszenen den Vorteil, dass sich aufgrund ihrer Themenvielfalt ein Motiv für nahezu jeden Raum finden ließ. Grundsätzlich empfahl man sie für den Salon oder das Wohnzimmer, jedoch konnte auch das Esszimmer mit Jagd- oder Schankszenen geschmückt werden oder die anekdotische Kinderszene im Schlafzimmer einen Platz finden.<sup>1115</sup>

---

<sup>1111</sup> Vgl. Heß 1999, S. 57–67.

<sup>1112</sup> Ebd., S. 72. Die ebd. verwandten Zitate stammen aus: Kat. Franz Hanfstaengl, *Moderne Meister*, 1892, S. VIII.

<sup>1113</sup> Liebermann, Max: *Gesammelte Schriften*, Bremen 2010, S. 34. Auf diese Stelle, jedoch aus der 1922 herausgegebenen Version von Liebermanns *Schriften*, verwies bereits Sitt 1996, S. 29.

<sup>1114</sup> Vgl. Heß 1999, S. 176–178. Im Gegensatz dazu muss für den Bereich der ‚Alten Meister‘ auch die Nutzung als Studienobjekte und somit ein breiteres Publikum in Form von Interessierten, Wissenschaftlern und Künstlern angenommen werden, vgl. ebd., S. 172–174.

<sup>1115</sup> Vgl. Pieske, Christa: *Wandschmuck im bürgerlichen Heim um 1870*, in: Niethammer, Lutz (Hg.): *Wohnen im Wandel. Beiträge zur Geschichte des Alltags in der bürgerlichen Gesellschaft*, Wuppertal 1979, 252–264, hier S. 258–260.

Die populären Abzüge fanden sich sowohl in Privat- als auch in Künstlerhaushalten. So ist nicht nur von Adolph Menzel bekannt, dass fotografische Reproduktionen seine Atelier- und Wohnungswände schmückten.<sup>1116</sup> Im Düsseldorfer Umfeld stattete zum Beispiel auch Eduard von Gebhardt seine Wohnung in der Rosenstraße 48 mit ihnen aus. „Man fand den Flur jenes Heims geschmückt mit Photographien berühmter Gemälde, die Wände des Treppenhauses mit Kopien altitalienischer Meisterwerke und den Porträts der Familienmitglieder von der Hand Gebhardts gefüllt.“<sup>1117</sup> Originalgemälde konnten somit Seite an Seite mit den Reproduktionen hängen. Die Ebenbürtigkeit der beiden Medien spiegelt sich auch in ihrer finanziellen Gleichwertigkeit wider. So konnte eine qualitativ hochwertige Reproduktion einen ähnlichen Preis aufweisen, wie eine Originalgrafik oder ein kleines Gemälde.<sup>1118</sup> Damit wurden zum Ende des Jahrhunderts „Bilder [...] produziert wie alle übrigen technischen Artikel, und Bilder sind Waren wie alles übrige Handelsgut.“<sup>1119</sup>

## 5.2 Das Ausstellungs- sowie Vermarktungswesen und die daraus resultierenden Konsequenzen

Eine Quintessenz der fotografischen Reproduktionen lag in der gesteigerten Präsenz der Gemälde in der öffentlichen Wahrnehmung. Diese führte wiederum zu einem zunehmenden Kunstinteresse und einem allgemeinen Anstieg der Ausstellungsbesuche.<sup>1120</sup> Davon profitierten einerseits die Künstler, die bereits in den fotografischen Verlagen vertreten waren, da sie von den Ausstellungsbesuchern anders wahrgenommen wurden.<sup>1121</sup> Andererseits eröffnete sich den weniger bekannten Künstlern ein neuer Rezipientenkreis.

Ökonomische Veränderungen beeinflussten das Künstlerleben gleichermaßen wie das bürgerliche. Mit dem Wandel der Gesellschaft ging, wie die Modulation einiger

---

<sup>1116</sup> Vgl. Peters 2004, S. 294.

<sup>1117</sup> Sitt 1996, S. 20.

<sup>1118</sup> Vgl. Heß 1999, S. 159.

<sup>1119</sup> Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens, hg. von Institut für Volkskunde (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Historisches Museum, 16. März bis 29. April 1973; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 27. September bis 18. November 1973; Hamburg, Altonaer Museum, 05. Dezember 1973 bis 10. Februar 1974; Bielefeld, Kunsthalle, 14. März bis 21. April 1974), Frankfurt am Main 1973, S. 13.

<sup>1120</sup> Vgl. Faber 2016, S. 11; vgl. Peters 2004, S. 292.

<sup>1121</sup> Vgl. Heß 1999, S. 70.

Motivgruppen zeigt, auch eine Veränderung des Anspruchs an die Kunst und deren Produzenten einher. Es war nicht länger ein unmittelbarer Auftraggeber, dem die Künstler verpflichtet waren, sondern es wurde für den freien Kunstmarkt geschaffen. Damit rutschte der Künstler in die Diskrepanz zwischen Autonomie und Lebenserhaltung. Thematisch hatte er nun jeden Freiraum, da er sein Motiv nach eigenem Ermessen wählen und realisieren konnte, doch andererseits benötigte er weiterhin die Käuferschaft, um seine finanziellen Grundbedürfnisse zu befriedigen. Somit verschob sich die Abhängigkeit von einem einzelnen Auftraggeber auf die gesamte Gesellschaft.<sup>1122</sup> Der Künstler wurde zum Dienstleister der Bevölkerung und sein ‚Produkt‘ diente dem Zweck der Erbauung.<sup>1123</sup>

Am Ende des Jahrhunderts nutzten die Künstler deswegen die Ausstellungen, um sich vor einer größeren Käuferschaft zu präsentieren. Die Visualisierung neuer malerischer Tendenzen verlor in Düsseldorf an Bedeutung,<sup>1124</sup> da die dortige Kunstszene von Traditionen geprägt war. Nach 1880 gab es, neben der einmal im Jahr stattfindenden Präsentation des Kunstvereins, bis zum Jahrhundertwechsel keine größere Ausstellung. Dies änderte sich erst 1902 mit der ‚Deutsch-Nationalen Kunstausstellung‘, auf die in den nächsten Jahren weitere international geprägte Schauen folgen sollten. Dabei lässt sich anhand der Exponate der Hang zur deutschen, partiell sogar der regionalen, Malerei deutlich erkennen. Aus solchen Umständen speiste sich um die Jahrhundertwende der Ruf, Düsseldorf sei die „konservativste Kunststadt Deutschlands[.]“<sup>1125</sup>

Gerade für die unbekannteren Künstler, die entweder gar nicht von den Verlagen reproduziert wurden oder zu deutlich schlechteren Konditionen als ihre prominenten Kollegen,<sup>1126</sup> stieg die Notwendigkeit der Präsentation vor einem breiten Publikum. „Das Ausstellungswesen war zum Zentrum und Gradmesser der öffentlichen Meinung geworden.“<sup>1127</sup> Kunstkritik und Käuferschaft machten dort ihren Geschmack deutlich. Durch die aus der gesteigerten Produktion erwachsende Konkurrenzsituation ergaben

---

<sup>1122</sup> Vgl. Ruppert 2000, S. 123.

<sup>1123</sup> Vgl. Bülow 1911, S. V. Bezug auf diese Stelle nahm bereits Ruppert 2000, S. 62, der Autor nennt an dieser Stelle den Begriff der „kulturellen Dienstleistung“ (ebd.).

<sup>1124</sup> Vgl. Gafert 1973, S. 43–44.

<sup>1125</sup> Fortlage, A.: Kunstausstellungen. Kunst und Künstler. Berlin 7 (1908/09), zitiert nach Cursiefen 2000, S. 141.

<sup>1126</sup> Von dem Verlag Hanfstaengl ist bekannt, dass er nicht nur die bis heute bekannten Künstler in sein Repertoire aufnahm, sondern auch unbekanntere Maler. Jedoch waren für solche die Verdienstmöglichkeiten deutlich geringer, da diese in direktem Zusammenhang mit dem möglichen Absatz der Reproduktion und dem Bekanntheitsgrad des Künstlers standen, vgl. Heß 1999, S. 69, 85–86.

<sup>1127</sup> Mai 1979, S. 36.

sich hauptsächlich zwei Möglichkeiten für die Künstler: Erstens, sich dem Rezipientengeschmack unterwerfen – in ihrer Motivwahl verschrieben sich einige Künstler gänzlich der sich auf dem Kunstmarkt abzeichnenden Tendenz – oder zweitens, durch technische oder motivische Innovationen auffallen.<sup>1128</sup>

Obwohl auch am Ende des Jahrhunderts der potenzielle Käuferkreis für Kunstwerke den geringsten Teil der Gesellschaft ausmachte, zeigt sich laut Doris Edler eine deutliche Steigerung des Preisniveaus in der Genremalerei. Dabei können innerhalb der Gattung zwei Stufen ausgemacht werden: Das untere Segment umfasste ursprünglich Preise zwischen 500 und 1.000 Mark, während das obere die Spanne zwischen 1.000 und 3.000 Mark aufwies. Im Laufe der 1880er Jahre stieg der Verkaufspreis hingegen auf selten unter 2.500 Mark und je nach Motiv konnten bis zu 5.000 Mark gefordert werden.<sup>1129</sup> Diese Tendenz ist ein Anzeichen dafür, dass die Werke ihre Beliebtheit bei der konservativen Käuferschaft noch nicht eingebüßt hatten.

Hierfür spricht ebenfalls die Entwicklung des Kunstinteresses, denn einer der Vorteile der Genrewerke ist ihre leichte Zugänglichkeit. Als Folge der Industrialisierung hatten einige Personen und Familien am Jahrhundertende einen rasanten gesellschaftlichen Aufstieg erfahren. Kunstinteresse wurde im wohlhabenden Bürgertum meist als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt. Die leichtverständlichen Genrewerke, die vom Rezipienten nahezu keinerlei Vorwissen einforderten, ermöglichten einen mühelosen Einstieg in die Kunstwelt und damit die rasche Integration in die gesellschaftlichen Normen.<sup>1130</sup>

Das weiterhin existierende Interesse an Genrethemen lässt sich auch an der Entwicklung des Kunstmarkts messen. Zum Jahrhundertwechsel stieg die Zahl der Galerien und Kunsthändler deutlich an. Diese richteten ihr Angebot auf die konservativen Ansichten der rheinischen Rezipienten aus, sodass in Düsseldorf zum Jahrhundertende noch größtenteils die Werke der vorangegangenen Künstlergenerationen angeboten wurden.<sup>1131</sup> In dieser Stagnation mag ein Grund der vielgerügten, im Verlauf des 19. Jahrhunderts stetig ansteigenden künstlerischen Massenproduktion zu finden sein. Joachim von Bülow kritisierte 1911:

Es sind diese typischen Originalölgemälde für 36 M. mit Goldrahmen, jene Dutzendware, welche dem Herstellenden 10–15 M. einbringen, so daß dieser einen Tagesverdienst von 15–

---

<sup>1128</sup> Vgl. Börsch-Supan 2016, S. 233; vgl. Ruppert 2000, S. 107–109, 293.

<sup>1129</sup> Vgl. Edler 1992, S. 195–197.

<sup>1130</sup> Vgl. ebd., S. 205–206.

<sup>1131</sup> Vgl. Cursiefen 2000, S. 142.

25 M. hat. Derartige ‚Gemälde‘ gehen nun nicht etwa nur nach dem Auslande, sondern werden auch in Deutschland gern gekauft und zwar, wie sich in einem Prozeß kürzlich erwies, besonders von Käufern aus den sogenannten besseren Kreisen.<sup>1132</sup>

Mit einer solchen Flut an Werken würden sich die Künstler jedoch nur selbst schaden, da sie das Preisniveau senken würde. Die Maler seien für ihren finanziellen Misstände also selbst verantwortlich.<sup>1133</sup>

Doch gerade die kleinformatigen Gemälde mit leicht zugänglichen Themen wurden von der Käuferschaft abgenommen, denn sie bedienten die Ausstattungsvorstellungen der Bürger und waren ein beliebter Schmuck der Wohnungen, da sie dem Dekorations- sowie Mobilitätsanspruch der modernen Gesellschaft entsprachen.<sup>1134</sup> Anders als bei Reproduktionen konnte sich der Besitzer nun damit brüsten, im Besitz eines Originals zu sein, dem, mit den Worten Walter Benjamins gesprochen, noch die ‚Aura‘ des Einzigartigen und Echten anhaftete.<sup>1135</sup>

Wie sich die Situation wiederum für die Künstler darstellte, beschreibt Schnyder in seinem Text über Aloys Fellmann:

Solche kleinen Bilder wurden sehr rasch gemalt und waren immer gut verkäuflich. Er [Aloys Fellmann] suchte darin viel weniger die Künstlerehre als ein Remedium für die ab und zu leer gewordene Kasse. Einmal malte er folgende Szene: Ein junger Bursche schäckert mit einem Mädchen über einen Zaun herüber und erhascht dabei von seinem Liebchen einen Kuss. Am Boden hockt das kleine Schwesterchen des Mädchens und bricht, erschrocken über das gefährliche Attentat, in ein jämmerliches Schreien aus. ‚So dummes Zeug verkauft sich hier wie Butter‘, bemerkt Fellmann in einem Brief an Amlehn, und er empfindet es fast wie eine Sünde gegen die Kunst, dass er eine so inhaltslose Scene überhaupt gemalt habe.<sup>1136</sup>

In den Käuferkreisen herrschte hingegen noch vielfach das Bild der sogenannten ‚Künstler-‘ oder ‚Malerfürsten‘ vor, die mit ihren Werken Rekordpreise erzielten und sich einen ausschweifenden Lebensstil leisten konnten. Dieser Vorstellung entsprachen in der Realität jedoch nur einzelne Persönlichkeiten.<sup>1137</sup> Auf der anderen Seite stand der viel größere, unbekanntere Teil. Karl Woermann beschrieb die Problematik bei seiner eigenen Schülerschaft in Düsseldorf wie folgt:

---

<sup>1132</sup> Bülow 1911, S. 19.

<sup>1133</sup> Vgl. ebd.

<sup>1134</sup> Vgl. Pieske 1979, S. 252–254; vgl. Bülow 1911, S. 21–22.

<sup>1135</sup> Vgl. Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1963, S. 15–17.

<sup>1136</sup> Schnyder 1894, S. 19.

<sup>1137</sup> Vgl. Lehmann, Doris H.: ‚Malerfürsten‘. Facetten einer modernen Erfolgsgeschichte, in: Malerfürsten, hg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, 28. September 2018 bis 27. Januar 2019), München 2018, 9–13, hier S. 9. Die Ära der Malerfürsten wird von der Autorin auf die Zeit von etwa der Mitte der 1870er Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs terminiert, vgl. ebd., S. 10–11.

Wenn man aber nachrechnet, wie wenige der jungen Künstler, die die Akademie besuchen, überhaupt zu namenhaften Meistern werden, so möchte man den ganzen akademischen Unterricht verwünschen, wenn man sich nicht erinnerte, daß dasselbe wohl in allen Berufen der Fall ist. [...] Es kann wohl auch nicht anders sein; und die vielen, die, wenn auch von der Nachwelt nicht gekannt und nicht genannt, doch sich selbst und ihrer nächsten Umwelt genug getan, sind doch wohl nötig, den Untergrund zu bilden, aus dem sich die Leuchten der Menschheit erheben.<sup>1138</sup>

Nur wenigen Malern war es am Ende des 19. Jahrhunderts tatsächlich möglich, vom reinen Gewinn ihrer Kunst zu leben. Viele waren auf Rücklagen oder die familiäre Unterstützung angewiesen.<sup>1139</sup> Das Künstlerproletariat war im 19. Jahrhundert somit Realität und wuchs im Laufe der Zeit noch weiter an.

Es wurde deutlich, dass sich die Massenproduktion von Bildwerken und ihre Reproduktionen gegenseitig beeinflussten.<sup>1140</sup> Durch die Fotografie hatte sich sowohl der Anspruch als auch die Wahrnehmung von erzählerischen Bildinhalten gewandelt, woraus eine Anpassung der Malerei an diese neuen Sehgewohnheiten sowie eine Veränderung in der Bildproduktion resultierte.

Doch nicht nur die technischen Neuerungen sollten Einfluss auf die Entwicklung haben. Die Künstler sahen sich am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert mit äußerst heterogenen Ansprüchen vonseiten der Rezipienten konfrontiert: Während die Käuferschaft an einer klassischen Kunstauffassung festhielt, forderte die Kunstkritik künstlerische Innovationen. Die bekannten Malerpersönlichkeiten hielten oft an ihren bewährten Motiven fest, mit denen sich ihr Ansehen beim Publikum festigte und die als Reproduktionen in hohen Auflagen erschienen. Demgegenüber fiel es den unbekannteren Künstlern deutlich schwerer, auf dem weiten Feld des Kunstmarktes aufzufallen. Aus diesem Grund war eine Präsenz auf Ausstellungen, genauso wie die Erwähnung in den bekannten Kunstzeitschriften für das Anwachsen des persönlichen Bekanntheitsgrades unerlässlich, um sich des Verkaufs der eigenen Kunst sicher zu sein.

---

<sup>1138</sup> Woermann 1924, S. 350.

<sup>1139</sup> Bülow berechnete in seinem Bericht, dass geschätzt 1.000 Künstler tatsächlich vom Verkauf ihrer Werke leben könnten. Dem stellte er die Summe von 9.000 bildenden Künstlern – diejenigen, die sich im Kunstgewerbe betätigen nahm der Autor hiervon aus – gegenüber, die auf finanzielle Rücklagen zurückgreifen mussten, vgl. Bülow 1911, S. 1–5.

<sup>1140</sup> Vgl. Heß 1999, S. 70.

## **6 Schlussbetrachtung. Die Entwicklung der Sujets: Von der Theaterbühne ins alltägliche Leben**

Die Genremalerei war bereits in der ersten Jahrhunderthälfte im Umkreis der Düsseldorfer Kunstakademie vertreten und hatte sich mit der Zeit zum Publikumsliebling entwickelt. Trotzdem sollte es noch beinahe bis ins letzte Jahrhundertviertel dauern, bis sie sich tatsächlich an der Akademie etablieren konnte.

Wie kritisch die von Traditionen bestimmten Ansichten einiger Akademiker hierzu waren, zeigte sich in dem Streit um die Berufung Wilhelm Sohns. Die Neuerung der Genreklasse wurde nur widerwillig akzeptiert, obgleich mit beiden Lehrpersonen, Wilhelm Sohn und Claus Meyer, im betrachteten Zeitraum an einer konservativen Ausrichtung der Genremalerei festgehalten wurde. Das ‚historische Genre‘, dem sich beide Lehrer widmeten, barg den Vorteil, dass Szenen des Alltags visualisiert werden konnten, ohne dass dafür ein historisierender Kontext aufgegeben werden musste. Somit entstand eine Synthese, die das Genre zumindest in den Kontext der höchsten malerischen Gattungen brachte. Darüber hinaus war diese künstlerische Disposition bereits durch die angesehenen Vertreter der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise Carl Friedrich Lessing, vorgeprägt und bewegte sich nicht komplett außerhalb der akademischen Tradition.

Die klassische Darstellungsform, wie sie bereits in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts geprägt worden war, lässt sich bis zum Jahrhundertwechsel und sogar darüber hinaus finden. Mit der Zeit sollten sich die in dieser Form aufgegriffenen Sujets jedoch auf ein gewisses motivisches Repertoire beschränken. Die historisierenden Genreszenen, die oft inhaltlich wie formal durch die niederländische Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ inspiriert waren, erfuhren aufgrund gesellschaftlicher Wandlungen eine erneute Hochphase. Die veränderten Rezipientenansprüche führten hierbei zu neuen Arten der Auseinandersetzung. Bedingt durch den zeitlichen Abstand erfolgte eine Transformation, mit der die Genremalerei vielfach ihre ursprüngliche Funktion einbüßte. Im 17. Jahrhundert zeichnete sie sich noch dadurch aus, dass sie gesellschaftliche Ideale aktiv vor Augen führte und somit die gewünschten kulturellen Veränderungen mitgestaltete.<sup>1141</sup> Mit den gewandelten Rezipienerwartungen des 19. Jahrhunderts verlor

---

<sup>1141</sup> Vgl. Schneider 2004a, S. 11.

die Genremalerei diesen Anspruch jedoch zunehmend und der äußerliche Reiz gewann gegenüber dem Inhalt an Relevanz.

Ab dem Jahrhundertwechsel vom 19. zum 20. Jahrhundert verloren traditionelle Szenen, die besondere Situationen aus dem alltäglichen Umfeld zeigen, zunehmend an Bedeutung. Nur in einzelnen Themenkomplexen sollten sie durch gesellschaftliche und politische Entwicklungen noch über einen längeren Zeitraum Bestand haben. So weisen zum Beispiel die Sujets und Darstellungsmodi des ‚Kindergenres‘ kaum wahrnehmbare Entwicklungen auf, da solche Motive vielfach nur auf einer idyllischen und humoristischen Ebene basieren. Ähnlich verhält es sich mit dem ‚Fischergenre‘. Die Fischer- und Lotsenthemen gehörten zu den für Düsseldorf typischen Motiven, die bereits durch die frühen Vertreter Rudolf Jordan und Henry Ritter weite Verbreitung genossen. Zwar lassen sich solche nicht ausschließlich in Düsseldorf finden – denkt man zum Beispiel an die Genreszenen der ‚Haager Schule‘ mit Vertretern wie Josef Israëls oder Jacob Maris (1837–1899) – doch die künstlerischen Ansprüche weichen deutlich voneinander ab. Viele der niederländischen Vertreter ordneten die Motivwahl dem Wunsch nach Momenthaftem und Atmosphärischem unter,<sup>1142</sup> während die Rheinländer hingegen an erzählerischen Sujets mit einer emotionalen Komponente festhielten. Allgemein ist die Präsenz solcher Themen über das Rheinland hinaus recht marginal, wodurch künstlerische Varianzen im unmittelbaren Umfeld der Düsseldorfer Malerschule hätten entstehen müssen. Die konservative und nicht auf Innovationen ausgerichtete Anschauung des Düsseldorfer Kunstpublikums am Ende des Jahrhunderts mag hierfür ein hemmendes Moment dargestellt haben, das die formale sowie motivische Weiterentwicklung weitestgehend verhinderte.

Dass auch die politischen Verhältnisse durchaus Auswirkungen auf die Entwicklungen in der Malerei haben konnten, zeigt sich zum Beispiel am Rückgang der religiösen Motive in der Genremalerei. In der Folge des ‚Kulturkampfes‘ wandten sich die Künstler zunehmend verallgemeinerten Sujets zu und ließen solche, die ein Konfliktpotenzial aufwiesen, unbeachtet. Doch der Rückgang der Motive entsprach auch den

---

<sup>1142</sup> Vgl. Best, Bettina: Die Secessionenbewegung und ihre Vereinigungen in München, Berlin und Wien, in: Secession 1892–1914. Die Münchener Secession 1892–1914, hg. von Michael Buhrs (Ausst.-Kat. München, Museum Villa Stuck, 04. Juni bis 14. September 2008; Edenkoben, Max Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, 28. September bis 30. November 2008; Seattle, Frye Art Museum, 23. Januar bis 12. April 2009), München 2008, 260–271, hier S. 265; vgl. Ludwig, Horst G.: Haager Schule, in: Secession 1892–1914. Die Münchener Secession 1892–1914, hg. von Michael Buhrs (Ausst.-Kat. München, Museum Villa Stuck, 04. Juni bis 14. September 2008; Edenkoben, Max Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, 28. September bis 30. November 2008; Seattle, Frye Art Museum, 23. Januar bis 12. April 2009), München 2008, 225–227, hier S. 225–226.

gesellschaftlichen Gepflogenheiten. Im Leben der meisten Bürger verlor die Religion und der Bezug zur Kirche zunehmend an Bedeutung – und damit auch die Bilder, die sich mit diesen Themen auseinandersetzten.

Am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert sollte zunehmend ein neuer Bildtypus in der Genremalerei an Präsenz gewinnen: der unverfälschte Blick auf das Motiv. Besonders deutlich wird die im Laufe der Zeit stattgefundene Wahrnehmungsverschiebung in der Entwicklung des Bauerngenres. Bis in die Kaiserzeit bestimmte die typische Idylle, wie man sie aus den Arbeiten Ludwig Knaus' oder Benjamin Vautiers kennt, einen Großteil der bäuerlichen Sujets. Mit der Zeit wurden jedoch die Vertreter einer naturalistischen Malerei, wie sie seit der Jahrhundertmitte verstärkt in Frankreich bei Jean-François Millet oder Honoré Daumier auszumachen ist, zu wichtigen Impulsgebern. Die ungeschönte Darstellung der Lebensumstände, bei der die Bedeutung der Atmosphäre gegenüber dem Inhalt überwog, wurde präsenter.<sup>1143</sup> Künstler wie Max Liebermann oder Wilhelm Leibl machten diese Form auch in Deutschland prominent. Und mit einiger zeitlicher Verzögerung hielt das Sujet der Arbeit auch in den Motivkreis der Düsseldorfer Malerei Einzug. Mit der Darstellungs- sollte auch eine Wahrnehmungsveränderung des Landlebens einhergehen: Verkörperte der Bauer im ‚poetischen Realismus‘ noch alle menschlichen Ideale, wurde er am Jahrhundertende zum Agrararbeiter. Obwohl die Künstler ihre Darstellungen der Wirklichkeit annäherten, wurde dabei trotzdem nicht auf das verklärende Element verzichtet. Sie bevorzugten in den von ihnen gezeigten Motiven eine von der Industrialisierung unberührte Welt, in der traditionelle Arbeitsweisen dominieren. Die Landbevölkerung verharrte innerhalb der malerischen Beschäftigung in einem Stadium, das dem bürgerlichen Blick entsprach, der weiterhin von der Vorstellung eines natürlichen und an Traditionen gebundenen Lebens geprägt war.<sup>1144</sup>

Diese nach Naturnähe strebende Art der Auseinandersetzung sollte sich auch in anderen Motivkreisen etablieren. Speziell die urbanen Szenen, die erst in der Folge des Städtewachstums und der Industrialisierung entstehen konnten und demzufolge ein Novum des 19. Jahrhunderts waren, eigneten sich für eine solche neuartige Bildauffassung. Ohne tradierte Darstellungsmodi eröffneten sich künstlerische Freiräume, die zumindest partiell eine Überwindung der klassischen Schemata bedeuten konnten: An die Stelle der Tonalität, oft in Form des bräunlichen ‚Galerietons‘, trat die Lokalfarbe. Das theaterhafte Moment des Bildraums, dessen Konzeption einer Bühne

---

<sup>1143</sup> Vgl. Peer 2006, S. 35–36.

<sup>1144</sup> Vgl. ebd., S. 35.

entspricht und seit den ersten Genrewerken in den 1830er Jahren zum Repertoire der Düsseldorfer Künstler gehörte, wich einem erweiterten Blick auf die Realität.

Es zeigt sich, dass sich die Lebensnähe, die am Jahrhundertanfang und -ende gefordert wurde, durchaus unterscheidet. Lange Zeit „[sollte] [d]urch die lebensechte Gestaltung der Bildfiguren [...] die Verbindung zum mitfühlenden Betrachter hergestellt werden.“<sup>1145</sup> Vorrangig bestand der Anspruch, dass jedes einzelne Detail dem Wunsch nach einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung entsprechen sollte. Ein aus solchen Elementen zusammengesetztes Genrewerk galt als realistisch. Zum Jahrhundertwechsel kehrte sich dieser Anspruch nahezu um. Neben der realistischen Wiedergabe des Details war nun die Wirkung der gezeigten Szene wichtig und prägte die in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenen Gemälde.<sup>1146</sup> Dies führte mit der Zeit zu situativeren Sujets: Die Narration verlor gegenüber dem Gesamteindruck an Bedeutung. Die Prämisse, dass Genrewerke eine bildimmanente Erzählebene aufweisen müssen, die vom Betrachter weiter ausgeschmückt werden kann, ging zum Jahrhundertende verloren. Vielmehr wurden die Arbeiten zu Zustandsschilderungen, die zwar partiell, wie in den sozialen Themen sichtbar, auf gesellschaftliche Probleme verwiesen, jedoch keinen Ausgangspunkt oder Lösungsansatz implizierten und somit selten über die reine Visualisierung hinausgingen.

In dieser Abkehr vom Erzählerischen kann die Hinwendung zu modernen Tendenzen gesehen werden. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts hob die Kunsttheorie zunehmend die Bedeutung der Emotion hervor. Theoretiker wie Robert Vischer oder Paul Schultze-Naumburg konnten die narrativen Genrewerke mit ihren Kunstanschauungen nicht überein bringen, da die inhaltliche Fokussierung einer emotions- und assoziationsgeleiteten Wahrnehmung gänzlich widersprach. Die Gemälde wären in ihrer Deutungsebene zu deskriptiv und schränkten somit die Kunstempfindung des Rezipienten zu sehr ein.<sup>1147</sup>

Folglich kamen die idyllischen Genreszenen zunehmend aus der Mode, zumal ihre Differenz zur Realität durch die Fotografie offen zutage getreten war. Die auszumachende Wahrnehmungsverschiebung fußte nicht zuletzt in der vereinfachten Verfügbarkeit und der stetig anwachsenden Konfrontation mit Bildwerken in den verschiedenen Medien.<sup>1148</sup>

---

<sup>1145</sup> Edler 1992, S. 176.

<sup>1146</sup> Vgl. Peer 2006, S. 35; vgl. Padberg 2008, S. 387, die Autorin beschreibt ebd. die Veränderung am Beispiel des Künstlers Adolph Menzel.

<sup>1147</sup> Vgl. Memmel 2013, S. 310–314.

<sup>1148</sup> Vgl. Longchamp 2015, S. 23.

Einerseits konnten solche klassischen Sujets, wie sie nicht nur an der Düsseldorfer Kunstakademie realisiert worden waren, nun beinahe mühelos durch die Fotografie vervielfältigt werden, andererseits entsprachen sie nicht mehr dem an die Malerei gestellten Wunsch nach Lebensnähe. Mit der gesteigerten Präsenz der Fotografie und ihrer Dokumentationsfunktion wurden auch für die Malerei Nachvollziehbarkeit und Authentizität zu neuen Qualitätskriterien.

Im Zuge dessen entstanden vermehrt Werke, deren Motive eine identifizierbare Situierung aufweisen. Hierbei griff man meist auf einen lokalen Kontext zurück, zu dem der Maler in einer persönlichen Beziehung stand, da dieser unmittelbar die vom Publikum geforderte Glaubwürdigkeit implizierte. Trotzdem wählt der Künstler immer aktiv sein Motiv, weshalb keineswegs naturgetreue Darstellungen mit dokumentarischem Anspruch angenommen werden können. Selbst der ‚Naturalismus‘ kann nicht als objektive Abbildung verstanden werden, sondern bildet vielmehr, wie es Max Liebermann beschreibt, eine Synthese, weil „[j]edes Kunstwerk [...] ideal und real zugleich [ist].“<sup>1149</sup> Doch sollte das Wahrheitsgesuch, das Hermann Püttmann bereits 1839 postuliert hatte – „Wir verlangen die Wirklichkeit, weil sich eben in ihr Ideales und Gewöhnliches verschmelzen“<sup>1150</sup> – zum Jahrhundertende zumindest partiell befriedigt werden.

All diese Veränderungen führten zu einem Rückgang der klassischen Genreszenen, wie sie noch am Jahrhundertanfang vielfach entstanden waren. Zwar kann an dieser Stelle nicht von einem Aussterben gesprochen werden, da sich immer noch Künstler der traditionellen Darstellungsweise verschrieben, jedoch wurden mit den gewandelten Ansprüchen die Gattungsgrenzen immer uneindeutiger. Viele der betrachteten Beispiele können als Synthese zwischen Genre- und Ereignisbild beschrieben werden, bei denen auf jegliche historische Relevanz verzichtet wurde.

Die Künstler sahen sich am Jahrhundertwechsel mit einem äußerst heterogenen Rezipientenkreis konfrontiert: Die Kunstkritiker und -theoretiker forderten Neuerungen und gestanden dem Formalen nun eine wichtigere Position gegenüber dem Inhaltlichen zu, während der Anspruch der Käufer und Ausstellungsbesucher hingegen ein anderer war. Ihrem Geschmack entsprachen immer noch klassische Werke mit erbaulichem Unterhaltungscharakter, die einen leichten motivischen Zugang ermöglichten. Speziell in

---

<sup>1149</sup> Liebermann, Max: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden, Günther Busch (Hrsg.), Frankfurt am Main 1978, S. 63, zitiert nach Schlapheit-Beck 1985b, S. 320.

<sup>1150</sup> Püttmann 1839, S. 30.

Düsseldorf bestand noch lange eine konservative Kunstauffassung, wodurch sich die Künstler des Absatzes idyllischer oder anekdotischer Werke nahezu sicher sein konnten.

In dieser Entwicklung des Kunstmarktes und der zuhauf auf den Markt geworfenen Genrewerke wird oftmals einer der Gründe der thematischen Stagnation innerhalb der Gattung gesehen. Beispielsweise Lovis Corinth (1858–1925) begründete die kaum stattfindende thematische Weiterentwicklung mit der Akademisierung, da die Lehrer ihren Schülern die eigene Themenwahl aufzwängten.<sup>1151</sup> Dieser Vorwurf kann nicht unreflektiert auf die Entwicklung in Düsseldorf am Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert übertragen werden. Wilhelm Sohn hatte während seiner akademischen Tätigkeit eine enorme Schülerzahl – inner- sowie außerhalb der Akademie – unterrichtet. Durch seine enge Beziehung zur Kunstakademie und seinen hohen künstlerischen Anspruch, den er auch an seine Schüler weitergab, vermittelte er einen sehr klassischen Ansatz in der Malerei. Viele seiner Lernenden orientierten sich nicht nur motivisch, sondern auch formal an ihm. Ihre Werke zeigen oftmals noch die dunkle Tonalität der Akademie und den seit Jahrzehnten beliebten, am Theater orientierten, bühnenhaften Bildaufbau in Kombination mit einer detaillierten Feinmalerei.

Claus Meyers Ausbildungstätigkeit war hingegen von einer deutlich größeren Offenheit geprägt. Dadurch war zum Jahrhundertende eine Veränderung in der Malerei möglich. So lässt sich seit den 1880er Jahren allgemein ein Hang zur ‚Hellmalerei‘ beobachten, die mit der Zeit auch Anwendung in Düsseldorf fand.<sup>1152</sup> Folglich hatte Meyer, der jedem Schüler nahelegte, seinen persönlichen, künstlerischen Weg zu verfolgen, und sein eigenes Schaffen kaum direkten Einfluss. Er eröffnete den Lernenden die Möglichkeit, neue Impulse in ihre Malerei einzubinden und die internationalen stilistischen Entwicklungen als Inspirationsquelle für ihre künstlerische Auseinandersetzung zu nutzen.

Obwohl Düsseldorf im Laufe des 19. Jahrhunderts seine prominente Stellung im nationalen akademischen Kunstbetrieb an München und Berlin verloren hatte, kann eine künstlerische Stagnation nicht beobachtet werden. Der im Rheinland auszumachende Innovationscharakter reichte jedoch nicht aus, um von einer allgemeinen Annäherung an die modernen künstlerischen Ansätze zu sprechen. Dies war jedoch nicht nur auf die

---

<sup>1151</sup> Vgl. Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch, Berlin o. J., S. 129, zitiert nach Memmel 2013, S. 335.

<sup>1152</sup> Vgl. Edler 1992, S. 63.

klassische Anschauung der Akademiker zurückzuführen, denn auch außerhalb des akademischen Klimas sollte für die Düsseldorfer der Anschluss an die Moderne nicht ohne Schwierigkeiten verlaufen. Obwohl Karl Voll 1892 die ‚Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler‘ bereits als sezessionistische Gemeinschaft wahrnahm,<sup>1153</sup> wird eine solche zumeist erst in dem 1909 gegründeten ‚Sonderbund‘ gesehen.<sup>1154</sup> Ein zentrales Anliegen der Mitglieder des ‚Sonderbundes‘ war eine durch Internationalität geprägte Ausstellungstätigkeit. Besonders deutlich wird dieses während der zweiten Präsentation der Gruppe im Jahr 1910, in der sich die rheinischen Vertreter unmittelbar neben den französischen Impressionisten präsentierten. Diese Disposition war für das konventionelle Düsseldorfer Publikum jedoch zu innovativ. Neben der Ablehnung einer weiteren Ausstellung des ‚Sonderbundes‘ im Jahre 1912 – infolgedessen wurde sie in Köln ausgerichtet und ging als ‚Jahrhundertschau des Sonderbundes‘ in die Kunstgeschichte ein<sup>1155</sup> – manifestiert sich dies in der noch im selben Jahr stattgefundenen Abspaltung der ‚Friedfertigen‘. Ihr Auffassung entsprach nicht dem international ausgerichteten Plädoyer des ursprünglichen Zusammenschlusses, viel mehr wollte man ausschließlich die regionale Künstlerschaft unterstützen.<sup>1156</sup>

Dass für bedeutende künstlerische Innovationen in der rheinischen Umgebung kaum Platz war, zeigt sich in einem Brief, den Walter Ophey (1882–1930) 1911 aus Paris an seine Verlobte schickte. Dort schrieb er:

Wie armselig und tot Düsseldorf ist, wird mir immer klarer. Die künstlerische Anregung ist gleich null. Hier hat man in ein paar Tagen mehr wie in Düsseldorf in zehn langen Jahren. Man ist noch verhältnismäßig jung und hat die Malform, die die Franzosen schon vor vierzig Jahren hatten. Mein ganzes Können kommt mir hier einfach lächerlich vor.<sup>1157</sup>

Zwar wurde die traditionelle erzählerische Genremalerei, wie sie noch im Biedermeier vorherrschte, weitestgehend von den Düsseldorfern aufgegeben, jedoch lässt sich in der

---

<sup>1153</sup> Vgl. Best 2008, S. 261.

<sup>1154</sup> Vgl. Kepetzi, Ekaterini: „Am besten wäre die Sache und künstlerisch am stärksten, wenn wir nur zu fünf wären“. August Deusser und die Düsseldorfer Maler des Sonderbundes, in: 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, hg. von Barbara Schaefer (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 31. August bis 30. Dezember 2012), Köln 2012, 28–35, hier S. 30.

<sup>1155</sup> Vgl. ebd., S. 31–33.

<sup>1156</sup> Vgl. Kraus, Stefan: Walter Ophey und die rheinische Kunstszene bis 1930. Biographisches, Autobiographisches, Briefe und Kritiken, in: Walter Ophey – Das Gesamtwerk. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druckgraphik, hg. von Stefan Kraus / Stephan von Wiese (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 13. Juli bis 01. September 1991; Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 17. November 1991 bis 12. Januar 1992), Köln 1991, 17–61, hier S. 33–34.

<sup>1157</sup> Brief vom 25.10.1911 an seine Verlobte, zitiert nach Kraus 1991, S. 33. Auf ebendiese Stelle verwies bereits Kepetzi 2012, S. 34.

Folge kaum ein einheitliches Bild der rheinischen Genremaler erkennen. Vielfach wurden nun auf individuelle Weise bereits im Kunstmilieu geläufige Impulse aus anderen Kunstzentren von den rheinischen Malern adaptiert. Somit verwob ein Großteil der akademisch geprägten Genremaler traditionelle Themen und Schemata mit zeitgenössischen Tendenzen. Auf diese Weise wurde es ihnen möglich, den an sie gestellten Forderungen sowohl von Seite des Publikums als auch der Kritiker weitestgehend zu entsprechen, indem sie eine Mittelposition zwischen den traditionellen und zeitgenössischen Bildkonzeptionen einnahmen.

Der eingangs dieser Arbeit zitierten Passage Hermann Boards kann somit nicht uneingeschränkt zugestimmt werden. Zwar haben die Düsseldorfer Genremaler in ihren Gemälden zumindest partiell den Schritt von der theaterhaften Inszenierung in das real anmutende Leben vollzogen, doch die konstatierten „Fortschritte von ungewöhnlichem Umfange“<sup>1158</sup> können nur innerhalb der rheinischen Tradition nachvollzogen werden. Verglichen mit den ersten Jahrzehnten der Düsseldorfer Genremalerei lassen sich durchaus weitreichende Varianzen bezüglich Farbauffassung sowie Maltechnik ausmachen. Im Verhältnis zur europäischen Kunstentwicklung waren diese jedoch wenig innovativ und revolutionär und nur bei einzelnen Künstlerpersönlichkeiten hat eine Annäherung an die avantgardistischen Strömungen stattgefunden.

---

<sup>1158</sup> Board 1913, S. 536.

# 7 Anhang

## 7.1 Abgekürzte Archive

ADdK	Archiv der Düsseldorfer Kunstakademie, Düsseldorf
DDM	Dokumentationszentrum Düsseldorfer Malerschule, Museum Kunstpalast, Düsseldorf
KVM	Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Düsseldorf
LAV NRW R	Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg
SMB-ZA	Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin

## 7.2 Literaturverzeichnis

### 7.2.1 Quellen

#### 7.2.1.1 Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland, Duisburg

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562, online einsehbar unter: [https://dfg-viewer.de/show/?tx\\_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt\\_Rheinland%2FBR\\_0004%2F%7E015%2F01562%2Fmets.xml](https://dfg-viewer.de/show/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt_Rheinland%2FBR_0004%2F%7E015%2F01562%2Fmets.xml) [03.07.2022]

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562, S. 206, online einsehbar unter: [https://dfg-viewer.de/show?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt\\_Rheinland%2FBR\\_0004%2F~015%2F01562%2Fmets.xml&tx\\_dlf%5Bpage%5D=231&cHash=ad338c19d7be2dd5710b86589200629b](https://dfg-viewer.de/show?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt_Rheinland%2FBR_0004%2F~015%2F01562%2Fmets.xml&tx_dlf%5Bpage%5D=231&cHash=ad338c19d7be2dd5710b86589200629b) [03.07.2022]

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1562, S. 195 bis 197, online einsehbar unter: [https://dfg-viewer.de/show/?tx\\_dlf\[id\]=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt\\_Rheinland%2FBR\\_0004%2F%7E015%2F01562%2Fmets.xml](https://dfg-viewer.de/show/?tx_dlf[id]=https%3A%2F%2Fwww.landesarchiv-nrw.de%2Fdigitalisate%2FAbt_Rheinland%2FBR_0004%2F%7E015%2F01562%2Fmets.xml) [03.07.2022]

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief von Wilhelm Sohn an den königlichen Regierungspräsidenten, 07. April 1895

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief vom Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten an das Kuratorium der königlichen Kunstakademie Düsseldorf, 07. Mai 1895

LAV NRW R, BR 0004 Nr. 1569. Brief von Falk an Wilhelm Sohn, 28. Dezember 1873

### 7.2.1.2 Künstlerverein Malkasten, Archiv und Sammlung, Düsseldorf

KVM: 554, Personenbezogene Sammlung

KVM: 572, Personenbezogenen Sammlung, Nachruf des Lehrerkollegiums der königlichen Kunstakademie in Düsseldorf auf Wilhelm Sohn.

### 7.2.1.3 Privatbesitz

Brief von Falk, Ministerium der geistlichen Unterrichts und Medicinal-Angelegenheiten, an Wilhelm Sohn, vom 08. Juni 1876, Privatbesitz

### 7.2.1.4 Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin

SMB-ZA, I/NG 1959, Journal-Nr. 507/1876, Brief von Wilhelm Sohn an den Direktor der Nationalgalerie vom 21. Juli 1876

## 7.2.2 Zeitungen und Zeitschriften

### 7.2.2.1 Zeitungen

Düsseldorfer Anzeiger, 29. Jg., 13. August 1867 (Nr. 189), 1867

Düsseldorfer General-Anzeiger, 24. März 1907, 1907

Düsseldorfer Nachrichten, 10. November 1919, 1919

Düsseldorfer Tageblatt, 11. November 1919, 1919

Düsseldorfer Zeitung, 15. August 1867 (Nr. 223), 1867

Düsseldorfer Zeitung, 19. August 1867 (Nr. 227), 1867

Düsseldorfer Zeitung, 20. August 1867 (Nr. 228), 1867

Düsseldorfer Zeitung, 21. Mai 1921, 1921

Rheinische Post, 12. August 1950, 1950

### 7.2.2.2 Zeitschriften

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 11. Jg., Nr. 39 (28. Oktober 1866), 1866, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1866/0325> [08.05.2017]

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 12. Jg., Nr. 3 (20. Januar 1867), 1867, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1867/0035> [09.05.2017]

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 12. Jg., Nr. 31 (01. September 1867), 1867, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1867/0257> [10.12.2018]

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 13. Jg., Nr. 2 (12. Januar 1868), 1868, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1868/0027> [09.05.2017]

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 19. Jg., Nr. 47 (20. Dezember 1874), 1874, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1874/0385?sid=bc248ec9ef0a8a0aa21577620822b66c> [01.02.2018]

Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine, 20. Jg., Nr. 8 (21. Februar 1875), 1875, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dioskuren1867/0035> [09.05.2017]

Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 45, 1885

Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 36, 1891

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 21 (01. August 1886), 1886

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 11 (01. März 1887), 1887, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887/0226> [10.11.2017]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 3. Jg., Nr. 21 (01. August 1888), 1888, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887\\_1888/0414](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887_1888/0414) [28.07.2017]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 5. Jg., Nr. 24 (15. September 1890), 1890

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 10 (15. Februar 1891), 1891

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 12 (15. März 1891), 1891

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 14 (15. April 1891), 1891, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1890\\_1891/0273](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1890_1891/0273) [28.07.2017]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 9. Jg., Nr. 9 (01. Februar 1893), 1893

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 10. Jg., Nr. 21 (01. August 1895), 1895

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 11. Jg., Nr. 14 (15. April 1896), 1896, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1895\\_1896/0286](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1895_1896/0286) [15.02.2019]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 13. Jg., Nr. 13 (01. April 1898), 1898

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 13. Jg., Nr. 15 (01. Mai 1898), 1898, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1897\\_1898/0293](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1897_1898/0293) [13.07.2018]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 14. Jg., Nr. 14 (15. April 1899), 1899, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1898\\_1899/0287](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1898_1899/0287) [09.05.2017]

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 15. Jg., Nr. 7 (01. Januar 1900), 1900

Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17. Jg., Nr. 12 (15. März 1902) 1902, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0306/image> [10.12.2018]

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 19. Jg., Nr. 3 (01. November 1883), 1883

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 24. Jg., Nr. 37 (20. Juni 1889), 1889

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. Jg. 3, Nr. 18 (17. März 1892) 1892

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 10. Jg., Nr. 20 (30. März 1899), 1899, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1899/0163> [21.07.2017]

Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F. 23. Jg, Nr. 4 (03. November 1911), 1911

Weltkunst, Jg. 59, Nr. 2, 1989

Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 15, Leipzig 1880

### 7.2.3 Auktions-, Ausstellungs- und Bestandskataloge

#### **Aukt.-Kat. Galerie an der Börse 2009**

Aukt.-Kat. Galerie an der Börse, Verkaufsausst.-Nr. 63 (18. April bis 02. Mai 2009), 2009

#### **Aukt.-Kat. Galerie Paffrath 1981**

Aukt.-Kat. Galerie Paffrath, Werke der Düsseldorfer Malerschule. Gemälde. Aquarelle, Aukt.-Nr. 125, 1981

**Aukt.-Kat. Peter Karbstein 2015**

Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, 20. Juni 2015, 2015

**Aukt.-Kat. Lempertz 1992**

Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, 12. Dezember 1992, 1992

**Aukt.-Kat. Lempertz 2017**

Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 1097, 18. November 2017, 2017, online einsehbar unter: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1097-2/2565-karlstuhlmueeller.html> [16.11.2017]

**Aukt.-Kat. Plückbaum 2014**

Aukt.-Kat. Auktionshaus Plückbaum, Aukt.-Nr. 327, 28. / 29. November 2014, 2014

**Aukt.-Kat. Nemeister 2005**

Aukt.-Kat. Neumeister. Münchener Kunstauktionshaus KG, Aukt.-Nr. 37, 11. Mai 2005, 2005

**Aukt.-Kat. Rosthal 1981**

Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 25, 25. / 27. / 28. März 1981, 1981

**Aukt.-Kat. Stahl 1984**

Aukt.-Kat. Auktionshaus Stahl, Oktober 1984, 1984

**Aukt.-Kat. van Ham 2003**

Aukt.-Kat. van Ham Kunstauktionen, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 226, 03. bis 05. Juli 2003, 2003

**Ausst.-Kat. Amsterdam 2000**

Der Glanz des Goldenen Jahrhunderts. Gemälde, Bildhauerkunst und Kunstgewerbe (Ausst.-Kat. Amsterdam, Rijksmuseum, 15. April bis 17. September 2000), Zwolle 2000

**Ausst.-Kat. Aschaffenburg / Koblenz 2000**

Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei Skulptur Fotografie, hg. von Christa Murke / Brigitte Schad / Klaus Weschenfelder (Ausst.-Kat. Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 09. April bis 12. Juni 2000; Koblenz, Mittelrhein-Museum, 18. Juni bis 27. August 2000), Köln 2000

**Ausst.-Kat. Berlin 1990**

Bismarck – Preussen, Deutschland und Europa, hg. von Deutsches Historisches Museum (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum im Martin-Gropius-Bau, 26. August bis 25. November 1990), Berlin 1990

**Ausst.-Kat. Berlin 1993**

Lebensstationen in Deutschland. 1900–1993, hg. von Rosemarie Beier / Bettina Biedermann (Ausst.-Kat. Berlin, Zeughaus, 26. März bis 15. Juni 1993), Gießen 1993

#### **Ausst.-Kat Detroit 2004**

Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004

#### **Ausst.-Kat. Düsseldorf 1962**

Die Malerin Die Bildhauerin Die Kunsthandwerkerin heute. 50 Jahre Düsseldorfer Künstlerinnen e. V., hg. von Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle Grabbeplatz, 26. Januar bis 04. März 1962), Düsseldorf 1962

#### **Ausst.-Kat. Düsseldorf 1996**

Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996

#### **Ausst.-Kat. Düsseldorf 1979**

Hubert Ritzenhofen. 1879–1961. Ein Maler und Zeichner des alten Düsseldorf, hg. von Stadtgeschichtliches Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum, 17. Oktober bis 21. November 1979), Düsseldorf 1979

#### **Ausst.-Kat. Düsseldorf / Darmstadt 1979**

Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979

#### **Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 1 – Essays / Bd. 2 – Katalog**

Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays / Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011

#### **Ausst.-Kat. Frankfurt am Main/ Nürnberg/ Hamburg/ Bielefeld 1973**

Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens, hg. von Institut für Volkskunde (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Historisches Museum, 16. März bis 29. April 1973; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 27. September bis 18. November 1973; Hamburg, Altonaer Museum, 05. Dezember 1973 bis 10. Februar 1974; Bielefeld, Kunsthalle, 14. März bis 21. April 1974), Frankfurt am Main 1973

#### **Ausst.-Kat. Hamburg 1973**

Volkslebenbilder aus Norddeutschland, hg. von Gerhard Kaufmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Altonaer Museum, 12. September bis 21. Oktober 1973), Hamburg 1973

#### **Ausst.-Kat. Köln 1983**

Aus Alltag und Geschichte. Genre- und Historienmalerei des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wallraf-Richartz-Museums, hg. von Stadt Köln (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 27. April bis 26. Juni 1983), Köln 1983

**Ausst.-Kat. Kronenburg 2012**

Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012

**Ausst.-Kat. Kronenburg 2014**

Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014

**Ausst.-Kat. München 2004**

Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004

**Ausst.-Kat. Solingen 2003**

Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003

**Ausst.-Kat. Trier 2011**

Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011

**Ausst.-Kat. Trier 2018**

Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit., hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018

**Ausst.-Kat. Wiesbaden 2015**

Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015

**Kat. Berlin 2017, Bd. 1 / Bd. 2**

Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1 / Bd. 2, Petersberg 2017

## 7.2.4 Literatur

**Abend 2003**

Abend, Sandra: Kinderwelten – Transformation von der Wirklichkeit zur Kunst, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 157–161

**Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 52, 2006**

Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 52, München / Leipzig 2006

**Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 88, 2016**

Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 88, Berlin / Boston 2016

**Althammer 2011**

Althammer, Beate: Bettler, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 43–44

**Althammer 2018**

Althammer, Beate: Armut und Auswanderung, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit, hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 91–97

**Andresen 1987**

Andresen, Wibke: Die Darstellung des städtischen Lebens in der deutschen Malerei des späten 19. Jahrhunderts (zugl. Kiel, Christian-Albrechts-Univ., Diss., 1987), München 1987

**Andrian-Werburg 1990**

Andrian-Werburg, Bettina: Schwälmer Arbeitswelt in der Sicht von Willingshäuser Künstlern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts: ideologiekritische Studien zur volkskundlichen Bildquellenforschung (zugl. Marburg, Univ., Diss., 1990), Marburg 1990

**Ariès 1984**

Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes, München / Wien 1984

**Arndt / Biewer / Henning 2017**

Arndt, Jürgen / Biewer, Ludwig / Henning, Eckart: Wappen. Handbuch der Heraldik, 20. aktualisierte und neugestaltete Aufl., Köln / Weimar / Wien 2017

**Articus 1994**

Articus, Rüdiger: Christian Ludwig Bokelmann. Ein wiederentdeckter Volkslebenmaler des 19. Jahrhunderts, in: Christian Ludwig Bokelmann, hg. von Ralf Busch (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Museum für Archäologie und die Geschichte Harburgs, Helms-Museum, 08. Juni bis 04. September 1994), Hamburg 1994

**Aschenborn 1998**

Aschenborn, Wulf: Eduard Bendemann (1811–1889). Das Direktorat an der Düsseldorfer Kunstakademie 1859–1867 (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Diss., 1998), Düsseldorf 1998

**Assmann 2009**

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, 4. durchgesehene Aufl., München 2009

**Atkins 2012**

Atkins, Christopher: The signature style of Frans Hals. Paiting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity, Amsterdam 2012

**Baasner 1999**

Baasner, Rainer: Briefkultur im 19. Jahrhundert. Kommunikation, Konvention, Postpraxis, in: Baasner, Rainer (Hg.): Briefkultur im 19. Jahrhundert, Tübingen 1999, 1–36

**Bachmann 2009**

Bachmann, Vera: Ein Leben stiller Kunst, in: Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009, 11–36

**Bachmann / Ernsting 2009**

Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009

**Baeumerth 1998**

Baeumerth, Angelika: Hugo Mühlig in Hessen, Willingshäuser Hefte 7, Willingshausen 1998

**Bake / Kiupel 1988**

Bake, Rita / Kiupel, Birgit: Seemannsbräute und Seemannsfrauen. Ne bang wesen, Junge, anners kummst du ne mit no See, in: Plagemann, Volker (Hg.): Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich, München 1988, 278–281

**Balli, et al. 1999**

Balli, Norbert, et al.: Liebenswertes Fritzlar. Jubiläumsband zum 1275jährigen Bestehen der Stadt Fritzlar, Felsberg 1999

**Bantzer 1950**

Bantzer, Carl: Hessen in der deutschen Malerei, Bd. 1 – Die Maler der Schwalm, 3. vermehrte Aufl., Marburg / Lahn 1950

**Bartmann 1985**

Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985

**Bastek 2007**

Bastek, Alexander: Ferdinand Brütt und das städtisch-bürgerliche Genre um 1900 (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 2005), Weimar 2007

**Baumgärtel 2011a**

Baumgärtel, Bettina: Armeleute- und Totenmalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 188

**Baumgärtel 2011b**

Baumgärtel, Bettina: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815–2011, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 –

Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 353–376

### **Baumgärtel 2011c**

Baumgärtel, Bettina: Das Volkslebengenre – Nationalromantische Bewegung der nördlichen Länder, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 404

### **Baumgärtel 2011d**

Baumgärtel, Bettina: Kriegs- und Schlachtenmalerei – Reformstau in der Kaiserzeit, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 286

### **Baumgärtel 2011e**

Baumgärtel, Bettina: Kunst und Politik – Rebellion und Sozialkritik in der Genremalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 294

### **Beiersdorf 2018**

Beiersdorf, Leonie: Das Auge als optisches Werkzeug. Zum Spiel mit der Unschärfe in Malerei und Fotografie im ausgehenden 19. Jahrhundert, in: Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert, hg. von Leonie Beiersdorf (Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 10. Mai bis 09. September 2018), Nürnberg 2018, 265–271

### **Benjamin 1963**

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt am Main 1963

### **Berger 1982**

Berger, Renate: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte (zugl. Hamburg, Univ., Diss., 1980), Köln 1982

### **Bergmann 1970**

Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim am Glan 1970

### **Berni 2015**

Berni, Marcel: Die Wissenschaft hält Einzug: Hege und Pflege, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 104–120

### **Best 2008**

Best, Bettina: Die Secessionsbewegung und ihre Vereinigungen in München, Berlin und Wien, in: Secession 1892–1914. Die Münchener Secession 1892–1914, hg. von Michael Buhrs (Ausst.-Kat. München, Museum Villa Stuck, 04. Juni bis 14. September 2008; Edenkoben, Max Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, 28. September bis 30.

November 2008; Seattle, Frye Art Museum, 23. Januar bis 12. April 2009), München 2008, 260–271

**Bewer 1899**

Bewer, Max: Hans Dahl, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, 1. Halbbd., 1899, 57–72

**Beyrodt 1979**

Beyrodt, Wolfgang: Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker. Darstellung und Briefwechsel, Bonn 1979

**Bieber / Mai 1979**

Bieber, Dietrich / Mai, Ekkehard: Gebhardt und Janssen – Religiöse und Monumentalmalerei im späten 19. Jahrhundert, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979, 165–185

**Billeter 1977**

Billeter, Erika: Parallelität: Maler und Photograph formulieren ähnliche Bildvorstellungen, in: Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute, hg. von Erika Billeter (Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, 13. Mai bis 24. Juli 1977), Bern 1977, 221–225

**Board 1906**

Board, Hermann: Claus Meyer, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 22. Jg., Nr. 5 (01. Dezember 1906), 1906, 105–116

**Board 1913**

Board, Hermann: Aus der grossen Kunstausstellung Düsseldorf 1913, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 28. Jg., Nr. 23 (01. September 1913), 1913, 529–540, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1912\\_1913/0578](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1912_1913/0578) [21.07.2017]

**Bock 1982**

Bock, Sybille: Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71 (zugl. Freiburg im Breisgau, Albert-Ludwigs-Univ., Diss., 1980), Freiburg im Breisgau 1982

**Böcker / Hansen 2010**

Böcker, Karl / Hansen, Addi (Hg.): Die Ratinger Straße. Die Kunst- und Kultmeile in der Düsseldorfer Altstadt, Köln 2010

**Boekels 1999**

Boekels, Ursula Mathilde: Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910). Das Frühwerk (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1999), Bonn 1999

**Boetticher 1891–1901, Bd. I.1–II.2**

Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. I.1–II.2, Dresden 1891–1901

**Bollmann 2005**

Bollmann, Stefan: Frauen, die lesen, sind gefährlich, 3. Aufl., München 2005

**Borger 2016**

Borger, Britta: Fleissiges Arbeiten, einfaches Wohnen, christliches Leben. Die Genremalerei des Schwarzwaldes, in: Schwarzwald Bilder. Kunst des 19. Jahrhunderts, hg. von Stadt Karlsruhe – Städtische Galerie (Ausst.-Kat. Karlsruhe, Städtische Galerie, 03. Dezember 2016 bis 26. Februar 2017), Karlsruhe 2016, 179–181

**Börsch-Supan 1997**

Börsch-Supan, Helmut: Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München / Berlin 1997, 499–511

**Börsch-Supan 2007**

Börsch-Supan, Helmut: Antoine Watteau. 1648–1721, Königswinter 2007

**Börsch-Supan 2016**

Börsch-Supan, Helmut: Das Wilhelminische und das Moderne. Die Malerei in Deutschland 1871–1914, in: Brunckhorst, Friedl / Weber, Karl (Hg.): Kaiser Wilhelm II. und seine Zeit, Regensburg 2016, 225–253

**Bothe 1987**

Bothe, Rolf: Stadtbilder zwischen Menzel und Liebermann. Von der Reichsgründungsepoche zur wilhelminischen Großstadt, in: Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hg. von Berlin Museum (Ausst.-Kat. Berlin, Berlin Museum, 19. September bis 01. November 1987), Berlin 1987, 173–200

**Brettell / Brettell 1984**

Brettell, Caroline B. / Brettell, Richard R.: Bäuerliches Leben. Seine Darstellung in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, Genf 1984

**Bringmann 1982**

Bringmann, Michael: Friedrich Pecht (1814–1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982

**Brügger 2015**

Brügger, Ramona: Kaiserliche Jagdpassion: Franz Joseph I. und Wilhelm II., in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 89–103

**Budde 2009**

Budde, Gunilla: Blütezeit des Bürgertums. Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Darmstadt 2009

**Bülow 1911**

Bülow, Joachim von: Künstler-Elend und -Proletariat. Ein Beitrag zur Erkenntnis und Abhilfe, Berlin 1911

**Burke 2001**

Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2001

**Burmeister 2004**

Burmeister, Helmut: Begegnungen im Märchenwald. Der Maler Theodor Rocholl (1854–1933) und der Reinhardswald, Hofgeismar 2004

**Busch 1971**

Busch, Günter: Über einige Darstellungen des Gebets in der Bildkunst des neunzehnten Jahrhunderts, in: Klostermann, Vittorio (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971, 131–147

**Busch 2010**

Busch, Werner: Erscheinung statt Erzählung, in: Honold, Alexander / Simon, Ralf (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010, 55–83

**Bushart 2003**

Bushart, Bruno: Die Entdeckung der Wirklichkeit, in: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung. 1765–1815, hg. von Museum Georg Schäfer (Ausst.-Kat. Schweinfurt, Museum Georg Schäfer, 15. Juni bis 02. November 2003), Leipzig 2003, 11–17

**Clemen 1902**

Clemen, Paul: Die Deutsch Nationale Kunstausstellung zu Düsseldorf. Teil II, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17. Jg., Nr. 24 (15. September 1902), 1902, 555–568

**Comer / Stechow 1975–1976**

Comer, Christopher / Stechow, Wolfgang: The History of the Term Genre, in: Bulletin. Allen Memorial Art Museum, 33. Jg., Nr. 2, 1975–1976, 89–94

**Čurak 2011**

Čurak, Galina: Russische Maler in Düsseldorf. Annäherungen und Parallelen, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 219–231

**Cursiefen 2000**

Cursiefen, Gisela: Hubert Ritzenhofen 1879–1961. Leben und Werk (zugl. Düsseldorf, Heinrich-Heine-Univ., Diss., 2000), Berlin 2000

**Czymmek 2005**

Czymmek, Götz: Französische Malerei des 19. Jahrhunderts, Köln 2005

**Czymmek 2012a**

Czymmek, Götz: Genre-Themen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 9–23

**Czymmek 2012b**

Czymmek, Götz: Max Volkhart. 1848 Düsseldorf–1935 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 216–219

**Drude 2008**

Drude, Christian: Licht Bild Kunst. Deutsche Fotografie im 19. Jahrhundert, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom

Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 411–422

#### **DuBois 2011a**

DuBois, Kathrin: Arthur Kampf (Aachen 1864–1950 Castrop-Rauxel). Die letzte Aussage, 1886, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 193–194

#### **DuBois 2011b**

DuBois, Kathrin: Carl d’Unker (Stockholm 1828–1866 Düsseldorf). Beim Pfandleiher II, 1859, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 315–316

#### **DuBois 2011c**

DuBois, Kathrin: Carl Wilhelm Hübner. Königsberg 1814–1879 Düsseldorf. Die schlesischen Weber, 1844, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 304–305

#### **DuBois 2011d**

DuBois, Kathrin: Christian Ludwig Bokelmann (St. Jürgen bei Bremen 1844–1894 Berlin). Im Leihhaus, kurz vor der Eröffnung, 1876, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 316

#### **DuBois 2011e**

DuBois, Kathrin: Christian Sell d. J. (Altona (Hamburg-A.) 1831–1883 Düsseldorf). Verlegung des unterirdischen Reichstelegraphenkabels von Berlin nach Köln im Jahr 1878, 1880, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 441

#### **Dworok 2016**

Dworok, Anikó: Ludwig Knaus und Mihály Munkácsy. Eine Beziehung zwischen Genre- und Historienmalerei, in: Kanz, Roland / Pickartz, Christiane (Hg.): Düsseldorfer Malerschule. Gründerzeit und beginnende Moderne, Petersberg 2016, 125–141

#### **Eberle 1979**

Eberle, Matthias: Katalog der Gemälde, in: Max Liebermann in seiner Zeit, hg. von Nationalgalerie Berlin (Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, 06. September bis 04. November 1979; München, Haus der Kunst, 14. Dezember 1979 bis 17. Februar 1980), Berlin 1979, 145–471

#### **Eberlein 1929**

Eberlein, Kurt Karl: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829–1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins, Düsseldorf 1929

**Ebert 2013**

Ebert, Anja: Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts, Berlin / München 2013

**Edler 1992**

Edler, Doris: Vergessene Bilder. Die deutsche Genremalerei in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts und ihre Rezeption durch Kunstkritik und Publikum (zugl. Bochum, Univ., Diss., 1991), Münster / Hamburg 1992

**Eggenstein 2009**

Eggenstein, Georg: Zwischen Tradition und Moderne, in: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, 11–17

**Eggers 1852**

Eggers, F.: Ueber Stoffe für Genre- und Landschaftsmaler, in: Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, Nr. 13 (27. März 1852), 1852, 107–108, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1852/0121/image> [10.12.2018]

**Elsen-Schwedler 2004**

Elsen-Schwedler, Beate: Aus nächster Ferne. Max Liebermann und seine Suche nach der Poesie des einfachen Lebens, in: Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens, hg. von Sylvia Weber / Sabine Fehleemann (Ausst.-Kat. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 14. März bis 23. Mai 2004), Künzelsau 2004, 9–55

**Erb 1893**

Erb, Wilhelm: Ueber die wachsende Nervosität unserer Zeit. Akademische Rede zum Geburtsfest des höchstseligen Grossherzogs Karl Friedrich am 22. November 1893 beim Vortrage des Jahresberichtes und der Verkündung der akademischen Preise, Heidelberg 1893

**Ernsting 2009**

Ernsting, Bernd: Die Welt als Stilleben, in: Bachmann, Vera / Ernsting, Bernd: Alles Große ist still und ernst. Der Maler Wilhelm Schmurr. Biographie und Werkverzeichnis, Köln 2009, 37–74

**Euler-Schmidt 1992a**

Euler-Schmidt, Michael: Fritz Beinke. Das Hänneschen-Theater als Wanderbühne, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1 / 2, 1992, 36

**Euler-Schmidt 1992b**

Euler-Schmidt, Michael: Karneval, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Sonderheft 1 / 2, 1992, 18–21

**Faber 2016**

Faber, Monika: Inspiration Fotografie, in: Inspiration Fotografie. Von Makart bis Klimt, hg. von Monika Faber (Ausst.-Kat. Wien, Belvedere, 17. Juni bis 30. Oktober 2016), Wien 2016, 8–14

**Fahne 1837**

Fahne, Anton: Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836, Düsseldorf 1837

**Falke 1871**

Falke, Jacob: Die Kunst im Hause. Geschichte und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871

**Fehl 1999**

Fehl, Rebekka: Der Bauer und die Avantgarde. Die Darstellung des Landmannes in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1999

**Feist 1987**

Feist, Peter H.: Geschichte der deutschen Kunst. 1848–1890, Leipzig 1987

**Flick 2005**

Flick, Caroline: Werner Hegemann (1881–1936). Stadtplanung, Architektur, Politik. Ein Arbeitsleben in Europa und den USA, Bd. 1, München 2005

**Flum 2013**

Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830–1914 (zugl. Freiburg i. Br., Albert-Ludwigs-Univ., Diss., WS 2007/2008), Merzhausen 2013

**Forster 2014**

Forster, Peter: Ludwig Knaus. Ein Lehrstück, in: Ludwig Knaus. Ein Lehrstück, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 27. Juni bis 02. November 2014), Petersberg 2014, 8–45

**Forster 2015a**

Forster, Peter: Johann Peter Hasenclever, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 101–105

**Forster 2015b**

Forster, Peter: Ludwig Knaus, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 229–245

**Fortlage 1909**

Fortlage, Arnold: Deutsche Maler 1909 eine Folge von Mappen, Bd. 1 – Claus Meyer, Düsseldorf 1909

**Franits 2009**

Franits, Wayne: Laboratorium Utrecht. Baburen, Honthorst und Terbrugghen im künstlerischen Austausch, in: Caravaggio in Holland. Musik und Genre bei Caravaggio und den Utrechter Caravaggisten, hg. von Gabriel Dette / Bastian Eclercy / Jochen Sander (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 01. April bis 26. Juli 2009), München 2009, 37–53

**Frech 2010**

Frech, Volker: Lebende Bilder und Musik am Beispiel der Düsseldorfer Kultur (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Magisterarbeit, 2010), Frankfurt am Main 2010

**Freihofer 1891**

Freihofer, Alfred: Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 13 (01. April 1891), 1891, 198–200

**Freyberger 2017a**

Freyberger, Regina: Christian Ludwig Bokelmann. Sankt Jürgen / Bremen 1844–1894 Berlin. Bleibergwerk in Selbeck, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 118

**Freyberger 2017b**

Freyberger, Regina: Carl Heinrich Hoff. Mannheim 1838–1890 Karlsruhe. Taufe des Nachgeborenen, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 378

**Freyberger 2017c**

Freyberger, Regina: Otto Karl Kirberg. Elberfeld 1850–1926 Düsseldorf. Opfer der See, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 428

**Freyberger 2017d**

Freyberger, Regina: Josef Scheurenberg. Düsseldorf 1846–1914 Berlin. Ländliches Fest im 18. Jahrhundert, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 722, hier S. 722

**Freyberger 2017e**

Freyberger, Regina: Josef Scheurenberg. Düsseldorf 1846–1914 Berlin. Der Tag des Herrn, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 722

**Friese-Oertmann 2017**

Friese-Oertmann, Sabine: Arbeiter in Malerei und Fotografie des 19. Jahrhunderts. Deutschland, Großbritannien, USA (zugl. Kassel, Kunsthochschule der Univ., Diss., 2015), Berlin 2017

**Frohn 1999**

Frohn, Christina: „Löblich wird ein tolles Streben, wenn es kurz ist und mit Sinn“. Karneval in Köln, Düsseldorf und Aachen 1823–1914 (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss.), Bonn 1999

**Fromentin 1998**

Fromentin, Eugène: Die Alten Meister. Mit einer Einführung von Henning Ritter, Köln 1998

**Gafert 1973**

Gafert, Karin: Die Soziale Frage in Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes (zugl. Marburg, Philipps-Univ., Diss., 1973), Bd. 1, Kronenberg Taunus 1973

**Gehrecke 1987**

Gehrecke, Siegfried: Hermann Wislicenus. 1825–1899, Göttingen 1987

**Gerlach 1989**

Gerlach, Peter: Vereinsblätter des 19. Jahrhunderts, in: Gerlach, Peter / Dörstel, Wilfried (Hg.): NietenGabenKunst. Zweihundertzwanzigtausend guter Abdrücke Nietenblätter, Vereinsgaben und Jahresgaben von 1839 bis 1988, Köln 1989, 18–102

**Germer 1997**

Germer, Stefan: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht, Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München / Berlin 1997, 17–36

**Gischler 1913**

Gischler, W.: Die Rheinprovinz, in: Schäfer, W. (Hg.): Bildhauer und Maler in den Ländern am Rhein, Düsseldorf 1913, 115–140

**Gohr 1979**

Gohr, Siegfried: Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 191–208

**Gosebruch 1912**

Gosebruch, Ernst: Die Industrie in der bildenden Kunst, in: Die Industrie in der bildenden Kunst, hg. von Kunstmuseum der Stadt Essen (Ausst.-Kat. Essen, Kunstmuseum der Stadt Essen, 23. Juni bis 18. August 1912), Essen 1912, 4–12

**Göttsch 2002**

Göttsch, Silke: „Sommerfrische“. Zur Etablierung einer Gegenwelt am Ende des 19. Jahrhunderts, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 98. Jg., Nr. 2, 2002, 9–15

**Gries 1995**

Gries, Carola Bettina: Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert (zugl. Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 1995), Aachen / Mainz 1995

**Gross 1983**

Gross, Friedrich: Realisten des 19. Jahrhunderts als „Idylliker“? Auch ein Beitrag zur Realismusdebatte, in: Kritische Berichte, 11. Jg., Nr. 2, 1983, 58–80

**Gross 1986a**

Gross, Friedrich: Drei Frauen, in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli bis 14. September 1986), München 1986, 283–285

**Gross 1986b**

Gross, Friedrich: Gegenbilder. Frauenemanzipation und künstlerische Erneuerung im Widerspruch der Zeit, in: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11. Juli bis 14. September 1986), München 1986, 41–54

**Gross 1989**

Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989

**Gruschka 2005**

Gruschka, Andreas: Der heitere Ernst der Erziehung. Jan Steen malt Kinder und Erwachsene als Erzieher und Erzogene, Wetzlar 2005

**Haberland 2011**

Haberland, Irene: „Ideale und höchste Vorbilder“ – Die Düsseldorfer Landschaftsmaler der ersten Generation: Schirmer, Lessing und Andreas Achenbach, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 19. Oktober 2011 bis 09. April 2012), Petersberg 2011, 23–35

**Häder 1999**

Häder, Ulf: Der Jungbrunnen für die Malerei. Holland und die deutsche Kunst am Vorabend der Moderne. 1850–1900, Jena 1999

**Häder 2014**

Häder, Ulf: Künstler der Düsseldorfer Malerschule an der holländischen Nordseeküste, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 18–30

**Hallett 2005**

Hallett, Mark: The Ladies Waldegrave, in: Joshua Reynolds. The Creation of Celebrity, hg. von Martin Postle (Ausst.-Kat. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 13. Februar bis 01. Mai 2005; London, Tate Britain, 26. Mai bis 18. September 2005), Ferrara 2005, 130

**Hamann / Hermand 1959**

Hamann, Richard / Hermand, Jost: Naturalismus, Berlin 1959

**Hansmann 1996**

Hansmann, Doris: Gerhard Janssen. 1863–1931. Die alte Bockhalle in Düsseldorf, in: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996, 88

**Hardtwig, et al. 2003**

Hardtwig, Barbara, et al.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek: Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, Bd. 2: Jank – Runze, München 2003

**Hartlaub 1962**

Hartlaub, Geno: Mütter und ihre Kinder. Die Mutterdarstellung in der bildenden Kunst, Heidelberg 1962

**Haverkamp 2011**

Haverkamp, Ernst: Die norwegischen Künstler in Düsseldorf. Der Kulturtransfer zwischen Düsseldorf und dem Norden, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 173–185

**Hedderich, et al. 1989**

Hedderich, Petra, et al.: Dem Vergessen entgegen. Frauen in der Geistesgeschichte Düsseldorfs, Neuss 1989

**Hedinger 1986**

Hedinger, Bärbel: Karten in Bildern. Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1986

**Heichert 1923**

Heichert, Fr.: Der Maler Prof. Otto Heichert, in: Westermanns Monatshefte, Nr. 805 (September 1923), 1923, 1–16

**Heil / Klingelhöller 2004**

Heil, Axel / Klingelhöller, Harald (Hg.): 150 Jahre. Die Geschichte der Kunstakademie Karlsruhe in Bildern und Texten, Künzelsau 2004

**Henning 1996**

Henning, Friedrich-Wilhelm: Deutsche Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert, Paderborn 1996

**Herzog 2000**

Herzog, Günter: Kultivierte Gesellschaft in kultivierter Natur – ‚Fêtes champêtres‘ und ‚Fêtes galantes‘, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 08. Oktober 2000), Bielefeld 2000, 69–92

**Heß 1999**

Heß, Helmut: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild (zugl. München, Univ., Diss., 1993), München 1999

**Hippel 2013**

Hippel, Wolfgang von: Armut, Unterschichten, Randgruppen in der frühen Neuzeit, 2. aktualisierte und um einen Nachtrag erweiterte Aufl., München 2013

**Hodel 1985**

Hodel, Barbara: Christian Ludwig Bokelmann (1844–1894). Monographie und Werkkatalog, Frankfurt am Main 1985

**Hodge 2018**

Hodge, Susie: Glasgow Boys. Masterpieces of Art, London 2018

**Höfele 1967**

Höfele, Karl Heinrich: Geist und Gesellschaft der Bismarckzeit (1870–1890), Göttingen 1967

**Hoff 1882**

Hoff, Carl: Künstler und Kunstschreiber. Ein Act der Nothwehr, München 1882

**Hoffmann 1997**

Hoffmann, Detlef: Bedeutungsvolle Momente. Bemerkungen zur deutschen Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, Berlin / München 1997, 324–351

**Hohstadt 1956**

Hohstadt, Paul: Der Maler von Schloß Burg. Zum 100. Geburtstag von Professor Claus Meyer, in: Rheinische Post, 20. November 1956, 1956

**Holländer 1994**

Holländer, Hans: Mit Glück und Verstand, in: Mit Glück und Verstand. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Brett- und Kartenspiele. 15. bis 17. Jahrhundert, hg. von Hans Holländer / Christiane Zangs (Ausst.-Kat. Rheydt, Museum Schloss Rheydt, 29. Juli bis 25. September 1994), Aachen 1994, 9–16

**Hölscher 1993**

Hölscher, Lucian: Bürgerliche Religiosität im protestantischen Deutschland des 19. Jahrhunderts, in: Schieder, Wolfgang (Hg.): Religion und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1993, 191–215

**Holsing 2013**

Holsing, Henrike: Wilhelm Leibl und sein Kreis. Eine kurze Geschichte des „Reinmalerischen“, in: Rein malerisch – Wilhelm Leibl und sein Kreis, hg. von Henrike Holsing / Marlene Lauter (Ausst.-Kat. Würzburg, Museum im Kulturspeicher, 14. Dezember 2013 bis 23. März 2014), Petersberg 2013, 13–45

**Holtei 2017**

Holtei, Christa: Die Düsseldorfer Malerschule. Kunst Geschichte Leben, Zwickau 2017

**Howoldt 2011**

Howoldt, Jenns: Zu Theorie und Praxis der Malerei von Max Liebermann, in: Max Liebermann. Wegbereiter der Moderne, hg. von Robert Fleck (Ausst.-Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 21. April bis 11. September 2011; Hamburg, Kunsthalle, 30. September 2011 bis 19. Februar 2012), Köln 2011, 119–131

**Howoldt 2016**

Howoldt, Jenns: Die niederländische Moderne und die Malerei in Deutschland, in: Niederländische Moderne. Die Sammlung Veendorp aus Groningen, hg. von Alexander Bastek / Elise van Ditmars / Tilmann von Stockhausen (Ausst.-Kat. Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 21. November 2015 bis 28. Februar 2016; Würzburg, Museum im Kulturspeicher Würzburg, 19. März bis 26. Juni 2016; Freiburg, Augustinermuseum, Städtische Museen Freiburg, 16. Juli bis 03. Oktober 2016; Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 05. November 2016 bis 05. Februar 2017), Petersberg 2016, 33–41

**Hungerford 1999**

Hungerford, Constance Cain: Ernest Meissonier. Master in His Genre, Cambridge 1999

**Husmeier-Schirlitz 2009**

Husmeier-Schirlitz, Uta: Die Schönheit der Form. Das künstlerische Anliegen von Wilhelm Schmurr, in: Wilhelm Schmurr – Die Magie des Augenblicks. Retrospektive zum 50. Todestag, hg. von Uta Husmeier-Schirlitz (Ausst.-Kat. Neuss, Clemens-Sels-Museum, 20. September 2009 bis 17. Januar 2010), Bielefeld 2009, 13–41

**Hütt 1955**

Hütt, Wolfgang: Der Einfluß des preußischen Staates auf die Entwicklung von Inhalt und Form der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert, Dresden 1955

**Hütt 1995**

Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule. 1819–1869, Leipzig 1995

**Hüttenberger 1989**

Hüttenberger, Peter: Düsseldorf. Geschichte von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert, Bd. 3: Die Industrie- und Verwaltungsstadt (20. Jahrhundert), Düsseldorf 1989

**Immel 1967**

Immel, Ute: Deutsche Genremalerei im Neunzehnten Jahrhundert (zugl. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Univ., Diss., 1967), Heidelberg 1967

**Irwin 2010**

Irwin, Robert: Der Orient in Europa. Das maurische Spanien, in: Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hg. von Roger Diederer / Davy Depelchin (Ausst.-Kat. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts, 15. Oktober 2010 bis 09. Januar 2011; München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 28. Januar bis 01. Mai 2011; Marseille, Centre de la Vieille Charité, 27. Mai bis 28. August 2011), Paris / Brüssel / München 2010, 101–113

**Jolidon 1993**

Jolidon, Yves: Kunstmaler Aloys Fellmann. „Unter den Grossen der Kunst einer der Allergrössten“, in: Chronik von Sursee, 1993, 1–15

**Jongh 1993**

Jongh, E. de: Die „Sprachlichkeit“ der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, in: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, hg. von Sabine Schulze (Ausst.-Kat. Frankfurt, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 24. September 1993 bis 02. Januar 1994), Stuttgart 1993, 23–33

**Jowell 1989**

Jowell, Frances S.: Die Wiederentdeckung des Frans Hals im 19. Jahrhundert, in: Frans Hals, hg. von Seymour Slive (Ausst.-Kat. Washington D.C., National Gallery of Art, 01. Oktober bis 31. Dezember 1989; London, Royal Academy of Arts, 13. Januar bis 08. April 1990; Haarlem, Frans-Hals-Museum, 11. Mai bis 22. Juli 1990), Brüssel 1989, 61–85

**Kaiser 1976**

Kaiser, Konrad: Willingshausen in der hessischen Schwalm, in: Wietek, Gerhard (Hg.): Deutsche Künstlerkolonien und Künstlerorte, München 1976, 14–27.

**Kanz 1993**

Kanz, Roland: Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts, München 1993

**Kanz / Pickartz 2016**

Kanz, Roland / Pickartz, Christiane (Hg.): Düsseldorf Malerschule. Gründerzeit und beginnende Moderne, Petersberg 2016

**Karling 1978**

Karling, Sten: The Stockholm University Collection of Paintings, Stockholm 1978

**Kaufhold 1986**

Kaufhold, Enno: Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg 1986

**Kaufmann 1973**

Kaufmann, Gerhard: Bildauswahl und Gliederung der Ausstellung, in: Volkslebenbilder aus Norddeutschland, hg. von Gerhard Kaufmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Altonaer Museum, 12. September bis 21. Oktober 1973), Hamburg 1973, 7–21

**Keisch 2017a**

Keisch, Claude: Carl Konrad Julius Hertel. Breslau 1837–1895 Düsseldorf. Jung-Deutschland in der Schule, in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 1, Petersberg 2017, 360

**Keisch 2017b**

Keisch, Claude: Adolph Menzel. Breslau 1815–1905 Berlin. Eisenwalzwerk (Moderne Cyklopen), in: Malkunst im 19. Jahrhundert. Die Sammlung der Nationalgalerie, hg. von Freyberger, Regina / Verwiebe, Birgit / Wesensberg, Angelika, Bd. 2, Petersberg 2017, 606

**Kemp 1983**

Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983

**Kepetzis 2012**

Kepetzis, Ekaterini: „Am besten wäre die Sache und künstlerisch am stärksten, wenn wir nur zu fünfen wären“. August Deusser und die Düsseldorfer Maler des Sonderbundes, in: 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, hg. von Barbara Schaefer (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, 31. August bis 30. Dezember 2012), Köln 2012, 28–35

**Kirchberger 2009**

Kirchberger, Nico: „Wer wüsste nicht, wer Albert Keller in München ist ...“. Albert von Keller im Münchner Künstlertum, in: Albert von Keller. Salon, Séancen, Secession, hg. von Zürcher Kunstgesellschaft (Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, 24. April bis 04. Oktober 2009), München 2009, 189–200

**Klant 1995**

Klant, Michael: Künstler bei der Arbeit von Fotografen gesehen (zugl. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Univ., Diss., 1991, gekürzte und aktualisierte Fassung der Arbeit Künstler bei der Arbeit. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas im Zeitalter der Fotografie), Ostfildern-Ruit 1995

**Kohlschein 1937**

Kohlschein, Hans: Erinnerungen an Claus Meyer, in: Mitteilungen des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 8. Jg., Nr. 1, 1937, 3–4

**König 2016**

König, Malte: Der Staat als Zuhälter. Die Abschaffung der reglementierten Prostitution in Deutschland, Frankreich und Italien im 20. Jahrhundert, Berlin / Boston 2016

**Körs 2006**

Körs, Wilhelm: Düsseldorf aus der Sicht seiner Maler, Düsseldorf 2006

**Kraan 1985**

Kraan, Hans: Als Holland Mode war. Deutsche Künstler und Holland im 19. Jahrhundert, Bonn 1985

**Krafft / Schümann 1969**

Krafft, Maria / Schümann, Carl-Wolfgang: Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, München 1969

**Kraus 1991**

Kraus, Stefan: Walter Ophey und die rheinische Kunstszene bis 1930. Biographisches, Autobiographisches, Briefe und Kritiken, in: Walter Ophey – Das Gesamtwerk. Gemälde. Aquarelle. Zeichnungen. Druckgraphik, hg. von Stefan Kraus / Stephan von Wiese (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 13. Juli bis 01. September 1991; Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 17. November 1991 bis 12. Januar 1992), Köln 1991, 17–61

**Krenzlin 1992**

Krenzlin, Ulrike: „Auf dem ernsten Gebiet der Kunst ernst arbeiten“. Zur Frauenausbildung im künstlerischen Beruf, in: Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, hg. von Berlinische Galerie (Ausst.-Kat. Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Martin-Gropius-Bau, 11. September bis 01. November 1992), Berlin 1992, 73–87

**Kretschmer 2008**

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008

**Kronacher 1922**

Kronacher, C.: Allgemeine Tierzucht. Ein Lehr- und Handbuch für Studierende und Züchter. Fünfte Abteilung: Aufzucht – Ernährung – Haltung – Pflege – Nutzung, 2. neubearbeitete und vermehrte Aufl., Berlin 1922, online einsehbar unter: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_oIMmAQAAIAAJ/page/n275](https://archive.org/details/bub_gb_oIMmAQAAIAAJ/page/n275) [07.01.2019]

**Krueger 2006**

Krueger, Ingeborg: „Ein Bild des Grausens“. Carl Wilhelm Hübner, Das Jagdrecht, in: Berichte aus dem Rheinischen Landesmuseum Bonn, Nr. 2, 2006, 34–40

**Krul 2008**

Krul, Wessel: Die niederländische Kunst im 19. Jahrhundert und die Entstehung der Haager Schule, in: Der weite Blick. Landschaften der Haager Schule aus dem Rijksmuseum, hg. von Jenny Reynaerts (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek, 23. Oktober 2008 bis 19. Januar 2009), Ostfildern 2008, 15–37

**Krull 2013**

Krull, Lena: Prozessionen in Preußen. Katholisches Leben in Berlin, Breslau, Essen und Münster im 19. Jahrhundert (zugl. Münster, Westfälische Wilhelms-Univ., Diss.), Würzburg 2013

**Kugler 1837**

Kugler, Franz: Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England, Berlin 1837, online einsehbar unter: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.fl3fe7;view=1up;seq=1> [22.08.2018]

**Kugler 1842**

Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, online einsehbar unter: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044108138751;view=1up;seq=1> [22.08.2018]

**Kuhn 2003**

Kuhn, Thomas W.: Nachfolger? Das sozialkritische Genrebild zwischen 1850 und 1900, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 174–181

**L. B. 1950**

L. B.: Franz Kiederich gestorben, in: Düsseldorfer Nachrichten, 12. August 1950, 1950

**Landes 2008**

Landes, Lilian: Carl Wilhelm Hübner (1814–1879). Genre und Zeitgeschichte im deutschen Vormärz, Berlin / München 2008

**Landes 2011**

Landes, Lilian: „...ein neues Fach des Genres“. Das sozialkritische Genrebild der Düsseldorfer Malerschule im internationalen Vergleich, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 201–209

**Landwehr 2012**

Landwehr, Eva-Maria: Kunst des Historismus, Köln / Weimar / Wien 2012

**Lange-Pütz 1987**

Lange-Pütz, Barbara Sabine: Naturalismusrezeption im ausgehenden 19. Jahrhundert in Deutschland. Eine exemplarische Untersuchung anhand der Zeitschrift ‚Kunst für Alle‘ (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1986), Bonn 1987

**Lauts / Zimmermann 1971**

Lauts, Jan / Zimmermann, Werner: Katalog Neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert, Karlsruhe 1971

**Lehmann 2018**

Lehmann, Doris H.: „Malerfürsten“. Facetten einer modernen Erfolgsgeschichte, in: Malerfürsten, hg. von Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland,

Bonn (Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, 28. September 2018 bis 27. Januar 2019), München 2018, 9–13

### **Lenz 1994**

Lenz, Christian: Wilhelm Leibl – der Maler, in: Wilhelm Leibl. Zum 150. Geburtstag, hg. von Götz Czymmek / Christian Lenz (Ausst.-Kat. München, Neue Pinakothek, 12. Mai bis 24. Juli 1994; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 04. August bis 23. Oktober 1994), Heidelberg 1994, 49–79

### **Leonhard 2003**

Leonhard, Karin: Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers, München 2003

### **Leven 2012**

Leven, Maria: Das spielende Kind als Bildmotiv im deutschsprachigen Raum zwischen 1850 und 1914 (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 2012), Bonn 2012, online einsehbar unter: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2012/2752/2752.pdf> [01.02.2018]

### **Levy-Rathenau 1917**

Levy-Rathenau, Josephine: Die deutsche Frau im Beruf. Praktische Ratschläge zur Berufswahl, 5. neubearbeitete Aufl., Berlin 1917

### **Lexikon DdM, Bd. 1–3, 1997–1998**

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule. 1819–1918, Bd. 1–3, München 1997–1998

### **Lexikon Theologie und Kirche, Bd. 3, 1995**

Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 3, Freiburg 1995

### **Liebermann 2010**

Liebermann, Max: Gesammelte Schriften, Bremen 2010

### **Linnebach 2000**

Linnebach, Andrea: ‚Der Rasen ist Tisch und Stuhl zugleich‘ – Höfische Gartenfeste der Aufklärungszeit, in: Gartenfeste. Das Fest im Garten – Gartenmotive im Fest, hg. von Hildegard Wiewelhove (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann, 18. Juni bis 08. Oktober 2000), Bielefeld 2000, 103–118

### **Lobstein 2005**

Lobstein, Dominique: Ein spanischer Traum. Die Spanien-Abbildungen in den Pariser Salons 1845–1865, in: Blicke auf Carmen. Goya. Courbet. Manet. Nadar. Picasso, hg. von Peter Pakesch / Verena Formanek (Ausst.-Kat. Graz, Landesmuseum Joanneum, 25. Juni bis 04. September 2005), Köln 2005, 167–199

### **Locher 2011**

Locher, Hubert: Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe., 2., erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart 2011, 454–459

### **Longchamp 2015**

Longchamp, Jacques: Marc Louis Benjamin Vautier (Der Ältere). Eine Monografie, Petersberg 2015

**Lorenz 1985**

Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985

**Loschek 1999**

Loschek, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon, 4. revidierte u. erweiterte Aufl., Stuttgart 1999

**Ludwig 2008**

Ludwig, Horst G.: Haager Schule, in: Secession 1892–1914. Die Münchener Secession 1892–1914, hg. von Michael Buhrs (Ausst.-Kat. München, Museum Villa Stuck, 04. Juni bis 14. September 2008; Edenkoben, Max Slevogt-Galerie, Schloß Villa Ludwigshöhe, 28. September bis 30. November 2008; Seattle, Frye Art Museum, 23. Januar bis 12. April 2009), München 2008, 225–227

**M. B. 1873**

M. B.: Mißstände an der Düsseldorfer Akademie, in: Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 9. Jg., Nr. 4 (07. November 1873), 1873, 56–58, online einsehbar unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik1874> [03.11.2016]

**Maaz 2008**

Maaz, Bernhard: Fronleichnamprozession in Hofgastein, 1880, in: Adolph Menzel. Radikal Real, hg. von Bernhard Maaz (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 16. Mai bis 31. August 2008), München 2008, 177

**Mai 1979**

Mai, Ekkehard: Kunstpolitik am Rhein. Zum Verhältnis von Kunst und Staat am Beispiel der Düsseldorfer Kunstakademie, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 11–42

**Mai 1989**

Mai, Ekkehard: „Unsere Düsseldorfer Schule ist und kann nichts anderes sein als eine veredelte niederländische“ – Über die Beziehung Düsseldorfer Maler zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln, Nr. 3, 1989, 4–22

**Mai 2003**

Mai, Ekkehard: Die „Kleinhistorie“ als Paradox der Moderne. Bruchlinien der Gattungsfrage bei den Düsseldorfern, in: Johann Peter Hasenclever (1810–1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution, hg. von Stefan Geppert / Dirk Soechting (Ausst.-Kat. Solingen, Bergisches Museum Schloss Burg an der Wupper, 04. April bis 09. Juni 2003), Mainz am Rhein 2003, 71–80

**Mai 2010**

Mai, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde, Köln 2010

**Mai 2012a**

Mai, Ekkehard: Adolph Schroedter. 1805 Schwedt a. d. Oder–1875 Karlsruhe, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai

(Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 186–189

#### **Mai 2012b**

Mai, Ekkehard: Düsseldorfer Genremalerei – Lebenswelt der „Kleinhistorie“, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 25–39

#### **Mai 2012c**

Mai, Ekkehard: Wilhelm Sohn, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 198–201

#### **Mai 2013**

Mai, Ekkehard: Johann Peter Hasenclever. 1810 Remscheid–1853 Düsseldorf, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 27. April 2013 bis 21. April 2014), Petersberg 2013, 96–99

#### **Mai 2015**

Mai, Ekkehard: Standorte, Künstler, Themen – Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, in: Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch, hg. von Peter Forster (Ausst.-Kat. Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 13. November 2015 bis 22. Mai 2016), Wiesbaden 2015, 16–27

#### **Mai / Haberland 2013**

Mai, Ekkehard / Haberland, Irene: Johann Wilhelm Schirmer. 1807 Jülich–1863 Karlsruhe, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 27. April 2013 bis 21. April 2014), Petersberg 2013, 228–231

#### **Mai / Tofahrn 2015**

Mai, Ekkehard / Tofahrn, Silke: Claus Meyer (genannt Claus-Meyer), in: Carl Gehrts (1853–1989) und die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 25. Oktober 2015), Petersberg 2015, 189–191

#### **Malmanger 1997**

Malmanger, Magne: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre norwegischen Künstler, in: Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914, hg. von Bernd Henningsen, et al. (Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum), Berlin 1997, 305–308

#### **Malzahn-Redling 2005**

Malzahn-Redling, Jacqueline: Leopold von Kalckreuth. Eine Wiederentdeckung, in: Leopold von Kalckreuth – Poetischer Realist, hg. von Uwe M. Schneede (Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle Hamburg, 30. September 2005 bis 01. Januar 2006), Hamburg 2005, 7–38

**Markowitz 1969**

Markowitz, Irene: Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Bd. 2 – Malerei. Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1969

**Markowitz 1977**

Markowitz, Irene: Einleitung, in: Die Düsseldorfer Malerschule. Bildhefte des Kunstmuseums Düsseldorf, überarbeitete Neuauflage, Düsseldorf 1977, 5–11

**Markowitz 1979a**

Markowitz, Irene: Einleitende Worte zum Katalog, in: Hubert Ritzenhofen. 1879–1961. Ein Maler und Zeichner des alten Düsseldorf, hg. von Stadtgeschichtliches Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Stadtgeschichtliches Museum, 17. Oktober bis 21. November 1979), Düsseldorf 1979, o. S.

**Markowitz 1979b**

Markowitz, Irene: Rheinische Maler im 19. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Malerschule und die Kunststädte am Mittel- und Niederrhein, in: Trier, Eduard / Weyres, Willy (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3 – Malerei, Düsseldorf 1979, 43–144

**Marschall 1991**

Marschall, Birgit: Reisen und Regieren. Die Nordlandfahrten Kaiser Wilhelms II., Hamburg 1991

**Marx 2018**

Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, ungekürzte Ausgabe nach der 2. Aufl. von 1872, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1932, Köln 2018

**McNeil Kettering 2004**

McNeil Kettering, Alison: Gallant Conversation (known as Paternal Admonition). Kat. Nr. 27, in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 114–116

**Meinz 1967**

Meinz, Manfred: Helgoland, in: Von Hamburg nach Helgoland. Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, hg. von Altonaer Museum Hamburg (Ausst.-Kat. Baden bei Wien, 18. Mai bis 17. September 1967), Hamburg 1967, 67

**Memmel 2013**

Memmel, Matthias: Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus (zugl. München, Ludwig-Maximilians-Univ., Diss., 2013), 2013, online einsehbar unter: [https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033/1/Memmel\\_Matthias.pdf](https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17033/1/Memmel_Matthias.pdf) [13.06.2016]

**Menzel 1970**

Menzel, Ruth: Die Darstellung des Bauern in der deutschen bildenden Kunst von 1871–1945 (zugl. Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1970), Berlin 1970

**Meyer 1967**

Meyer, Jürgen: Von Schiffen und Fischern, in: Von Hamburg nach Helgoland. Kunst und Kultur im 19. Jahrhundert, hg. von Altonaer Museum Hamburg (Ausst.-Kat. Baden bei Wien, 18. Mai bis 17. September 1967), Hamburg 1967, 89

**Miethe 1893**

Miethe, A.: Aufnahme von Volkstypen, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 8. Jg., Nr. 24 (15. September 1893), 1893, 380, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1892\\_1893/0479](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1892_1893/0479) [10.07.2018]

**Moeller 1984**

Moeller, Magdalena M.: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss., 1981), Köln 1984

**Mückusch 2014**

Mückusch, Andreas: Uniform, in: Pöhlmann, Markus / Potempa, Harald / Vogel, Thomas (Hg.): Der Erste Weltkrieg. 1914–1918. Der deutsche Aufmarsch in ein kriegerisches Jahrhundert, Trento 2014, 173

**Muff 2010**

Muff, Guido: Das Benediktinerkloster Engelberg, 13. neubearbeitete Aufl., Regensburg 2010

**Muhr 2006**

Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen: die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts (zugl. Düsseldorf, Univ., Diss.), Köln 2006

**Müller 2002**

Müller, Jürgen: Jan Saenredam nach Hendrick Goltzius. Allegorie des Sehsinns. 1616, in: Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600, hg. von Jürgen Müller / Petra Roettig / Andreas Stolzenburg (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 19. Juli bis 29. September 2002), Hamburg 2002, 168

**Müller von Königswinter 1854**

Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe, Leipzig 1854

**Müller von Königswinter 1872**

Müller von Königswinter, Wolfgang: Ein Rococomaler der Gegenwart, in: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 21, 1872, 336–338

**Murke 2000**

Murke, Christa: Das Kind in der Kunst als Spiegel des gesellschaftlichen Wandels, in: Kinder des 20. Jahrhunderts. Malerei Skulptur Fotografie, hg. von Christa Murke / Brigitte Schad / Klaus Weschenfelder (Ausst.-Kat. Aschaffenburg, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 09. April bis 12. Juni 2000; Koblenz, Mittelrhein-Museum, 18. Juni bis 27. August 2000), Köln 2000, 8–28

**Muther 1893**

Muther, Richard: Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert, Bd. 2, München 1893

**Neumeister 2007**

Neumeister, Mirjam: Die Entdeckung der Kindheit. Eine Einführung in die Ausstellung, in: Die Entdeckung der Kindheit. Das englische Kinderporträt und seine europäische Nachfolge, hg. von Mirjam Neumeister (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 20. April bis 15. Juli 2007; London, Dulwich Picture Gallery, 01. August bis 04. November 2007), Köln 2007, 13–31

**Notegen 2015**

Notegen, Marchet: Vom Sozialrebell zum illegalen Fleischlieferanten: Wilderer, in: Krethlow, Carl Alexander (Hg.): Hofjagd, Weidwerk, Wilderei. Kulturgeschichte der Jagd im 19. Jahrhundert, Paderborn 2015, 121–137

**Nübel 1970**

Nübel, Otto: Mittelalterliche Beginen- und Sozialsiedlungen in den Niederlanden. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Fuggerei, Tübingen 1970

**Obst 2011**

Obst, Michael A. (Hg.): Die politischen Reden Kaiser Wilhelms II. Eine Auswahl, Paderborn 2011

**Oltmer 2016**

Oltmer, Jochen: Migration vom 19. bis 21. Jahrhundert, 3. aktualisierte und erweiterte Aufl., Berlin / Boston 2016

**Ost 1972**

Ost, Hans: Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts (zugl. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Univ., Diss.), Düsseldorf 1972

**Osterhammel 2016**

Osterhammel, Jürgen: Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl., München 2016

**Ostini 1890**

Ostini, Fritz von: Die II. Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen, München 1890

**Padberg 2008**

Padberg, Martina: Moderne Zeiten. Urbanisierung und Industrialisierung als Signum der Epoche, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 381–393

**Paffrath 1993**

Paffrath, Hans: Hugo Mühlig. 1854 Dresden–Düsseldorf 1929, Düsseldorf 1993

**Pallat 1959**

Pallat, Ludwig: Richard Schöne. Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1959

**Parth 2010**

Parth, Susanne: Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts (zugl. Tübingen, Univ., Diss., 2009), Paderborn 2010

**Partsch 2008a**

Partsch, Susanne: Genremalerei zwischen Wirklichkeitsflucht und Sozialkritik. Kunst und die soziale Frage, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 489–494

**Partsch 2008b**

Partsch, Susanne: Ungelöste Frage. Kat.-Nr. 325, in: Kohle, Hubertus (Hg.): Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7 – Vom Biedermeier zum Impressionismus, München / Berlin / London / New York 2008, 506

**Paul 2004**

Paul, Gerhard: Bilder des Krieges. Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004

**Pecht 1888**

Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888

**Pecht 1889**

Pecht, Friedrich: Unsere Bilder, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 4. Jg., Nr. 12 (15. März 1889), 1889, 186, online verfügbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1888\\_1889/0231](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1888_1889/0231) [05.12.2018]

**Pecht 1891**

Pecht, Friedrich: Die Münchener Jahres-Ausstellung von 1891. III., in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 6. Jg., Nr. 22 (15. Februar 1891), 1891, 337–340

**Peer 2006**

Peer, Peter: Zur Natur des Menschen. Gedanken zur Entwicklung der Genremalerei im 19. Jahrhundert, in: Zur Natur des Menschen. Genremalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung der Neuen Galerie, hg. von Christa Steinle / Gudrun Danzer / Peter Peer (Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joaneum, 17. November 2006 bis 26. August 2007), Graz 2006, 30–45

**Peters 1971**

Peters, Hans Albert: Zwischen Engel und Schlange. Zum Bild der Frau um 1900, in: Halbe Unschuld. Weiblichkeit um 1900. Europäische Graphik aus der Zeit des Jugendstils, hg. von Hans Albert Peters (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 20. Oktober 1971 bis 16. Januar 1972), Köln 1971, 7–10

**Peters 2004**

Peters, Dorothea: Das Musée imaginaire: Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-

Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 289–300

#### **Peters / Schepers / Wiese 1984**

Peters, Hans Albert / Schepers, Wolfgang / Wiese, Stephan von: Düsseldorf – Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, in: Düsseldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, hg. von Wolfgang Schepers (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 25. März bis 20. Mai 1984), Düsseldorf 1984, 9–13

#### **Pfau 1888**

Pfau, Ludwig: Maler und Gemälde. Artistische Studien, Stuttgart / Leipzig / Berlin 1888

#### **Pickartz 2012a**

Pickartz, Christiane: Charles Meer Webb. 1830 Slough–1895 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 220–223

#### **Pickartz 2012b**

Pickartz, Christiane: Genrebilder der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung – Eine Bestandsaufnahme, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 55–65

#### **Pickartz 2012c**

Pickartz, Christiane: Henrik Nordenberg. 1857 Ringamåla (Schweden)–1928 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 152–157

#### **Pickartz 2012d**

Pickartz, Christiane: Otto Karl Kirberg. 1850 Elberfeld (Wuppertal-Elberfeld)–1926 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 128–133

#### **Pickartz 2012e**

Pickartz, Christiane: Rudolf Jordan. 1810 Berlin–1887 Düsseldorf, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 28. April bis 28. Oktober 2012), Petersberg 2012, 118–122

#### **Pickartz 2014a**

Pickartz, Christiane: Henry (Heinrich) Ritter. 1816 Montreal–1853 Düsseldorf, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 146–149

#### **Pickartz 2014b**

Pickartz, Christiane: „Mensch und Meer“ in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Mensch und Meer. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard

Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, 10. Mai 2014 bis 06. April 2015), Petersberg 2014, 8–17

### **Pickartz 2018**

Pickartz, Christiane: Heinrich Hermanns. 1862 Düsseldorf–1942 Düsseldorf, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat. Kronenburg, Kunstkabinett der Dr. Axe-Stiftung, 16. Juni 2018 bis 09. Juni 2019), Petersberg 2018, 66–73

### **Pieske 1979**

Pieske, Christa: Wandschmuck im bürgerlichen Heim um 1870, in: Niethammer, Lutz (Hg.): Wohnen im Wandel. Beiträge zur Geschichte des Alltags in der bürgerlichen Gesellschaft, Wuppertal 1979, 252–264

### **Pleschinski 2016**

Pleschinski, Hans (Hg.): Ich war glücklich, ob es regnete oder nicht. Else Sohn-Rethel Lebenserinnerungen, München 2016

### **Pohlmann 2004a**

Pohlmann, Ulrich: Lebende Bilder – Physiognomische Porträts, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 30–33

### **Pohlmann 2004b**

Pohlmann, Ulrich: Vera Icon *oder* Die Wahrheit der Fotografie, in: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert, hg. von Ulrich Pohlmann / Hohenzollern, Johann Georg Prinz von (Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 01. Mai bis 18. Juli 2004), München 2004, 10–14

### **Pohlmann 2011**

Pohlmann, Ulrich: Die Düsseldorfer Malerschule und die Fotografie, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 1 – Essays, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 341–349

### **Poller-Schmidt 2013**

Poller-Schmidt, Almut: Joos van Cleve. Der Heilige Hieronymus im Studierzimmer, in: Dürer. Kunst – Künstler – Kontext, hg. von Jochen Sander (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 23. Oktober 2013 bis 02. Februar 2014), München / London / New York 2013, 342–343

### **Püttmann 1839**

Püttmann, Hermann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839

### **Raesfeld 1970**

Raesfeld, Ferdinand von: Das deutsche Waidwerk. Lehr- und Handbuch der Jagd, 13. von Gerd von Lettow-Vorbeck neu bearbeitete Aufl., Hamburg / Berlin 1970

**Ricke-Immel 1979**

Ricke-Immel, Ute: Die Düsseldorfer Genremalerei, in: Die Düsseldorfer Malerschule, hg. von Wend von Kalnein (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum, 13. Mai bis 08. Juli 1979; Darmstadt, Mathildenhöhe, 22. Juli bis 09. September 1979), Düsseldorf 1979, 149–164

**Rieser 1991**

Rieser, Susanne E.: Sterben, Tod und Trauer. Mythen, Riten und Symbole im Tirol des 19. Jahrhunderts, Innsbruck 1991

**Rocholl 1921**

Rocholl, Theodor: Ein Malerleben. Erinnerungen von Theodor Rocholl, Berlin 1921

**Rosen 2017**

Rosen, Jochai: Jacob Duck. c. 1600–1667. Catalogue Raisonné, Amsterdam 2017

**Rosenberg 1889**

Rosenberg, Adolf: Düsseldorfer Kriegs- und Militärmaler, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 24. Jg., Nr. 9, 1889, 220–226, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/zeitschriftfrb24ltuoft> [07.09.2017]

**Rosenberg 1890**

Rosenberg, Adolf: Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890

**Rosenberg 1894**

Rosenberg, Adolf: Geschichte der modernen Kunst, Bd. 2 – Die deutsche Kunst, 2. ergänzte Aufl., Leipzig 1894

**Rosenberg 1897**

Rosenberg, Adolf: Vautier, Bielefeld / Leipzig 1897

**Rösener 2004**

Rösener, Werner: Die Geschichte der Jagd. Kultur, Gesellschaft und Jagdwesen im Wandel der Zeit, Düsseldorf / Zürich 2004

**Roth 2011a**

Roth, Nicole: Ludvig Munthe. Sogndal 1841–1896 Düsseldorf. Die Kartoffelernte, 1896, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 453–454

**Roth 2011b**

Roth, Nicole: Naturalismus – Max Liebermann und die Folgen, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 452–453

**Rotthoff 2013**

Rotthoff, Karl-Heinz: Das Drama des Preußischen Kulturkampfes im 19. Jahrhundert und wichtige Folgen im 20. Jahrhundert, Essen 2013

**Rubin 2017**

Rubin, James H.: Claude Monet und das Dekorative, in: Monet. Licht, Schatten und Reflexion, hg. von Ulf Küster (Ausst.-Kat. Riehen / Basel, Fondation Beyeler, 22. Januar bis 28. Mai 2017), Ostfildern 2017, 18–33

**Ruppert 1990**

Ruppert, Wolfgang: Der Blick der bürgerlichen Künstler auf die ländliche Lebenswelt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, in: Jacobeit, Wolfgang / Mooser, Josef / Strâth, Bo (Hg.): Idylle oder Aufbruch? Das Dorf im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Ein europäischer Vergleich, Berlin 1990, 139–154

**Ruppert 2000**

Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2000

**Salchert 2002**

Salchert, Monika: Ein Theater mit bester Auslastung: Zahlen, Fakten, Statistiken, in: Kemmerling, Frauke / Salchert, Monika (Hg.): Mieh Hätz wie Holz. Neue Erkenntnisse, alte Traditionen – immerwährende Sehnsucht, Calbe 2002, 191–197

**Salomon 1998**

Salomon, Nanette: Jacob Duck. And the gentrification of dutch genre painting, Doornspijk 1998

**Sch. 1953**

Sch.: Der Wohnwagen war sein Atelier. Zum 80. Geburtstag des Malers Franz Kiederich, in: Düsseldorfer Nachrichten, 25. Juli 1953, 1953

**Schaarschmidt 1902**

Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902

**Schadow 1836**

Schadow, Wilhelm von: Gedanken über eine folgerichtige Ausbildung des Malers, in: Raczyński, Athanasius Graf (Hg.): Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1 – Düsseldorf und das Rheinland. Mit einem Anhang Ausflug nach Paris, Berlin 1836, 319–330

**Schadow 1854**

Schadow, Wilhelm von: Der moderne Vasari, Berlin 1854

**Schadow 1945–1947**

Schadow, Wilhelm von: Reglement vom 24. November 1831 für die Königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf, in: Jahresbericht der staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1945–1947, 87–97

**Schambach 1998**

Schambach, Karin: Wetterleuchten der Revolution, in: 1848. Aufbruch zur Freiheit, hg. von Lothar Gall (Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 18. Mai bis 18. September 1998), Köln 1998, 39–83

**Schippang 1909**

Schippang, Bruno: Claus Meyer, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik des modernen Kunstlebens, 20. Jg., Nr. 11 (August 1909), 1909, 201–218

**Schlapeit-Beck 1985a**

Schlapeit-Beck, Dagmar: Der antizipatorische Charakter von Frauenarbeit – Beispiele für die Darstellung von Frauenarbeit in der europäischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Joeres, Ruth-Ellen B. / Kuhn, Annette (Hg.): Frauen in der Geschichte VI. Frauenbilder und Frauenwirklichkeit, Düsseldorf 1985, 206–236

**Schlapeit-Beck 1985b**

Schlapeit-Beck, Dagmar: Frauenarbeit in der Malerei 1870–1900. Das Arbeitsbild im deutschen Naturalismus (zugl. Wuppertal, Bergische Univ., 1984), Berlin 1985

**Schlee 1986**

Schlee, Ernst: Der Maler Christian Ludwig Bokelmann als Darsteller des nordfriesischen Volkslebens, in: Nordelbingen, Bd. 55, Heide 1986, 141–168

**Schmidt 1939**

Schmidt, J. Heinrich: Schriftstücke von Wilhelm Schadow, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1939, 72–106

**Schmidt 1941–1944**

Schmidt, J. Heinrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Akademie, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1941–1944, 53–87

**Schmidt-Rohde 1979**

Schmidt-Rohde, Eýke: Der Spitz. Der Deutsche Spitz, Köln 1979

**Schneider 2004a**

Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit, Berlin 2004

**Schneider 2004b**

Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland, Berlin 2004

**Schneider 2018**

Schneider, Bernhard: Religionsgemeinschaften im preußischen Rheinland, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit, hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 105–111

**Schnyder 1894**

Schnyder, M.: Aloys Fellmann, Kunstmaler. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, Zürich 1894

**Schreiner 1973**

Schreiner, Ludwig: Kataloge der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. III Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, Textband, München 1973

**Schroyen 1998**

Schroyen, Sabine: Mit Germania und Düsselnixe. Festinszenierungen des Malkasten im Jacobi'schen Garten, in: Künstler-Verein Malkasten (Hg.): 1848–1998. 150 Jahre Künstler-Verein Malkasten, Düsseldorf 1998, 185–196

**Schroyen 2011a**

Schroyen, Sabine: August Jernberg (Gävle 1826–1896 Düsseldorf). Marktplatz in Düsseldorf, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 14–15

**Schroyen 2011b**

Schroyen, Sabine: Der Künstlerverein Malkasten, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 71–72

**Schroyen 2011c**

Schroyen, Sabine: Eduard von Gebhardt (St. Johannis (Jerven) 1838–1925 Düsseldorf). Klosterschüler, 1882, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 296

**Schroyen 2011d**

Schroyen, Sabine: Emil Schwabe (Zielenzig (Sulęcín) 1856–1924 Zielenzig (Sulęcín)). Ungelöste Fragen, 1887, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 300

**Schroyen 2011e**

Schroyen, Sabine: Johann Peter Hasenclever. Remscheid 1810–1853 Düsseldorf. Jobs als Schulmeister, um 1845, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 428–429

**Schroyen 2011f**

Schroyen, Sabine: Paul Raud (Viru-Jaagupi 1865–1930 Tallinn). Der Düsseldorfer Marktplatz, 1890–93, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 14

**Schroyen 2011g**

Schroyen, Sabine: Peter Schwingen (Muffendorf (Bonn-Bad G.) 1829–1863 Düsseldorf). Martinsabend, 1837, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 436

**Schroyen 2016**

Schroyen, Sabine: Das „Kaiserfest“ des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf aus Anlass des Besuches von Wilhelm I. am 6. September 1877, in: Kanz, Roland / Pickartz, Christiane (Hg.): Düsseldorfer Malerschule. Gründerzeit und beginnende Moderne, Petersberg 2016, 30–53

**Schultze 1980**

Schultze, Jürgen: Heimat im Teufelsmoor, in: Worpswede. Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900, hg. von Kunsthalle Bremen (Ausst.-Kat. Bremen, Kunsthalle Bremen, 01. Juni bis 31. August 1980), Bremen 1980, 21–23

**Schultze-Naumburg 1905**

Schultze-Naumburg, Paul: Das Studium und die Ziele der Malerei, 3. Aufl., Jena 1905, online einsehbar unter: <https://archive.org/details/dasstudiumunddi00naugoog> [29.08.2018]

**Schürmann 1988**

Schürmann, Sonja: Burgplatz und Marktplatz zu Düsseldorf. Zwei historische Plätze der Altstadt, in: Rheinische Kunststätten, Nr. 330, Neuss 1988

**Schuster 1978**

Schuster, Peter-Klaus: Jagd, in: Courbet und Deutschland, hg. von Werner Hofmann (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 19. Oktober bis 17. Dezember 1978; Frankfurt am Main, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, 17. Januar bis 18. März 1979), Köln 1978, 243–253

**Schütz 2017**

Schütz, Karl: Vermeer. Das vollständige Werk, Köln 2017

**Schwering 1982**

Schwering, Max-Leo: Das Kölner „Hänneschen“-Theater. Geschichte und Deutung, Köln 1982

**Siebeneicker 2002**

Siebeneicker, Arnulf: Christian Ludwig Bokelmann (St. Jürgen 1844–1894 Charlottenburg). Bleibergwerk in Selbeck bei Kettwig, in: Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, hg. von Sabine Beneke / Hans Ottomeyer (Ausst.-Kat. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 31. Juli bis 21. Oktober 2002), Berlin 2002, 220

**Sitt 1996**

Sitt, Martina: Genremotive im Zeitalter der „Telegraphenungeduld“, in: Angesichts des Alltäglichen. Genremotive in der Malerei zwischen 1830 und 1900, hg. von Kunstmuseum Düsseldorf (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, 06. Oktober 1996 bis 30. März 1997), Köln 1996, 17–31

**Sitt 2010**

Sitt, Martina: Die Magie der niederländischen Gemälde des Goldenen Zeitalters. Zu ihrer Rezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: The Golden Age Reloaded. Die Faszination niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat. Luxembourg, Villa Vauban, 02. Mai bis 31. Oktober 2010), Köln 2010, 27–42

**Sluijter 2017**

Sluijter, Eric Jan: Musical Duos, in: Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry, hg. von Adriaan E. Waiboer (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Februar bis 22. Mai 2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 17. Juni bis 17. September 2017; Washington, National Gallery of Art, 22. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018), New Haven / London 2017, 128–134

**Spahn 1972**

Spahn, Claus: Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets unter besonderer Berücksichtigung der Theatergemeinschaften bis 1933 (zugl. Köln, Univ. zu Köln, Diss., 1969), Köln 1972

**Springer 1866**

Springer, Jaro: Vom Rheine, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Nr. 1, 1866, 150–152

**Springer 1894**

Springer, Jaro: Christian Ludwig Bokelmann, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 9. Jg., Nr. 16 (15. Mai 1894), 1894, 249–250, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1893\\_1894/0308?sid=483a9fe2eb1ba154c4afe100e74b9c2a](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1893_1894/0308?sid=483a9fe2eb1ba154c4afe100e74b9c2a) [02.01.2017]

**Stahlhut 2017**

Stahlhut, Heinz: Feiertag, in: Alltag von früh bis spät. Bilder aus der Sammlung des Kunstmuseums Luzern, hg. von Fanni Fetzer / Heinz Stahlhut (Ausst.-Kat. Luzern, Kunstmuseum, 04. März bis 26. November 2017), Köln 2017, 50

**Stapf 2014**

Stapf, Peter: Der Maler Max Thedy (1858–1924). Leben und Werke, Köln 2014

**Stather 1994**

Stather, Martin: Die Kunstpolitik Wilhelms II. (zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 1988), Konstanz 1994

**Steinbrucker 1915**

Steinbrucker, Charlotte: Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst, Berlin 1915

**Strauch 2016**

Strauch, Rudi: Puppentheater – wahres Volkstheater, in: Bühnenreif, hg. von Oliver Kornhoff (Ausst.-Kat. Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 23. September 2016 bis 23. April 2017 / 11. November 2016 bis 07. Mai 2017), Bonn 2016, 115–116

**Studzinska 2011**

Studzinska, Agnieszka: Max Stern (Düsseldorf 1872–1943 Düsseldorf). Auf dem Ananasberg, 1910, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung. 1819–1918, Bd. 2 – Katalog, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 24. September 2011 bis 22. Januar 2012), Petersberg 2011, 486

**Sulzer 1967**

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt,

Bd. II, reprografischer Nachdruck der 2. vermehrten Aufl., Leipzig 1792, Hildesheim 1967

**Swoboda 2014**

Swoboda, Gudrun: Juan Bautista Martínez del Mazos *Familie des Künstlers* – die erste Variation auf Velázquez' *Las Meninas*, in: Velázquez, hg. von Sabine Haag (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, 28. Oktober 2014 bis 15. Februar 2015), Wien 2014, 89–105

**Tacke 2009**

Tacke, Charlotte: Die ‚Nobilitierung‘ von Rehbock und Fasan. Jagd, ‚Adel‘ und ‚Adligkeit‘ in Italien und Deutschland um 1900, in: Holste, Karsten / Hüchtker, Dietlind / Müller, Michael G. (Hg.): Aufsteigen und Obenbleiben in europäischen Gesellschaften des 19. Jahrhunderts. Akteure – Arenen – Aushandlungsprozesse, Berlin 2009, 223–247

**Tintelnot 1965**

Tintelnot, Hans: Über die Wirkung norwegischer Maler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, in: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 34, 1965, 201–221

**Trauth 2011**

Trauth, Nina: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669). Die Bettler an der Haustür, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 371–372

**Uechtritz 1839**

Uechtritz, Friedrich von: Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Bd. 1, Düsseldorf 1839

**Uerlings 2011**

Uerlings, Herbert: Armut – Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, in: Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, hg. von Lukas Clemens / Nina Trauth / Herbert Uerlings (Ausst.-Kat. Trier, Stadtmuseum Simeonstift / Rheinisches Landesmuseum, 10. April bis 31. Juli 2011), Wemding 2011, 13–22

**Végyvári 1955**

Végyvári, Lajos: Mihály Munkácsy, Budapest 1955

**Vischer 1873**

Vischer, Robert: Ueber das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik, Leipzig 1873

**Vogler 1967**

Vogler, Karl: 100 Jahre Galerie G. Paffrath, Düsseldorf 1967

**W. B. o. J.**

W. B.: Eine Sammlung von Gemälden des Malers Josse Goossens, München o. J.

**Waetzoldt 1971**

Waetzoldt, Stephan: Bemerkungen zur christlich-religiösen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Klostermann, Vittorio (Hg.): Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1971, 36–49

**Wagner 1989**

Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989

**Wagner 2018**

Wagner, Barbara: Zwischen Repräsentation und Sozialkritik. Die Kunst als Begleiterin der Industrialisierung, in: Karl Marx. 1818–1883. Leben. Werk. Zeit., hg. von Rainer Auts / Beatrix Bouvier (Ausst.-Kat. Trier, Rheinisches Landesmuseum / Stadtmuseum Simeonstift, 05. Mai bis 21. Oktober 2018), Darmstadt 2018, 235–247

**Wartmann 1996**

Wartmann, Andreas: Studien zur Bildnismalerei der Düsseldorfer Malerschule (1826–1867) (zugl. Münster, Univ., Diss. 1996), Münster 1996.

**Weisberg 2010**

Weisberg, Gabriel P.: Neubestimmung des Naturalismus, in: Illusions of Reality. Naturalismus 1875–1918, hg. von Mercatorfonds Brüssel (Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, 08. Oktober 2010 bis 16. Januar 2011; Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 18. Februar bis 15. Mai 2011), Stuttgart 2010, 18–29

**Weisberg / Rauzier 2010**

Weisberg, Gabriel P. / Rauzier, Jean-François: Fotografie als Hilfsmittel der Illusion – die Konstruktion der Realität, in: Illusions of Reality. Naturalismus 1875–1918, hg. von Mercatorfonds Brüssel (Ausst.-Kat. Amsterdam, Van Gogh Museum, 08. Oktober 2010 bis 16. Januar 2011; Helsinki, Ateneum Art Museum, Finnish National Gallery, 18. Februar bis 15. Mai 2011), Stuttgart 2010, 30–43

**Westhoff-Krummacher 1995a**

Westhoff-Krummacher, Hildegard: Die Bestimmung der Frau als Mutter, in: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, hg. von Hildegard Westhoff-Krummacher (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 19. November 1995 bis 11. Februar 1996), Münster 1995, 183–185

**Westhoff-Krummacher 1995b**

Westhoff-Krummacher, Hildegard: Geistige Betätigung schadet der Fortpflanzung – die Frauen und das Lesen, in: Als die Frauen noch sanft und engelsgleich waren. Die Sicht der Frau in der Zeit der Aufklärung und des Biedermeier, hg. von Hildegard Westhoff-Krummacher (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 19. November 1995 bis 11. Februar 1996), Münster 1995, 239–247

**Whistler 2016**

Whistler, Catherine: Baroque and later paintings in the Ashmolean Museum, London 2016

**Wheelock 2017**

Wheelock, Arthur K. JR: Back to the viewer, in: Vermeer and the Masters of Genre Painting. Inspiration and Rivalry, hg. von Adriaan E. Waiboer (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 20. Februar bis 22. Mai 2017; Dublin, National Gallery of Ireland, 17. Juni

bis 17. September 2017; Washington, National Gallery of Art, 22. Oktober 2017 bis 21. Januar 2018), New Haven / London 2017, 214–219

**Wiegmann 1856**

Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunst-Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856

**Wierich 1999**

Wierich, Jochen: Theodor Rocholl. 1854–1933. Im Feindesland, in: Angesichts der Ereignisse. Facetten der Historienmalerei zwischen 1800 und 1900, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, 07. März bis 31. Juli 1999), Köln 1999, 78

**Wieseman 2004a**

Wieseman, Marjorie E.: The Music Lesson (No. 47), in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 171–172

**Wieseman 2004b**

Wieseman, Marjorie E.: The Music Party (No. 48), in: Gerard ter Borch, hg. von Julie Warnement (Ausst.-Kat. Washington, National Gallery of Art, 07. November 2004 bis 30. Januar 2005; Detroit, The Detroit Institute of Arts, 27. Februar bis 22. Mai 2005), New York 2004, 174–176

**Wieseman 2011a**

Wieseman, Marjorie E.: Catalogue, in: Vermeer's Women: Secrets and Silence, hg. von Marjorie E. Wieseman (Ausst.-Kat. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 05. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012), Cambridge 2011, 152–217

**Wieseman 2011b**

Wieseman, Marjorie E.: Vermeer's Women: Secrets and Silence, in: Vermeer's Women: Secrets and Silence, hg. von Marjorie E. Wieseman (Ausst.-Kat. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 05. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012), Cambridge 2011, 2–63

**Wischermann 1985**

Wischermann, Ulla: Idylle und Behaglichkeit? Die Frauenfrage in der illustrierten Presse des 19. Jahrhunderts, in: Joeres, Ruth-Ellen B. / Kuhn, Annette (Hg.): Frauen in der Geschichte VI. Frauenbilder und Frauenwirklichkeit, Düsseldorf 1985, 183–205

**Woermann 1880**

Woermann, Karl: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunstakademie. Abriss ihres letzten Jahrzehnts und Denkschrift zur Einweihungsfeier des Neubaus, Düsseldorf 1880, online einsehbar unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/urn/urn:nbn:de:hbz:061:1-36071> [12.12.2018]

**Woermann 1924**

Woermann, Karl: Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen, Bd. 1, Leipzig 1924

**Wolf 2002**

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Nünning, Ansgar / Nünning, Vera (Hg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, 23–104

**Wolf 2011**

Wolf, Fabian: Alessandro Magnasco, in: Krämer, Felix / Hollein, Max (Hg.): Alte Meister. 1300–1800 im Städel Museum, Ostfildern 2011, 258.

**Zänker 1998**

Zänker, Jürgen: Crucifixae. Frauen am Kreuz, Berlin 1998

**Zernin 1888**

Zernin, Gebhard: Kaiser Wilhelm als Freund der Künste. Ein Gedenkblatt, in: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 3. Jg., Nr. 14 (15. April 1888), 1888, 220–223, online einsehbar unter: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887\\_1888](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887_1888) [08.07.2017]

**Zielke 2009**

Zielke, Sigrid: Hans Kohlschein – Ein Maler bleibt sich treu, in: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, 19–25

**Zybok 2017**

Zybok, Oliver: Komik in Kunst und Karikatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017, 309–319

## 7.2.5 Internetquelle

Stiftung Sammlung Volmer:

<https://www.stiftung-volmer.de/art-work/432> [26.06.2022]

### 7.3 Abbildungsnachweise

- Abb. 1: FOTO PUNCTUM / B. Kober  
© Museum der bildenden Künste Leipzig
- Abb. 2: © Foto: Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- Abb. 3: © Museum Wiesbaden, Foto: Dirk Uebele
- Abb. 4: Aukt.-Kat. Neumeister. Münchener Kunstauktionen KG, Aukt.-Nr. 241, 23. September 1987, 1987, Lot 858, Tafel 146, eingesehen im DDM
- Abb. 5: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 6: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 7: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Andres Kilger
- Abb. 8: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 22. Jg., Nr 5 (01. Dezember 1906), 1906, S. 106, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1906\\_1907/0127](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1906_1907/0127) [30.11.2018]
- Abb. 9: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Nr. 45, 1885, S. 745
- Abb. 10: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 102, 20. September 2008, 2008, Lot 154, eingesehen im DDM
- Abb. 11: URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4ddM64rO>  
(Zuletzt aktualisiert am 07.10.2020)
- Abb. 12: © Bildarchiv Foto Marburg / Carl Teufel
- Abb. 13: © Bildarchiv Foto Marburg / Carl Teufel
- Abb. 14: Board 1906, S. 107
- Abb. 15: © Kunst Museum Winterthur, Stiftung Oskar Reinhart
- Abb. 16: Deutsche Maler 1909 eine Folge von Mappen, Bd. 1, Claus Meyer, Düsseldorf 1909, Farbbeilage
- Abb. 17: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 18: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 5. Jg., Nr. 23 (01. September 1890), 1890, Abb. folgt auf S. 372, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1889\\_1890/0480/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1889_1890/0480/image) [08.01.2019]
- Abb. 19: © Kunstpalast – ARTOTHEK

- Abb. 20: © Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Horst Kolberg
- Abb. 21: © LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: Jürgen Vogel
- Abb. 22: © Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal
- Abb. 23: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Andres Kilger
- Abb. 24: Schaarschmidt 1902, S. 283
- Abb. 25: © Bendigo Art Gallery, Bendigo
- Abb. 26: Aukt.-Kat. Neumeister. Münchener Kunstauktionshaus KG, Aukt.-Nr. 326, 01. Dezember 2004, 2004, Lot 755, eingesehen im DDM
- Abb. 27: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 28: [https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions/?auction\\_name=20160614&catalog\\_nr=67](https://www.uppsalaauktion.se/en/auctions/?auction_name=20160614&catalog_nr=67) [07.11.2021]
- Abb. 29: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 30: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, 30. Januar / 02. Februar 2014, 2014, Lot 161, eingesehen im DDM
- Abb. 31: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 135 / 136, 16. Februar 1996, Lot 2150, eingesehen im DDM
- Abb. 32: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 112, 14. Januar 2012, Lot 217, eingesehen im DDM
- Abb. 33: <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/walter-heimig/walter-heimig-auktion-324-los-967.html> [07.11.2021]
- Abb. 34: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 106, 16. Januar 2010, Lot 70, eingesehen im DDM
- Abb. 35: © Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 36: <https://www.mutualart.com/Artwork/A-musical-hour/C355E80DA20E6FE9> [24.01.2022]
- Abb. 37: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 93, 24. September 2005, 2005, Lot 44, eingesehen im DDM
- Abb. 38: [https://www.auction.fr/\\_en/lot/kirberg-otto-karl-1850-1926-la-lettre-olie-op-dock-huile-sur-toile-8137014](https://www.auction.fr/_en/lot/kirberg-otto-karl-1850-1926-la-lettre-olie-op-dock-huile-sur-toile-8137014) [08.11.2021]
- Abb. 39: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 40: © Göteborgs Konstmuseum, Göteborg

- Abb. 41: © Hamburger Kunsthalle / bpk  
Foto: Elke Walford
- Abb. 42: © The Cleveland Museum of Art, Cleveland
- Abb. 43: Franits, Wayne / Slatkes, Leonard J.: The Paintings of Hendrick ter Brugghen. 1588–1629. Catalogue Raisonné, Amsterdam / Philadelphia 2007, S. 343, Plate 38
- Abb. 44: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_c006767  
<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05021753>
- Abb. 45: Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 391
- Abb. 46: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 47: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 48: [http://www.artnet.com/artists/ernst-anders/lesende-junge-frau-im-wei%C3%9Fen-seidenkleid-am-z8uz9\\_fFdT-3NAd5lcXObw2](http://www.artnet.com/artists/ernst-anders/lesende-junge-frau-im-wei%C3%9Fen-seidenkleid-am-z8uz9_fFdT-3NAd5lcXObw2) [07.11.2021]
- Abb. 49: Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 302, Abb. 407
- Abb. 50: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Jörg P. Anders
- Abb. 51: Börsch-Supan 2007, S. 87, Abb. 77
- Abb. 52: Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 394, Abb. 555
- Abb. 53: <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/edmund-massau/edmund-massau-ein-fruehlingsfesttag.html> [26.10.2021]
- Abb. 54: Aukt.-Kat. Van Ham Kunstauktionen, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 326, 15. November 2013, S. 117, Lot 604, online einsehbar unter [https://www.van-ham.com/fileadmin/Redaktion/Auktionen/Katalog\\_PDF/A326\\_Alte%20Kunst.pdf](https://www.van-ham.com/fileadmin/Redaktion/Auktionen/Katalog_PDF/A326_Alte%20Kunst.pdf) [07.11.2021]
- Abb. 55: © Von der Heydt-Museum, Wuppertal  
Foto: Antje Zeis-Loi, Medienzentrum Wuppertal
- Abb. 56: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 103, 24. Januar 2009, 2009, Lot 84, eingesehen im DDM
- Abb. 57: © Hamburg, Hamburger Kunsthalle / bpk  
Foto: Elke Walford
- Abb. 58: © Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Horst Kolberg
- Abb. 59: <https://www.kunstauktionen-duesseldorf.de/produkt/die-galante-brautwerbung-2/> [01.08.2021]

- Abb. 60: <https://www.christies.com/lot/lot-carl-sohn-a-welcome-interruption-1889445/?from=searchresults&intObjectID=1889445> [01.08.2021]
- Abb. 61: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 62: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 33, 02./03. Dezember 1983, 1983, Lot 14, Tafel 7, eingesehen im DDM
- Abb. 63: © Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 64: Freie Vereinigung für Kunstpflege (Hg.): Eduard von Gebhardt. Sechzehn Bilder, Mainz 1912, Nr. 17
- Abb. 65: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 32, 05./07./08. Oktober 1983, 1983, Lot 7, Tafel 13, eingesehen im DDM
- Abb. 66: Aukt.-Kat. Auktionshaus Stahl, Oktober 1984, 1984, Lot 29476, eingesehen im DDM
- Abb. 67: Privatbesitz
- Abb. 68: Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Aukt.-Nr. 715, 20. Mai 1995, 1995, Abb. 1284, eingesehen im DDM
- Abb. 69: © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- Abb. 70: © Foto: Alex Gebhardt
- Abb. 71: © Foto: Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
- Abb. 72: © LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: Jürgen Vogel
- Abb. 73: © LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: Jürgen Vogel
- Abb. 74: © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK
- Abb. 75: Aukt.-Kat. Kunsthaus am Museum Köln, Aukt.-Nr. 108, März 1986, 1986, Lot 1366, eingesehen im DDM
- Abb. 76: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 77: © Hofgeismar, Stadtmuseum
- Abb. 78: Kunst für Alle, 2. Jg. Nr. 11 (01. März 1887), 1887, Abb. nach S. 168, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887/0222/image> [22.01.2019]
- Abb. 79: Kunst für Alle, 2. Jg. Nr. 11 (01. März 1887), 1887, S. 169, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887/0223/image> [22.01.2019]
- Abb. 80: © Art Gallery of New South Wales, Sydney

- Abb. 81: From the Grohmann Museum Collection and Milwaukee School of Engineering, Milwaukee, Wisconsin, USA
- Abb. 82: Longchamp 2015, 82–83, Nr. 81
- Abb. 83: Die Kunst für Alle, 4. Jg., Nr. 11 (01. März 1889), 1889, Abb. nach S. 164, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1888\\_1889/0215/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1888_1889/0215/image) [07.01.2019]
- Abb. 84: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 85: Schaarschmidt 1902, S. 371
- Abb. 86: © Stadtmuseum, Hofgeismar
- Abb. 87: © Stadtmuseum, Hofgeismar
- Abb. 88: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 52, 27. Mai 1989, Lot 2074, Tafel 15, eingesehen im DDM
- Abb. 89: From the Grohmann Museum Collection and Milwaukee School of Engineering, Milwaukee, Wisconsin, USA
- Abb. 90: Kat. Galerie Paffrath, Verkaufsausst. Nr. 75, Oktober bis November 1973, 1973, S. 25, eingesehen im DDM
- Abb. 91: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 29, 29. September bis 02. Oktober 1982, 1982, Lot 532, Tafel 42, eingesehen im DDM
- Abb. 92: Bachmann / Ernsting 2009, S. 115, WVZ 162
- Abb. 93: Bachmann / Ernsting 2009, S. 52, Abb. 19
- Abb. 94: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 25, 25. / 27. / 28. März 1981, 1981, Lot 24, Tafel 60, eingesehen im DDM
- Abb. 95: © Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf
- Abb. 96: <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/otto-heichert/otto-heichert-auktion-333-los-912.html> [26.10.2021]
- Abb. 97: © Künstlerverein Malkasten, Archiv, Düsseldorf
- Abb. 98: Kunst für Alle, 18. Jg., Nr. 5 (01. Dezember 1902), 1902, S. 108, online einsehbar unter: [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902\\_1903/0122/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902_1903/0122/image) [07.01.2019]
- Abb. 99: Bachmann / Ernsting 2009, S. 124, WVZ 220
- Abb. 100: Aukt.-Kat. Palais Dorotheum, Aukt.-Nr. 2.378, 17. Februar 2014, 2014, Lot 133, eingesehen im DDM

- Abb. 101: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Jörg P. Anders
- Abb. 102: Aukt.-Kat. Galerie Paffrath, Verkaufsausst.-Nr. 138, Oktober bis Dezember 1983, 1983, S. 15, eingesehen im DDM
- Abb. 103: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 104: Aukt.-Kat. Meerbuscher Kunstauktionshaus Rosthal, Aukt.-Nr. 28, 17./19./20. März 1982, Lot 611, Tafel 21, eingesehen im DDM
- Abb. 105: © Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal
- Abb. 106: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 107: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Andres Kilger
- Abb. 108: © Kunstpalast – ARTOTHEK
- Abb. 109: Ausst.-Kat. Hamburg 1973, S. 87, Abb. 15
- Abb. 110: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 111: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 112: Aukt.-Kat. Galerie an der Börse. Wilhelm Körs, 34. Verkaufsausst. 15. bis 30. Oktober 1994, 1994, S. 32, eingesehen im DDM
- Abb. 113: Bachmann / Ernsting 2009, S. 89, WVZ 51
- Abb. 114: Aukt.-Kat. Auktionshaus Plückbaum, Aukt.-Nr. 31, 30. November 2011 bis 01. Februar 2012, 2012, Lot 1921, eingesehen im DDM
- Abb. 115: © Niedersächsische Landesgalerie, Hannover
- Abb. 116: © Galerie Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 117: Aukt.-Kat. van Ham Kunstauktionen, Alte Kunst, Aukt.-Nr. 237, 18. November 2004, 2004, S. 250, Lot 1123
- Abb. 118: Kanz / Pickartz 2016, S. 162, Abb. 5
- Abb. 119: Aukt.-Kat. Kunsthaus am Museum Köln, Aukt.-Nr. 110, 1986, Lot 1790, eingesehen im DDM
- Abb. 120: Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Malerei 17.–19. Jahrhundert, Aukt.-Nr. 985, 28. September 2011, 2011, Lot 81, online einsehbar unter: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/985-1/81-hans-dahl.html> [28.10.2021]

- Abb. 121: Aukt. Christie's, 19th Century European Art, Aukt.-Nr. 6636, 04. Dezember 2002, Lot 90, online einsehbar unter: <https://www.christies.com/lot/lot-4010725> [28.10.2021]
- Abb. 122: © Nasjonalmuseet, Oslo
- Abb. 123: Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Aukt.-Nr. 720, 15. November 1995, 1995, S. 80, Abb. 1708, eingesehen im DDM
- Abb. 124: Ausst.-Kat. Wiesbaden 2015, S. 243, Abb. 17
- Abb. 125: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 111, 24. September 2011, 2011, Lot 59, Abb. 22, eingesehen im DDM
- Abb. 126: <https://www.van-ham.com/de/kuenstler/fritz-beinke/fritz-beinke-spielende-kinder.html> [28.10.2021]
- Abb. 127: © The Walters Art Museum, Baltimore  
<http://art.thewalters.org/detail/17414/mud-pies/> [02.02.2018]
- Abb. 128: Ausst.-Kat. Wiesbaden 2015, S. 240, Abb. 12
- Abb. 129: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 67, 20. März 1997, 1997, Lot 100, eingesehen im DDM
- Abb. 130: © Rijksmuseum, Amsterdam
- Abb. 131: Ausst.-Kat. Solingen 2003, S. 159, Abb. 61
- Abb. 132: Aukt.-Kat. Kunsthaus Lempertz, Aukt.-Nr. 985, 28. September 2011, 2011, Lot 64, eingesehen im DDM
- Abb. 133: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Bernd Kuhnert
- Abb. 134: Aukt.-Kat. Galerie an der Börse. Wilhelm Körs, Aukt.-Nr. 72, 05. bis 19. Oktober 2013, 2013, S. 13, eingesehen im DDM
- Abb. 135: Articus 1994, S. 49, Abb. 29
- Abb. 136: Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 353, Abb. 419
- Abb. 137: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, S. 35
- Abb. 138: © Musée des Beaux-Arts / La Boverie – Ville de Liège
- Abb. 139: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/19th-century-paintings-n08894/lot.56.html> [28.10.2021]

- Abb. 140: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Andres Kilger
- Abb. 141: <http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/axel-gustav-hertzberg/den-lille-konfirmand-jP2u3gwNgh0JN5C4jvzl4w2> [14.11.2021]
- Abb. 142: Ausst.-Kat. Hamburg 1973, S. 59, Abb. IX, Kat.-Nr. 63
- Abb. 143: Longchamp 2015, S. 89, Nr. 86
- Abb. 144: © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 145: © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe
- Abb. 146: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 21 (01. August 1887), 1887, S. 330, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887/0420/image> [22.01.2019]
- Abb. 147: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 2. Jg., Nr. 21 (01. August 1887), 1887, S. 331, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1887/0422/image> [22.01.2019]
- Abb. 148: Jolidon 1993, S. 11
- Abb. 149: © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK
- Abb. 150: SHMH, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1984-99
- Abb. 151: © Historisches Museum Hannover
- Abb. 152: SHMH, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1931/56
- Abb. 153: Hodge 2018, S. 54
- Abb. 154: Flum 2013, S. 118, Abb. 66
- Abb. 155: © Kunstmuseum Luzern, Andri Stadler
- Abb. 156: Jolidon 1993, S. 8
- Abb. 157: Jolidon 1993, S. 13
- Abb. 158: Jolidon 1993, S. 13
- Abb. 159: Körs 2006, S. 73
- Abb. 160: Böcker, Karl / Hansen, Addi: Die Ratinger Straße. Die Kunst- und Kulturmeile in der Düsseldorfer Altstadt, Köln 2010, S. 72–73
- Abb. 161: Jolidon 1993, S. 7
- Abb. 162: Jolidon 1993, S. 13

- Abb. 163: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, S. 36
- Abb. 164: © LVR-LandesMuseum Bonn, Foto: Jürgen Vogel
- Abb. 165: [http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/franz-kiederich/winterjagd-sFXzj3I\\_I0fiMzjWqs5YEQ2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/franz-kiederich/winterjagd-sFXzj3I_I0fiMzjWqs5YEQ2) [29.10.2021]
- Abb. 166: © Galerie Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 167: Aukt.-Kat. Galerie an der Börse. Wilhelm Körs, Verkaufsausst.-Nr. 75, 18. April bis 02. Mai 2015, 2015, o. S., eingesehen im DDM
- Abb. 168: Aukt.-Kat. Düsseldorfer Auktionshaus, Aukt.-Nr. 1 / 2013, 2013, Lot 377, online einsehbar unter: [http://www.duesseldorfer-auktionshaus.de/de/katalog/view/01\\_2013/350](http://www.duesseldorfer-auktionshaus.de/de/katalog/view/01_2013/350) [29.10.2021]
- Abb. 169: © Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal
- Abb. 170: [http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/conrad-kiesel/the-playfull-kitten-P5AR2aL\\_HZbLiPTTGRr4UA2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/conrad-kiesel/the-playfull-kitten-P5AR2aL_HZbLiPTTGRr4UA2) [14.11.2021]
- Abb. 171: Rosenberg 1890, o. S.
- Abb. 172: Aukt.-Kat. Bassenge. Kunst-, Buch- & Fotoauktionen, Aukt.-Nr. 106, 27. November 2015, S. 141, Lot 6206, eingesehen im DDM
- Abb. 173: © National Galleries of Scotland
- Abb. 174: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 108, 25. September 2010, 2010, Lot 131, eingesehen im DDM
- Abb. 175: © Kunsthaus Zürich
- Abb. 176: Private CollectionPhoto  
© Christie's Images/Bridgeman Images
- Abb. 177: © Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal
- Abb. 178: Bastek 2007, S. 273, Abb. 77
- Abb. 179: Schreiner, Ludwig: Die Gemälde des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. In der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Bildband, München 1973, S. 423, Abb. 841
- Abb. 180: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 2 – Katalog, S. 487, Kat.-Nr. 436
- Abb. 181: W. B. o. J., o. S.
- Abb. 182: Aukt.-Kat. Peter Karbstein. Kunst & Auktionshaus, Aukt.-Nr. 118, 15. März 2014, Lot 233, eingesehen im DDM

- Abb. 183: SHMH, Altonaer Museum, Inv.-Nr. 1969-160
- Abb. 184: © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK
- Abb. 185: © Galerie Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 186: © Von der Heydt-Museum, Wuppertal
- Abb. 187: Friese-Oertmann 2017, S. 243, Tafel 27
- Abb. 188: © Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz  
Fotograf/in: Jörg P. Anders
- Abb. 189: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 190: Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 229, Abb. 297
- Abb. 191: © Nationalmuseum, Stockholm  
Foto: Nationalmuseum
- Abb. 192: © Stadtmuseum Düsseldorf, Düsseldorf
- Abb. 193: © Stockholm University Art Collections, Stockholm
- Abb. 194: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 195: © Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln
- Abb. 196: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_c025389  
<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05116879>
- Abb. 197: Körs 2006, S. 61
- Abb. 198: Cursiefen 2000, S. 274, Abb. 148
- Abb. 199: © Kunstpalast – Horst Kolberg – ARTOTHEK
- Abb. 200: © Dr. Axe-Stiftung, Bonn
- Abb. 201: © akg-images. All rights reserved.
- Abb. 202: Hedderich, et al. 1989, S. 37
- Abb. 203: Hans Kohlschein. Ein Künstlerleben in Zeiten des Umbruchs, hg. von Thomas Hengstenberg (Ausst.-Kat. Selm, Schloss Cappenberg, 05. Juli bis 25. Oktober 2009), Bönen 2009, S. 43
- Abb. 204: © Galerie Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 205: © Nationamuseum, Stockholm, Foto: Nationalmuseum
- Abb. 206: © Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Foto: Larry Sanders

- Abb. 207: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2011, Bd. 1 – Essays, S. 225, Abb. 7
- Abb. 208: [http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/ferdinand-brutt/an-der-b%C3%B6rse-uSspEwh2-Vd6s\\_5Wc0bNmQ2](http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/ferdinand-brutt/an-der-b%C3%B6rse-uSspEwh2-Vd6s_5Wc0bNmQ2) [14.11.2021]
- Abb. 209: © Nasjonalmuseet, Oslo
- Abb. 210: © Albertinum | GNM, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Hans-Peter Klut
- Abb. 211: © Kunstpalast, Düsseldorf, Foto: Horst Kolberg
- Abb. 212: © Archäologisches Museum Hamburg und Stadtmuseum Harburg
- Abb. 213: Articus 1994, S. 68, Kat.-Nr. 44
- Abb. 214: Aukt.-Kat. Palais Dorotheum, Gemälde 19. Jahrhundert, 27. April 2017, 2017, Lot 1189, online einsehbar unter: <https://www.dorotheum.com/auktionen/aktuelle-auktionen/kataloge/list-lots-detail/auktion/12402-gemalde-des-19-jahrhunderts/lotID/1189/lot/2198587-carl-henrik-nordenberg.html> [31.10.2021]
- Abb. 215: © Centraal Museum Utrecht
- Abb. 216: Max Liebermann in seiner Zeit, hg. von Nationalgalerie Berlin (Ausst.-Kat. Berlin, Nationalgalerie, 06. September bis 04. November 1979; München, Haus der Kunst, 14. Dezember 1979 bis 17. Februar 1980), Berlin 1979, S. 245, Kat.-Nr. 54
- Abb. 217: © Galerie Paffrath, Düsseldorf
- Abb. 218: © Kunstpalast, Foto: Horst Kolberg
- Abb. 219: Die Kunst für Alle. Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 17. Jg., Nr. 12 (15. März 1902), 1902, Tafel vor S. 281, online einsehbar unter: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1902/0305/image> [09.01.2019]
- Abb. 220: © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen  
Foto: Dominique Provost, Collection KMSKA – Flemish Community (CC0)
- Abb. 221: Kaufhold 1986, S. 137, Abb. 111
- Abb. 222: Friese-Oertmann 2017, S. 297, Abb. 200