

# AUSSTELLUNG

Anlässlich der Internationalen Musikfestwochen Luzern 1994 und  
des 175jährigen Jubiläums der Kunstgesellschaft Luzern

## GEMÄLDE ALTER UND MODERNER MEISTER

27. August bis 17. September 1994  
geöffnet täglich 11 bis 18 Uhr  
(ausser Sonntag)

GALERIE FISCHER LUZERN

AUKTIONEN – KUNSTHANDEL

AUSSTELLUNGEN

HALDENSTRASSE 19

TELEFON 041 - 51 57 72

TELEFAX 041 - 51 25 64

Alle in diesem Katalog enthaltenen Gemälde  
(mit zwei Ausnahmen) sind verkäuflich.

Verkaufspreise auf Anfrage

Alle Literaturangaben beziehen sich ausschliesslich  
auf die katalogisierten Werke.

IMPRESSUM

Copyright	Galerie Fischer Luzern
Redaktion	Cornelia Hess
Fotos	Pascale Eggermann
Lithograph	Kreienbühl Reprotechnik
Druck	Unionsdruckerei Luzern AG

PRINTED IN SWITZERLAND

## Zum Geleit

In den letzten zehn Jahren organisierte die Galerie Fischer Ausstellungen, die abwechselnd Kunstwerken alter und moderner Meister sowie Themen der klassischen Moderne – besonders dem Konstruktivismus – gewidmet waren.

Persönlicher Einsatz und dankenswerte Mithilfe feinsinniger Kunstsammler ermöglichen es uns nun, Kunstfreunden eine Auswahl besonders qualitätvoller Gemälde des 17. bis 20. Jahrhunderts zu präsentieren. Mein Dank gilt Cornelia Hess, die die Exponate in kurzer Zeit beschrieb. Ebenfalls danke ich Bruno Meissner, der mich mit seinem untrüglichen Sinn für Qualität beraten hat.

Mit besonderem Stolz darf ich auf einige Gemälde hinweisen, die mich bewegen: – «Christus in Emmaus», eines der Hauptwerke von Matthias STOMER, das einerseits Caravaggios Einfluss und andererseits die eigenständige Umsetzung des niederländischen Künstlers auf trefflichste zeigt. – «L'entrée d'un port: navire tirant une salve» von Claude Joseph VERNET, «Peintre du Roi», ein Maler, der mich immer wieder fasziniert. – Die klassizistische Marmorskulptur KÜMMELS, die mich in ihrer ergreifenden Schlichtheit die Welt der «Deutschrömer» nacherleben lässt. – «Die Grotta Ferrata» von Adrian Ludwig RICHTER, ein ausgezeichnetes Beispiel der Romantik, das mich immer wieder beeindruckt. – Ferdinand HODLERS «Genfersee von Chexbres aus», ein Bild, das unzweifelhaft zum so grossartigen Spätwerk des wohl grössten Schweizer Malers gehört. – Last but not least, «La table de pierre au crépuscule» von Henri LE SIDANER, ein Gemälde, dem man sich auch als Bewunderer alter Meister nicht entziehen kann.

Wir freuen uns auf Ihren Besuch und hoffen, dass Ihr geschultes Auge auf den einen oder anderen künstlerischen Höhepunkt treffe.

Trude Fischer

**JACOPO NEGRETTI** genannt **PALMA IL GIOVANE**  
Venedig um 1548–1628 Venedig

Vier Darstellungen aus dem Leben Moses:

**Moses zeigt dem Volk die Gesetzestafeln**  
Oel a/Lwd., 67 x 150 cm

**Moses, die Israeliten und die Wachteln**  
Oel a/Lwd., 67 x 198 cm

**Die Manna-Lese**  
Oel a/Lwd., 69 x 232 cm

**Das Quellwunder Moses**  
Oel a/Lwd., 69 x 246 cm

*Literatur:*

Vgl.: Stefania Mason Rinaldi, Palma il Giovane. L'opera completa, S. 121, Abb. 28 und 32

*Provenienz:*

Sammlung Prinz Clemens von Bayern

Palma il Giovane – Grossneffe des Palma il Vecchio, dessen Kunst mit jener Tizians und Giorgiones den Höhepunkt der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts bezeichnete – erhielt seine künstlerische Ausbildung vermutlich bei seinem Vater Antonio. Während eines Aufenthaltes in Rom lernte er Werke Michelangelos und Raffaels kennen, die ihn tief beeindruckten. Nach seiner Rückkehr in die Lagenstadt im Jahre 1573 trat Palma il Giovane in die Werkstatt Tizians ein, wo er bis zu dessen Tode, 1576, tätig war. Palma il Giovane beschäftigte sich in seinem künstlerischen Schaffen in der Hauptsache mit religiösen, historischen und allegorischen Themen. Er gilt – neben Tintoretto, unter dessen Einfluss er stand – als der bedeutendste Meister des venezianischen Spätmanierismus.

Die beiden Gemälde «Das Quellwunder Moses» und «Die Manna-Lese» sind in Komposition und Ausführung eng verwandt mit den von Palma il Giovane um 1620 geschaffenen Werken «La caduta della manna» und «Passagio del mar Rosso», die sich in der Chiesa di San Geremia in Venedig befinden.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: Stefania Mason Rinaldi, Palma il Giovane, L'opera completa, S. 121, Abb. 28 und 32.















**CORNELIS DE VOS**

Hulst um 1585–1651 Antwerpen

**Die Auffindung Moses**

Unten links monogrammiert: C. D. V. F.

Rückseitig Siegel der «Königlichen Gemäldegalerie Dresden».

Oel a/Lwd., 173 x 259 cm

*Gutachten:*

W. Maier-Preusker, Bad Breisig

*Literatur:*

Vgl.: Edith Greindl, Corneille de Vos. Portraitiste Flamand (1584–1651), Brüssel 1944, S. 118f., Tafel 82.

*Provenienz:*

Das Gemälde trägt auf der Rückseite (auf dem Keilrahmen) das Siegel der «Königlichen Gemäldegalerie Dresden». Es kann davon ausgegangen werden, dass es zur Ausstattung eines der sächsischen Schlösser gehörte und aus der Sammlung der Sachsenkönige stammt.

Cornelis de Vos, Bruder des Tier- und Stillebenmalers Paul de Vos, erhielt seine Ausbildung in den Jahren 1599 bis 1604 beim Antwerpener Maler David Remeus. 1608 wurde er als Meister in die Lukasgilde aufgenommen. De Vos gelangte vor allem als Porträtist zu grossem Ansehen. Er beschäftigte sich aber auch mit religiösen und mythologischen Themen. De Vos scheint in seinem künstlerischen Schaffen von van Dyck, besonders aber von Rubens beeinflusst gewesen zu sein. Er arbeitete oft mit Künstlern aus seinem Umkreis zusammen. So war er 1635 an den unter Rubens Leitung ausgeführten Dekorationen für den Einzug des Kardinal-Infanten Ferdinand beteiligt und arbeitete zwei Jahre später – zusammen mit seinem Bruder Paul und seinem Schwager Frans Snyders – im Auftrag Philipp IV an der von Rubens entworfenen Ausstattung des Jagdschlusses Torre de la Parada bei Madrid mit.

Das hier vorliegende museale Gemälde schildert die Geschichte der Auffindung Moses durch die Tochter des Pharao und ihre Dienerinnen. Literarische Quelle der Darstellung ist das 2. Buch Mose (Exodus), Vers 2,5 : «Da kam die Tochter des Pharao an den Nil herunter, um zu baden. Während nun ihre Dienerinnen am Ufer des Nil hin- und hergingen, sah sie das Kästlein mitten im Schilf, und sie sandte ihre Magd hin und liess es holen.»

De Vos hat die Thematik mehrere Male künstlerisch umgesetzt. Neben dem hier präsentierten Gemälde sind von seiner Hand eine etwas kleinere, um 1615 entstandene sowie eine erweiterte Version bekannt.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: E. Greindl, Brüssel 1944, S. 118f., Tafel 82.







**SIMON VOUET**

Paris 1590–1649 Paris

Ein paar Darstellungen der Jahreszeiten

**Sommer und Herbst**

Öl a/Holz, je 98,5 x 124,5 cm

*Literatur:*Antoine Nicolas Dézallier d'Argenville, *Voyage Pittoresque de Paris*, 1778 (6), S. 219

Inventar des Musée des Petits-Augustins, Paris 1795, Nr. 970

Inventaire Général des Richesses d'Art de la France; Archives des Musées et Monuments Français, II, Paris 1886, S. 230

Yves Picart, *La Vie et l'Œuvre de Simon Vouet. II. Simon Vouet premier peintre de Louis XIII (1628–1649)*, Paris 1965, S. 40 und S. 60William R. Crellly, *The Paintings of Simon Vouet*, New Haven/London 1962, S. 111f. und S. 153, Nr. 12Pierre Rosenberg, *France in the Golden Age: Seventeenth Century French Painting in American Collections*, Ausst.kat., Paris, New York, Chicago 1982, S. 334*Provenienz:*

Sammlung Claude le Ragois de Bretonvilliers, Paris

Musée des Petits-Augustins, Paris, ab 1793

Sammlung Charles Sterling

1627 kehrte Simon Vouet nach langen erfolgreichen Jahren in Rom – er war 1624 zum Principe der berühmten Accademia di San Luca gewählt und im Jahre darauf mit dem Auftrag für ein Fresko in der Kanonikerkapelle von St. Peter betraut worden (zerstört) – auf Befehl König Ludwigs XIII. in seine Geburtsstadt Paris zurück. Vom König zum «premier peintre du roi» ernannt, eröffnete Vouet in Paris eine eigene Werkstatt, die bald bedeutende Aufträge erhielt und avancierte in kurzer Zeit zum einflussreichsten Künstler Frankreichs (Nicolas Poussin und Claude Lorrain lebten in Rom). Sein Stil wurde dekorativer, gewann an Eleganz und seine Farbpalette hellte sich auf. Die beiden vorliegenden Gemälde – ausgeführt für Claude le Ragois de Bretonvilliers – sind in jenen Pariser Jahren entstanden.

Claude le Ragois de Bretonvilliers, Sekretär von Ludwig XIII. und einer der reichsten Männer Frankreichs, betraute Vouet mit der Ausschmückung eines Raumes seiner neuen, zwischen 1637 und 1643 an der östlichen Spitze der Insel St. Louis erbauten Villa, dem Hôtel de Bretonvilliers. Die einzige Beschreibung von Vouets Werk in situ stammt von Dézallier d'Argenville, der in seiner 1749 verfassten «*Voyage Pittoresque de Paris*» festhält: «... ensuite est un cabinet peint par Vouet. Sur la cheminée se voit l'Espérance, avec l'Amour et Venus qui veulent arracher les ailes de Saturne. Michel Dorigny a gravé ce morceau. Le Temps parait au plafond, accompagné de plusieurs Divinités et d'enfants dans les carrés en compartiments.» Während der Französischen Revolution wurden alle Gemälde aus dem Hôtel de Bretonvilliers (das Gebäude wurde im 19. Jahrhundert zerstört) entfernt und 1793 ins Depot des Petits-Augustins gebracht. Auf einer 1795 erstellten Inventarliste sind sie (unter Nr. 969 und 970) wie folgt beschrieben: «969 Un plafond sur bois représentant le Triomphe de Venus, par Vouet. 970 Quatre parties du même plafond représentant des Enfants par le même». Das erste der aufgeführten Werke ist identisch mit dem Gemälde «Saturn von Amor, Venus und Hoffnung bezwungen», das sich im Besitz des Musée du Berry, Bourges, befindet. Von den vier letztgenannten Tafeln, die vier Jahreszeiten repräsentierend, existieren nur noch die beiden vorliegenden Gemälde – Sommer und Herbst – während die beiden anderen – Frühling und Winter – als verloren gelten. Bereits 1646 waren grosse Teile des dekorativen Programms von Vouets Schwiegersohn, Michel Dorigny, gestochen worden; die Gemälde müssen daher in den frühen 40er Jahren – W. R. Crellly datiert um 1642 – entstanden sein.

Das Musée du Louvre, Paris, besitzt einige Zeichnungen von Vouet, die als vorbereitende Studien zu den vorliegenden Kompositionen gedient haben (Inv.-Nr. RS 28149, RS 28158, RS 28183, RS 28219).











**JAN VAN GOYEN**

Leiden 1596–1656 Den Haag

**Waldiges Ufer**

Unten links signiert und datiert 1640.

Oel a/Holz, 45 x 64 cm

*Literatur:*

Hans-Ulrich Beck, Jan van Goyen 1596–1656. Ein Œuvreverzeichnis in zwei Bänden, Amsterdam 1973, Bd. II, S. 227, Nr. 476, mit Abb.

*Provenienz:*

Sammlung Prinzessin Grigorievna Schermetteff

Sammlung Marga von Mendelssohn-Kempner

Kunsthandlung Frederick Mont, New York, 1966

Sammlung S. Nystad, Haag

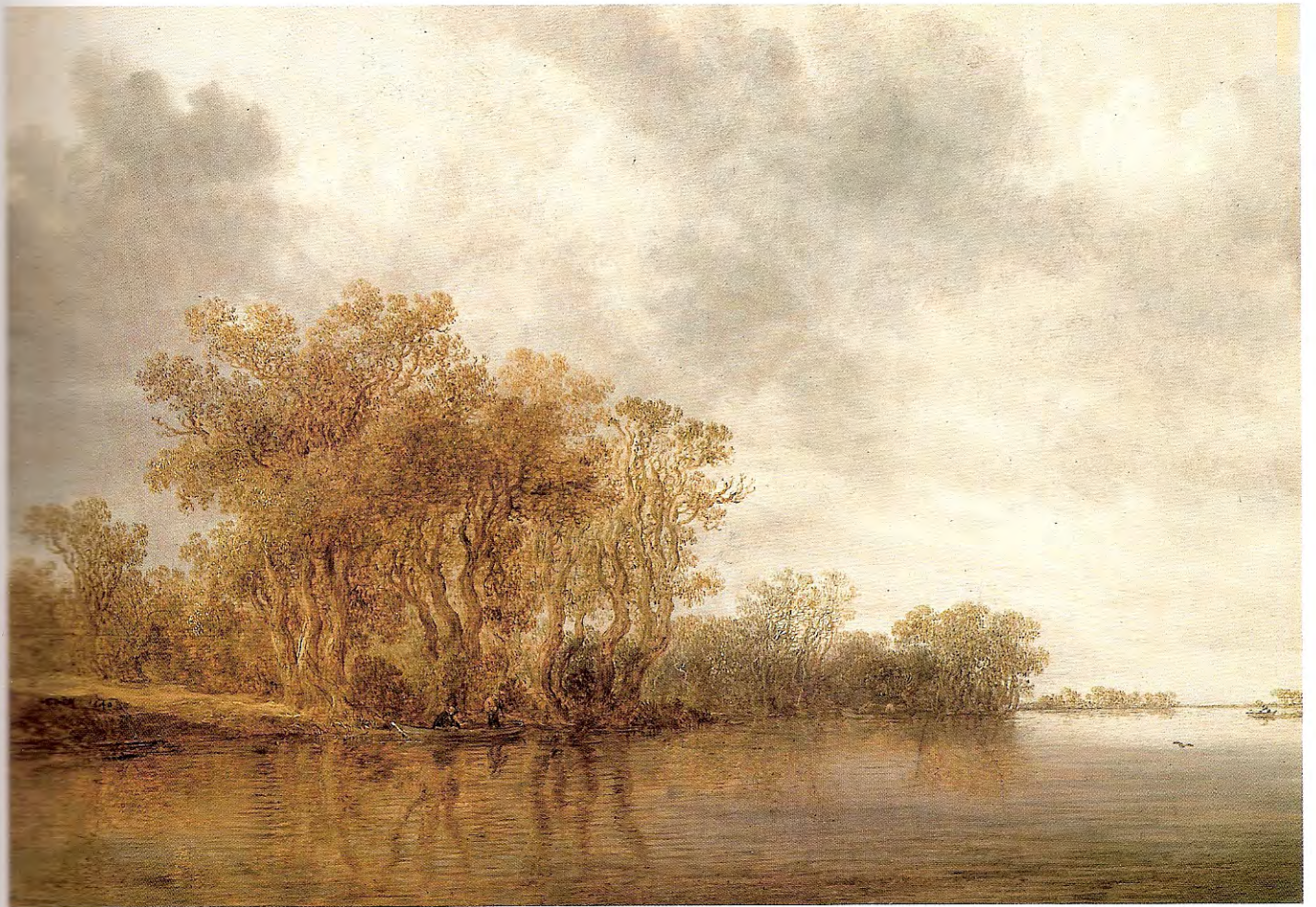
Holländische Privatsammlung

Jan van Goyen, zehn Jahre älter als sein Mitbürger Rembrandt van Rijn, sollte nach dem Willen seines Vaters zum Glasmaler ausgebildet werden. Bereits als Zehnjähriger erhielt er ersten Malunterricht und war bald entschlossen, nicht Glas-, sondern Landschaftsmaler zu werden. Nach Unterricht in vier verschiedenen Werkstätten begann er eine Lehre beim heute in Vergessenheit geratenen Landschaftsmaler Willem Gerritz in der im Norden Hollands gelegenen Stadt Hoorn. Nach zwei Jahren kehrte er nach Leiden zurück um – nach einer längeren Reise durch Frankreich – seine malerische Ausbildung in Haarlem beim angesehenen Esaias van der Velde zu vervollständigen. Die realistisch empfundenen Naturdarstellungen van der Velde prägten das frühe Schaffen seines berühmtesten Schülers nachhaltig. Um 1632 zog van Goyen, der in Leiden ein eigenes Atelier geführt hatte, mit seiner Frau und den Töchtern nach Den Haag, wo er bis zum Ende seines Lebens wohnhaft blieb.

Die kleinformatischen Werke der Frühzeit zeigen oft anekdotische Ansichten mit kulissenhaften Kompositionen und starkfarbenen Staffagefiguren in flämischer Manier. In späteren Jahren wurden van Goyens Landschaften zunehmend toniger und monochromer. Mit Salomon van Ruysdael und Pieter de Molyn gehörte er zu den Hauptvertretern der sogenannten tonalen Landschaftsmalerei, die sich in den späten zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts entwickelte. Nach der Übersiedlung nach Den Haag wurde die Flusslandschaft zu einem Hauptmotiv im Schaffen van Goyens. Das 1640 entstandene Gemälde «Waldiges Ufer» zeigt eine für diesen Zeitabschnitt typische, die Waagrechte betonende Komposition mit tiefem Horizont und scheinbar unendlichem Wolkenhimmel.

Jan van Goyen, der zu seiner Zeit nicht besonders geschätzt war – er starb 1656 völlig verarmt in Den Haag – gilt seit dem Impressionismus als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Hollands.







**JACQUES LINARD**

Paris (?) um 1600–1645 Paris

**La Bouquetière**

Oel a/Lwd., 120 x 86 cm

*Literatur:*

Michel Faré, *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France. Le XVII<sup>ième</sup> Siècle*, Fribourg/Paris 1974, S. 30, Abb. S. 22

Stilleben in Europa, Ausst.kat., Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1980, S. 154

Die Herkunft des Stillebenmalers Jacques Linard, der seit 1627 in Paris als Maler tätig war, liegt im dunkeln. Er scheint mit Lubin Baugin und Claude Vignon in Kontakt gekommen zu sein und mit den in Paris lebenden flämischen Künstlern, die sein Schaffen beeinflusst haben, Beziehungen gepflegt zu haben. Linard, dem bereits 1631 der Titel eines «Peintre et valet de chambre du Roi» verliehen worden war, beschäftigte sich in der Hauptsache mit Blumen- und Früchtestilleben, malte aber auch allegorische Kompositionen.

«La Bouquetière» ist Teil einer Jahreszeiten-Folge, von der nur noch das vorliegende Gemälde – den Frühling repräsentierend – und die Darstellung des Herbstes erhalten sind.<sup>1</sup>

Linard ist es hier in glücklicher Weise gelungen, Porträt und Blumenstilleben in einem Bild zu vereinen: «... Demonstrativ hält die bräutlich bekränzte Blumenbinderin des Frühlings einen Strauss Rosen empor, mit Ausonius mahnend: Collige virgo rosas dum flos novus (Pflücke die Rose, eh' sie verblüht)...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: Michel Faré, *Le Grand Siècle de la Nature Morte en France*, 1974, S. 30 und Abb. S. 22, 23.

<sup>2</sup> Vgl.: *Stilleben in Europa*, Baden-Baden 1980, S. 154.







**MATTHIAS STOMER**

Holland um 1600 – nach 1650 Sizilien

**Christus in Emmaus**

Oel a/Lwd., 126 x 229 cm

*Literatur:*

Vgl.: B. Nicolson, Stomer Brought Up-to-date, in: Burlington Magazine, Nr. 889, April 1977, S. 237f., 241f.

*Provenienz:*

Deutsche Privatsammlung

Über Stomers Herkunft und die frühen Jahre seiner künstlerischen Tätigkeit herrscht weitgehend Unklarheit. Vermutlich war er zwischen 1625 und 1629 Schüler von Gerard van Honthorst in Utrecht. Spätestens 1630 reiste Stomer nach Rom, wo er sich für mindestens zwei Jahre aufhielt. Es kann davon ausgegangen werden, dass er in dieser Zeit neben einigen grossen Altarbildern van Honthorsts und Arbeiten anderer Caravaggisten, vor allem Hauptwerke von Caravaggio selber zu Gesicht bekam. Um 1633 übersiedelte Stomer nach Neapel. Hier entstanden zahlreiche religiöse Gemälde, darunter eine Passionsfolge für die Kapuzinerkirche S. Efreim Nuovo (heute im Museo Nazionale), die enge Verwandtschaft mit den Nachtstücken van Honthorsts zeigt. Zu Beginn der 40er Jahre zog Stomer nach Sizilien, wo er bis zu seinem Tode geblieben zu sein scheint. «Stom(er)s Œuvre (zeichnet sich) durch einen leicht erkennbaren Stil aus: dramatische Hell-Dunkel-Kontraste, charakteristische rote und gelbe Töne, eindringliche Gestik, ausdrucksvolle Gesichter mit runzlicher, ledriger Haut... Dabei verschmolzen Einflüsse so unterschiedlicher Künstler wie Honthorst..., neapolitanischer und sizilianischer Maler sowie Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und ihrer Nachfolger.»<sup>1</sup>

Neben historischen und mythologischen Themen malte Stomer in der Hauptsache Gemälde religiösen Inhalts. Dabei galt sein besonderes Interesse dem Leben Christi, das er in unzähligen Einzelbildern und Bildfolgen zur Darstellung brachte. Literarische Quelle des vorliegenden Gemäldes ist das Lukas-Evangelium, Verse 24,30–24,31: «Und es begab sich, als er mit ihnen zu Tische sass, nahm er das Brot, sprach das Dankesgebet darüber, brach es und gab es ihnen. Da wurden ihnen die Augen aufgetan, und sie erkannten ihn; und er entschwand ihren Blicken.»

Stomer hat das Motiv des «Christus in Emmaus» verschiedene Male aufgegriffen und künstlerisch umgesetzt. Mehrere Versionen entstanden während seines Aufenthaltes in Neapel (um 1633 – um 1640), eine letzte in Sizilien.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Im Lichte Hollands. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Basel, 1987, S. 244.

<sup>2</sup> Vgl.: B. Nicolson, Stomer Brought Up-to-date, in: Burlington Magazine, Nr. 889, April 1977, S. 241f.

**MARC GABRIEL CHARLES GLEYRE**

Chevilly 1808–1874 Paris

**Bacchantentanz**

Oel a/Lwd., 147 x 243 cm

*Literatur:*

Charles Clement, Etude sur les Beaux-Arts en France, 1865, S. 216

P. Mantz, Charles Gleyre, in: Gazette des Beaux Arts, XI, 1875, S. 233 ff.

Georges Clement, Gleyre. Etude Biographique et Critique, 1878, S. 94–99, 200f., 405f.

R. H. Hofmeister, Das Leben des Kunstmalers Karl Gleyre, in: Zürcher Kunstgesellschaft Neujahrsblatt, 1879

R. Lugeon, Charles Gleyre, le peintre et l'homme, Lausanne 1939

Charles Gleyre ou les illusions perdues, Ausst.kat., Kunstmuseum Winterthur u.a.O., 1974/75, S. 40ff.

L. Robinson, Marc-Charles-Gabriel Gleyres, unpublizierte Dissertation, The Johns Hopkins University, 1978, S. 141ff.

Michel Thévoz, L'Académisme et ses Fantômes – Le Réalisme imaginaire de Charles Gleyre, in: Collection Critique, 1980, S. 104ff.

William Hauptman, Charles Gleyre: Tradition and Innovation, in: Charles Gleyre 1806–1874, Ausst.kat., Grey Art Gallery, New York University, 1980, S. 28f., 131, Nr. 31

*Ausstellung:*

Salon des Tuileries, Paris 1849, Nr. 914

*Provenienz:*

Sammlung François d'Assise, spanischer Botschafter in Frankreich, 1849

Privatsammlung, Spanien

Privatsammlung, New York

Der in der Schweiz geborene Charles Gleyre zeigte schon früh ein ausserordentliches künstlerisches Talent. 1825 begann er seine Ausbildung in Paris im Atelier von Louis Hersent. Nach einem längeren Aufenthalt in Italien und Reisen nach Griechenland, Ägypten, Syrien und in die Türkei kehrte er 1837 nach Frankreich zurück. Erste Erfolge erzielte er mit seinem Gemälde «Soir ou les illusions perdues» (Musée du Louvre, Paris), das, 1843 im «Salon» gezeigt, grosses Aufsehen erregte und von der Jury mit zwei Medaillen ausgezeichnet wurde. Gleyre, der gegen die Akademie opponierte und von der zeitgenössischen Kritik als «indépendant» betitelt wurde, führte in Paris ein eigenes Atelier, in welchem er jungen Künstlern – darunter Renoir, Sisley, Monet, Bazille, Whistler und nicht zuletzt Albert Anker – Unterricht erteilte.

Der hier vorliegende «Bacchantentanz» ist das bedeutendste Gemälde von Charles Gleyre, das sich heute noch in Privatbesitz befindet. Entstanden in den Jahren 1846 bis 1849, wurde es kurz nach seiner Fertigstellung im «Salon» dem Pariser Publikum präsentiert.

Das friesartig komponierte monumentale Gemälde scheint sich an Tizians um 1519 entstandenes Bild «Baccanale» anzulehnen, das Gleyre zumindest als Reproduktion gekannt haben wird.

Neben zahlreichen Zeichnungen und Oelstudien, die Gleyre als Vorbereitung zu dem Gemälde dienten, existiert eine Radierung von Gabriel Xavier Montaut (genannt Montaut d'Orléron) nach Gleyres Komposition, die am 15. Oktober 1949 in der Zeitschrift «L'Artiste» publiziert wurde.

<sup>1</sup> Oel a/Lwd., 175 x 193 cm, Museo del Prado, Madrid (418).















**JUAN DE ARELLANO**

Santorcaz 1614–1676 Madrid

**Blumenstrauss in gläserner Vase**

Unten rechts signiert.

Oel a/Lwd., 84 x 63 cm

*Literatur:*

Vgl.: Das Stilleben und sein Gegenstand, Ausst.kat., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1983, S. 90, Abb. 98

Der spanische Stillebenmaler Juan de Arellano erhielt seine Ausbildung in Segovia im Atelier von Juan de Solis. In seinen Anfängen kopierte er zahlreiche Blumenbilder des italienischen Meisters Mario di Fiori, wandte sich dann aber bald einem intensiven Naturstudium zu. Seine frühen Werke stehen der flämischen Blumenmalerei nahe, besonders jener eines Daniel Seghers, Jan Davidsz de Heem und Johannes Fyt. In späteren Jahren gelangte Arellano zu einer eigenständigeren Auffassung, sein Stil wurde zunehmend freier, das Kolorit heller und leuchtender.

Neben dem «Blumenstrauss in gläserner Vase», einem typischen Werk Arellanos, existieren verschiedene in Komposition und malerischer Lösung eng verwandte Gemälde.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: Das Stilleben und sein Gegenstand, Ausst.kat. Dresden 1983, S. 90.







**EGBERT VAN DER POEL**

Delft 1621–1664 Rotterdam

**Fischer vor einer weiten Strandlandschaft**

Unten links signiert und datiert 1653.

Öl a/ Holz, 41.5 x 54 cm

*Literatur:*

Vermeer, Ausst.kat., Rotterdam 1935, Nr. 77, Abb. 15

*Ausstellungen:*

Loan Exhibition of Works by Old Masters and Scottish National Portraits, London 1883

Vermeer Tentoonstelling, Rotterdam 1935

*Provenienz:*

Sammlung James Leslie Esq., 1883

Englischer Privatbesitz

Galerie Sanct Lucas, Wien, 1935

Sammlung Major Short, Wien

Kunsthändler Brod, London

Egbert Lievensz van der Poel, vermutlich Schüler von Cornelis Saftleven, gehörte dem Rotterdamer Malerkreis an. Neben bäuerlichen Genreszenen und Küchenstücken umfasst sein Werk Strandansichten von Fischern, Fischhändlern und spielenden Kindern bevölkerten Strandansichten mit Blick auf Dünen und Meer, die motivische Verwandtschaft mit Darstellungen von Jan van Goyen und Simon de Vlioger zeigen. Van der Poels Küstenbilder – sie sind meist in den sechziger Jahren entstanden – verraten ein erwachendes Interesse an der Farbe: das tonige Braungelb der Landschaft wird in wirkungsvollen Kontrast zu den kräftigen Farbakzenten der Kleidung der lebendig gegebenen Hauptfiguren gesetzt. Das leuchtende, von der Seite einfallende Sonnenlicht und die Auffassung der Figuren verweisen auf den Einfluss von Adriaen van Ostade.

Das vorliegende Gemälde gehört zu den koloristisch reizvollsten der Gruppe der Strandbilder im Œuvre van der Poels.







**BERNHARD KEIL** genannt **MONSÙ BERNARDO**  
Helsingör 1624–1687 Rom

**Reisender, einem Spaniel eine Schale mit Futter vorsetzend**  
Oel a/Lwd., 109 x 143.5 cm

*Literatur:*

W. Stirling, *Annals of the Artists of Spain*, London 1848, III, S. 1441, Nr. 365

C.B. Curtis, *Velásquez and Murillo*, London/New York 1883, S. 292, Nr. 456a

Roberto Longhi, *Monsù Bernardo*, *La Critica d'Arte*, 1938, S. 126, Abb. 17

D. Angulo Iniguez, *Murillo*, Madrid 1981, II, S. 554, Nr. 2.649

M. Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Rom 1988, S. 220, Nr. 134, mit Abb.  
(hier falsche Massangabe)

*Provenienz:*

Sammlung Marquise von Exeter, Burghley House (als Murillo)

Sammlung Sir Archibald Buchan-Hepburn, Bt., Smeathon-Hepburn, East Lothian

Christie's, 23. Februar 1934, Nr. 133 (als G.B. Castiglione)

Sammlung Dr. F. Rothman

Christie's, 3. Juli 1936, Nr. 116 (als G.B. Castiglione)

Sammlung Prof. Giuliano Briganti, Rom, um 1938

Keil, Sohn eines im Dienste Christians IV. von Dänemark stehenden Deutschen, trat mit zwölf Jahren ins Atelier des Hofmalers Marten van Steenwinkel in Kopenhagen ein. Nach sechsjähriger Lehrzeit – und wahrscheinlich bereits im Besitz eines Meistertitels – ging er 1642 nach Amsterdam, um seine Ausbildung bei Rembrandt zu vervollkommen. Zwei Jahre später trat er in die Dienste des Malers und Kunsthändlers Hendrik van Uylenburgh. Obwohl Keil in seinen letzten Jahren in Amsterdam ein eigenes Atelier geführt hatte, verliess er 1651 Holland und reiste – mit Zwischenhalten in Köln, Mainz, Frankfurt und Augsburg – nach Venedig. Hier machte er die Bekanntschaft von Senator Giovanni Carlo Savorgnan, der bei ihm Gemälde für seinen neu erbauten Palazzo bestellte. 1654 begleitete Bernhard Keil – er nannte sich nun Monsù Bernardo – Savorgnan, der sein Mäzen gewesen zu sein scheint, nach Bergamo. Nach Aufhalten in Mailand, Venedig, Forlì, Ferrara und Ravenna traf er schliesslich 1656 in Rom ein, wo er bis zu seinem Tode wohnhaft blieb.

Keils Werk umfasst sowohl Bildnisse, religiöse Malerei und Historienbilder als auch Genredarstellungen. Während man bis heute von seiner Porträtkunst und den Historienbildern so gut wie keine Kenntnis hat, gibt es einige bekannte Beispiele seiner religiösen Gemälde. Keils Ansehen beruht aber in der Hauptsache auf den «Bambocciaden», komischen Darstellungen aus dem Volksleben, und auf seinen Genreszenen, die meist allegorische Bedeutung haben. In stilistischer Hinsicht erweist sich Keil als Vertreter einer südlichen Barockmalerei – seine Ausbildung in Dänemark und Holland scheint sein reifes Schaffen kaum beeinflusst zu haben. «In Italien hat Keil neu begonnen, im Anschluss an Domenico Feti und an Bernardo Strozzi, auch... von Gianbattista Langetti beeindruckt.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Werner Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Landau 1983, Bd. III, S. 1460.







**GIOVANNI BATTISTA RUOPPOLO**

Neapel 1629–1693 Neapel

**LUCA GIORDANO**

Neapel 1634–1704 Neapel

**Herbst**

Oel a/Lwd., 244 x 348 cm

*Gutachten:*

John T. Spike, Florenz

*Provenienz:*Vermutlich Sammlung Carlo della Torre, bis 1. 4. 1684<sup>1</sup>Vermutlich Sammlung Vincenzo Samueli und Giovanni Battista Bertocchi, Neapel<sup>1</sup>

Giovanni Battista Ruoppolo gilt als einer der Meister des neapolitanischen Stillebens der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Als Sohn eines Fayence-Malers in Neapel geboren, erhielt er seine künstlerische Ausbildung im Atelier von Paolo Porpora, der sein Schaffen ebenso prägte wie Abraham Brueghel, welcher sich 1675 in Neapel niedergelassen hatte. Anregungen empfing der junge Ruoppolo ganz gewiss auch von Caravaggio, der sich um 1606 für kurze Zeit in Neapel aufgehalten hatte und dessen Werke Ruoppolo gekannt haben muss.

Das vorliegende Gemälde stellt eine Gemeinschaftsarbeit von Giovanni Battista Ruoppolo und Luca Giordano, einer der hervorragendsten Erscheinungen der italienischen Barockmalerei, dar: in nahezu enzyklopädischer Weise breitet Ruoppolo die verschiedenen Traubenarten vor dem Betrachter aus, während Giordano die Figuren – Satyr, Knaben und Putti – sowie eine marmorne Bacchustatue und einen Ziegenbock einfügte. Zwei Protagonisten des goldenen Zeitalters der neapolitanischen Malerei – Ruoppolo, der Spezialist für Stilleben, und Giordano, die führende Figur des Spätbarock – haben hier ein monumentales Werk geschaffen, das vermutlich eine Auftragsarbeit und für die Ausschmückung eines Palastes bestimmt gewesen war. Ruoppolo, der sich vor allem auf die Darstellung von Früchten spezialisiert hatte, galt damals als der bedeutendste neapolitanische Stillebenmaler; allein die Tatsache, dass es ihm gelungen war, den grossen Luca Giordano für eine Zusammenarbeit zu gewinnen, spricht für das grosse Ansehen, das er in Neapel genossen haben muss.

Spike datiert das Gemälde aufgrund der charakteristischen Figuren von Giordano in die frühen 80er Jahre. Ein vergleichbares, signiertes Werk von Ruoppolo, «Stilleben mit Trauben», findet sich im Besitz einer spanischen Privatsammlung.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: Oresta Ferrari/Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano. L'opera completa, Neapel 1992, Bd. I, S. 399.

<sup>2</sup> Vgl.: «Pittura Napolitana. De Caravaggio a Giordano», Ausst.kat., Museo del Prado, Madrid 1985, S. 294, Nr. 124.











**JOHANNES LEEMANS**

Den Hag 1633–1688 Den Haag

**Der Vogelfänger**

Unten links signiert und datiert 1670.

Oel a/Lwd., 124 x 168 cm

Johannes Leemans – vermutlich der Bruder des Stilleben- und Figurenmalers Anthonie Leemans (1631–1673) – war vor allem in Den Haag, aber auch in Amsterdam, Alkmaar und Utrecht tätig. Seine Stilleben, Kompositionen mit realistisch aufgefassten, nicht selten in natürlicher Grösse wiedergegebenen Jagdwaffen und Jagdgerätschaften, besonders für den Vogelfang, sind häufig in der Art des trompe l'œil gemalt.

Die im vorliegenden Bild versammelten illusionistisch gemalten Utensilien gehören – abgesehen von Windhund und Jagdhorn – zur Ausrüstung eines Vogelfängers. Der Vogelfang war im 17. Jahrhundert sehr beliebt und verbreitet und wurde aus den unterschiedlichsten Gründen ausgeübt: einerseits zum Broterwerb, für die Käfighaltung oder zur Bekämpfung von Schädlingen, andererseits zum vergnüglichen Zeitvertreib. Das Studium der hier präsentierten Gerätschaften zeigt, dass es damals mehr Vogelarten gegeben haben muss als heute. Vor dem abgedeckten Futterhaus – es diente zum Ködern der Vögel – stehen drei verschiedenartige Lockkäfige. Neben der weissen, für das 17. Jahrhundert typischen Jagdledertasche liegen zwei Lockpfeifen, die von einem rosa Seidenband zusammengehalten werden. Dahinter erkennt man kurze zugespitzte Stecken, ein Netz und Wachtelgarn. Vor dem ruhenden Jagdhund ist ein sogenanntes Federpiel plaziert, ein Gerät, das zur Falkenjagd diente.

Jagdstilleben entstanden häufig im Zusammenhang mit der dekorativen Ausgestaltung von Innenräumen. Es kann vermutet werden, dass auch der «Vogelfang» von Johannes Leemans eine Auftragsarbeit war und ursprünglich zur Ausstattung eines Jagdschlusses gehörte.







**JAN WEENIX**

Amsterdam um 1640–1719 Amsterdam

**Jagdstileben**

Unten links signiert und undeutlich datiert 1691/1697?

Oel a/Lwd., 92 x 154 cm

Jan Weenix erhielt seine künstlerische Ausbildung einerseits im Atelier seines Vaters, dem Landschafts-, Genre- und Stillebenmaler Jan Baptist Weenix, andererseits von seinem Grossvater Gysbert d'Hondecoeter, der sich fast ausschliesslich mit der Darstellung von lebendem und erlegtem Federvieh beschäftigte. Nach kurzen Jahren in Utrecht, wo er 1664 und 1668 als Mitglied der Malergilde eingeschrieben war, folgte Weenix dem Ruf des Kurfürsten von der Pfalz, Johann Wilhelm von Düsseldorf, und zog als Hofmaler auf Schloss Bensberg. Hier und in München entstand in den Jahren 1702 bis 1712 eine Vielzahl grossformatiger Gemälde – etwa «Jagdstileben vor einer Landschaft mit Schloss Bensberg» (1712; Alte Pinakothek, München) – von denen manche Teil eines umfangreichen dekorativen Programms waren, das der Künstler für die Räumlichkeiten von Schloss Bensberg realisiert hatte. Nach 1712 kehrte Weenix in seine Heimatstadt Amsterdam zurück, um hier seine letzten Lebensjahre zu verbringen.

Weenix' bevorzugtes Motiv war das Jagdstilleben. Daneben schuf er grossformatige Bildnisse sowie italisierende Landschaftsdarstellungen mit antiken Architekturen und genrehafter Figurenstaffage – meist in abendlichem Sonnenlicht – die grosse Nähe zu Gemälden seines Vaters aufweisen.

Neben totem Federwild, Schwänen und allerlei Jagdutensilien spielt auf vielen seiner mit grösster Sorgfalt und Detailgenauigkeit gearbeiteten Jagdstücken der tote Hase eine übergeordnete Rolle. Dabei gelingt es Weenix, den nicht selten in natürlicher Grösse gegebenen Tieren und Gerätschaften eine lebendige Stofflichkeit zu verleihen. Häufig suchte Weenix die beiden traditionellen Bildgattungen Stilleben und Landschaft in einem Bild zu vereinen. So findet sich etwa auf dem vorliegenden Gemälde im Vordergrund ein friesartig angeordnetes Stilleben – mit Rebhühnern, Jagdgeräten, einem kläffenden Hund, Blumenschmuck und dem für Weenix typischen toten Hasen<sup>1</sup> – während sich im Hintergrund eine hügelige Abendlandschaft mit dramatisch bewölktem Himmel ausbreitet. Die reichverzierte antike Vase und der fliegende Vogel – beide weder dem Stilleben noch der Landschaft zugehörig – leiten das Auge des Betrachters geschickt von einer Bildgattung in die andere und sorgen für ein harmonisches Bildganzes. Weenix lehnte sich in dieser und verwandten Kompositionen an das Schaffen seines Onkels Melchior d'Hondecoeter an, der sein Federvieh vor ähnlichen Parklandschaften zu arrangieren pflegte.

<sup>1</sup> Ein fast identischer Hase erscheint auf Weenix' Jagdstück «Stilleben mit totem Hasen», signiert und datiert 1682(83?), Oel a/Lwd., 68 x 54 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Karlsruhe (vgl.: Bob Haak, *The Golden Age. Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York 1984, S. 497, Abb. 1104).







**ABRAHAM MIGNON**

Frankfurt am Main 1640–1679 Wetzlar oder Utrecht

**Stilleben**

Oel a/Lwd., 57 x 68.5 cm

*Gutachten:*

Ellen Bernt, München

Abraham Mignons Vorfahren waren Ende des 16. Jahrhunderts aus den südlichen Niederlanden emigriert und hatten sich in Frankfurt am Main niedergelassen, das damals eines der wichtigsten calvinistischen Zentren Deutschlands war. Als Mignons Eltern im Jahre 1649 nach Wetzlar übersiedelten, liessen sie ihren Sohn in der Obhut des Calvinisten und Stillebenmalers Jacob Marrell in Frankfurt zurück. Dieser heiratete zwei Jahre später die Witwe des berühmten Kupferstechers Matthäus Merian d. Ä., Herausgeber der bedeutenden «Topographie» von M. Zeiller mit über 2000 Städteansichten, die zum Teil von Merian selbst gestochen worden waren. Der junge Abraham Mignon wuchs also in einem überaus anregenden Milieu auf. Schon früh trat er ins Atelier von Marrell ein und erfuhr eine gründliche Ausbildung zum Stillebenmaler. 1664 verliessen Marrell und Mignon Frankfurt. Ob sie auf direktem Wege nach Utrecht gereist waren – wo sie 1669 als Mitglieder der Malergilde eingeschrieben waren – oder ob sie in verschiedenen Städten Station gemacht hatten, ist heute ungewiss. In Utrecht lernte Mignon Jan Davidsz de Heem (1606–1684) kennen, der die Jahre von 1669 bis 1672 in seiner Heimatstadt verbrachte. Die Bekanntschaft mit de Heem, der sein zweiter Lehrmeister wurde, sollte die künstlerische Entwicklung Mignons entscheidend beeinflussen und mitbestimmen. Mignon orientierte sich nicht nur stilistisch an seinem Lehrer, sondern folgte ihm auch in der Wahl der Bildthemen. Wie jene de Heems, sind auch Mignons mit bemerkenswerter Feinheit gemalten Früchte- und Blumenstücke liebevoll und minutiös arrangierte Kompositionen, die neben Blumen, Pflanzen und Früchten häufig auch mit allerlei Getier – Schlangen, Schnecken, Fröschen oder Schmetterlingen – belebt sind.







**GIOVANNI ANTONIO PELLEGRINI**

Venedig 1675–1741 Venedig

**Der Raub der Europa**

Öl a/Lwd., 156 x 129 cm

*Gutachten:* Antonio Morassi

Der aus Padua gebürtige Pellegrini war Schüler des Lombarden Paolo Pagani. Nach der Ausbildungszeit führten ihn lange Reisen ins Ausland – nach England, Deutschland, Frankreich und in die Niederlande – wo er von adeligen Auftraggebern für zum Teil umfangreiche Dekorationsarbeiten zugezogen wurde. Für Pellegrinis künstlerisches Schaffen war weniger sein Lehrer Pagani von Bedeutung, vielmehr empfing er entscheidende Impulse vom späten Luca Giordano und von Sebastiano Ricci, mit deren Werken er sich nicht allein in Venedig, sondern auch in Padua und Rom vertraut machen konnte. Trotz seiner Anlehnung vor allem an das Werk Riccis entwickelte Pellegrini doch eine eigenständige Bildsprache. Er löste sich «von der barocken Kultur des Seicento gewissermassen mit einer revolutionären Geste, indem er auf die Entwicklung einer ‹plastischen› Form verzichtete, um eine ‹malerische› Form anzuwenden, die ohne Umrisse, flüssig, zerfliessend, stark leuchtend, auf eine helle, silbrige Palette abgestellt ist, dank deren er einen wirklich geschlossenen, dichterischen Ausdruck festhält».<sup>1</sup>

«Der Raub der Europa» illustriert eine Episode aus der griechischen Mythologie. Nach der Sage soll sich Zeus, der höchste Gott der Griechen, in einen zahmen Stier verwandelt und Europa, die Tochter des Königs von Phoinikien und der Telephassa, über das Meer nach Kreta entführt haben. Pellegrini hat das Thema, das als bildliche Darstellung erstmals um 10 nach Christus auf einem Wandgemälde in Pompeji erscheint und in der Folge von unzähligen Künstlern aufgegriffen worden ist, mindestens zweimal künstlerisch umgesetzt: neben dem vorliegenden Gemälde existiert eine andere Version, die er während seines ersten Engländeraufenthaltes, 1708, im Rahmen einer umfangreichen Dekoration – bestehend aus grossformatigen Leinwandbildern mit mythologischen Motiven – in Narford Hall, bei King's Lynn in Norfolk, geschaffen hat.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Rodolfo Pallucchini, *Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts*, München 1961, S. 29.

<sup>2</sup> Ebd., S. 28.









15

**RICHARD WILSON**

Penegoes, Montgomeryshire 1714–1782 Colommendy, Wales

Pendants

**Kapuzinermönche in Gensano**

**Ansicht des Nemi-Sees**

Oel a/Lwd., je 43.5 x 54.5 cm

*Literatur:*

Vgl.: W. G. Constable, Richard Wilson, London 1953, S. 208f.

*Ausstellung:*

Vermutlich Society of Artists, London 1761, Nr. 137 und 138

*Provenienz:*

Deutscher Privatbesitz





Wilson, Sohn eines einfachen Landpfarrers, begann 1729 eine Lehre beim Porträtmaler Thomas Hudson in London. Während seine Bildnisse noch ganz der Tradition verpflichtet waren, zeigte sich in den ersten Landschaftsbildern – entstanden um 1745 – bereits sein ausserordentliches Talent. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre hielt sich Wilson in Italien auf, zuerst in Venedig, wo er die Werke Tizians studierte und Freundschaft mit dem Landschaftsmaler Zuccarelli schloss, später in Rom. Wilson, der hier Beziehungen zu Mengs und Vernet pflegte, widmete sich nun ganz der Landschaftsmalerei. 1757 kehrte er nach London zurück und stand dort während Jahren im Mittelpunkt des künstlerischen Lebens. Er gehörte zu den Begründern der einflussreichen Society of Artists und wurde 1768 Gründungsmitglied der Royal Academy.

Wilson zählt zu den bedeutendsten englischen Landschaftsmalern der Generation vor Turner und Constable, und sein umfangreiches Werk inspirierte die englischen Maler bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.



**CLAUDE JOSEPH VERNET**

Avignon 1714–1789 Paris

**L'entrée d'un port: navire tirant une salve**

Unten links signiert und datiert 1761.

Rückseitig auf dem Keilrahmen verschiedene alte Etiketten.

Öl a/Lwd., 98 x 132 cm

*Gutachten:*

Marcel Roethlisberger, Genf

*Literatur:*

Florence Ingersoll-Smouse, Joseph Vernet. Peintre de marine. Etude critique suivie d'un catalogue raisonné de son œuvre peint, Paris 1926, Bd. I, S. 93, Nr. 748, Abb. Tafel LXXXV, Fig. 188

*Provenienz:*

Musée de l'Académie des Beaux-Arts, Leningrad, Katalog Nr. 15

Musée de l'Ermitage, Leningrad, Galerie Koudelev Besborodko, 1886; vermutlich verkauft durch die sowjetische Regierung in den Jahren 1920–1930

Galerie «Au Vieux Paris», Paris 1933

Privatbesitz Westschweiz

Vernet verbrachte seine ersten Lehrjahre im Atelier des Porträt- und Marinemalers Louis René de Vialy in Aix und setzte seine Ausbildung anschliessend bei Philippe Sauvan in Avignon fort. Mäzene, unter ihnen der Marquis de Caumont, ermöglichten ihm 1734 einen Aufenthalt in Rom, wo er seine Kenntnisse bei den Marinemalern Bernardo Fergioni und Adriano Manglard vertiefte. Bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in Rom konnte Vernet die ersten Aufträge entgegennehmen, und 1743 wurde er Mitglied der Accademia di San Luca, eine Ehre, die ausländischen Künstlern selten gewährt wurde. Vernet unternahm von Rom aus häufig Ausflüge, etwa nach Tivoli und Neapel, wo er die Werke Salvator Rosas kennen und schätzen lernte. Die Zeit in Italien, während welcher er sich – an den Vorbildern Salvator Rosa und Claude Lorrain orientiert – ausschliesslich der Landschaftsmalerei widmete, war entscheidend für Vernets künstlerische Entwicklung. Neben Ansichten von Rom und dessen Umgebung entstanden vor allem Marinebilder. 1753 endgültig nach Frankreich zurückgekehrt, wurde er mit dem von Marquis de Marigny vermittelten umfassenden Auftrag des Königs betraut, in 24 Bildern die wichtigsten französischen Häfen festzuhalten (Musée du Louvre, Paris). Abgesehen von einer Reise in die Schweiz – das Gemälde «Der Rheinfall» (Schweizerisches Landesmuseum, Zürich) entstand in dieser Zeit – lebte Vernet nach 1762 ständig in Paris. Er wurde mit Aufträgen geradezu überschüttet, vor allem von England, aber auch von Kunstsammlern aus Deutschland, Polen, den Niederlanden, Schweden und der Schweiz.

Vernet gehört zu den wichtigsten französischen Landschaftsmalern des 18. Jahrhunderts. In seinem Werk lebt die klassische Formtradition des 17. Jahrhunderts weiter und verbindet sich mit den zeitgenössischen romantischen Tendenzen.

Das hier präsentierte Gemälde gehört zu den Spitzenwerken des Künstlers. Stilistisch zeigt es nahe Verwandtschaft mit der Serie der französischen Hafenansichten, mit deren Ausführung Vernet 1753 begonnen hatte. Während Vernet ein Motiv oft in verschiedenen Versionen ausführte, existiert das vorliegende Gemälde einzig in dieser Fassung.











**JOSEPH WRIGHT** genannt **WRIGHT OF DERBY**  
Derby 1734–1797 Derby

**Brennendes Bauernhaus**

Unten rechts monogrammiert und undeutlich datiert 1793/1795 (?)  
Öl a/Lwd., 64 x 80 cm

*Gutachten:*

Judy Egerton, London

*Literatur:*

Vgl.: Benedict Nicolson, Joseph Wright of Derby. Painter of Light, London 1968, S. 92 und S. 269ff.

Joseph Wright studierte in den fünfziger Jahren in London beim Porträtmaler Thomas Hudson, wo er sich mit John Hamilton Mortimer und Richard Wilson – dessen Werke gewisse Affinitäten zu den seinen aufweisen – befreundete. In seinen frühen Arbeiten orientierte sich Wright noch deutlich an der Kunst der Niederländer, besonders des Utrechter Caravaggisten Gerard van Honthorst. Wenngleich ein starkes Interesse an Lichteffekten auch später bestehen blieb, fand er doch zu einer eigenständigen Bildsprache. In den Jahren 1773 bis 1775 hielt sich Wright in Italien auf, wo unzählige Landschaftsstudien entstanden. Hier erlebte er den Ausbruch des Vesuvs, ein für die Kultur des 18. Jahrhunderts folgenreiches Naturereignis: die Entdeckung der verschütteten Vesuvstädte weckte zum einen das Interesse für die Antike, zum anderen faszinierte der feuerspeiende Berg Wissenschaftler und Künstler gleichermaßen. Wright hielt das Geschehen in mehreren Bildern fest. Auch nach seiner Rückkehr nach England, 1775, entstanden zahlreiche Gemälde, die von seinen Aufenthalten in Rom und Neapel inspiriert waren.

Wright, der enge Beziehungen zu den führenden Wissenschaftlern und Intellektuellen seiner Zeit pflegte – er schuf die neue Bildgattung des «wissenschaftlichen Gesellschaftstückes» – kann hinsichtlich seiner intensiven Auseinandersetzung mit dem Licht und dessen Wirkungen als Vorläufer Turners betrachtet werden. Gleichermassen aufklärerisch und romantisch, erweist sich Wright als ein Künstler von erstaunlicher Vielfalt. Aufgrund seines bewussten Einsatzes des Lichts als Stimmungsträger wurde er aber besonders von den deutschen Romantikern rezipiert.

Das «Brennende Bauernhaus», Mitte der neunziger Jahre vermutlich in Derby entstanden, wo sich Wright nach seinem Italienaufenthalt niedergelassen hatte, stellt mit seinen dramatischen Lichteffekten ein überaus typisches Werk des Künstlers dar. Wright hat das Thema in jenen Jahren mehrere Male aufgegriffen, doch unterscheiden sich die verschiedenen Versionen deutlich voneinander.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: B. Nicolson, Joseph Wright of Derby, London 1968, S. 269ff.







**ANTON GRAFF**

Winterthur 1736–1813 Dresden

**Wilhelmine Henriette zu Lippe-Biesterfeld,  
geborene Gräfin Schönburg-Lichtenstein (1746–1819)**

Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 1769.

Oel a/Lwd., 85,5 x 68,5 cm

*Literatur:*

Zeichnung und Malerei der Goethe-Zeit, Ausst.kat. AGO Galerie Wolfgang Thiede, Berlin 1984, S. 132f., Abb. 1

Ekhart Berckenhagen, Anton Graff: Nachträge zum Œuvre, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 1989, S. 17, Nr. 882M

*Provenienz:*

Auktion Nachlass Saurer Arbon und Zürich, 16. Oktober 1974, S. 45, Nr. 519, Abb. Tafel 52

Sammlung Gräfin Pourtales, Prien (bis 1983)

«... Die Bildnismalerei war im 18. Jahrhundert in Deutschland diejenige Gattung, die nach Überwindung der Schemata des Repräsentationsporträts humane Inhalte am tiefsten erfasste. Die Weitung des Bewusstseins und der Gewinn an Freiheit in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts (...) brachte im Porträt Leistungen hervor, deren Wirkung bis weit in das 19. Jahrhundert hineinreichte...».<sup>1</sup> Der in Winterthur als Sohn eines Zinngießers geborene Anton Graff führte diese Entwicklung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu ihrem Höhepunkt.

Graffs ausserordentliche künstlerische Begabung zeigte sich schon früh. In seiner Vaterstadt Winterthur besuchte er die Zeichenschule von Johann Ulrich Schellenberg, welcher ihn im Jahre 1756 dem Kupferstecher Johann Jakob Haid in Augsburg empfahl. Nach einjähriger Lehrzeit bei Haid wurde Graff in Ansbach bei dem als Porträtist geschätzten Hofmaler Leonhard Schneider als Kopist tätig. 1759 kehrte er nach Augsburg zurück und folgte sieben Jahre später dem Ruf Christian Ludwig von Hagedorns an die nur wenige Jahre zuvor gegründete Dresdner Akademie. Graff avancierte in den folgenden Jahren zum Porträtisten des sächsischen, polnischen, preussischen und kurländischen Adels, aber auch des aufstrebenden Bürgertums. Er wurde zum «eigentlichen Schöpfer des bürgerlichen Frauen- und Männerporträts in Deutschland und zugleich zum Maler deutschsprachiger Dichter und Denker zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Helmut Börsch-Supan, Deutsche und skandinavische Malerei, in: Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1984, Bd. 10, S. 405.

<sup>2</sup> Ekhart Berckenhagen, Anton Graff: Nachträge zum Œuvre, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaften, 1989, S. 10.







**FRANZ THEOBALD HORNY**

Weimar 1798–1824 Olevano

**Aufbruch zum Ausritt**

Unten links signiert.

Öl a/Lwd., 55 x 67 cm

*Provenienz:*

Privatbesitz München

Der in Weimar geborene Horny verbrachte einen Grossteil seines kurzen Lebens in Italien. Nach einer ersten Ausbildungszeit an der Weimarer Kunstschule lernte er Freiherr von Ruhmor kennen, der ihn 1816 mit nach Rom nahm, um dem begabten Jüngling die bestmögliche Ausbildung zu ermöglichen. Auf Wunsch seines Mäzens, von dessen Gunst er zeitlebens abhängig bleiben sollte, arbeitete Horny zuerst im Atelier des Deutschen Joseph Anton Koch, später – wiederum auf Wunsch von Ruhmors – bei Peter Cornelius, der wie Koch dem Kreis der Nazarener angehörte. Nach der Rückkehr Cornelius' nach München widmete sich Horny der Landschaftsmalerei. Ein Lungenleiden, das 1818 ausgebrochen war, veranlasste ihn, Rom zu verlassen und nach Olevano zu ziehen, wo er bis zu seinem Tode 1824 wohnhaft blieb.

Hornys fragmentarisch gebliebenes Werk – es umfasst in der Hauptsache Zeichnungen und Aquarelle – gehört zu den bedeutendsten Kunstäusserungen aus dem Kreis der jungen «Deutschrömer». Horny begann sich erst relativ spät der Ölmalerei zuzuwenden, so dass sich in seinem Œuvre – bedingt durch seinen frühen Tod – so gut wie keine in dieser Technik gearbeiteten Werke finden. Aufgrund gewisser malerischer Unsicherheiten erscheint es als wahrscheinlich, dass das vorliegende Gemälde zu den allerersten Ölbildern des Künstlers gehört.







**ADRIAN LUDWIG RICHTER**

Dresden 1803–1884 Loschwitz bei Dresden

**Am Brunnen bei Grotta Ferrata**

Unten rechts signiert und datiert 1832.

Oel a/Lwd., 113 x 100 cm

*Literatur:*

Johann Friedrich Hoff, Adrian Ludwig Richter. Maler und Radierer. Verzeichnis seines gesamten graphischen Werkes, Freiburg i.Br. 1922 (2), Nr. 218

Karl Josef Friedrich, Die Gemälde Ludwig Richters, Berlin 1937 (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 24), S. 48, Nr. 39, Abb. 59 und 60

Die Kunst und das schöne Heim, 47. Jg., 3. Juni 1949, S. 92

Friedrich von Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1969 (2), zweiter Band (erste Hälfte), S. 411, Nr. 8 (hier mit falscher Massangabe)

Ludwig Richter und sein Kreis, Ausst.kat., Dresden 1984, S. 132, Nr. 259/60

*Provenienz:*

Sächsischer Kunstverein, Dresden, 1832;

Sammlung Gymnasialoberlehrer Fritsche, Dessau;

Sammlung Frau Direktor Fritsche, Dessau, 1903;

Sammlung Frau Charlotte Esche, München, 1937;

Privatsammlung, Berlin

Richter erhielt erste künstlerische Anregungen von seinem Vater, dem Kupferstecher Carl August Richter, der als Professor an der Kunstakademie in Dresden tätig war. Nach Aufenthalt in Frankreich – als Reisebegleiter eines russischen Fürsten – und Italien, wo er die Bekanntschaft von Joseph Anton Koch und Julius Schnorr von Carolsfeld machte, war Richter von 1828 bis 1835 als Zeichenlehrer an der Meissner Porzellanmanufaktur beschäftigt. 1836 übersiedelte er nach Dresden und amtierte vorerst als Lehrer, ab 1841 als Professor (als Nachfolger seines Vaters) an der dortigen Akademie.

Das vorliegende Gemälde, das zu den Meisterwerken der deutschen Romantik zählt, entstand 1832 in Meissen. Wie andere Gemälde aus jenen Jahren basiert auch dieses Werk auf zahlreichen Landschaftsstudien, die Richter von seinem Italienaufenthalt (1823–1826) zurückgebracht hatte. In einem Brief vom 8. Februar 1833 an den damaligen Besitzer des Bildes geht Richter eingehend auf sein Werk ein: «...Grotta Ferrata ist ein Schloss und Benediktiner Abtei im Lateinergebirge, 4 Stunden von Rom, und in der Nähe zwischen den bekannten Ortschaften Frascati und Albano gelegen. Auf meinem Gemälde ist das Schloss von dem herrlichen Waldweg, der in einer halben Stunde nach dem reizenden Frascati führt, genommen ... Eine ähnliche Ansicht wie die meinige ist mir neulich lithographiert bei Engelmann in Paris in die Hände gekommen, auch hat der ausgezeichnete Joseph Koch in Rom vor einigen Jahren dieselben Bäume mit den Platanen und dem Schloss in einem grossen Bilde dargestellt, welches eines der trefflichsten Bilder dieses geistreichsten unter den neueren Landschaftern seyn soll... Ihr Bild habe ich für den Kunstverein radiert, konnte aber keine sonderliche Wirkung hineinbringen, weil durch die starke Verkleinerung die Figuren – eine Hauptpartie des Gemäldes – allzusehr zusammenschumpften u. soweit ausdruckslos bleiben mussten...». Neben der im Brief erwähnten Radierung<sup>1</sup>, welche für die Bilderchronik des Sächsischen Kunstvereins entstand, schuf Richter mehrere Versionen dieses ungewöhnlich beliebten Gemäldes, zu dem sich der Künstler einmal in der folgenden Weise geäußert hat: «... eines von den gelungeneren Sachen, die ich gemacht habe ..., was ich auch radiert habe, und mehrmals kleiner wiederholen musste ...».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vgl.: K. J. Friedrich, Die Gemälde Ludwig Richters, Abb. 60.

<sup>2</sup> Vgl.: K. J. Friedrich, Die Gemälde Ludwig Richters, S. 48, 49, Nr. 40 und S. 52, Nr. 48.







**CARL SPITZWEG**

München 1808–1885 München

**Das Wiedersehen**

Unten links signiert.

Öl a/Papier, a/Lwd., 55 x 32.5 cm

*Literatur:*

Günther Roennefahrt, Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle, München 1960, S. 175, Nr. 389, mit Abb.

Siegfried Wichmann, Die Wanderwege des Carl Spitzweg. Das Motiv der Felsenschlucht in der Zeichnung und im Bild, Sindelfingen, o. J., S. 14, Abb. 18

*Provenienz:*

Ludwigs-Galerie, München, 1917

Westschweizer Privatbesitz

Spitzweg, Sohn eines Kaufmanns, studierte vorerst Pharmazie an der Münchner Universität, bevor er sich 1833 – angeregt durch die Bekanntschaft mit Künstlern – dazu entschloss, Maler zu werden. Spitzweg war Autodidakt; er begann ein intensives Studium der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und freundete sich mit den Landschaftsmalern Eduard Schleich und Christian Morgenstern sowie dem Maler und Zeichner Moritz von Schwind an. In dieser Zeit entstanden die ersten Zeichnungen und – seit 1846 – Illustrationen für die «Fliegenden Blätter», ein zwei Jahre zuvor von Kaspar Braun und Friedrich Schneider in München gegründetes humoristisches Wochenblatt. Nach ausgedehnten Gebirgswanderungen und zahlreichen Reisen in bayerische und fränkische Kleinstädte fuhr Spitzweg 1850 mit Schleich nach Italien. Der Besuch der Weltausstellung in Paris, 1851, bot ihm erstmals Gelegenheit zur Beschäftigung mit Werken französischer Künstler – Delacroix, Corot, Daubigny, Courbet, Rousseau und Millet – die seine künstlerische Entwicklung entscheidend beeinflussen sollte. Spitzwegs zunächst zeichnerisch bestimmte Kunst wandelte sich zu einer koloristisch reizvollen, das Atmosphärische betonenden Malweise.

Spitzwegs Werk umfasst in der Hauptsache Genreszenen und Landschaftsdarstellungen. Seinen persönlichsten Ausdruck fand er in der Darstellung der kleinbürgerlichen Welt des Biedermeiers, die er mit liebevollem Humor und verklärender Sicht zu schildern wusste und mit feinsten Technik, meist in sehr kleinen Formaten, zu Papier oder auf die Leinwand brachte.

Das Bildmotiv der von hohen, steilen Felsen gesäumten Schlucht erscheint häufig im Werk von Carl Spitzweg. «Er vermittelt in den Schluchtenbildern eine Art romantischen Realismus, der durch eine frühimpressionistische Maltechnik betont wird».<sup>1</sup> Spitzweg belebte seine Kompositionen meist mit kleinen Staffage-Figuren – auf dem vorliegenden Gemälde sind es ein Jäger und eine Sennerin – für die er detaillierte Studien anfertigte. «Das Bild des Adlerjägers wurde von Spitzweg in zahlreichen Fassungen ausgeführt und das Thema vom Beginn der 50er Jahre bis ins hohe Alter wiederholt variiert... Der Maler war bei seinen langen Wanderungen im Hochgebirge stets Förstern und Jägern begegnet, er hatte sie beobachtet und in zahlreichen Studien und Skizzen gezeichnet. Aus diesem Vorrat schuf er dann seine unterschiedlichen Adlerjägerkompositionen.»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Siegfried Wichmann, Die Wanderwege des Carl Spitzweg, Das Motiv der Felsenschlucht in der Zeichnung und im Bild, Sindelfingen, o.J., S. 15.

<sup>2</sup> Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Dore, Ausst.kat., Haus der Kunst, München 1985, S. 479, Nr. 550.







**HEINRICH AUGUST GEORG KÜMMEL**

Hannover 1810–1855 Rom

**Panflöte spielender Knabe**

Unten rechts signiert und datiert 1843.

Marmor, Höhe 112 cm

Der aus Hannover stammende Kümmel erhielt ersten Unterricht in seiner Heimatstadt bei A. Hengst und war dann – seit 1828 – Schüler von Ludwig Wilhelm Wichmann an der Berliner Akademie. Nach kurzem Aufenthalt in München reiste er 1833 nach Rom, wo er im Atelier Bertel Thorwaldsens als dessen Gehilfe arbeitete. Die Auseinandersetzung mit Werk und Persönlichkeit des grossen dänischen Bildhauers prägten Kümmels Schaffen nachhaltig. 1833 eröffnete er in Rom sein eigenes Atelier. Mit Ausnahme von einem zweijährigen Aufenthalt in Deutschland, von dem er 1844 zurückkehrte, verliess er Rom zeitlebens nicht mehr. Kümmel genoss in der deutschen Kolonie in Rom grosses Ansehen und fand im deutschen Gesandten August Kestner einen engagierten Mäzen.

Kümmels Kunst zeigt grosse Nähe zu jener seines Vorbildes Thorwaldsen, der neben Canova der bedeutendste und einflussreichste klassizistische Bildhauer Europas war. Sein Schaffen – der «Panflöte spielende Knabe» legt Zeugnis davon ab – ist Ausdruck jener «seit etwa 1760 von Kunsthistorikern, an ihrer Spitze Winkelmann, verfochtenen und bei zeitgenössischen Künstlern in steigendem Masse zutage tretenden Bestrebungen, die Plastik wieder unter die ästhetischen Gesetze der Antike zu stellen und dem Kanon und der Linienschönheit der Skulptur der Alten und der ruhigen, gemessenen Würde ihrer Haltung als dem höchsten Ideal nachzueifern».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1939, Bd. XXXIII, S. 97.







**ADOLPHE JOSEPH THOMAS MONTICELLI**

Marseille 1824–1886 Marseille

**La leçon de lecture**

Unten links signiert.

Öl a/Lwd., 65 x 96 cm

*Literatur:*

Sauveur Stammégna, Catalogue des Œuvres de Monticelli, Venedig, 1986, Bd. II, S. 117, Nr. 747, mit Abb.

*Provenienz:*

Sammlung Ph. Claude Mercier

Monticelli studierte Ende der 40er Jahre in Paris. Nach Abschluss seiner Ausbildung kehrte er in seine Geburtsstadt Marseille zurück, um 1856 erneut in die französische Kunstmetropole zu ziehen. Die Freundschaft mit Diaz, der dem Kreis der Maler von Barbizon angehörte, blieb nicht ohne Einfluss auf sein künstlerisches Schaffen. Die zeichnerisch exakte, fast klassizistisch anmutende Malweise seiner Frühzeit wandelte sich in den folgenden Jahren zu einem höchst verfeinerten, die Kontur weitgehend auflösenden malerischen Stil. Monticellis Gemälde – seine bevorzugten Motive waren Landschaften, Blumen, Figurengruppen und mit festlicher Gesellschaft bevölkerte Parklandschaften – zeichnen sich durch den ungewöhnlich pastosen Farbauftrag und das leuchtende Kolorit aus. Die Pariser Jahre brachten Monticelli erste Erfolge, doch die drohende Belagerung der Stadt veranlasste ihn, 1870 nach Marseille zurückzukehren. Von der Kunstwelt vergessen, arbeitete er dort – in dürftigen Verhältnissen lebend – bis zu seinem Tode im Jahre 1886 an seinem Werk weiter.

Zu seiner Zeit verkannt, wurde Monticellis Œuvre in den Jahren nach seinem Tod für viele Künstler bedeutsam und prägend. Neben Cézanne, der ihn 1883 kennengelernt und mit ihm gemeinsam in der Provence gearbeitet hatte, war es vor allem van Gogh, der die Bilder des älteren Künstlerkollegen bewunderte und zum Massstab für seine eigenen nahm. In seinen Briefen an den Bruder Theo tauchen immer wieder Bemerkungen zu Werk und Persönlichkeit des nur wenige Jahre zuvor Verstorbenen auf. So schreibt van Gogh im Jahre 1889 während seines Aufenthaltes in Arles: «...Unwillkürlich möchte ich wie Monticelli arbeiten; mitunter glaube ich wirklich, die Arbeit dieses Mannes fortzusetzen, nur habe ich noch nicht die amourösen Gestalten gefunden wie er...».<sup>1</sup> Und in einem wenig später abgeschickten Schreiben lässt er Theo an seiner rückhaltlosen Bewunderung für diesen Künstler teilhaben, einer Bewunderung, die heute von einem grossen Publikum geteilt wird: «... man muss Hunderte seiner Bilder als Studien betrachten. Figuren wie die Frau in Gelb oder die Frau mit dem Sonnenschirm... das allerdings sind vollkommene Gestalten, da kann man nichts anderes tun, als die Zeichnung bewundern. Denn da gelingt Monticelli die breite und wundervolle Zeichnung eines Daumier oder Delacroix. Solche Bilder zu kaufen wäre ein hervorragendes Spekulationsobjekt. Der Tag wird kommen, wo schön gezeichnete Figuren als Kunstwerke ersten Ranges geschätzt werden...».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Johanna Gesina van Gogh-Bonger (Hrsg.), Vincent van Gogh. Briefe an seinen Bruder, Frankfurt a. M. 1988, Bd. III, S. 334.

<sup>2</sup> Ebd., S.338f.







**FERDINAND HODLER**

Bern 1853–1918 Genf

**Der Genfersee von Chexbres aus**

Entstanden um 1911

Unten rechts signiert.

Oel a/Lwd., 80 x 129 cm

*Gutachten:*

Jura Brüscheweiler, Genf

*Literatur (Auswahl):*

O. Bächtli/St. F. Eisenmann/L. Gloor, Ferdinand Hodler. Landschaften, Zürich 1987, S. 96, Nr. 22, Farbabb. S. 97

*Ausstellungen (Auswahl):*

Ferdinand Hodler, Musée du Petit Palais, Paris, 11.5.–24.7.1983, S. 49, Nr. 115, Abb. S. 185

Ferdinand Hodler, Kunsthaus Zürich, 19.8.–23.1983, S. 354, Nr. 128, mit Abb.

The Rediscovery of Nature, The Hiroshima Prefectural Museum, 3.2.–26.2.1984, S. 167f., Nr. T76, mit Abb.

Ferdinand Hodler und Wien, Österreichische Galerie, Oberes Belvedere Wien, 21.10.1992–6.1.1993, S. 198f., Nr. 45, mit Farbabb.

*Provenienz:*

Schweizer Privatsammlung

Ferdinand Hodler absolvierte vorerst eine Lehre im Atelier des Vedutenmalers Ferdinand Sommer in Thun. 1872 schrieb er sich an der Ecole des Beaux-Arts in Genf ein und wurde Schüler des Landschaftsmalers Barthélemy Menn, der zu den fortschrittlichsten und maltechnisch wie kunsttheoretisch gebildetsten Kunstpädagogen Europas gehörte. Besuche im Musée Rath boten Hodler Gelegenheit zum Studium der dort ausgestellten Landschaftsdarstellungen von Salvator Rosa, Philips Wouwerman und den Schweizern Adam-Wolfgang Töpffer, François Diday und Alexandre Calame. Der junge Hodler kopierte Bilder von Diday und Calame und betrieb kunsttheoretische Studien. 1879, nach fast zweijährigem Aufenthalt in Spanien, kehrt Hodler nach Genf zurück. Nach einer Periode der Anlehnung an die in der Hauptsache von Gustave Courbet entwickelte französische Bewegung des Realismus wandte er sich in den 1880er Jahren idealistischen Strömungen zu. Diese frühen Jahre seines Schaffens lehnte Hodler später ab und liess sein Werk erst mit dem 1890 vollendeten Bild «Die Nacht» (Kunstmuseum Bern), das ihn als einen der wichtigsten Vertreter des europäischen Symbolismus im Fin de siècle auswies und ihm im Ausland den ersehnten Erfolg brachte, beginnen.

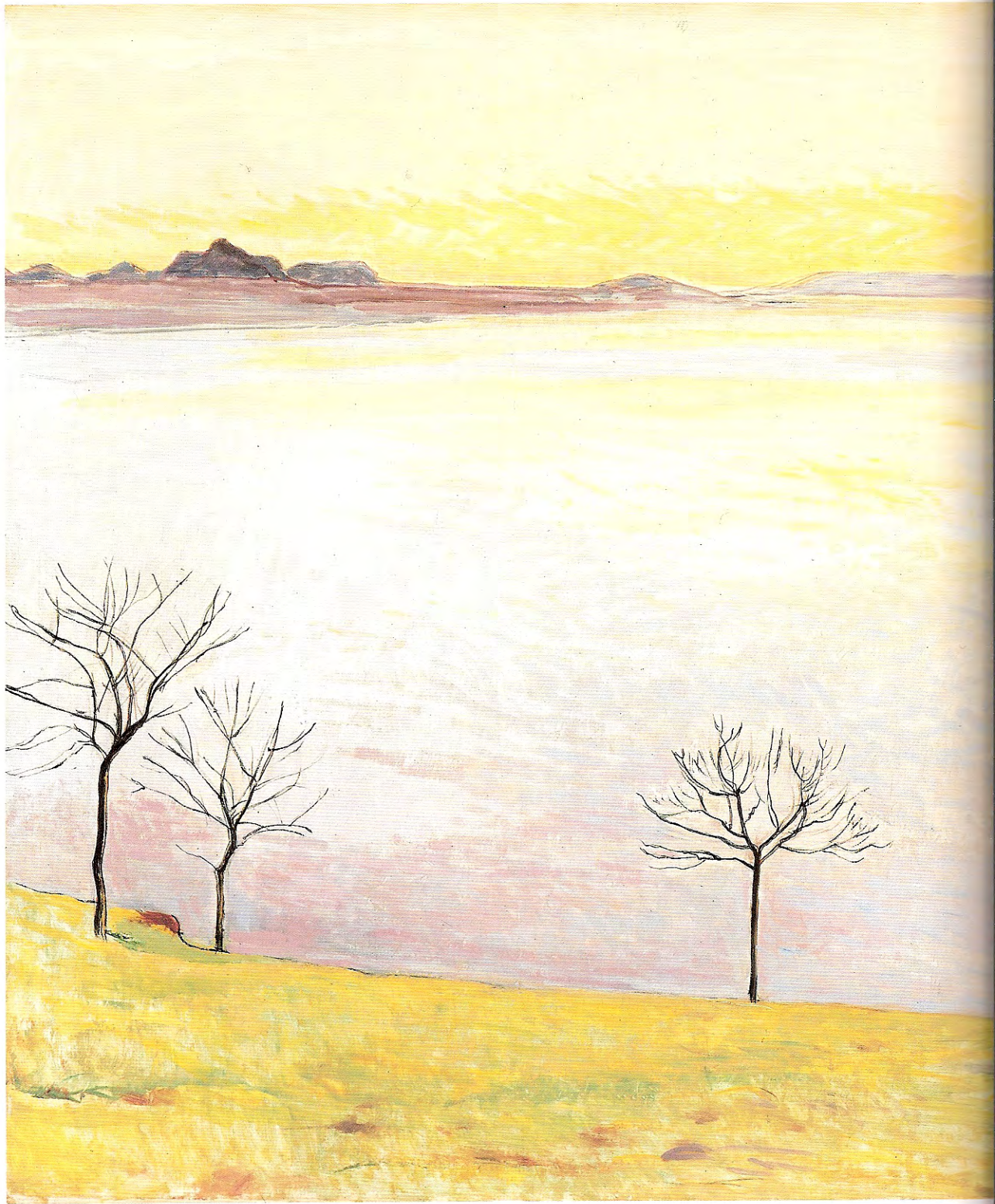
Hodler hatte sich bereits Mitte der 80er Jahre vom Pleinairismus seines Lehrers Menn und vom Realismus Courbet'scher Prägung befreit und die Landschaftsmalerei den gleichen Kompositionsprinzipien unterworfen, welche seine Figurenmalerei bestimmten. Als sein erstes parallelistisch komponiertes Landschaftsbild gilt gemeinhin der 1885 entstandene «Buchenwald», aber «erst (...) mit den Serien der Thunersee-, Genfersee- und Silvaplannerseebilder und mit den Alpenbildern wurde die Theorie zu einem beherrschenden Prinzip.»<sup>1</sup>

Innerhalb der Landschaftsdarstellungen gehören die Genferseebilder zu den charakteristischsten Beispielen im Œuvre Hodlers. In den Jahren zwischen 1895 und 1911 malte Hodler den See von der Ortschaft Chexbres aus nicht weniger als zehnmal, und er suchte dabei immer wieder nach neuen Bildlösungen. «Mit einer Landschaft», so hat sich Hodler einmal geäussert, «kann man ein Gefühl ausdrücken, durch die Weite des Raumes – zum Beispiel der Genfersee bei Chexbres – ein höheres Gefühl des Menschlichen».<sup>2</sup>

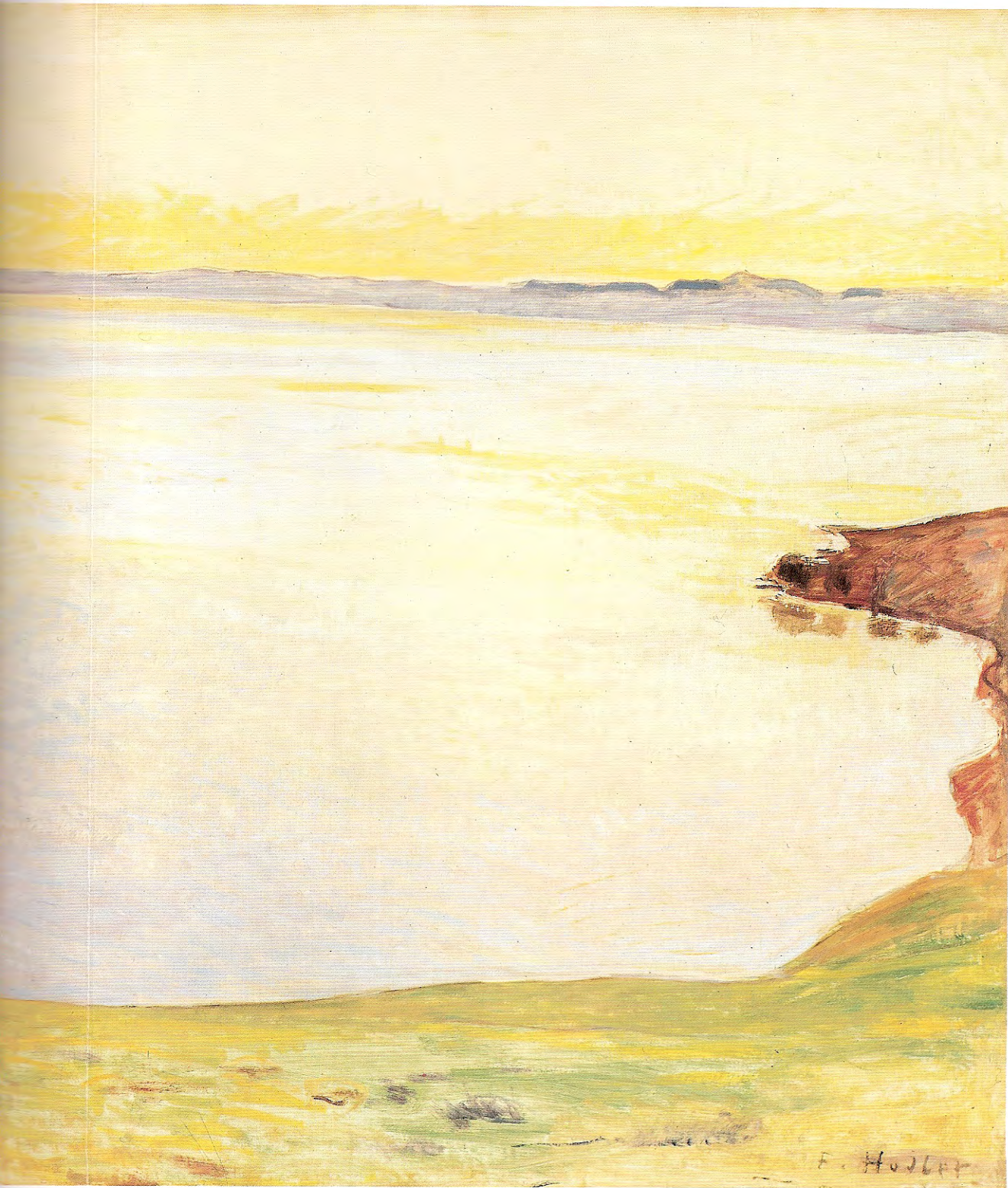
<sup>1</sup> Stephen F. Eisenmann, Ferdinand Hodler und die Landschaft des Wesentlichen, in: O. Bächtli/St. F. Eisenmann/L. Gloor, Ferdinand Hodler. Landschaften, Zürich 1987, S. 8.

<sup>2</sup> Ferdinand Hodler, zitiert nach: Guido Magnaguagno, Landschaften. Ferdinand Hodlers Beitrag zur symbolistischen Landschaftsmalerei, in: Ferdinand Hodler, Ausst.kat., Kunsthaus Zürich, 1983, S. 318.











**HENRI-EUGENE-AUGUSTIN LE SIDANER**

Port-Louis 1862–1939 Versailles

**La table de pierre au crépuscule**, Gerberoy. 1917.

Unten links signiert.

Öl a/Lwd., 73 x 92 cm

*Literatur:*

Yann Farinaux, Le Sidaner. L'œuvre peint et gravé, Mailand 1989, S. 150, Nr. 369, mit Abb.

*Ausstellungen:*

Galerie Georges Petit, Paris

Rétrospective Le Sidaner, Musée Galliéra, Paris 1948

*Provenienz:*

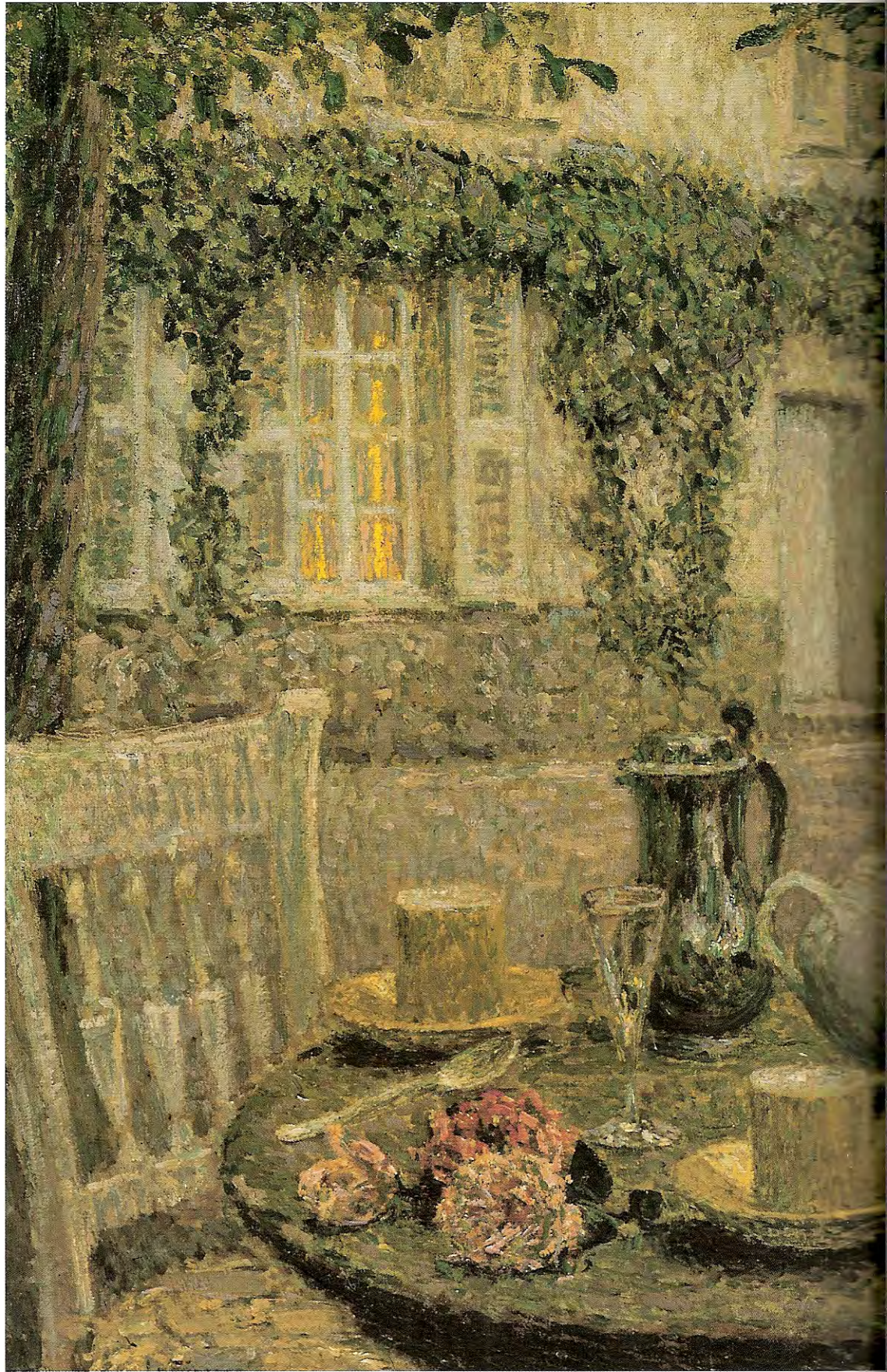
Sammlung Isaac Hamburger, Paris

Versteigerung Hôtel Drouôt, Paris, 18. 6. 1951

Schweizer Privatsammlung

Le Sidaner, der seine Ausbildung in Paris – vorerst an der Ecole Nationale des Beaux-Arts, später im Atelier von Alexandre Cabanel – erhalten hatte, beschäftigte sich in der Hauptsache mit Landschaft, Blumenbild und Interieur. Während seine Gemälde in stilistischer Hinsicht dem Pointillismus nahestehen, erinnert die von Le Sidaner meisterhaft beherrschte Kunst der feinen Zwischentöne und die Tendenz, Konturen zu verunklären, an Werke seines älteren Landsmannes Eugène Carrière.











## Künstlerverzeichnis

ARELLANO Juan de	7
GOYEN Jan van	4
GRAFF Anton	18
HODLER Ferdinand	24
HORNY Franz Theobald	19
KEIL Bernhard	9
KÜMMEL Heinrich August Georg	22
LEEMANS Johannes	11
LINARD Jacques	5
MIGNON Abraham	13
MONTICELLI Adolphe Joseph Thomas	23
PALMA IL GIOVANE (Jacopo Negretti)	1
PELLEGRINI Giovanni Antonio	14
POEL Egbert van der	8
RUOPPOLO Giuseppe/GIORDANO Luca	10
RICHTER Adrian Ludwig	20
SIDANER Henri-Eugene-Augustin, LE	25
SPITZWEG Carl	21
STOMER Matthias	6
VERNET Claude Joseph	16
VOS Cornelis de	2
VOUET Simon	3
WEENIX Jan	12
WILSON Richard	15
WRIGHT OF DERBY (Joseph Wright)	17



## **Ausstellungen der Galerie Fischer**

Ausgewählte Objekte Gemälde, Zeichnungen, Tapisserien	Frühjahr 1984
Ausgewählte Objekte Gemälde, Zeichnungen, Tapisserien	Sommer 1986
Pioniere der neueren Schweizer Malerei 50 Jahre Schweizer Kunst ab 1920	Sommer 1986
abstraction création Meister der gegenstandslosen Kunst	Sommer 1987
Ausgewählte Objekte Gemälde, Zeichnungen, Tapisserien	Frühjahr 1988
Neuere Schweizer Konkrete	Sommer 1988
Osteuropäische Avantgarde Werke von Russen, Ungarn, Polen und Tschechen 1910–1950	Sommer 1989
konkret heute in Europa	Sommer 1990
Luciano Castelli	Sommer 1991