



VON
CRANACH
BIS
MONET

Zehn Jahre Neuerwerbungen 1976 – 1985

VON CRANACH BIS MONET

Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
Landesgalerie

VON
CRANACH
BIS
MONET

Zehn Jahre Neuerwerbungen · 1976–1985

Hannover 1985

2020 online erschienen bei arthistoricum.net
urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-672-6
<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.672>
e-ISBN: 978-3-948466-27-5

Abbildung auf dem Umschlag: Théo van Rysselberghe,
Porträt der Camille van Mons (Kat. Nr. 54)

Herausgeber: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover
Photos: Karl-Heinz Uhe
Offsetreproduktionen: Reprotechnik Stauff & Co., Hannover
Herstellung: Druckhaus Schlaeger GmbH & Co. KG, Peine

Schirmherr der Ausstellung
Ministerpräsident Dr. Ernst Albrecht

Der Druck des vorliegenden Kataloges ist durch eine Spende
der Verlagsgesellschaft Madsack GmbH & Co. ermöglicht worden.

Ehrentafel

Die Stifter der Landesgalerie 1976 bis 1985

Hans Peter Albrecht, Hannover
Arbeitsgemeinschaft der Wertpapierbörsen, Frankfurt
H. Bahlsens Keksfabrik, Hannover
Mercedes Bahlsen, Hannover
Bank für Gemeinwirtschaft, Hannover
Dr. Gerhard Barner, Hannover
BAT Cigaretten Fabriken GmbH, Hamburg
Galerie Jens-Heiner Bauer, Hannover
BEB Gewerkschaften Brigitta und Elwerath Betriebsführungsgesellschaft mbH,
Hannover
Professor Ines Beck-Leuwen, Riehen/Schweiz
Fritz Behrens-Stiftung, Hannover
Eberhard von Below, Burgwedel
Hermann Berstorff, Hannover
Dr. Hans Birnbaum, Salzgitter
Alexandra von Blücher, Hannover
Niedersächsische Börse zu Hannover e. V., Hannover
BMA Braunschweigische Maschinenbau-Anstalten, Braunschweig
Brauerei Herrenhausen GmbH, Hannover
Galerie Brockstedt, Hamburg
Galerie Brusberg, Hannover
Dr. Carl Ernst Büchting, Einbeck
Professor Dr. Axel Freiherr von Campenhausen, Hannover
Dr. Carl Caspers, Hannover
Christlich Demokratische Union in Niedersachsen, Hannover
Dr. Erhard E. Cluss, Gehrden
Commerzbank AG, Hannover
Thomas Corinth, New York
Dr. Adolf Dercum, Hannover
Deutsche Bank AG, Frankfurt
Deutsche Industrie Treuhandgesellschaft mbH Wirtschaftsprüfergesellschaft,
Hannover
Dresdner Bank, Hannover
Dr. Robert Dyckerhoff, Hannover
Georg Engelke, Hannover

Dr. Maria Fauvet, Hannover
Dr. Paul Ulrich Fechner, Hannover
Annalise Friedrich, Hannover
Paul Fries, Hannover
Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover
Dr. Hildegard Giess, Bern
Peter Greve, Wedemark
Dipl.-Ing. Dieter Grosse, Hannover
Dieter Haaßengier, Hannover
Dr. Carl H. Hahn, Wolfsburg
Hannoversche Portland-Cementfabrik AG, Hannover
Professor Dr. Fritz Hartmann, Hannover
E. Hasenkamp Internationale Spedition, Köln
Wilfried Hasselmann, Hannover
Anna Hoffmann, Hannover
Industrieclub Hannover e. V., Hannover
Internationaler Kunsthandel Schloß Ricklingen, Garbsen
Kabel- und Metallwerke Gutehoffnungshütte AG, Hannover
Kali-Chemie AG, Hannover
Kali und Salz AG, Kassel
Dr. Richard Kapp, Hannover
Kleinwanzlebener Saatzucht AG, Einbeck
Klosterkammer Hannover, Hannover
Kunsthaus Lempertz, Köln
Landeszentralbank in Niedersachsen, Hannover
Gisela Landgraf, Hannover
Lindener Gilde-Bräu AG, Hannover
Magdeburger Versicherungsgruppe, Hannover
Theodora Magis, Hannover
Professor Dr. Oskar Mahrenholtz, Hamburg
Walter Meinecke, Hannover
Patricia Middendorff, Garbsen
Georgia Mlynek, Hannover
Niedersächsische Sparkassenstiftung, Hannover
Norddeutsche Genossenschaftsbank AG, Hannover
Norddeutsche Landesbank, Hannover
Dr. Amir Pakzad, Hannover
Hans Christian Pauck, Hannover
Pelikan AG, Hannover

Dr. Klaus-Jürgen Pesch, Hannover
Professor Dr. Eduard Pestel, Hannover
Heinrich Pfingsten, Hemmingen
Preussag AG, Hannover
Preussische Elektrizitäts-AG, Hannover
Riedel-de Haën AG, Seelze
Dr. Fritz Rüdiger, Hannover
Salzgitter AG, Salzgitter
Dr. Günther Sassmannshausen, Hannover
Dr. Reinhard Scheele, Hannover
Dr. Rudolf Schneider, Hannover
Richard Schröder, Hannover
Dipl.-Ing. Werner Schumann, Everloh
Dr. Egon Schwarz, Hannover
Professor Dr. Johannes Seusing, Hannover
Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Gertrud Spill, Hannover
B. Sprengel & Co., Hannover
Dr. Bernhard Sprengel, Hannover
Dr. Wilhelm Stichweh, Hannover
Professor Dr. Wolf Stubbe und Frau Lotte Stubbe, Hamburg
Varta Batterie AG, Hannover
Clemens von Velsen, Hannover
Verlagsgesellschaft Madsack GmbH & Co., Hannover
Versicherungsgruppe Hannover, Hannover
Herta Voigt, Hemmingen
Volkswagenwerk AG, Wolfsburg
Ruth Volmer, Hannover
Professor Dr. Claus Vorster, Hannover
Eckard Wendebourg, Köln
WABCO Westinghouse Fahrzeugbremsen GmbH, Hannover
Dr. Hans Weber, Langenhagen
H. Wohlenberg KG GmbH & Co., Hannover
Hans D. Ziegler, Hannover

Geleitwort

Die Geschichte des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover zeigt, daß schon immer einzelne engagierte Bürger oder Vereine entscheidend zum Entstehen von Kunstsammlungen beigetragen haben.

Daran hat sich bis heute nichts geändert. Die Ausstellung über Neuerwerbungen der Landesgalerie in den letzten 10 Jahren ist dafür ein eindrucksvoller Beleg.

Erwerbungen aus privaten Spenden und aus Landesmitteln haben dazu geführt, daß die Qualität des Landesmuseums mit seiner Landesgalerie kontinuierlich verbessert und Lücken im Sammlungsbestand geschlossen werden konnten. Heute zählt es zu den bedeutendsten Museen in der Bundesrepublik Deutschland. Es ist unsere gemeinsame Aufgabe, alle Anstrengungen zu unternehmen, um die qualitätsvolle Weiterentwicklung dieses Hauses zu gewährleisten. Die Ausstrahlung, die dieses Museum ausübt, wird an den stattlichen Besucherzahlen sichtbar.

Mein Dank gilt allen Bürgern, die daran ihren Anteil haben.

Möge diese Ausstellung zugleich als Aufruf zur Förderung dieser für das kulturelle Leben unserer Landeshauptstadt so wichtigen Einrichtung verstanden werden.

Hannover, im Juli 1985



Niedersächsischer Ministerpräsident

Vorwort

Unsere Ausstellung präsentiert die Erwerbungen der Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover aus den letzten zehn Jahren, das heißt aus einem Zeitraum von 1976 bis 1985. Herr Ministerpräsident Dr. Ernst Albrecht war so freundlich, unserer Bitte folgend, für diese Veranstaltung die Schirmherrschaft zu übernehmen. In der Tat legt diese Ausstellung in einem freilich eng umrissenen Bereich eindrucksvoll Zeugnis ab für die Kulturpolitik der von ihm geleiteten Regierung. Sie ist darüber hinaus jedoch auch ein überzeugender Beweis für die in Hannover auf rühmenswerte Weise Tradition gewordene Bereitschaft breiter kunstinteressierter Kreise zu engagiertem Mäzenatentum, dessen sich der Unterzeichnende im Laufe seiner nun zehn Jahre währenden hannoverschen Amtszeit in zunehmendem Maße hat erfreuen dürfen. So will unsere Darbietung vor allem als Dank verstanden sein, sowohl an die verantwortlichen Vertreter der Öffentlichen Hand, den Herrn Ministerpräsidenten, den Herrn Minister für Wissenschaft und Kunst und die Mitarbeiter seines Ministeriums, die unsere Ankaufsbemühungen verständnisvoll, aufgeschlossen und hilfreich unterstützt haben, als auch an die zahlreichen Förderer der Landesgalerie, deren Namen dieser Katalog in einer Ehrentafel festhält. Ihr finanzielles Engagement wurde vielfach herbeigeführt durch den Vorstand des Förderkreises der Niedersächsischen Landesgalerie, und so gilt mein besonderer Dank an dieser Stelle Frau Luise Madsack und den Herren Werner Bahlsen, Hans Birnbaum †, Staatssekretär Dr. Volkmar Köhler (MdB) und Dr. Friedrich Krämer †. Mit Dankbarkeit möchte ich schließlich hier hervorheben, daß die Verlagsgesellschaft Madsack in großzügiger Weise den Druck des vorliegenden Kataloges finanziert hat.

Die Sammlungen der Landesgalerie führen den Betrachter von der Romanik bis zum Impressionismus durch acht Jahrhunderte europäischer Kunstgeschichte. Dabei weist ihr breit gefächertes Bestandsangebot deutliche Schwerpunkte auf. Diese liegen auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, bei den Werken der Renaissance und des 18. Jahrhunderts aus Italien, bei den Schöpfungen der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, sowie schließlich bei der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, wo von der Romantik bis zum Impressionismus die künstlerische Entwicklung in unserem Museum auf geradezu hervorragende Weise zu belegen ist.

Die Ankaufstätigkeit der letzten Jahre war wesentlich darauf gerichtet, die vorhandenen Schwerpunkte zu verstärken. Nur auf zwei Gebieten haben wir bewußt neue Akzente gesetzt, und zwar in beiden Fällen im Bereich der französischen Malerei. Mit bedeutenden Arbeiten von Gaspard Dughet und Jean François Millet, sowie mit einem der in deutschen Sammlungen seltenen Meisterwerke von Nicolas Poussin besaß das Landesmuseum eine kleine Gruppe vortrefflicher Gemälde der französischen Barockmalerei, die mit einer arkadischen Landschaft des großen Claude Lorrain und einem reizvoll anekdotischen Bild des Hubert Robert anzureichern uns wichtig genug erschien. Auch das eher kuriose Werk des sogenannten Monsù Desiderio, ein Gelegenheitskauf, gehört in diese Schule, denn sein Schöpfer, der eigentlich François de Nomé hieß, war ein in Italien tätiger Lothringer.

Wie Ferdinand Stuttmann 1960 in seinem Buch „Meisterwerke des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover“ berichtet, machte schon Alexander Dörner während der dreißiger Jahre „den Versuch, die Galerie in den französischen Impressionismus hinein zu erweitern, eine Absicht, die sehr bald aufgegeben werden mußte, da die Preise für die Bilder alle Möglichkeiten überstiegen. Jedoch wird sich der Besucher der Landesgalerie auch heute noch an dem herrlichen „Garten“ von Daubigny, an dem sonnenkräftigen Pissarro, dem perlmutterfarbenen Sisley und an der wie Edelstein leuchtenden kleinen Küstenlandschaft von Renoir erfreuen“.

Soweit Ferdinand Stuttmann. Nun sind die Preise auf dem Kunstmarkt inzwischen gewiß nicht niedriger geworden, und dennoch erschien es uns wichtig, dem vorzüglichen Bestand an Werken der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts in der Landesgalerie durch gezielte Erwerbungen ein Gegengewicht auf dem Gebiet der französischen Malerei zu verleihen, unter anderem auch, weil die Leistungen der deutschen Künstler erst erkennbar werden vor dem Hintergrund einer damals von Paris ausgehenden und über eine neue Hinwendung zur Natur in den Impressionismus führenden Entwicklung. So setzen unsere Ankaufsbemühungen schon bei Werken der Jahrhundertmitte, vor allem bei den Zeugnissen der sogenannten Schule von Barbizon ein.

In diese Künstlerkolonie, deren Mitglieder der sogenannten Freilichtmalerei zum Durchbruch verhalfen und deren Kreis die Impressionisten der nächsten Generation zum Teil selbst entwachsen, zumindest aber verpflichtet sind, gehören Camille Corot, Henri-Joseph Harpignies, Théodore Rousseau und Constant Troyon. Die von diesen Malern erworbenen Gemälde, reizvolle Beispiele der sogenannten *paysage intime*, machen zusammen mit den in der Galerie vorhandenen Arbeiten des Charles-François Daubigny und des Narcisse Diaz de la Peña eine stattliche Gruppe von Werken aus, die jene neue Naturverbundenheit der Schule von Barbizon, der auch der junge Liebermann sich noch verpflichtet fühlte, einprägsam repräsentieren.

Gustave Courbet, der – jedweder Idealisierung wie allen Stimmungseffekten gleichermaßen abhold – unter dem Leitwort „Realismus“ die Echtheit als obersten künstlerischen Wert postulierte, und der verspätete Romantiker Henri Théodore Fantin-Latour, der, aus Courbets Atelier hervorgegangen und später von den Impressionisten freundschaftlich umworben, dennoch seine eigenen Wege suchte, ordnen sich mit ihren Bildern der schönen Folge französischer Werke aus der vorimpressionistischen Entwicklungsphase sinnvoll zu.

Eugène Boudin, der sich unter dem Einfluß von Troyon und Millet zum Malerberuf entschloß, erlebte in den achtziger Jahren mit Bildern von Badestränden, Hafenszenen und Flußlandschaften seinen künstlerischen Durchbruch und gilt als einer der Väter des französischen Impressionismus, nicht zuletzt deshalb, weil er als Mentor des jungen Monet auf dessen künstlerische Entwicklung nachhaltigen Einfluß nahm.

Der Erwerb von Monets Bild „Der Bahnhof Saint-Lazare“ brachte die entscheidende Bereicherung unserer kleinen Sammlung französischer Impressionisten. Das Gemälde, zu Beginn des Jahres 1877 entstanden, zeigt die überraschendste und kühnste Lösung in einer kleinen Gruppe seiner Arbeiten, die um das Motiv des Bahnhofs kreisen und damit in revolutionärer Weise den Aspekt der industrialisierten Großstadt zum

Bildgegenstand erheben. Die zeitgenössische Kritik ist gerade dem Gemälde „Le Signal“ (wie manchem Werk der Impressionisten) mit Befremden und Ablehnung begegnet, der Maler Gustave Caillebotte jedoch, von Hause aus wohlhabend und ein Gönner Monets, erkannte als Künstler die Reize der ungewohnten Darstellung schon damals. Er erwarb bereits 1878 drei Bilder aus dieser Gemäldefolge und wählte dabei mit sicherem Blick auch das „Signal“ für seine Sammlung aus.

Knapp zehn Jahre später als dieses Bild, nämlich im Herbst 1886, entstand das reizvolle Porträt der Camille van Mons, das Théo van Rysselberghe nach seiner ersten Begegnung mit Meistern des Pointillismus schuf. Bei dieser, auch als „Neo-Impressionismus“ charakterisierten Malweise, besteht die Oberfläche des Bildes aus punktförmig aufgetragenen Farbtupfen, die durch das Auge bei einigem Abstand zu einem farbigen Gesamteindruck vermischt werden. Rysselberghe hat in Hintergrund, Fußboden und Stuhllehne durch strichelnden Farbauftrag jene flirrende Wirkung angestrebt, die den Bildern der Pointillisten ihren Reiz verleiht. Gesicht und Hände der Dargestellten zeigen den knappen Duktus neo-impressionistischer Malmanier. Das alles freilich wird hier noch zurückhaltender angewandt als auf unserem 1908 entstandenen Gemälde von Signac und eingebracht in eine Porträtauffassung, die im Grundsätzlichen ehestens von Degas bestimmt erscheint.

Zwei Gemälde von Edouard Vuillard, das eine ein Hauptwerk des Künstlers, das andere eine kleine, entzückende Arbeit, Zeugnis für seine Liebe zum Theater, die sich in langjähriger Tätigkeit für Pariser Bühnen erweist, runden diese Sammlung ab und bereiten gewissermaßen den Übergang zum Expressionismus vor. Beide Bilder sind treffliche Beispiele für die Kunst der sogenannten „Nabis“, jener durch eine Art Haßliebe vom französischen Impressionismus abhängigen Spielart der beginnenden Moderne, die zwischen 1888 und 1910 ihren Höhepunkt erlebte und danach noch Jahrzehnte künstlerisch von dieser Kulmination gezehrt hat. Die Mitglieder dieser Künstlergruppe, die sich als „Erleuchtete“ bezeichneten, vertraten damals die Auffassung, daß der kleinteiligen Formaflösung und den flirrenden Lichteffekten des Impressionismus eine neue, ernste, flächenhafte Kunst mit fester, gesammelter Formulierung und breiter, durchgehender Farbigkeit entgegentreten müsse. Die dabei angewandte Mischung von „Ironie, Zärtlichkeit und Strenge“ ist an dieser Kunst immer wieder gerühmt worden.

Gewiß, unsere Erwerbungen auf diesem Gebiet haben nicht alle Lücken schließen können. Das hätte um die Jahrhundertwende geschehen müssen, als man sich in Hannover etwa um Kaulbach statt um Manet bemühte, aber es ist doch immerhin gelungen, in zwei großen Räumen zwischen Leibl-Kreis und Liebermann mit charakteristischen Werken einen Eindruck von der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts zu vermitteln.

Was die Sammlung deutscher Malerei in der Landesgalerie betrifft, so sind ihre Bestände so reich, daß nur in besonderen Glücksfällen einige der empfindlichen Lücken durch das Auftauchen von Bildern, deren Qualität der übrigen Sammlung entspricht, geschlossen werden konnten. Dies ist bei dem Werk von Hans Mielich der Fall, durch dessen Ankauf nicht nur ein Zeugnis für die naturhafte Auffassung des Heilsgeschehens auf der Wende vom Spätmittelalter zur Renaissance in die Sammlung

gelangte, sondern auch ein interessantes Gemälde aus dem Umkreis der süddeutschen Donau-Schule, das zu dem vorwiegend norddeutschen Bestand einen wichtigen Kontrapunkt setzt. Dies trifft schließlich zu für die ausgezeichneten Werke von Anton Graff, Ernst Ferdinand Oehme und Moritz von Schwind, mit denen diese Meister nun endlich vollgültig und überzeugend in Hannover vertreten sind. Eine erfreuliche Bereicherung der deutschen Abteilung bilden schließlich auch zwei gotische Skulpturen und ein prachtvolles Stilleben von Carl Schuch, drei bedeutende Stücke, die als Geschenke bzw. Hinterlassenschaft von Dr. Bernhard Sprengel in unser Haus gelangt sind.

Einen Sammlungsschwerpunkt der Galerie, nämlich die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, haben wir systematisch und mit großem Erfolg weiter ausgebaut. Den beiden Werken des Jacob van Ruisdael wurde ein stattliches und erzählerisch reiches Bild seines Onkels und mutmaßlichen Lehrers Salomon van Ruisdael an die Seite gestellt. Zwei Gemälde mit Kölner Motiven von Gerrit Berckheyde repräsentieren nicht nur die holländische Vedutenmalerei, sondern bereichern zugleich auch die in der Landesgalerie relativ breit vertretene Gattung der Stadtansicht. Ein in Rom entstandenes Werk des geschätzten Michiel Sweerts zeigt die Verbindung von holländischer Genrekunst mit dem klassischen Motivschatz des italienischen Barock. Die wunderbar erhaltenen Meisterwerke von Jacob van Geel und Nicolas Berchem sind vortreffliche Beispiele der holländischen Landschaftsmalerei, wobei vor allem das reizvolle Nachtstück von Berchem zeigt, wie stark die romantische Kunst des 19. Jahrhunderts an die alten Traditionen angeknüpft hat.

Etliche Erwerbungen aus der holländischen Bildergruppe verbinden sich mit dem Namen des Rembrandt. Da sind einerseits zwei Werke von sogenannten Praerembrandtisten, wie man jene Künstler nennt, die unmittelbar vor Rembrandt tätig waren und seinen Frühstil geprägt haben. Das eindrucksvolle Gemälde des Lambert Jacobsz., eines in Leeuwarden tätigen Künstlers, gehört in diesen Umkreis, obwohl sein Schöpfer stilistisch eher an Rubens und die Utrechter Caravaggisten anknüpft, doch versteht es der nebenher als Mennonitenprediger tätige Meister, den Themen der Bibel im Sinne Rembrandts eine neuartige Lebensnähe und damit eine fesselnde Glaubwürdigkeit zu geben. Auch Pieter Lastman bevorzugt als Vorwürfe oft recht ausgefallene Stoffe des Alten Testaments, wobei er – ähnlich wie Lambert Jacobsz. – mit Vorliebe der dramatischen Handlung seiner Bilder in zwei gegensätzlichen, einander in tiefer seelischer Bewegung gegenüberstehenden Figuren Ausdruck verleiht. Seine hervorragende kunstgeschichtliche Bedeutung gewann dieser Meister dadurch, daß Rembrandt um die Mitte der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts sein Schüler war.

Zwei neuerworbene Bilder der Rembrandt-Schule gelangen in unserer Sammlung in einen mit Werken von Dou, Maes, de Gelder und Lesire schon ansehnlich repräsentierten Künstlerkreis. Das reizende Gemälde von Hoogstraten vertritt mit seiner Eleganz im Stofflichen und seiner reichen, geschmackvollen Farbigkeit darüberhinaus sehr gut das in der Galerie bislang dagegen vernachlässigte großbürgerliche Genre. Das Frauenbild von Carel Fabritius gehört jetzt zusammen mit dem aus der königlichen Sammlung stammenden Herrenporträt des Aert de Gelder zu den ausdrucksstärksten Bildnissen der Rembrandt-Schule in diesem Museum.

Auch der 1623 in Lille geborene, seit 1651 in Amsterdam ansässige Wallerant Vaillant bezog sich in seinem um 1645 entstandenen Selbstbildnis auf Werke von Rembrandt aus der Zeit um 1640. Das zeigt einerseits ein von diesem Meister inspirierter Hang zu altertümlicher Verkleidung, der den Maler Vaillant dazu geführt hat, sich als Krieger mit Helm und Brustpanzer darzustellen; das zeigt aber andererseits auch die Komposition dieses Selbstporträts, die deutlich Rembrandts Radierung mit seinem Selbstbildnis von 1639 zum Vorbild nahm. Die Sammlung flämischer Malerei ist nur durch eine einzige Neuerwerbung verstärkt worden, und zwar um ein Stilleben von Jan Fyt, der als bedeutendster Meister dieses Faches in Flandern gelten kann, neben seinem Lehrer Frans Snyders, von dem sich in der Galerie bereits ein großes Jagdstück aus königlich hannoverschem Besitz befand. Auf den Ankauf eines bedeutenden Bildes von Anton van Dyck kommen wir noch zurück.

Die Landesgalerie Hannover gehört dank der Sammeltätigkeit von August Kestner zu den seltenen deutschen Museen mit einer Kollektion von Bildern der italienischen Hochrenaissance. Glückliche Umstände haben hier in zwei Fällen eine Bereicherung des Bestandes möglich gemacht. Jacopo da Montagnana war vermutlich zwischen 1461 und 1469 in der Werkstatt des Giovanni Bellini in Venedig tätig und stand, wie die „Beweinung Christi“ belegt, im übrigen unter dem Einfluß des Andrea Mantegna. Von ersterem übernahm er die Sorgfalt der Zeichnung sowie den Sinn für die Feinheiten in der Naturgestaltung, etwa die rotgoldene Abendstimmung, die nicht nur Himmel und Landschaft prägt, sondern die ganze Szene – ihrem Abschiedsgehalt entsprechend – milde überglänzt. Von Mantegna ist die Kraft des Ausdrucks und die Herbheit des Stils beeinflusst, die sich in der expressiven Gruppe der Trauernden und dem kühn verkürzten Leichnam Christi deutlich zeigt.

Ein erstklassiges Zeugnis italienischer Renaissance-Kunst ist Bronzinos „Jüngling in antiker Tracht“. Neben Jacopo Pontormo, von dem August Kestner schon 1834 ein heute in Hannover viel bewundertes Werk erwarb, war Bronzino ohne Zweifel der hervorragende Maler des mittleren 16. Jahrhunderts in Florenz, dessen Name – auch durch seine enge Bindung an die großherzogliche Familie der Medici – europäische Geltung erlangte. In seiner Malweise spiegelt dies Werk vortrefflich den kühlen Glanz und die nachgerade eisige Glätte wider, die der höfischen Kunst des Manierismus in Florenz eigen war.

Neben dem großen Gemälde des Giovanni Ghisolfi, dessen Ankauf uns wichtig erschien, weil die Sammlung seit altersher zwei Hauptwerke seines bedeutendsten Schülers Giovanni Paolo Pannini beherbergt, haben wir in den letzten Jahren die durch eben diese beiden Bilder, sowie ein Gemälde des Piazzetta, zwei Werke des Marieschi und zwei Arbeiten des Alessandro Longhi gebildete Gruppe von Zeugnissen des italienischen Settecento, des 18. Jahrhunderts, erfolgreich ausgebaut. Dabei verdanken wir einer Erwerbung der Fritz Behrens-Stiftung die beiden erstrangigen Idealveduten von Francesco Guardi und Bernardo Bellotto, wahre Meisterwerke dieses Genres. Aus Mitteln der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg wurde dann der lebendige Bozzetto von Giambattista Tiepolo angekauft, den dieser für ein Altarbild in der Kirche seines Wohnortes Mirano, unweit von Venedig, geschaffen hatte. Der frische Entwurf, ein Zeugnis aus Tiepolos Reifezeit und also nach seinem Würzburger Aufenthalt entstanden, ist (wie Modigliani ausführte) „eine der überaus seltenen,

echten Vorstudien" des Meisters und nicht, wie andere Arbeiten dieser Art, eine eigenhändige Kopie im verkleinerten Format, denn das später unter Mitarbeit seines Sohnes Domenico ausgeführte Altarbild weist gewisse kompositorische Veränderungen auf.

Über drei weitere Ankäufe, die kostspieligsten Erwerbungen des Landes, soll zum Schluß berichtet werden. Sie stammen aus der Pelikan-Kunstsammlung, und es handelt sich um zwei Bilder von Cranach und ein Gemälde des Anton van Dyck. Die beiden Cranach-Werke, Porträts von Martin Luther und seiner Ehefrau Katharina von Bora, wurden 1978 Opfer eines absurden Attentats. Da die Gemälde damals als Leihgaben der Pelikan AG Hannover im Landesmuseum ausgestellt waren, sind sie auf Grund einer Garantie-Erklärung in beschädigtem Zustand durch das Land käuflich erworben und anschließend in unserer Werkstatt restauriert worden. Die Firma Pelikan erwarb damals aus der Kaufsumme das Gemälde von Monet und schenkte es großzügigerweise der Landesgalerie.

Das Bild mit der Darstellung des Apostels Paulus von Anton van Dyck wurde vom Lande Niedersachsen fünf Jahre später angekauft, als die alteingesessene hannoversche Firma im Augenblick krisenhafter Schwierigkeiten genötigt war, sich von der schon erwähnten Pelikan-Kunstsammlung durch Verkauf zu trennen. Damals sind durch die Hilfe des Niedersächsischen Sparkassen- und Giroverbandes, der Niedersächsischen Zahlenlotto GmbH und der Stadtsparkasse Hannover zwölf weitere Werke älterer Meister der Landesgalerie erhalten geblieben. Wir haben diese Bilder hier im einzelnen nicht katalogmäßig erfaßt, denn da sie seit Jahrzehnten als Dauerleihgaben der Pelikan AG im Landesmuseum gezeigt worden sind, tauchen sie in den älteren Katalogen der Galerie bereits auf (vgl. Gert von der Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1954 und Ludwig Schreiner, Die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, München 1973). Wir geben hier jedoch noch einmal eine Aufstellung dieser Werke, um die Bedeutung dieser Rettungsaktion erneut zu unterstreichen, über die wir im übrigen seinerzeit ausführlich berichtet haben: vgl. H. W. Grohn, Meisterwerke für die Niedersächsische Landesgalerie. Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: *Weltkunst* 54, 1984, S. 703–706.

Es handelt sich dabei um folgende Bilder:

Adriaen Brouwer, Läuseknacker
Lovis Corinth, Großmutter und Enkelin
Lucas Cranach, Venus und Amor
Abraham van Dyck, Betende Frau
Anton van Dyck, Heiliger Ritter
Harmen Hals, Geigenspieler
Isaac van Ostade, Wirtshausszene
Peter Paul Rubens, Madonna mit stehendem Kind
Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft
Max Slevogt, Die Auktion Huldshinsky
David Teniers, Der alte Raucher
Gerard Terborch (Schule), Dame mit Fächer

Ein allerletztes Wort soll den Erwerbungen von graphischen Blättern gelten. Nach der Gründung des Sprengel-Museums löste das Kestner-Museum, bis zum Jahre 1979 zentrale Sammlungsstätte aller künstlerischen Graphik in Hannover, sein Kupferstichkabinett auf. Die Zeugnisse moderner Zeichnungskunst wanderten ins Sprengel-Museum und wurden dort mit dem reichen Graphikbestand der Sammlung von Dr. Sprengel sinnvoll vereint; die Sammlungsbereiche bis zur Schwelle des 20. Jahrhunderts, vielfach in früheren Zeiten aus dem Provinzialmuseum in die Verwaltung des Kestner-Museums gegeben, kehrten in das Landesmuseum zurück. Damit erhielt die Landesgalerie nach vielen Jahrzehnten wieder ein Kupferstichkabinett, das alsbald dadurch bereichert wurde, daß die Bestände des Hannoverschen Künstlervereins an alter Graphik uns als Leihgabe anvertraut wurden. Eine systematische Erweiterung der Sammlung fand während der letzten Jahre schon allein deshalb nicht statt, weil wir – auch im Zuge einer Abgrenzung mit dem Sprengel-Museum – noch immer bemüht sind, die vorhandenen Bestände zu sichten und zu ordnen. Dennoch haben wir auf dem Gebiet der Zeichnung des 19. Jahrhunderts gelegentliche Möglichkeiten genutzt und bei günstigen Angeboten zugegriffen. Das betrifft etwa die Arbeiten von Naue, Schwind, Menzel, Stauffer-Bern, Bendemann, Fromentin oder Puvis de Chavannes. Mancherlei kam als Schenkung in die Sammlung. Das vielleicht bedeutendste Blatt, ein Entwurf von Max Klinger zu seiner Graphik-Folge „Eine Liebe“, gelangte mit der Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg ins Kabinett.

Als stolzes Ergebnis von zehn Jahren Erwerbungsstätigkeit der Landesgalerie im Niedersächsischen Landesmuseum stellen wir in dieser Ausstellung und dem Katalog 80 Werke mit ausführlichem Text und beigefügten Abbildungen vor. Der Unterzeichnende konnte sich bei allen Ankäufen stets auf den fachmännischen Rat und das sichere Qualitätsgefühl von Dr. Bernd Schälicke und Dr. Meinolf Trudzinski verlassen; beiden Kollegen (die auch etliche mit ihren Initialen gezeichnete Katalogtexte beige-steuert haben) bin ich wegen ihrer begeisterten Anteilnahme, die uns an manchem Wochenende spontan auf private Besichtigungsreisen zu Angeboten oder Kunstmessen geführt hat, herzlich verbunden. Mit Dankbarkeit gedenke ich der Hilfe zahlreicher Spezialisten, Mitarbeiter anderer Institute, die bei Zuschreibungs- oder Datierungsproblemen auf unsere oft drängenden Fragen in der Regel rasch und freimütig ihre Meinung mitgeteilt haben. Von Herrn Bruno Felis, dem Ersten Restaurator der Landesgalerie, wurde mit erprobtem Blick vor jedem Ankauf kritisch und abwägend der Zustand des angestrebten Bildes geprüft. Ihm und allen anderen bei den Erwerbungen tätigen Mitarbeitern möchte ich ebenfalls hier meinen Dank sagen.

Es spricht nichts dagegen, an dieser Stelle auch über Preise zu reden. Für die Ankäufe der in diesem Katalog aufgeführten Gemälde und Zeichnungen wurde eine Summe von rund sechs Millionen Mark aufgewendet. Rechnet man den Wert der uns aus Privatbesitz geschenkten Originale mit ein, so stammt die Hälfte der für die Erwerbungen aufgebrauchten Mittel aus Stiftungen und Hinterlassenschaften. Gewiß, gemessen an den Möglichkeiten anderer deutscher Museen mag die Ankaufssumme, über die wir hier verfügten, eher bescheiden erscheinen. Dennoch ist das Ergebnis unserer Erwerbungs-bemühungen, scheint mir, durchaus präsentabel. Es zeigt, daß auch heute noch Marktkenntnis und Verhandlungsbereitschaft manche Preise im sinnvollen Rahmen

halten können und begeisterter Kaufwille bei knappen Geldmitteln von den Kollegen der kunsthandelnden Zunft gelegentlich honoriert wird.

Es wäre das schönste Ergebnis dieser Ausstellung, wenn bei den Vertretern der Öffentlichen Hand und den Stiftern der Galerie die Notwendigkeit, Lücken im Bestand zu schließen oder hier und da sogar neue Sammlungsbereiche tatkräftig anzugehen, weiterhin Verständnis finden würde, so daß auch in kommenden Jahren die Bereitschaft zur Unterstützung unseres Instituts auf seinem Wege vom Provinzialmuseum zur glanzvollen Gemäldegalerie einer Landeshauptstadt erhalten bleibt.

Nur eine Sammlung, die sinnvoll weiterwächst, ist eine lebendige Sammlung.

Hans Werner Grohn

Der Katalog gliedert sich in folgende Abschnitte
(alphabetisch geordnet nach Künstlernamen)

Gemälde Alter Meister	22
Gemälde Neuerer Meister	90
Handzeichnungen und Graphik	140
Skulpturen	172

Bearbeiter: Dr. Hans Werner Grohn
Dr. Bernd Schällicke (B. S.)
Dr. Meinolf Trudzinski (M. T.)

Katalog

Bernardo Bellotto
(Venedig 1721 – 1780 Warschau)

1 Venezianisches Capriccio mit Ansicht von Santa Maria dei Miracoli

Leinwand 41 x 66 cm
Leihgabe der Fritz Behrens-Stiftung 1984

Provenienz: Coll. Grégoire Stroganoff, Rom
Coll. Camillo Castiglioni, Wien
Galerie Richard Green, London

Das Bild ist ein Capriccio, in dem einzelne venezianische Bauwerke zu einer frei erfundenen Komposition zusammengefügt werden. Die linke Bildhälfte zeigt die Chorseite der Kirche Santa Maria dei Miracoli, die Apsis rechts geht möglicherweise auf das Vorbild der 1808 aufgehobenen und 1852 abgerissenen Kirche Santa Maria Nova zurück. Links hinter den Häusern, die den in die Bildtiefe führenden Kanal säumen, erscheint ein Kirchturm, der an den von S. Pantaleone erinnert. Die ferne Kirche, auf die der Kanal zuführt, ähnelt S. Michele von Murano. J. G. Links hält den Realitätsgrad der Darstellung für größer als die bisherige Forschung vermutet hat. Er beschreibt die Brücke im Vordergrund links als den Ponte S. Maria Nova, der den Rio di Canciano kreuzt, bezeichnet den Kanal im Hintergrund als Rio dei Miracoli, der vom Ponte dei Miracoli überbrückt wird; den Platz im Vordergrund rechts benennt er als Fondamenta Piovan.

Während das Gemälde in der gesamten Literatur als Werk des Bernardo Bellotto geführt und meist um 1740 datiert wird, hat Constable, obwohl auch ihn die Farbigkeit und die Figurenbehandlung an Bellotto erinnern, das Bild dem Giovanni Antonio Canal (gen. Canaletto) zugeschrieben. Die spätere Forschung ist diesem Vorschlag jedoch nicht gefolgt; er wird lediglich in der von Links besorgten Neuauflage des Buches von Constable erneut vorgetragen.

Literatur: A. Muñoz, *Pièces de choix de la Collection du Comte Grégoire Stroganoff*, Rom 1911, Bd. II, S. 46 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Il Settecento Italiano“, Venedig 1929, S. 43, Nr. 13 (m. Abb.); R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Lezioni tenute nell'Università di Bologna durante l'anno accademico 1951/52, Bologna o. J. (1952), Teil II, S. 150; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Venedig – Rom 1960, S. 222; G. Lorenzetti, *Venice and its Lagoon*, Rom 1961, S. 329 (m. Abb.); W. G. Constable, *Canaletto*, Oxford 1962, Bd. II, S. 409, Nr. 464; T. Pignatti, *Gli inizi di Bernardo Bellotto*, in: *Arte Veneta XX*, 1966, S. 219 f. (m. Abb.); S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, Recklinghausen 1972, Bd. II, S. 82, 84, Nr. 105 (m. Abb.); E. Camesasca, *L'opera completa del Bellotto*, Mailand 1974, S. 89, Nr. 14 (m. Abb.); W. G. Constable, *J. G. Links, Canaletto*, Oxford 1976, Bd. II, S. 441, Nr. 464; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1985, S. 73.



Claes Berchem

(Haarlem 1620 – 1683 Amsterdam)

2 Hirten im Mondschein bei Fackellicht

Holz 32 x 24 cm

Signiert links unten neben dem Kopf der Kuh „C Berghem“ (C und B ligiert) und datiert 1652

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1985

Inv. Nr. PAM 1005

Provenienz: Coll. Anna Maria van Diemen, Amsterdam, vor 1675

Coll. Jeronimo Parensi, Amsterdam

Coll. Raffaello Mansi, Lucca, seit 1742

Familienbesitz der Mansi, Lucca

Coll. Girolamo Mansi, Lucca

Coll. Raffaello Orsetti Mansi, Lucca, bis nach 1928

Privatsammlung London

Galerie David M. Koetser, Zürich

Hofstede de Groot sah das reizvolle und vorzüglich erhaltene Bild noch 1926 in der Sammlung des Marchese Mansi zu Lucca. Hinsichtlich der Provenienz vgl. E. W. Moes, *De hollandsche Afkomst der Collectie Mansi te Lucca*, in: *Oud Holland XXVI*, 1908, S. 67.

Die Datierung des Gemäldes auf 1652 rückt dieses Werk in die Nähe einer stilistisch und motivisch sehr ähnlichen Zeichnung mit einer Nachtstimmung bei Mondschein und Fackellicht im British Museum „Furtübergang bei Nacht“ (Feder und Sepia, 20,1 x 14,5 cm, vgl. A. M. Hind, *Catalogue of Drawings by dutch and flemish Artists in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1926, S. 29, Nr. 13). Dieses 1655 datierte Blatt wurde 1759 von Claude Henry Watelet gestochen (vgl. H. de Winter, *Beredeneerde Catalogus van alle de prenten van Nic. Berchem*, Amsterdam 1767, S. 139, Nr. 238). Ilse von Sick (in: Nicolaes Berchem, *Ein Vorläufer des Rokoko*, Berlin 1930, S. 34) sieht hier „Elsheimersche Lichteffekte“, bei denen „durch die Fackel des Hirten aus dem Dunkel der Nacht plötzlich eine ganz große Helligkeit hervorbricht“.

Literatur: E. Jacobsen, *Niederländische Kunst in den Galerien Mansi zu Lucca*, in: *Oud Holland XIV*, 1896, S. 97; C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, Bd. IX, Esslingen – Paris 1926, S. 193, Nr. 499; *Ausstellungskat. „Capolavori della pittura olandese“*, Galleria Borghese, Rom 25. 2.–18. 4. 1928, S. 21, Nr. 18 (m. Abb.).



Gerrit Adriaensz. Berckheyde
(Haarlem 1638 – 1698 Haarlem)

3 Ansicht von Köln mit St. Pantaleon und St. Gereon

Holz 30 x 37 cm

Signiert im Mauerwerk rechts neben dem Erdgeschoßfenster: „g berckHeyde“ und datiert 1672

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1980

Inv. Nr. PAM 981

Provenienz: Coll. Charles Stirling, Esq. of Cawder (erworben vor 1826)
Coll. Lt. Colonel William Stirling of Keir
Kunsthandel London

Das Bild ist ein Gegenstück zu dem gleichzeitig erworbenen Gemälde Inv. Nr. PAM 982. Es stellt die Kölner Kirchen St. Gereon (rechts) und St. Pantaleon (im Hintergrund) in frei erfundener Zusammenstellung, d. h. in Form einer Phantasievedute, dar. Von St. Gereon sieht man das 1219 bis 1227 neu errichtete Dekagon (Zehneckturm), im Schmuck des Außenbaus vom heutigen Zustand abweichend, sowie eine Partie der den ehemaligen Kreuzgang umschließenden 1813 abgerissenen Stiftsgebäude. Über einen frei erfundenen Platz hinweg sieht man im Hintergrund auf die Südseite von St. Pantaleon. Der in seinem Unterbau in der Außenansicht bis heute unveränderte Bau erhielt nach einem Sturmschaden 1622 einen neuen Obergraden und den auf dem Bild sichtbaren Dachreiter. Den Vordergrund des Gemäldes füllen ein Ochsenfuhrwerk mit einem Bauernpaar und eine korbtragende Bäuerin mit einem Esel; eine ähnliche Staffage weisen andere Kölner Ansichten auf (etwa ein Bild der Stadtgeschichtlichen Sammlung Köln, Inv. Nr. 1903/41). Eine in etlichen Einzelheiten veränderte, trockenere Fassung unseres Bildes befand sich ehemals in der Galerie van Diemen, Amsterdam (Photo RKD 23264); der Staffage sind hier Schafe hinzugefügt sowie ein Ziehbrunnen, ähnlich dem auf unserer Ansicht von St. Maria im Kapitol.

Die zeichnerischen Aufnahmen auch für dieses Bild erfolgten während einer Deutschlandreise, die Gerrit Adriaensz. Berckheyde zusammen mit seinem älteren Bruder Job vor 1654 unternahm. Zwei Zeichnungen für Motive dieses Bildes, nämlich ein Blatt in Feder und Bister, gewischt, 132 x 193 mm, „Köln, St. Gereon“ (Besançon, Musée, Inv. Nr. D 464) und ein Blatt in Kreide und Tusche, laviert, 133 x 175 mm, „Köln, Kuppel von St. Gereon und ein Stück Stadtmauer“ (Amsterdam, Städtisches Museum) werden traditionell Job Adriaensz. Berckheyde zugeschrieben.

Literatur: Ausstellungskat. „Exhibition from Butinone to Chagall“, The Hallsborough Gallery, London 1965, S. 4 f. (m. Farbabb.); L. Fröhlich-Bum, Ausstellungsbesprechung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, in: *Weltkunst* 35, 1965, S. 483 (m. Abb.); H. Dattenberg, *Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, S. 30, Nr. 19 (m. Abb.); M. Trudzinski, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie*, Hannover 1980, S. 43, Abb. 74 b; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1981, S. 16; H. W. Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1147 f. (m. Abb.); *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, in: *Schriftenreihe museum*, Braunschweig 1983, S. 93.



Gerrit Adriaensz. Berckheyde
(Haarlem 1638 – 1698 Haarlem)

4 Ansicht von Köln mit St. Maria im Kapitol

Holz 30 x 37 cm

Signiert an der Steinbank rechts „G BerckHeyde“ und datiert 1672

Geschenk der Klosterkammer Hannover 1980

Inv. Nr. PAM 982

Provenienz: Coll. Charles Stirling, Esq. of Cawder (erworben vor 1826)

Coll. Lt. Colonel William Stirling of Keir

Kunsthandel London

Das Bild – ein Gegenstück zu dem gleichzeitig erworbenen Gemälde Inv. Nr. PAM 981 – zeigt die Kölner Kirche St. Maria im Kapitol von der Südseite mit dem heute verschwundenen Marienplatz. Hinter einer diesen Markt begrenzenden Mauer erscheint die Kirche bildparallel. Man erkennt die südliche Vorhalle, rechts davon die Apsis (Dreikonchenanlage mit Chorumgang) und diesem Teil vorgelagert die Hardenrath-Kapelle und das sog. Singmeisterhäuschen. Diese Baugruppe ist relativ genau wiedergegeben. Neben der mächtig ausladenden südlichen Vorhalle erscheinen am linken Bildrand die beiden Westtürme mit flachkegliger Bedeckung. Der Mittelurm war 1637 eingestürzt.

Die zeichnerische Aufnahme der Kirche erfolgte während einer Deutschlandreise, die Gerrit Adriaensz. Berckheyde zusammen mit seinem älteren Bruder Job vor 1654 unternahm, und diente viele Jahre später als Vorlage für einige Ölgemälde. Die Staffage ist austauschbar; auf Bildern in Arnheim (Gemeente Museum) und Köln (Stadtgeschichtliches Museum) füllt eine Bühne mit Schauspielern bzw. der Stand eines Quacksalbers den Platz vor der Kirche, der in unserer Fassung von der Gemüseverkäuferin und einer Magd am Ziehbrunnen eingenommen wird, die wiederum mit Veränderungen auf anderen Kölner Ansichten von Berckheyde (vgl. Boston, Museum of Fine Arts) wiedererscheinen.

Literatur: Ausstellungskat. „Exhibition from Butinone to Chagall“, The Hallsborough Gallery, London 1965, S. 4 f. (m. Farbabb.); L. Fröhlich-Bum, Ausstellungsbesprechung „Von Butinone zu Chagall“ bei Hallsborough, in: *Weltkunst* 35, 1965, S. 483 (m. Abb.); H. Dattenberg, *Niederrheinansichten holländischer Künstler des 17. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1967, S. 33, Nr. 24 (m. Abb.); M. Trudzinski, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980*, S. 43, Abb. 74 a; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1981, S. 16 (m. Abb. 85); H. W. Grohn, *Neuerworbene Werke*, in: *Weltkunst* 51, 1981, S. 1148 (m. Abb.); *Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, in: *Schriftenreihe museum, Braunschweig* 1983, S. 93.



Sandro Botticelli und Werkstatt
(Florenz 1445 – 1510 Florenz)

5 Maria, das Kind anbetend

Holz 70 x 57,5 cm

Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland 1981

Inv. Nr. PAM 985

Provenienz: Slg. Dr. Manfred Graf von Ingenheim, Eichengrund (bis 1941)
Reichsbesitz
Bundesrepublik Deutschland

Das hochrechteckige Bild ist das Mittelteil eines allseits beschnittenen Tondo (Rundbild) mit Anstückungen, durch welche die vier abgerundeten Ecken ins Rechteck überführt werden. Dementsprechend finden sich hier größere Übermalungen. Penti-menti lassen erkennen, daß ursprünglich links vom Johannesknaben im Hintergrund ein Esel erschien und hinter dem Rücken der Madonna im Mittelgrund einige Bäumchen standen.

Das Bild zeigt eine ähnliche Komposition wie ein Tondo der National Gallery in London (Inv. Nr. 2497), der zumeist als Arbeit aus der Werkstatt des Botticelli angesehen wird. Von ihm sind der Forschung mehrere Varianten bekannt (vgl. R. Lightbown, Sandro Botticelli, Bd. II, London 1978, S. 153, Kat. Nr. C 68 b sowie L. Bo und G. Mandel, Botticelli, Mailand 1978, S. 103, Kat. Nr. 113). Von diesen Wiederholungen zeigt ein Tondo im National Museum of Wales zu Cardiff (Inv. Nr. 747) im Hintergrund statt einer ruinösen Halle eine verfallene Mauerecke und kommt damit – trotz seiner vielfältigeren Landschaftsformen – unserem Bilde sehr nahe. Dieses ist eine Werkstattarbeit, bei der Kopf und Hände der Madonna vom Meister selbst ausgeführt worden sind.



Agnolo Bronzino
(Monticelli bei Florenz 1503 – 1572 Florenz)

6 Jüngling in antiker Tracht

Holz, oval 58,8 x 45 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PAM 983

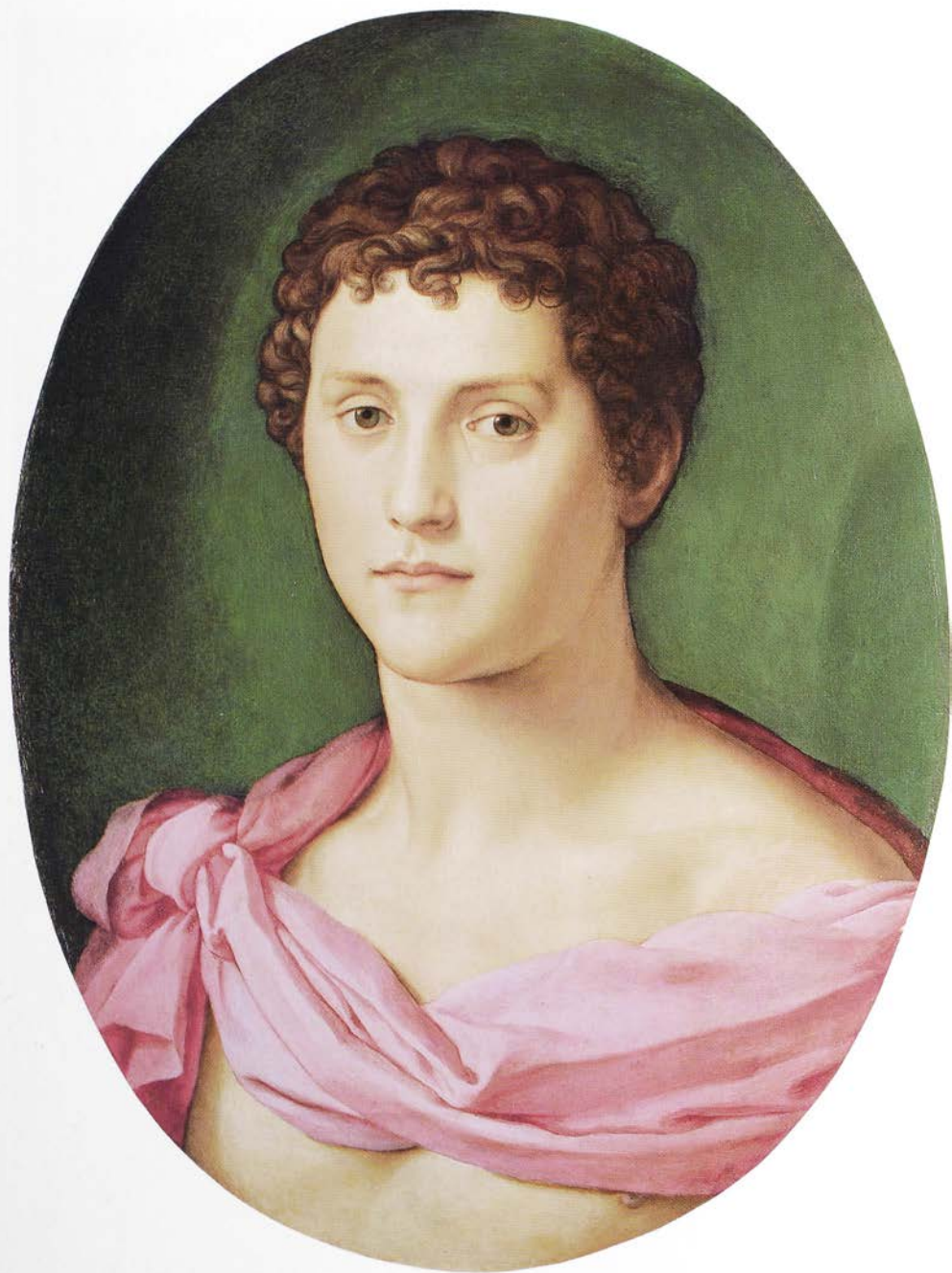
Provenienz: Coll. Maximiliano Errázuriz, Santiago de Chile
Coll. Blanca Vergara de Errázuriz
Deutsche Privatsammlung

Das ovale Gemälde wurde im 17. oder frühen 18. Jahrhundert durch Anstückungen von vier Ecken zu einer hochrechteckigen Tafel erweitert, die jetzt durch den Rahmen verdeckt werden. Das ovale Format ist ursprünglich, so daß die Vermutung nahe liegt, die starke Pappelholztafel sei, möglicherweise zusammen mit weiteren entsprechenden Darstellungen, in eine Architektur eingelassen und Teil eines Ausstattungszyklus gewesen. Dafür spricht auch der büstenartige Figurenausschnitt und die Gestaltung des Hintergrundes, der – nach links hin deutlich verdunkelt – als eine durch Lichteinfall von links erhellte, halbrunde Nische zu verstehen ist, auf deren rechter Seite folgerichtig der Kopf des Jünglings einen Schatten wirft.

Obwohl wir es für wahrscheinlich halten, daß sich in dem Jünglingsbild ein Porträt verbirgt, konnte diese These bisher aufgrund von Ähnlichkeiten mit historischen Personen nicht erhärtet werden.

Aus stilistischen Erwägungen ist das Werk um 1545 zu datieren.

Literatur: Kat. Galeria de Pinturas Maximiliano Errázuriz, Cuadros antiguos i modernos adquiridos por el Sr. Errázuriz en sus dos ultimos viajes a Europa de 1868 a 1872, o. O., o. J. (1872?), S. 7; Kunst und Antiquitäten IV, Juli/August 1981, Titelbild u. S. 4; M. Trudzinski, Bildnis eines jungen Mannes, Neuerwerbung der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Agnolo Bronzino, in: Weltkunst 18, 1981, S. 2526 f. (m. Abb.); H. W. Grohn, Ein unveröffentlichtes Werk des Bronzino, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 59 ff. (m. Farbtafel); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1982, S. 83.



Jan Brueghel der Ältere, Art des
(Brüssel 1568 – 1625 Antwerpen)

7 Landschaft mit Windmühle und Handelsleuten

Kupfer 11,7 x 17,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 997

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, März 1905

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Das Bildchen, im Katalog der Sammlung Spiegelberg als Arbeit von Jan Brueghel d. Ä. geführt, übernimmt die Landschaft mit der großen Windmühle, das Pferdefuhrwerk links im Vordergrund sowie die beiden Marktfrauen, den Planwagen und das dahinter bildeinwärts gerichtete Gefährt in der rechten Bildhälfte aus dem Gemälde „Windmühlen auf weiter Ebene“, das Jan Brueghel 1611 geschaffen hat (München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1892). Auch die übrige Staffage ist in brueghelscher Manier. Als Schöpfer muß ein unmittelbarer Nachahmer des Jan Brueghel gelten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 111, Nr. 385; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Richard Cosway
(Okeford 1742 – 1821 London)

8 Knabe neben einer Homerbüste

Leinwand 32,5 x 24,5 cm

Signiert am Sockel der Büste „RCosway Fec.“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PNM 953

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigntl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Der Knabe erscheint vor einer Parklandschaft und trägt eine uniformartige Tracht; auf einer Bank hinter ihm sieht man seinen Peltschako und einen Degen, beiseite gelegt zugunsten eines Blumenkranzes, den flechtend zu vollenden der Jüngling im Begriff ist. Dabei lehnt er sich gegen den ausladenden Sockel einer Büste, die traditionell als Darstellung des Homer gedeutet wird.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 112, Nr. 388; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14. (m. Abb. 89); H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983 f. (m. Abb.).



Lucas Cranach der Ältere
(Kronach 1472 – 1553 Weimar)

9 Bildnis Martin Luther

Holz 37,5 x 24 cm

Signiert mit dem Schlangenzeichen und datiert 1528 rechts über der Schulter
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 973

10 Bildnis Katharina von Bora

Holz 37,5 x 24 cm

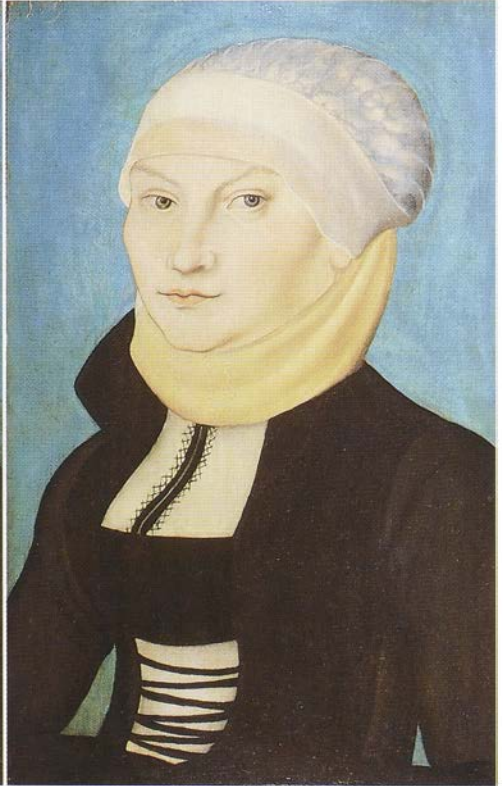
Signiert und datiert 1528 auf dem Gegenstück
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 974

Provenienz: Slg. L. Blumenreich, Berlin (1929)
Slg. Fritz Beindorff, Hannover (1932)
Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

Die beiden Gegenstücke mit der Darstellung von Martin Luther und seiner Ehefrau wurden von Friedländer-Rosenberg 1932 als eigenhändige Hauptwerke betrachtet und gelten ihnen als Ausgangsstücke einer Reihe von weiteren Exemplaren dieses in der Regel halblebensgroßen Bildnispaares, wobei es sich bei diesen Wiederholungen ihrer Meinung nach „zumeist um Werkstattarbeiten handelt“. Diese Anschauung hat Rosenberg in der Neuauflage des Buches 1979 noch einmal bekräftigt. Als Arbeiten, die das originale hannoversche Bildnispaar nachahmen, nennen die Autoren Werke in den Museen von Weimar, Darmstadt, Gotha und Mailand (Mus. Poldi-Pezzoli) sowie im Roseliushaus zu Bremen. Einzeldarstellungen von Luther im hannoverschen Typus weisen sie in den Museen von Breslau, Halle, Oldenburg und Florenz sowie im Handel in München und Amsterdam nach.

Unsere Bilder, die zunächst als Leihgaben aus der Pelikan-Kunstsammlung im Museum waren, wurden 1978 bei einem Säure-Attentat beschädigt (was zu ihrer Erwerbung führte) und danach sorgfältig restauriert. Die breite Berichterstattung über die Wahnsinnstat in Presse und Fachzeitschriften wird in der Literaturzusammenstellung nicht berücksichtigt.

Literatur: M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 74, Nr. 251 (m. Abb.); J. Ficker, Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens, in: Luther-Jahrbuch 16, 1934, S. 112, Nr. XIII (Katharina von Bora), S. 128, Nr. 143 (Martin Luther); Ausstellungskat. „Die Pelikan-Kunstsammlung“, Kunstverein Hannover 1963, S. 19 u. 25, Nr. 1 u. 2 (Farbtafeln S. 29); W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 53; M. J. Friedländer und J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, bearbeitete Neuauflage, Basel – Boston – Stuttgart 1979, S. 131, Nr. 312, 313 (m. Abb. 312 – 313); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 49; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 71; H. W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705.



Monsù Desiderio, eigentl. François de Nomé
(Metz um 1593 – vor 1650 Neapel)

11 König Salomo im Tempel

Leinwand 78,5 x 105 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 969

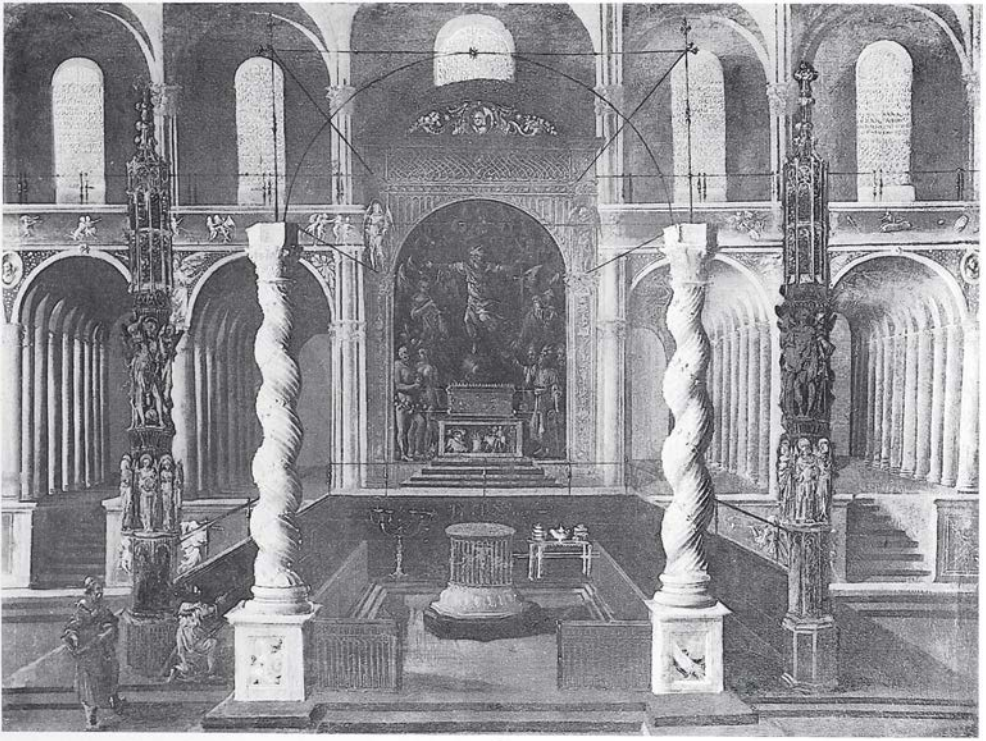
Das Bild trug beim Ankauf aus niedersächsischem Privatbesitz rückseitig auf der Doublierleinwand (heute entfernt) eine Inschrift „Canaletto“, unter der ein früherer Schriftzug „Monsù Desiderio“ schwach erkennbar war. Ohne Frage ist das Gemälde aus stilistischen Gründen diesem Künstler, der eigentlich François de Nomé hieß, zuzuordnen, wobei das Monsù nichts anderes ist, als eine dialektale Verballhornung der für Franzosen und Flamen damals in Süditalien üblichen Anrede „Monsieur“.

In einer in Neapel angesiedelten Werkstatt waren in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wohl mehrere Künstler tätig, von denen die beiden um 1590 geborenen Lothringer François de Nomé und Desiderius Barra individuiert werden konnten (vgl. F. Sluys, Didier Barra et François de Nomé dits Monsù Desiderio, Paris 1961).

Das Bild gewährt Einblick in einen fünfschiffigen kirchenartigen Raum, der sich in strenger Symmetrie vor dem Betrachter öffnet. Ähnlich symmetrische Kircheninterieurs des Malers befinden sich beispielsweise in der Galerie Harrach in Wien und im Museum für Schöne Künste zu Budapest; einige Werke dieser Art tragen Datierungen zwischen 1619 und 1621.

Zwei weitere Bilder von dieser Hand, Leihgaben des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg an die Bayerischen Staatsgemälde Sammlungen München, betitelt „Christus und die Ehebrecherin“ (Leinwand, 76,2 x 101,5 cm) und „David im Tempel“ (79,5 x 101 cm) sind unserem Bild in vielen Einzelheiten ähnlich; die drei in den Maßen annähernd gleichen Kircheninterieurs, denen sich stilistisch noch ein kleineres Gemälde „König Jeroboam im Tempel“ (Leinwand, 41 x 58 cm) im Museum von Dijon (Inv. Nr. D 168) anschließen läßt, könnten Teile einer größeren Raumdekoration gewesen sein.

Literatur: H. W. Grohn, Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 47, 1977, S. 770 f. (m. Abb.); *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1978, S. 20, Nr. 96 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 50, Abb. 45.



Anton van Dyck
(Antwerpen 1599 – 1641 London)

12 Apostel Paulus

Holz 64 x 51 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1983

Inv. Nr. PAM 992

Provenienz: Coll. Brignole Sale, Genua
Coll. Cellemare, Neapel
Galerie Julius Böhler, München 1914
Slg. Bernhard von Back, Szegedin
Kunsthandlung Haberstock, Berlin
Slg. Fritz Beindorff, Hannover (1936)
Pelikan-Kunstsammlung, Hannover

Das Bild gehört zu der sogenannten „Böhlerschen Serie“, so bezeichnet nach dem Münchener Kunsthändler Julius Böhler, der die vollständige Apostelfolge um 1914 in Italien erworben hatte und die Gemälde einzeln weiterverkaufte. Die zwölf Tafeln bilden die einzige komplette, halbfigurige Apostelserie, die als eigenhändige Arbeit des van Dyck anerkannt wird und die nach Oldenbourg und Glück zwischen 1622 und 1624 aus den Niederlanden ins Ausland verkauft wurde.

Die weiteren Stücke befinden sich heute in folgenden Sammlungen: Petrus und Thomas in Sammlung Krupp, Villa Hügel, Essen; Simon, Judas Thaddeus und Philippus im Kunsthistorischen Museum Wien; Bartholomäus und Jakobus d. Ä. in Sammlung Bergsten, Stockholm; Andreas im John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida; Johannes Ev. im Szépművészeti Múzeum, Budapest; Matthäus und Matthias sind verschollen.

Während Oldenbourg die Folge um 1615/16, Puyvelde (Brief v. 10. 9. 52) um 1616/18 ansetzt, ordnete sie Glück in die Zeit zwischen 1620 und 1622 ein. Die neuere Forschung (Larsen) neigt – Rosenbaum folgend – zu einer Datierung in das Jahr 1619. Larsen nennt diese „letzte Variante des Themas die reifste und feinste im Vergleich mit den vorhergehenden Aposteldarstellungen“.

Literatur: Kat. Descrizione della Galleria de quadri esistenti nel Palazzo del Serenissimo Doge Gio. Francesco Brignole Sale (Genua, 1748); Pitture e quadri del Palazzo Brignole Sale . . . (Genua 1756), S. 4; Inventario dei quadri esistenti nel Palazzo Rosso . . . (Genua 1763); C. G. Ratti, Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova, Bd. I, (Genua 1766), S. 230; R. Oldenbourg, Studien zu van Dyck, in: Münchner Jahrbuch IX, 1914/15, S. 225, 227, 231 (m. Abb. 4); G. Glück, Van Dycks Apostelfolge, in: Festschrift Max J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 131 u. 144; H. Rosenbaum, Der junge van Dyck, München 1928, S. 37; G. Glück, Anton van Dyck, Klassiker der Kunst, Stuttgart/Leipzig 1931, S. 39 (m. Abb. S. 22); L. van Puyvelde, Van Dyck, Brüssel 1950, S. 122; Kat. der Ausstellung Villa Hügel, Essen 1953, S. 12, Nr. 1 a; G. v. d. Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1954, S. 59; Ausstellungskat. „Die Pelikan-Kunstsammlung“, Kunstverein Hannover 1963, S. 26, Nr. 11 (m. Abb. S. 37); A. McNairn, Ausstellungskat. „The Young van Dyck“, National Gallery of Canada, Ottawa 1980, S. 41 u. 277 (m. Abb. 19); E. Larsen, L'opera completa di van Dyck, Mailand 1980, S. 102, Nr. 238 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 51, Abb. 54; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 88; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 13, Nr. 81 (m. Abb.); H. W. Grohn, Zur Übernahme der Pelikan-Kunstsammlung in Hannover, in: Weltkunst 54, 1984, S. 705 (m. Abb.).



Carel Fabritius
(Midden-Beemster 1622 – 1654 Delft)

13 Frau mit Federbarett und Perlenschmuck

Leinwand 66 x 57 cm
Signiert links unten im Grund „fabritius“ und datiert 1654
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PAM 986

Provenienz: Vielleicht Nachlaß Adriaan Evertsz. van Bleyswijck, Delft 1666
und Anna van Eyck, Delft 1669
Coll. John Beech, England
Privatbesitz Schweiz
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Das Werk ist zumindest am linken Rand, vermutlich auch rechts, geringfügig beschnitten, so daß ein zu vermutendes C. vor dem Namenszug abgetrennt und der Anfangsbuchstabe des Namens leicht angeschnitten ist. Wie Sumowski annimmt, ist das Bild möglicherweise identisch mit dem Frauenporträt von Fabritius, das in den Nachläßinventaren o. e. Sammler auftaucht (vgl. Brown 1981, S. 157, Urkunde 39). Das Werk stammt aus dem gleichen Jahr (dem Todesjahr des Malers) wie das Selbstbildnis mit Pelzbarrett und Brustpanzer in der National Gallery in London, das erst 1924 aufgetaucht ist, und zeigt mit diesem sowohl in dem großen Schriftzug und der ausgefallenen Schreibweise mit dem hakenförmigen r, wie auch in der Zahlenschreibung unverkennbar graphologische Übereinstimmung. Diesem Bild gleicht auch die in den Röntgenaufnahmen erkennbare Leinwandstruktur und Untermalung (Bleiweißhöhung) in überzeugender Weise. „Die malerischen Strukturen von Inkarnat, Haar, Barrett und, vor allem, weißen Stoffen sind identisch“ (Sumowski, 1983). Maltechnische und radiologische Untersuchungen bestätigen, daß das Frauenporträt aus dem 17. Jahrhundert stammt und die Signatur mit dem Bild gleichzeitig entstanden ist (Autopsie und Untersuchungsbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich, vom 14. 9. 1978). Deshalb ist es verwunderlich, daß Brown, der das Original eingeständenermaßen niemals gesehen hat, dieses Gemälde nicht in sein Werkverzeichnis aufgenommen hat und sogar seine Entstehung im 17. Jahrhundert bezweifelt. Sumowski: „Das ist ein unüberbietbares Beispiel für die selbtherrliche Hypertrophie der ‚Kennerschaft‘ über die Fakten.“ Sumowskis früherer Vorschlag, in dem Frauenporträt ein Gegenstück des Londoner Selbstbildnisses zu sehen, und sein Versuch, in der Dargestellten die zweite Frau des Künstlers erkennen zu wollen, läßt sich nicht überzeugend vertreten. Sumowski selbst hält es heute für unwahrscheinlich, daß die beiden Stücke mit derart unterschiedlichen Figurenansichten so eng zusammengehören.

Literatur: W. Sumowski, Zu einem Gemälde von Carel Fabritius, in: Pantheon XXVI, 1968, S. 278 ff. (m. Farbtafel); Ders., Drawings of the Rembrandt School, Bd. IV, New York 1981, S. 1875; C. Brown, Carel Fabritius, Oxford 1981, S. 136, Nr. R 21; Erwerbungsbericht, in: artis 34, Heft 4, 1982, S. 20 (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des



Arts, März 1982, S. 20, Abb. 108; Redaktion, Ein Fabritius für Hannover, in: Kunst und Antiquitäten, Sept./Okt. 1982, S. 38 (m. Abb.); W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. II, Landau 1983, S. 979, 982 und 987, Nr. 608, Farbtafel S. 995.

Jan Fyt
(Antwerpen 1611 – 1661 Antwerpen)

14 Stilleben mit Vögeln und Katze

Leinwand 67,5 x 76,5 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1983
Inv. Nr. PAM 998

Provenienz: Französischer Privatbesitz
Galerie Sanct Lucas, Wien

Das Gemälde, wie zahlreiche Werke des Meisters ohne Signatur und ohne Datum, zeigt in einzelnen abgebildeten Dingen typische Gegenstände aus dem Motivschatz des Künstlers. Dazu gehört die räuberische Katze, die grobgeflochtene Strohtasche, die mit einem starken Bastfaden zusammengebundenen toten Vögelchen, Haustauben und Vögel möglicherweise aus der Familie der Lerchen oder Piper. Die Feigen im Korb und rechts vorne auf dem Steinboden sowie die Pfirsiche links im Vordergrund sprechen für eine genauere Kenntnis dieser Früchte, die der Maler während eines Italienaufenthalts gewonnen haben mag. Der freie, großzügige Pinselstrich und die dramatische Stimmung des Bildes lassen das Gemälde als ein Spätwerk des Meisters erscheinen.

Literatur: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 88; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 57.



Jacob Jacobsz. van Geel
(Middelburg 1584/85 – nach 1637 Dordrecht)

15 Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht

Holz 30 x 38,5 cm

Signiert im Erdwall links vom Weg und unterhalb der Baumgruppe „Jacob v geel“ und datiert 1633

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1980

Inv. Nr. PAM 980

Provenienz: Coll. Dr. Einar Perman, Stockholm
Auktion Christie's, London 14. 2. 1938, Nr. 102
Stiftung R. G. de Boer, Laren
Galerie Bruno Meissner, Zürich

Das schmale, nur einige zwanzig Bilder umfassende Gesamtwerk dieses Meisters enthält bizarre Phantasielandschaften, die sich durch eine wilde Struppigkeit des Baumschlags auszeichnen. Nur drei der bekannten Gemälde, das vorliegende Bild, ein Werk der Staatlichen Museen in Ost-Berlin (Inv. Nr. 2004) und eine Kupfertafel in der Sammlung Willem M. J. Russel, Amsterdam, zeigen biblische Staffage.

Die Datierung ist 1633 zu lesen und nicht, wie L. J. Bol meinte, 1638. Er hielt unser Bild für das späteste bekannte Werk und knüpfte an das Jahr 1638 ein hypothetisches Sterbedatum des Künstlers. Dies muß man jetzt auf 1637 vorverlegen, denn diese Jahreszahl trägt das Bild des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, das nach heutigem Erkenntnisstand das letzte Werk des Meisters darstellt.

Literatur: L. J. Bol, Een Middelburgse Breughel-groep. VI Jacob Jacobsz. van Geel (1584/85–1638 of later), in: Oud Holland 72, 1957, S. 20, 38, Kat. Nr. 20, Abb. 20; Ders., Holländische Maler des 17. Jahrhunderts nahe den großen Meistern, Braunschweig 1969, S. 116; Katalog Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode-Museum, Berlin 1976, S. 38; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1981, S. 16, Nr. 83 (m. Abb.); H. W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1146 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Van Geel in Hannover, in: Galerie der Künste 4, April 1981, S. 13 (m. Abb.); H. G. Gmelin, Zu drei wenig bekannten Landschaftsbildern des Jacob Jacobsz. van Geel, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21, 1982, S. 69 ff. (m. Abb.).



Giovanni Ghisolfi
(Mailand 1623 – 1683 Mailand)

und Salvator Rosa
(Aranella 1615 – 1673 Rom)

16 Der Aufbau des Stadtttores von Karthago

Leinwand 120 x 115,5 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

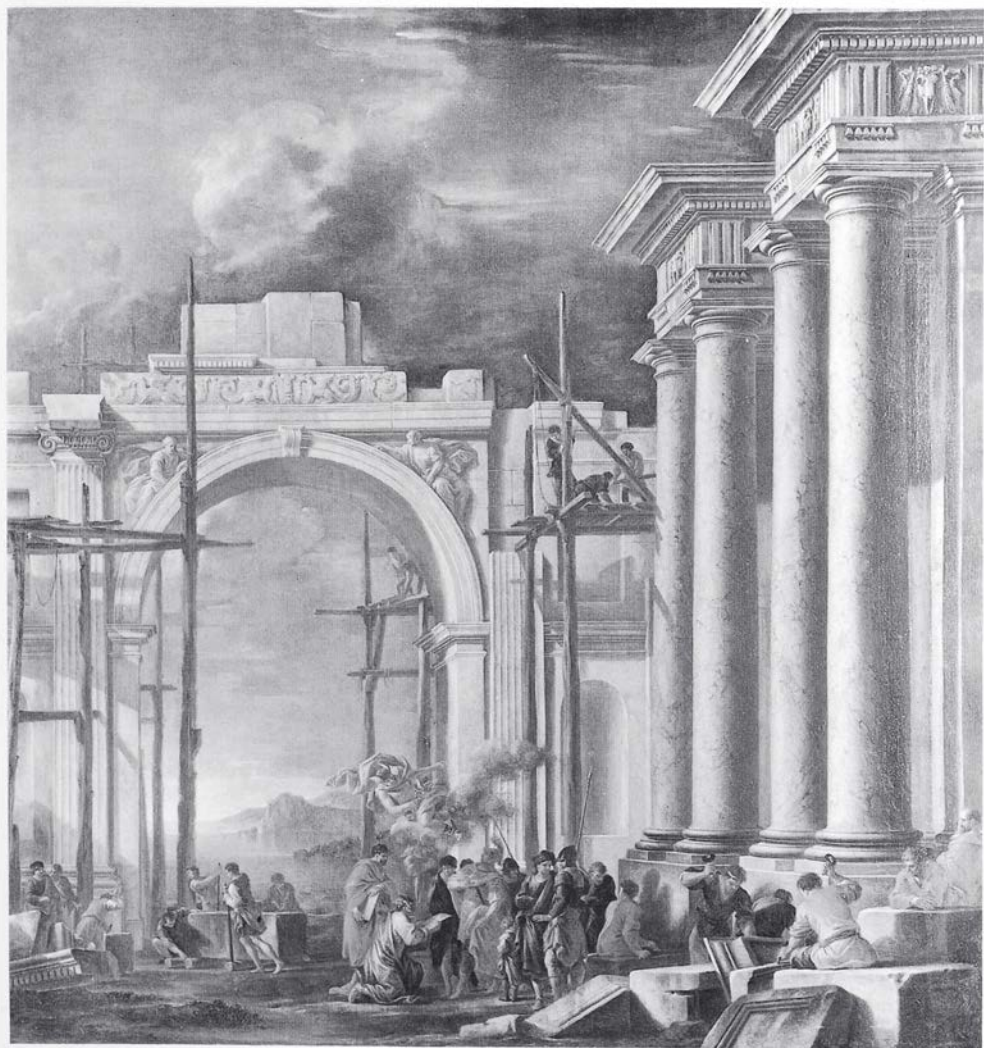
Inv. Nr. PAM 968

Provenienz: Kunsthandel R. M. Sturm, München

Eine rückseitige Inschrift auf der Dublierleinwand wiederholt möglicherweise eine Inschrift der originalen Rückseite und gibt Titel und Schöpfer des Bildes an: „Fabrica della Porta di Cartago di Ghisolfo e Salvator Rosa“. Damit ist das Bild als eine Gemeinschaftsleistung von Giovanni Ghisolfi und Salvator Rosa ausgewiesen. Ghisolfi schuf vorzugsweise Phantasielandschaften mit antiken Ruinen und galt seinen Zeitgenossen als der führende „Prospektmaler“ Italiens. Um 1650 arbeitete er in Rom im Kreise des damals schon berühmten Salvator Rosa, der – wie der zeitgenössische Kunstschriftsteller Filippo Baldinucci (Notizie dei professori del disegno, Florenz 1681 ff., ed. 1847, V, 502 f.) berichtet – Werke von Ghisolfi eigenhändig staffiert hat.

In Aufbau und Figurenausführung weisen zwei Bilder der Nationalgalerie in Prag (Inv. Nr. 010101 und 010104) mit unserem Gemälde überraschende Ähnlichkeiten auf. Auch diese beiden Werke tragen rückseitig die alte Inschrift „Giovanni Ghisolfi et Salvator Rosa“ und waren schon 1737, damals noch in der Sammlung Wallenstein in Dux, in deren Katalog (Nr. 35 und 36) unter dieser Zuschreibung aufgeführt (vgl. E. A. Safařík – P. Preiss, Zámecká obrazárna v Duchcově, Duchcov 1967, S. 11 f., Nr. 26–27). In diese Gruppe gehört auch das Bild „Die Ruinen von Karthago“ der Dresdner Galerie (Inv. Nr. 471, 116,5 x 167 cm), sowie zwei nach rechts hin zum Querformat erweiterte, in zahlreichen Details, vor allem in der Figurenstaffage abgewandelte Fassungen ehem. in der Galleria Bernini, jetzt in der Slg. Mario Lanfranchi in Rom (Gegenstücke von gleicher Größe: 112 x 116 cm; vgl. L. Salerno, Pittori di paesaggio del seicento a Roma, Bd. II, Rom 1978, S. 678 ff.).

Literatur: H. W. Grohn, Vier Neuerwerbungen der Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 47, 1977, S. 770 f.; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 21, Nr. 102 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 53, Abb. 91.



Anton Graff
(Winterthur 1736 – 1813 Dresden)

17 Bildnis Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce (1766 – 1817)

Leinwand 62,5 x 52,5 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1977
Inv. Nr. PAM 971

Provenienz: Slg. Willy Dünner, Winterthur
Slg. Dr. Fritz Nathan, München
Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Dargestellt ist Großkaufmann und Bankier Jakob Ferdinand Freiherr von Dufour-Feronce, seit 1792 vermählt mit Anne-Pauline Feronce, seit 1816 geadelt, der in seiner Vaterstadt Leipzig ein für Musik, Literatur und bildende Kunst aufgeschlossenes Haus führte. Die Identifizierung der Person gelang Berckenhagen durch Vergleich mit dem 1802 gemalten Porträt von Johann Friedrich August Tischbein, das Jakob Ferdinand Dufour-Feronce mit seiner Tochter Constanze Aimée zeigt. Ein Gegenstück gibt seine Frau mit dem Söhnchen Albert wieder (beide Werke Staatl. Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie). Diese Porträts entstanden etwa fünfzehn Jahre später als das vorliegende um 1787 ausgeführte Bildnis.

Literatur: Ausstellungskat. „Anton Graff“, Winterthur 1936, Nr. 20 (als unbekannter Herr); Ausstellungskat. „Der unbekannt Winterthurer Privatbesitz 1500 – 1900“, Kunstverein Winterthur 1942, Nr. 124 (als unbekannter Herr); E. Berckenhagen, Anton Graff, Leben und Werk, Berlin 1967, S. 99, Nr. 236 A (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 22 (m. Abb.); H. W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 54, Abb. 103.



Jacob Grimmer
(Antwerpen 1525 – um 1590 Antwerpen)

18 Winterlandschaft

Holz, oval 30,3 x 26,5 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 994

Provenienz: Galerie Wenstenberg, Berlin, 1909
Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Aufgrund einer heute nicht mehr auszumachenden Signatur links unten und einer rückseitigen Beschriftung der Holztafel in schwarzer Tinte „v. d. Heyden“ war das Gemälde im Katalog der Sammlung Spiegelberg fälschlich Jan van der Heyden zugeschrieben. Madame Reine de Bertier de Sauvigny (früher Reine du Roy de Blicquy) nennt das Bild (Brief vom 30. 5. 1983) „une oeuvre de très grande qualité“; sie fühlt sich durch das Photo an Werke von Hans Bol (Mecheln 1534 – 1593 Amsterdam) erinnert, dessen Vorlagen Abel Grimmer gelegentlich kopiert hat, neigt jedoch angesichts der Vordergrundstaffage eher einer vorsichtigen Zuordnung an dessen Vater Jacob Grimmer zu. Ein Turm mit ähnlicher Dachhaube erscheint im Türausblick von Abel Grimms Bild „Christus bei Maria und Martha“ in den Musées Royaux des Beaux-Arts zu Brüssel. Bilder in Rundform, bei denen die Komposition keinerlei Rücksicht auf diese Besonderheit nimmt, sind im Werk von Jacob Grimmer wiederholt anzutreffen, so daß bei dieser Tafel trotz der Überschneidung einzelner Bildelemente, vor allem im unteren Teil, eine nachträgliche Veränderung des Formats nicht als unbedingt zwingend erscheint.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 116, Nr. 398; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 57; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 982 f. (m. Abb.).



Francesco Guardi
(Venedig 1712 – 1793 Venedig)

19 Phantasielandschaft mit Bauwerken an der Lagune

Leinwand 59,5 x 72 cm
Leihgabe der Fritz Behrens-Stiftung 1982

Provenienz: J. Goudstikker Galleries, Amsterdam
Coll. H. E. ten Cate, Oldenzaal
Kunsthandel Cramer, Den Haag, 1968
Deutscher Privatbesitz

Die Darstellung ist ein sogenanntes „Capriccio“, in dem venezianische Motive zu einer Phantasielandschaft zusammengefügt sind. Morassi verweist auf eine Radierung von Canaletto (W. G. Constable, Canaletto, London 1962, Bd. II, S. 597, Nr. 11, Abb. Bd. I, Plate 176), die in einzelnen Zügen als Vorbild gedient hat. Levey betont, daß Guardi in einem Bild wie diesem Venedig „interpretiert“, statt es zu „reproduzieren“. Das Gemälde befand sich in der vortrefflichen Sammlung H. E. ten Cate und war zwischen 1929 und 1975 wiederholt in Europa und Amerika auf großen Ausstellungen zu sehen. Das Bild wird von allen Bearbeitern als Spätwerk betrachtet, gelegentlich „um 1790“ datiert, im Gegensatz zu einer kleineren in der rechten Hälfte stark abweichenden Fassung des gleichen Motives im Museo di Castelvecchio zu Verona, auf die schon Hannema und auch Morassi aufmerksam machten. Morassi nennt das vorliegende Werk: „Opera tarda di gran squisitezza e luminosità, in cui il motivo del ‚Capriccio‘ del Museo di Castelvecchio, Verona, è filtrato attraverso una visione più leggera quasi decantata nel tempo“ (Ein Spätwerk von großer Feinheit und Durchlichtung, in welchem das Motiv des ‚Capriccio‘ aus dem Museum von Castelvecchio, Verona, gewissermaßen abgeklärt durch die Zeit in eine leichtere Vision überführt worden ist). Er zieht ein weiteres Bild aus dem Museum in Prag heran, das große motivische Übereinstimmung aufweist; es war 1965 auf der Guardi-Ausstellung in Venedig (Kat. Nr. 111) zu sehen, gilt jedoch nach Entdeckung der Signatur eines in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts verstorbenen Guardi-Nachahmers „Zattarin“ als moderne Imitation. Überdies führt er zwei Wiederholungen auf, die eine in der Auktion Relarte, Mailand, im Dezember 1963 (34 x 46 cm) „von gutem Niveau“, die andere um 1955 bei der Firma French und Co. in New York (26,5 x 42 cm) „medioker, wenn nicht Schulwerk“.

Das Motiv ist in einer Zeichnung in der Sammlung des Museo Horne in Florenz von Guardi behandelt worden (Abb. bei L. Rossi Bortolato, Mailand 1974, S. 113, Nr. 416 a). Diese Zeichnung, die das rechte Drittel der Gemäldekomposition ausspart, zeigt einerseits Züge, die nur das Bild in Verona aufweist (figurengeschmückte Säule im Winkel des zentralen Gebäudes), andererseits Motive, die nur das Werk in Hannover erkennen läßt (fahnenartig zum Trocknen aufgehängte Tücher an einer Stange, die aus der rechten Hauswand hervorragt). Sie war also ein vorbereitendes, in der Werkstatt bewahrtes Blatt, auf dessen Motivschatz der Künstler bei beiden Bildern zurückgegriffen hat.



Literatur: Ausstellungskat. „Oude Kunst“, Amsterdam, Rijksmuseum 1929, Nr. 58 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Italiaan-
sche Kunst“, Amsterdam, Stedelijk Museum 1934, S. 74, Nr. 170 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Meesterwerken uit vier
Eeuwen“, Rotterdam, Boymans Museum 1938, Nr. 186 (m. Abb.); Ausstellungskat. „De Venetiaanse Meesters“,
Amsterdam, Rijksmuseum 1953, Nr. 49; Ausstellungskat. „La Peinture Venetienne“, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1953/
54, Nr. 45; Ausstellungskat. „Kunstschatten uit Nederlandse Verzamlingen“, Rotterdam, Boymans Museum 1955, Nr. 165
(m. Abb.); D. Hannema, Catalogue of the H. E. ten Cate Collection, Rotterdam 1955, S. 25, Nr. 21, Taf. 18; M. Levey,
Painting in XVIII Century Venice, London 1959, S. 100 f. (m. Abb. 44); Notable Works of Art now on the Market, in: The
Burlington Magazine CV, 1968, Plate XLI; A. Morassi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig (1973), Bd. I, S. 466,
Nr. 841, Bd. II, Abb. 770; L. Rossi Bortolatto, L'opera completa di Francesco Guardi, Mailand 1974, S. 114, Nr. 418;
Ausstellungskat. „The Grand Gallery“, New York, Metropolitan Museum of Art 1974/75, S. 166, Nr. 161 (m. Abb.);
Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 67; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in:
Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 83 (m. Abb. S. 81).

Samuel van Hoogstraten
(Dordrecht 1627 – 1678 Dordrecht)

20 Mutter an der Wiege

Leinwand 48,5 x 40 cm

Signiert an der untersten Treppenstufe „S. v. H.“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PAM 984

Provenienz: Versteigerung Christie's, London 14. 6. 1935, Nr. 9

Coll. Clowes, Nordbury, bis Versteigerung Christie's, London 17. 2. 1950, Nr. 31

Galerie Slatter, London

Coll. Mrs. S. Bradshaw, bis Versteigerung Christie's, London 18. 4. 1980

Kunsthandel Xaver Scheidwimmer, München

„Ein Hauptwerk unter den späten Bildern in der Art des Pieter de Hooch“ nennt Werner Sumowski dieses Gemälde und geht ausführlich auf diese Darstellung ein: „Am schönsten in der Werkgruppe ist die ‚Junge Mutter‘ in Hannover, zwar nur Puppen-Genre, doch ein malerisch bezauberndes Bijou, bedacht in sorgsam glättender und zart punktierender Technik hergestellt, mit Fleiß, dem man die Mühe nicht anmerkt. Die Komposition leidet diesmal nicht unter dem Klassizismus. Das Kolorit ist mehr als ansprechend, mit Variationen von einfarbigem und gemustertem Rot, mit fahlem Gelb und mit Gold in zwei Tönen, mit Strukturkontrasten der Farbe in diversen Textilien und Pelz (in einem Pelz nicht zum Wärmen, sondern zum Sattsehen mit einer Fülle minimaler Farbigkeiten). Dagegen setzt Samuel van Hoogstraten Wunder an Blässe: Weiß (rein und mit Reflexen); Perlgrau; Inkarnat, bei dem sich Rosa bis zur Ahnung zurücknimmt. Und in dem blauen Seidenband am Arm der Dame (nur eine Spur hellen Blaus als Komplement zu dem vielen und verschiedenartigen Gelb) bringt er, nicht ohne Geist, die Farbe ins Spiel, die alles harmonisiert. Das kleine Format bewahrt ihn vor Überforderung und erleichtert die Perfektion“.

Sumowski datiert das Gemälde, das Celeste Anne Brusati (Brief vom 15. 5. 1980) in die späten sechziger, frühen siebziger Jahre einordnet und das ihrer Mitteilung zufolge von Gerson gegen 1670 angesetzt wurde, in den „Anfang der siebziger Jahre“. Als verwandte Werke nennt er „Mutter an der Wiege“ in englischem Privatbesitz (ehem. bei Lord Dysart, Ham House) und „Eine Dame an der Wiege“ früher bei F. C. Donker Curtius in Den Haag. Ein weiteres ähnliches Bild, „Das erste Kind“ im Museum of Fine Arts in Springfield, Mass., ist 1670 datiert. Eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach unserem Gemälde befand sich 1933 in der Sammlung James Murnaghan, Dublin.

Literatur: Ausstellungskat. Eugene Slatter, Summer Exhibition, London 1950, Nr. 2 (m. Abb.); The Burlington Magazine XCII, Januar 1950, Abb. S. 1, nach S. 30; Weltkunst 50, 1980, S. 2994 (m. Abb.); F. W. Robinson, Dutch life in the Golden Century, Museum of Fine Arts, St. Petersburg/Florida und High Museum of Art, Atlanta/Giorgia 1975, S. 43, bei Nr. 29; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1982, S. 20 (m. Abb.); W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler, Bd. II, Landau 1983, S. 1286, 1288 und 1295, Nr. 842, Farbtafel S. 1325; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 93.



Lambert Jacobsz.
(Leeuwarden um 1592 – 1637 Leeuwarden)

21 Elisa und Gehasi (Der ungetreue Diener)

Leinwand 62 x 84 cm

Signiert rechts oben im Hintergrund „Lambert Jacobsz“ und datiert 1629

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 996

Provenienz: Schweizer Privatbesitz
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Die Darstellung illustriert eine Szene aus dem zweiten Buch der Könige 5, 1 bis 27. Der Prophet Elisa hatte den aramäischen Feldhauptmann Naëman vom Aussatz geheilt und dessen Belohnung zurückgewiesen. Hinter dem Rücken seines Herrn erschlich sich Gehasi, der Diener des Elisa, diese Belohnung, und der Prophet bestraft nun seine Habsucht, indem er ihn und seine Nachkommen mit dem Aussatz des Naëman schlägt.

Das Gemälde galt als ein Werk des Jacob Adriaensz. Backer und die Szene war ungedeutet, bis W. Sumowski (Gutachten vom 26. 7. 1982) das Bild dessen Lehrer Lambert Jacobsz. zuschrieb und das Thema erkannte. Bei einer späteren Reinigung traten die Signatur und das Datum rechts im Grund hervor. Lambert Jacobsz., der auch als Mennonitenprediger tätig war, hat das abgelegene Bibelthema in lebensgroßen Halb- oder Dreiviertelfiguren mit dekorativ drapierten Gewändern und lebhaften Gebärden wiederholt behandelt. „Die Kombination rubenshafter und utrechtisch-caravagesker Stilelemente ist offensichtlich“ (Sumowski).

Literatur: W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler I, Landau 1983, S. 133 und 141, Anm. 5, Farbtafel S. 145; Erwerbungsbericht, in: *Artis* 10, 1983, S. 21 (m. Abb.); *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1984, S. 57; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 984 (m. Abb.).



Pieter Lastman
(Amsterdam 1583 – 1633 Amsterdam)

22 Ruth erklärt Naemi die Treue

Wohl von Holz auf Leinwand übertragen, 65 x 88,5 cm
Monogrammiert auf dem Sack der Naemi PL (ligiert) und datiert 1614
Geschenk der Fritz Behrens-Stiftung 1977
Inv. Nr. PAM 970

Provenienz: Kunsthandel London
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Die Darstellung zeigt eine Szene aus dem alttestamentlichen Buch Ruth. Einer Hungersnot wegen war Elimelech mit seiner Frau Naemi aus Bethlehem in das Land Moab gezogen, wo ihre Söhne moabitische Frauen, Orpa und Ruth, heirateten. Nach dem Tod ihres Mannes und ihrer beiden Söhne wollte Naemi in die Heimat zurückkehren und drängte ihre verwitweten Schwiegertöchter, sich wieder in ihre Elternhäuser zurückzubegeben. Ruth aber blieb bei ihr. Sie sprach: „Rede mir nicht ein, daß ich dich verlassen sollte und von dir umkehren. Wo du hingehst, da will ich auch hingehen; wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist mein Volk, und dein Gott ist mein Gott. Wo du stirbst, da sterbe ich auch; da will ich auch begraben werden . . . Also gingen die beiden miteinander, bis sie gen Bethlehem kamen“ (Ruth I, 14–19). Das Gemälde, das den Aufbruch von Naemi und deren vergeblichen Versuch einer Zurückweisung der Ruth wiedergibt, geht auf graphische Vorbilder des späten 16. Jahrhunderts zurück. Motiv und Komposition finden dann in der prärembrandtistischen Kunst und bei Rembrandt-Nachahmern mehrfache Wiederholung.

Das 1614 geschaffene Gemälde weist Einzelzüge auf, die auch in anderen gleichzeitigen Arbeiten von Lastman auftauchen: Die Hintergrundlandschaft der linken Bildhälfte erscheint wenig verändert schon 1612 auf dem Gemälde „Die Verstoßung der Hagar“ in der Hamburger Kunsthalle; dem Reittier der Naemi gleicht ein Esel im rechten Drittel des Bildes „Gott erscheint Abraham in Sichem“ (Leningrad, Ermitage) von 1614 so weitgehend, daß man wohl davon ausgehen kann, es habe dieselbe Tierstudie für beide Bilder gedient. Dies um so mehr, als der Kopf des Tieres 1618 noch einmal auf dem Gemälde „Der Engel verläßt die Familie des Tobias“ (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst) wiedererscheint. Sumowski bringt die Gestalt der Naemi in Zusammenhang mit einer Zeichnung in Privatbesitz, Vertumnus darstellend, die er Lastman zuschreibt.

Literatur: Gazette des Beaux Arts, La Chronique des Arts, März 1978, S. 93; A. Tümpel, „Ruth erklärt Naemi die Treue“. Zur Genese eines typischen Barockthemas, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 17, 1978, S. 87 ff., Abb. 1; H. W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: Weltkunst 48, 1978, S. 712 (m. Abb.); W. Sumowski, Beiträge zur Kenntnis der Lastman-Zeichnungen, in: Pantheon XXXVII, 1980, S. 58, Abb. 2; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 59, Farbtafel 10; W. Sumowski, Gemälde der Rembrandt-Schüler I, Landau 1983, S. 11 und 21, Anm. 13, Farbtafel S. 27.



Charles André van Loo
(Nizza 1705 – 1765 Paris)

23 Bildnis des Vincent Brisset de Montbrun

Leinwand 92 x 73 cm

Beschriftet links oben bald nach der Entstehung „Messire Vincent Brisset de Montbrun“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 995

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, März 1903

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Durch eine Beschriftung, die zwar nach Fertigstellung des Bildes aufgetragen wurde, aber doch wohl noch zeitgenössisch ist, wird der Name des Dargestellten überliefert. Möglicherweise wurde die Inschrift angebracht, als man den Orden auf dem ausgeführten Porträt nachtrug. Bei einer späteren Reinigung ist dieser Orden so stark verputzt worden, daß man das Mittelschild des Bruststerns nicht mehr erkennen, den Orden damit nicht mehr bestimmen kann. Identifizierbar ist (dank freundlicher Mitteilung von Klaus Stichweh) bislang nur der Sohn des Dargestellten: Hugues Brisset de Montbrun de Pomarède, geb. 12. 6. 1756 (vgl. G. Six, *Dictionnaire biographique des généraux et amiraux français de la Révolution et de l' Empire (1792–1814)*, Paris 1934, Bd. 2, S. 322) oder 12. 7. 1756 (vgl. Vicomte A. Révérend, *Armorial de Premier Empire: Titres, majorats et armoiries concédés par Napoléon Ier.*, Paris 1896, Bd. 3, S. 266) in San Domingo, gest. 5. 6. 1831 in Castres (Gironde); seit den achtziger Jahren in Frankreich, und zwar in Bordeaux oder Umgebung, von wo dieser Zweig der Familie Montbrun ursprünglich stammte. Général de brigade (lt. Six) bzw. adjudant-général (lt. Révérend) seit 1800, wird er 1810 „chevalier de l' Empire“.

Sein Vater ist Vincent Brisset de Montbrun, seine Mutter Marie-Thérèse Morino (bzw. Morineau, vgl. P. Meller, *Armorial du Bordelais. Sénéchaussées de Bordeaux, Bazas et Libourne*, Paris, Champion/Bordeaux, Féret 1906, Bd. 3, S. 64). Nicht nur Vincent, sondern der ganze Zweig der Familie Montbrun (zwei andere Zweige sind in der Dauphiné und im Languedoc ansässig) ist zu einem bestimmten, nicht genauer bekannten Zeitpunkt in die französische Kolonie San Domingo gegangen, von wo aus sie 1789 nach Frankreich zurückkamen. Dieser Zweig umfaßt die Seigneurs de Salines, de Pomarède und de Pitresmont, Orte aus der Gegend um Bordeaux. Marie-Thérèse Morineau stammt auch aus dieser Gegend (Umgebung von Blay); sie war verwitwet, als Vincent sie heiratete, der im übrigen sein Leben wohl im wesentlichen in San Domingo verbrachte.

Die Zuschreibung des Bildes an Charles André von Loo (auch Carle Vanloo genannt), durch Expertisen erhärtet, ist traditionell und geht in die Zeit der Jahrhundertwende zurück. Wir haben sie beibehalten, obwohl der Ausstellungskatalog Carle Vanloo



(Nizza, Clermont-Ferrand, Nancy 1977, bei Kat. Nr. 73) vermerkt: „Hunderte von Porträts tragen heute ohne Grund den Namen Carle Vanloo, von denen übrigens viele an Louise-Michel Vanloo gegeben werden müssen“ und vorschlägt, in Erwartung einer besseren Kenntnis über das französische Bildnis des 18. Jahrhunderts, zunächst nur die signierten und dokumentierten Werke für echt zu halten.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 117, Nr. 401; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 14, Abb. 85; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.

Claude Lorrain, eigentl. Gellée
(Chamagne bei Nancy 1600 – 1682 Rom)

24 Flußlandschaft mit Ziegenhirt

Leinwand 39,5 x 53 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1984

Inv. Nr. PAM 999

Provenienz: Coll. William Wells of Redleaf bis 1848

Coll. G. Sackville Bale bis 1881

Coll. The 5th Earl of Carysfort bis 1909

Coll. Countess of Carysfort bis 1918

Coll. Miss Louisa Boothby-Heathcote

Coll. Colonel D. J. Proby, Elton Hall

Thos. Agnew and Sons Ltd., London

In seiner großen Monographie ordnete Roethlisberger 1961 das Gemälde als Werk mit unbekanntem Aufbewahrungsort zunächst unter die Imitationen ein. Er hatte das Bild – wie er ausdrücklich mitteilt – nicht gesehen und kannte es nur aus der überaus lobenden Erwähnung von Waagen, einer genauen Beschreibung von Smith sowie aus den Katalogen zweier Auktionen (Christie's 12. 5. 1848 und Christie's, 14. 5. 1881), auf denen das Werk, wie er findet, „gute Preise“ erzielte. 1968 fand Roethlisberger das Bild auf und beeilte sich, es als eigenhändige Schöpfung Claudes zu veröffentlichen. Obwohl das Gemälde (wie andere Arbeiten kleineren Formats auch) nicht im *Liber Veritatis*, also der von Claude selbst angefertigten, gezeichneten Werkzusammenstellung, erscheint und keine Zeichnung unmittelbar mit ihm in Verbindung zu bringen ist, hielt Roethlisberger die Zuschreibung an Claude für unabweisbar (the stylistic evidence and the organic spatial development of the scenery fully confirm the traditional attribution to Claude). Er bestätigt damit die früheren Zuordnungen des Bildes durch Smith, Waagen, Dullea und Borenus an Claude und trägt im übrigen der Tatsache Rechnung, daß das traditionell diesem Meister zugeordnete Werk seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts in vorzüglichen Sammlungen nachweisbar ist und in London zweimal ausgestellt war (British Institution, 1836, Nr. 106; British Institution, 1849, Nr. 90). Bedauerlicherweise wurde das Bild bei der Zusammenstellung des Werkverzeichnisses in dem Rizzoli-Band (M. Roethlisberger – D. Cecchi, *L'opera completa di Claude Lorrain*, Mailand 1975) durch Doretta Cecchi übersehen; Roethlisberger erklärt dazu in einem Brief vom 19. 5. 1982, daß das Bild schlichtweg „vergessen“ wurde: „That was pure oversight . . . the whole thing was done very hastily at Rizzoli's and the result is alas not to my satisfaction“.

Umstritten ist die Tageszeit der Darstellung: Für Waagen ist eine frühe Morgenstunde wiedergegeben, Smith nannte die Szene „a serene summer's evening“; Roethlisberger sieht in ihr wiederum „a morning view“ und verweist auf das von links einfallende Licht. Auch bei der Datierung ergeben sich abweichende Meinungen, freilich im engen Rahmen der vierziger Jahre. Roethlisberger stellt fest, daß hier die lastende Atmo-



sphäre und die Vorliebe für Diagonalkompositionen, Elemente, die Claudes Schaffen der dreißiger Jahre bestimmen, verschwunden sind und sieht in dem behandelten Motiv, aber auch in der Art des Baumschlags Merkmale seiner Arbeitsweise während der ersten Hälfte der vierziger Jahre. Michael Kitson hingegen vertrat, hinweisend auf die enge Verwandtschaft dieses Bildes mit dem 1648 datierten Gemälde „Hochzeit von Isaak und Rebecca“ (London, National Gallery), eine Einordnung um 1648.

Roethlisberger, der den „sehr guten Erhaltungszustand“ des Bildes ausdrücklich hervorhebt, weist auf Übermalungen entlang der Ränder hin. Diese sind unlängst abgenommen, unwesentliche Beschädigungen ausgebessert worden; das Bild ist jetzt einige Millimeter kleiner als die ältere Literatur angibt.

Literatur: J. Smith, *A Catalogue Raisonné of the Most Eminent . . . Painters*, Bd. III, London 1837, Nr. 329; G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain*, Bd. II, London 1854, S. 330; O. Dullea, *Claude Gellée le Lorrain*, New York 1887, S. 123; T. Borenius, *A Catalogue of the Pictures at Elton Hall (Col. Proby)*, London 1924, S. 117; M. Roethlisberger, *Claude Lorrain, The Paintings*, New Haven 1961, Bd. I, S. 540 f., Nr. 294; Ders., *Additions to Claude*, in: *The Burlington Magazine* CX, März 1968, S. 119 (m. Abb.); J. Herbert, *Christie's Review of the Season 1981*, London 1981, Farbtafel S. 41; *Ausstellungskat. „Claude Lorrain“*, Thos. Agnew and Sons Ltd., London 1982, Nr. 6, S. 22 ff. (m. Farbtafel); M. Kitson, *Exhibitions for the tercentenary of Claude Lorrain*, in: *The Burlington Magazine* CXXV, Februar 1983, S. 113; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1985, S. 16, Nr. 82 (m. Abb.); H. W. Grohn, *Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg*, in: *Weltkunst* 55, 1985, S. 983 f. (m. Farbabb.).

Hans Mielich
(München 1516 – 1573 München)

25 Kreuzigung Christi

Holz 108 x 75 cm

Monogrammiert auf einem Stein unterhalb des Kreuzes HM und datiert 1536 auf dem Kreuzstamm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

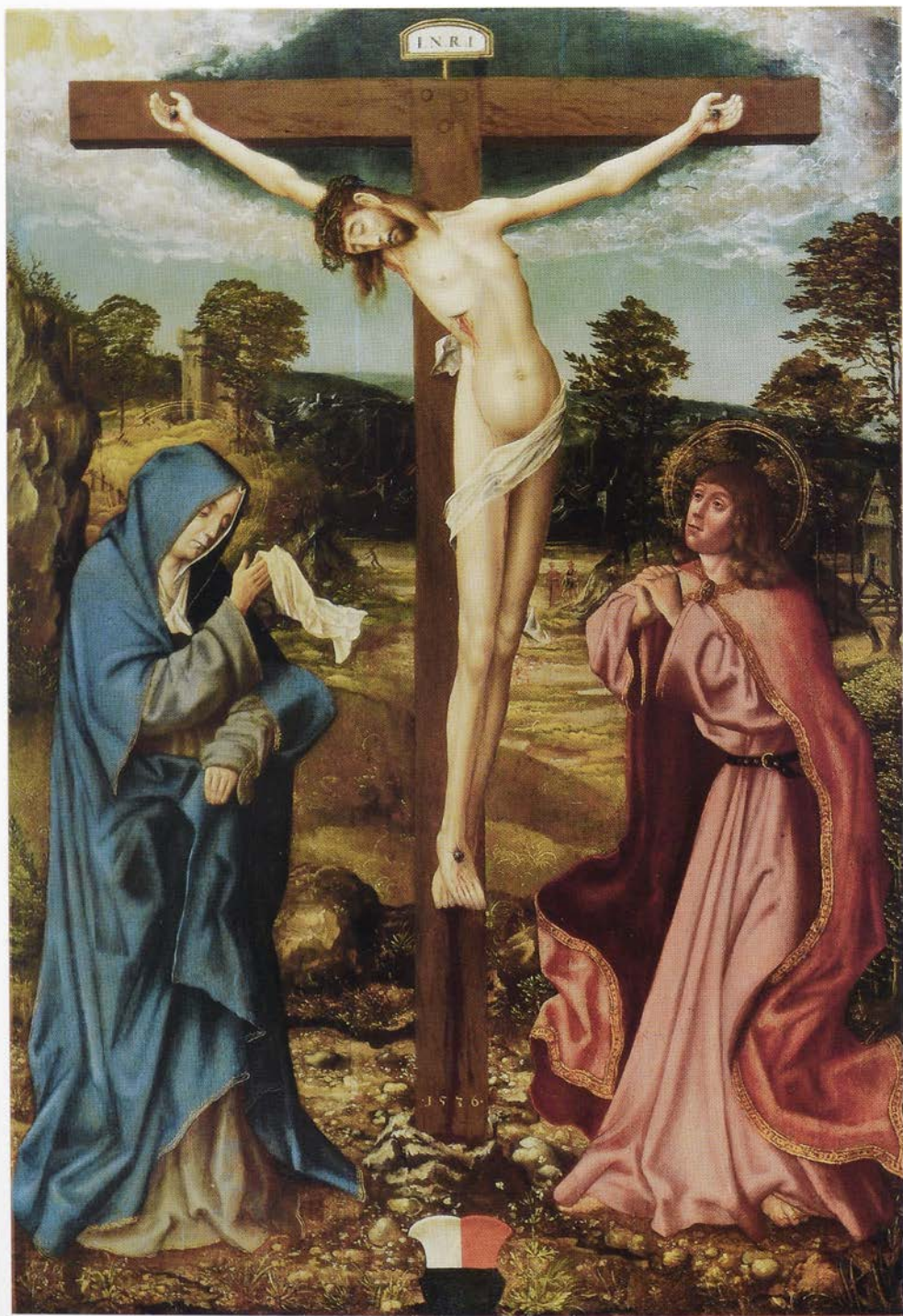
Inv. Nr. PAM 965

Provenienz: Kapelle der Seeburg, Kreuzlingen bei Thurgau
Slg. August F. Ammann, Château d'Oex
Slg. Geo Volkart, Winterthur
Schweizer Privatbesitz
Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Maria und Johannes, zu Seiten des Kreuzes und dem Betrachter nur wenig näher stehend als dieses, wirken weitaus größer und kräftiger als die Gestalt des Gekreuzigten. Die Landschaft ist in Aufsicht gesehen und die Figuren, die eher vor als in ihr stehen, verbinden sich mit ihr nur bedingt; sie ist jedoch reich im Detail und reizvoll in ihrer Vielfalt. Als Hans Mielich dieses Werk zwanzigjährig schuf, war er als Lehrjunge und „Diener“ in der Werkstatt von Albrecht Altdorfer tätig. Dementsprechend erinnert die Wolkenbildung an Werke dieses Meisters, erweist sich die Landschaft als von den Naturschilderungen der Donaueschule abhängig, doch hat schon B. H. Röttger angesichts des Bildtypus und der Figuren auf niederländische Einflüsse hingewiesen und u. a. an den Meister der *Virgo inter Virgines* erinnert. Gmelin sieht darüber hinaus Hans Mielich hier auch in der Tradition seines Vaters Wolfgang und der in München tätigen Maler Jan Pollack und Niklas Horverk, genannt Schlesitzer, stehen.

Das Wappen zu Füßen des Kreuzes wurde von B. H. Röttger als das der Familie Schaumberg oder Schaumburg identifiziert. Er vermutet, daß das Bild durch jenen Hanns von Schaumburg bestellt wurde, der seit Mai 1522 als Stadtpfleger von Traunstein nachweisbar ist und dieses Amt bis zu seinem Tode 1570 innehatte. Über seine 1533 verstorbene erste Frau, eine geborene Kärgl von Süßbach, war Schaumberg mit Wolfgang Mielich verschwägert und hätte aufgrund dieser verwandtschaftlichen Beziehungen, so mutmaßt Röttger, dessen Sohn als jungen Maler mit einem so anspruchsvollen Auftrag bedacht. Röttger verweist jedoch auch auf Wandula von Schaumberg, die angesehene Äbtissin des Regensburger Klosters Obermünster, die Gmelin eher als Bestellerin des Bildes ansehen möchte, was insofern viel für sich hat, als Hans Mielich damals in Regensburg ansässig war.

Literatur: W. Schmidt, in: Allgemeine Zeitung, München 14. 3. 1897; B. H. Röttger, Der Maler Hans Mielich, München 1925, S. 86 ff., Abb. S. 87; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 23, Abb. 86; H. G. Gmelin, Ein frühes Gemälde der Kreuzigung Christi, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 1977, S. 32 ff., Abb. 1; Ders., Hans Mielich, Kreuzigung, in: Das Kunstjahrbuch 1977/78, S. 210 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 63, Abb. 30.



Jacopo da Montagnana
(Montagnana 1440/43 – 1499 Padua)

26 Beweinung Christi

Tempera und Öl/Leinwand 148 x 109,5 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1978
Inv. Nr. PAM 972

Provenienz: Slg. Nelles, Köln (um 1880)
Galerie E. und A. Silberman, New York
Slg. Kisters, Kreuzlingen
Galerie Erich Hasberg, München

Das Gemälde, ursprünglich von Ullmann dem Liberale da Verona zugeschrieben (Notiz in den Unterlagen von B. Berenson in I Tatti, Florenz), wurde von Bernard Berenson in seiner Photosammlung unter Jacopo da Montagnana abgelegt. Diese Zuschreibung haben auch Federico Zeri und Luisa Vertova Nicholson ausgesprochen (vgl. Kat. New York 1964). Sie stützt sich im wesentlichen auf den sehr überzeugenden Vergleich mit einer Darstellung von „Maria mit dem Leichnam Christi“ des Museums der Bildenden Künste, Budapest (Inv. Nr. 1066) und einem Fresko mit der Pietà in der Kirche S. Antonio zu Padua, die ebenfalls dem Jacopo da Montagnana, gelegentlich (etwa von A. Moschetti, *Di Jacopo da Montagnana e delle opere sue*, Padua 1940) aber auch dem Marco Zoppo zugewiesen werden. Die Abhängigkeit der Komposition von Kupferstichen aus dem Mantegna-Kreis, etwa der „Grablegung Christi“ (B. 2) und der „Kreuzabnahme“ (B. 4) ist von Alston, Bowman und Landau besonders hervorgehoben worden.

Das Bild zeigt etliche *Pentimenti*, also Reuestriche, die Rückschlüsse auf eine Veränderung, genauer gesagt eine Vereinfachung der Komposition während der Entstehung des Gemäldes, zulassen. So war links im Vordergrund wohl ursprünglich eine weitere Figur geplant, saß die Maria zu Häupten des Leichnams ursprünglich mit verschränkten Beinen, so daß man unter ihrem rechten Knie die Sohle ihres linken Fußes hätte sehen können, was zu Raffungen ihres Mantels an dieser Stelle hätte führen müssen, lag der rechte Arm Christi schließlich ursprünglich stark verkürzt auf dem Schoß der Mutter, so daß seine Hand auf ihrem rechten Oberschenkel ruhte.

Literatur: *The Burlington Magazine* CV, Juni 1963, Abb. S. LXVII; Ausstellungskat. *Old Masters from the Collections of The Washington County Museum of Fine Arts and the E. and A. Silberman Galleries*, New York 1964, S. 15 (m. Abb. 11); D. Alston, C. Bowman, D. Landau, Ausstellungskat. „*Prints by Mantegna and his school*“, Christ Church Picture Gallery, Oxford 1979, S. 15; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, April 1979, S. 17, Nr. 87 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 65, Abb. 20.



Hubert Robert
(Paris 1733 – 1808 Paris)

27 Brunnen im Park

Leinwand 56 x 40 cm

Signiert an der Stufe links unten „H. Robert“ und datiert 1797

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PAM 987

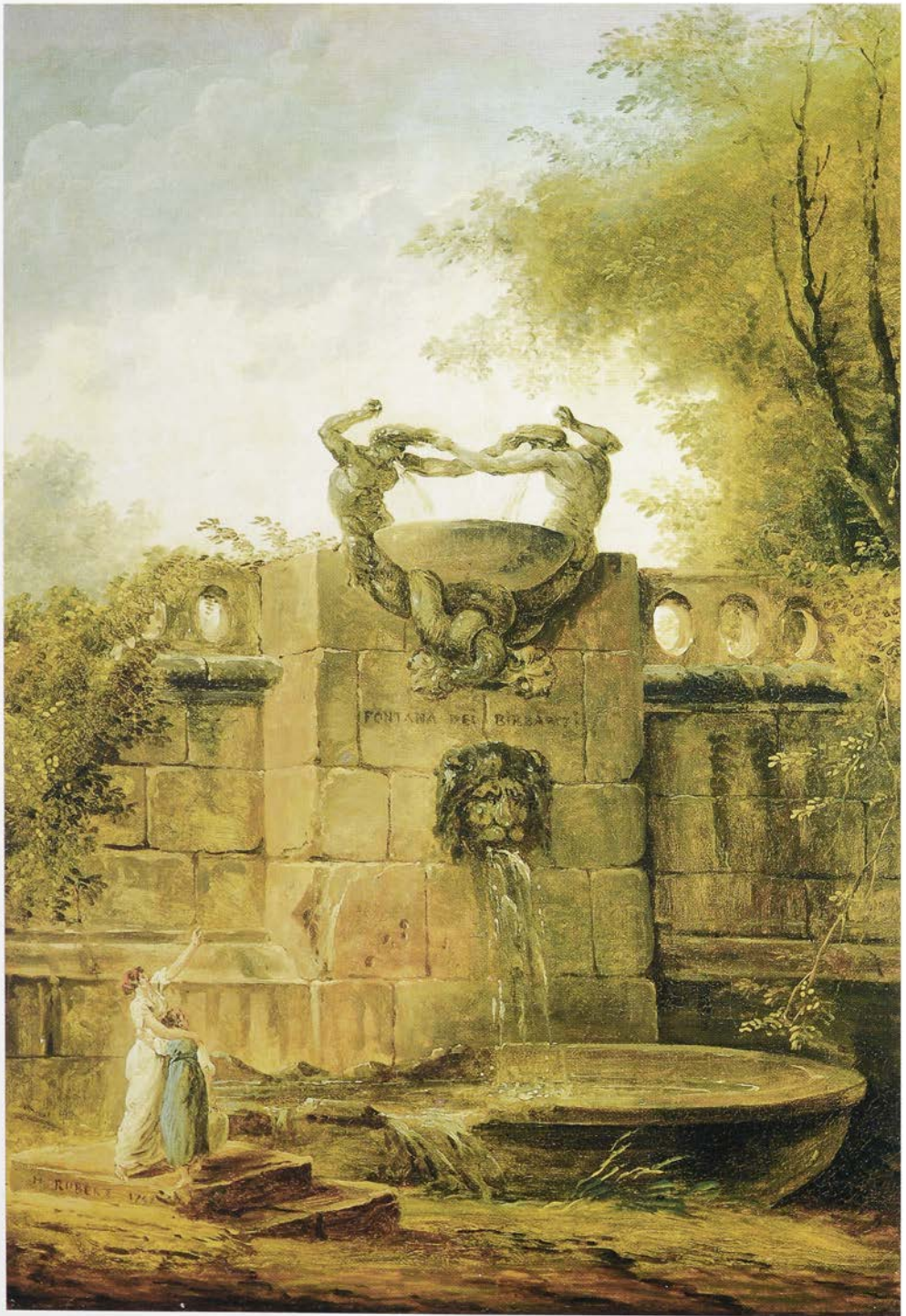
Provenienz: Coll. Ridgway bis 1904

Privatbesitz

Galerie Bruno Meissner, Zürich

Der verfallende, in eine bastionsartig aufragende Parkmauer eingebaute und mit zwei ringenden Tritonen geschmückte Brunnen, den die junge Frau einem Mädchen zeigt, trägt die Inschrift „Fontana dei Birbanti“ (Birbante = Schelm, Schurke). Das Bauwerk ist nicht nachweisbar, obwohl es in etwas veränderter Form noch auf einem weiteren, heute querformatigen Bild von Hubert Robert „L'abreuvoir“ im Musée Cognacq-Jay in Paris (Inv. Nr. 94) vorkommt. Die beiden kämpfenden Tritonen erscheinen auch auf einem Brunnen, den ein Gemälde von Robert in der Sammlung Calouste Gulbenkian zu Lissabon zeigt. Die Gruppe der Kämpfenden ist, worauf mich M. Trudzinski (mdl. Mittlg.) aufmerksam macht, durch eine Zeichnung aus der Schule des Bernini im Victoria and Albert Museum, London, inspiriert. Diese Zeichnung zeigt die Hinterachse einer Prunkkarosse, auf der die lebensgroßen Figuren der beiden kämpfenden Tritonen als Schmuck erscheinen. Peter Ward-Jackson (Cat. Italian Drawings, Victoria and Albert Museum, Bd. II, 17th and 18th century, London 1980, Nr. 631), der die Zeichnung für eine Arbeit von Bernini „or a careful imitator“ hält, zieht die Möglichkeit in Betracht, daß dieses Blatt einen Entwurf für den Wagen wiedergibt, mit dem Königin Christine von Schweden in Rom einzog, da diese Karosse, wie Domenico Bernini, der Sohn des Meisters, in der Lebensbeschreibung des Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini (Rom 1713) mitteilt, von diesem entworfen wurde. Es ist nicht auszuschließen, daß Hubert Robert diesen heute nicht mehr nachweisbaren Prunkwagen noch gesehen hat.

Literatur: Th. Burollet, Cat. Musée Cognacq-Jay, Peintures et Dessins, Paris 1980, Nr. 88, S. 184; Weltkunst 51, 1981, S. 3779 (m. Farbab.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 16 (m. Abb. 87).



Salomon van Ruysdael (Ruysdael)
(Naarden um 1603 – 1670 Haarlem)

28 Flußmündung mit befestigter Stadt

Holz 84,5 x 115,5 cm

Signiert am Rand der Föhre „S RUYSDAEL“ und datiert 1648

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1980

Inv. Nr. PAM 979

Provenienz: Coll. Cavendish Bentinck

Coll. A. Curtiss James, New York, bis 1978

Thos. Agnew and Sons Ltd., London

Das Bild der befestigten Stadt, die sich hier am Ufer eines in die offene See mündenden Flusses erhebt, ist – wie auf allen ähnlichen Werken von Salomon van Ruysdael – der Phantasie des Malers entsprungen. Es tauchen jedoch einzelne der Wirklichkeit entlehnte Architekturdetails auf, so ähnelt der große Turm, der auch auf anderen Bildern des Meisters gelegentlich erscheint, wie schon Stechow bemerkt hat, dem Plompotoren von Utrecht, die zeldachgedeckten Bastionen der Stadtbefestigung erinnern an die Utrechter Wehrtürme De Wolf und De Vos, andere Motive lassen Stechow an Nymwegen denken. Letzteren Eindruck kann Dr. Gerhard Lemmers, Direktor des Nijmeegs Museum (Brief vom 4. 12. 1980), zwar nicht bestätigen, doch erwuchs er für Stechow wohl auch nur aus der Übereinstimmung der allgemeinen topographischen Situation einer befestigten und unmittelbar am Fluß gelegenen Stadt.

Eine in manchen Zügen unserem Bild entsprechende Stadtansicht weist in spiegelverkehrter Anordnung die in amerikanischem Privatbesitz befindliche Winterlandschaft mit großem Festungswerk auf (Stechow Nr. 17 A). Eine recht ähnliche Komposition mit breitem Flußlauf, voll besetzter Föhre und malerischer Stadtsilhouette am rechten Ufer zeigt die „Föhre bei Nymwegen“ von 1647 im Rheinischen Landesmuseum Bonn (Stechow Nr. 349 B), auf der auch eine Windmöhle am Stadtrand erscheint. Der Auktionskatalog von Sotheby's verweist ferner auf ein 1647 datiertes Bild des Jan van Goyen in der Neumann Collection, Greenwich, Connecticut (H.-U. Beck, Jan van Goyen, Bd. II, Amsterdam 1973, S. 314, Nr. 687), das eine sehr ähnliche Stadtansicht zeigt.

Zweifellos gehört unser Bild, dessen Datierung 1648 erst neuerdings entdeckt worden ist, auch wegen seines Formats, zu den reichsten und bedeutendsten Werken dieser Schaffensperiode.

Literatur: W. Stechow, Salomon van Ruysdael, 2. Aufl., Berlin 1975, S. 134, Nr. 419 A; Cat. Sotheby's, Important old master paintings, London 13. 12. 1978, S. 15, Nr. 11, Farbabb. vor S. 15; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemöhde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 72, Farbtafel 12; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1981, S. 16 (m. Abb. 84); H. W. Grohn, Neuerworbene Werke, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1147 f.; F. Goldkuhle, J. Krueger, H. M. Schmidt, Gemöhde bis 1900, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1982, S. 451 f.; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 92 (m. Abb. S. 93).



Lorenz von Sandrart
(Nürnberg um 1682 – 1753 Stuttgart)

29 Bildnisminiatur einer Fürstin mit Negerpagen

Deckfarben auf Pergament 13 x 10,5 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 1001

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Im Katalog der Sammlung Spiegelberg wird die Meinung geäußert, daß auf diesem einem unbekanntem deutschen Meister um 1740 zugeschriebenen Bild die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester von Friedrich dem Großen, dargestellt sei. Dieser Annahme hat Lemberger widersprochen, doch schreibt er „das seelenvolle, mit unendlicher Sorgfalt und Hingabe gemalte Bildnis der reizenden jungen Fürstin“ dem Maler Lorenz von Sandrart (1682 bis 1753) zu, der zwischen 1737 und 1741 in Stuttgart eine Anzahl von Bildnisminiaturen schuf (vgl. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler XXIX, Leipzig 1935, S. 398).

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 152, Nr. 515; E. Lemberger, Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1911, S. 23, 33 (m. Abb. Tafel 4); Ausstellungskat. „Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz“, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 24, Nr. 78; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Michiel Sweerts
(Brüssel 1624 – 1664 Goa)

30 Badende Männer im Abendlicht

Leinwand 63,3 x 87 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1976

Inv. Nr. PAM 966

Provenienz: Hamburger Kunsthandel, 1941
Unbekannter Privatbesitz
Kunsthandel Kastern, Hannover

Bei seiner Wiederentdeckung und Erwerbung durch die Landesgalerie war das Bild von Sweerts seit 35 Jahren verschollen und auch seinem Monographen, Rolf Kultzen, nur durch ein Photo des Jahres 1941 bekannt. R. Kultzen ordnet das Gemälde neuerdings in die Spätzeit des zwischen 1646 und 1656 liegenden römischen Aufenthalts des Künstlers ein. Er rückt das Werk in die Nähe der Badeszene im Musée des Beaux-Arts zu Straßburg und weist anhand unseres Bildes auf eine das Schaffen von Sweerts zunehmend bestimmende Tendenz hin, immer ausschließlicher auf „akademisch studierte Motive“ zurückzugreifen und die Szenen so „dem herkömmlichen Bereich der Genremalerei fortgesetzt zu entziehen“. Das vielleicht ursprünglich gleichgroße Bild der Slg. Lodders, Hamburg (heute Leinwand 62 x 86 cm) mit der Darstellung von Kartenspielern könnte das Gegenstück zu den „Badenden Männern im Abendlicht“ gewesen sein.

Literatur: R. Kultzen, Michael Sweerts 1624 – 1664, Dissertation in Ms., Hamburg 1954, S. 85, 272, Nr. 41; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1980, S. 15 (m. Abb. 77); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 76, Abb. 59; R. Kultzen, Michael Sweerts als Lernender und Lehrer, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge XXXIII, 1982, S. 121 f., Abb. 12; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 90.



Giovanni Battista Tiepolo
(Venedig 1696 – 1770 Madrid)

31 Die Wunderheilung des zornigen Sohnes

Leinwand 48 x 29 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1985

Inv. Nr. PAM 1004

Provenienz: Privatsammlung London

Coll. Comm. Ettore Modiano, Bologna

Privatsammlung

Dargestellt ist eine berühmte Wundertat des hl. Antonius von Padua. Dieser heilt den jähzornigen Sohn, der sich aus Scham, seine Mutter vor Wut getreten zu haben, in Selbstbestrafung den Fuß abgehackt hatte (vgl. P. Stepan, *Die Reliefs der Cappella del Santo in Padua*, Diss., München 1982, S. 153, mit Quellentexten).

Das Gemälde ist der Bozzetto für ein Altarbild in der Pfarrkirche von Mirano bei Mestre, einem Ort, in dessen unmittelbarer Nähe der Künstler sein Landhaus besaß. Der Bozzetto wurde 1929 auf der „Mostra del Settecento“ in Venedig gezeigt (vgl. Fiocco). Modigliani, der ihn in London entdeckt hatte, bezeichnet ihn als „uno dei rarissimi veri e proprii bozzetti del Tiepolo“, davon ausgehend, daß die meisten Arbeiten dieser Art seiner Meinung nach als Kopien nach fertigen Werken anzusehen sind. Daß wir in diesem Bozzetto eine echte Vorarbeit besitzen, geht für ihn aus der Tatsache hervor, daß das spätere Altarbild (2,70 x 1,80 m, oben halbrund), bei dem schon Fiocco auf die Mitarbeit des Sohnes Giovanni Domenico hingewiesen hatte, einige „nicht eben förderliche“ Veränderungen gegenüber diesem Entwurf erfahren hat. Auch Lorenzetti hält den Bozzetto für „glücklicher“ als das ausgeführte Gemälde. Dieses wurde von Lorenzo Tiepolo radiert (vgl. A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo, Le acqueforti*, Mailand 1971, Nr. 223, m. Abb.). Der Bozzetto wird, wie das Altarbild, allgemein in die Zeit um 1754/60 datiert.

Eine Bisterzeichnung in der Sammlung Sartorio, Triest, hält die erste Kompositions-idee fest (vgl. E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg 1910, S. 173, Abb. 165). Kreidezeichnungen in Venedig (Museo Correr), Verona (Privatsammlung) und Oxford (Ashmolean Museum) beziehen sich auf einzelne Details (vgl. G. Knox, *Giambattista and Domenico Tiepolo, Cat. rais. of the Chalk Drawings*, Oxford 1980, Bd. I, S. 331, Nr. D. 21, 335; M. 461, 607, 608, Bd. II, Abb. 204, 205, 206).

Literatur: C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art Italien*, Paris 1899, S. 335; Ausstellungskat. „Mostra del Settecento Italiano“, Venedig 1929, S. 61; G. Fiocco, *La Pittura Veneziana alla Mostra del Settecento*, in: *Rivista di Venezia* 7, 1929, S. 549 u. 560 (m. Abb.); E. Modigliani, *Dipinti noti o malnoti di Giambattista Tiepolo*, in: *Dedalo* XIII, 1933, S. 135 ff., Tafel S. 141; G. Lorenzetti, *Ausstellungskat. „Mostra del Tiepolo“*, Venedig 1951, 2. Aufl., S. 105, Abb. 77 bis; R. Pallucchini, *Ausstellungskat. „Cinque Secoli di Pittura Veneta“*, Venedig 1945, S. 128, Nr. 157; A. Morassi, *A complete Catalogue of the Paintings of G. B. Tiepolo*, London 1962, S. 6 und 29, Abb. 131; A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Mailand 1968, S. 128, Nr. 262 a (m. Abb.).



Johann Heinrich Tischbein der Ältere
(Haina 1722 – 1789 Kassel)

32 Der Künstler und seine Töchter

Leinwand 69 x 57 cm

Signiert auf der Zeichnung in der Bildmitte „Tischbein“ (etwas verrieben)
und datiert 1774

Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, Hannover, 1980

Inv. Nr. PAM 976

Provenienz: Nachkommen des Künstlers

Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein, Hannover

In nur drei Generationen sind etwa fünfundzwanzig Mitglieder aus der hessischen Künstlerfamilie Tischbein malend oder zeichnend zu kunsthistorischer Bekanntheit gelangt. So werden etliche hilfsweise durch Beinamen gekennzeichnet. Johann Heinrich Tischbein der Ältere gilt als der „Kasseler Tischbein“, weil er dort seit 1852 als Hofmaler der Landgrafen von Hessen tätig war.

Das Bild zeigt ihn im Alter von 52 Jahren im Wohn- und Arbeitszimmer seines Hauses in der Bellevuestraße zu Kassel. Das Gemälde ist die eigenhändige Replik eines größeren, heute verschollenen Bildes, dessen Figuren in der Literatur als „in Lebensgröße“ beschrieben werden und das nach zeitgenössischen Schilderungen bis auf ganz geringe Abweichungen die gleiche Szene wiedergab (vgl. dazu: Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste 22, Leipzig 1778, S. 166 ff.; J. F. Engelschall, Joh. Heinrich Tischbein, ehemaliger Fürstlich Hessischer Rath und Hofmaler als Mensch und Künstler dargestellt, Nürnberg 1797, S. 121 ff.). Der Künstler hat sich hier dargestellt mit seinen beiden Töchtern Wilhelmine Caroline Amalie (geboren 1757) und der wenig jüngeren Wilhelmine Friederike (geboren 1759). Ihre Mutter, Marie Sophie, geb. Robert, die der Maler 1756 geheiratet hatte, war schon 1759 verstorben. Tischbein ehelichte 1763 deren Schwester Julie Marianne Pernette, die 1764 gleichfalls verstarb. Die beiden Damenporträts, die auf unserem Bild rechts oben an der Zimmerwand erscheinen, zeigen links die erste, rechts die zweite Frau des Künstlers.

Wilhelmine Caroline Amalie Tischbein heiratete 1778 den Intendanten und Komponisten David von Apell. Sie blättert auf dem Gemälde in einer Mappe mit Zeichnungen, denn sie war selbst als Miniaturmalerin künstlerisch tätig und wurde 1780 Ehrenmitglied der Kasseler Kunstakademie. Wilhelmine Friederike Tischbein heiratete den Pfarrer und Professor am Carolineum zu Kassel Johann Friedrich Klingender. Ein Selbstbildnis Tischbeins mit den beiden Töchtern und seinen Schwiegersöhnen (um 1780/85), für eine Zimmerdekoration im Hause des Künstlers ausgeführt, gehört zu den Kriegsverlusten der Nationalgalerie in Berlin. Ein Bildnis der beiden Töchter in türkischem Kostüm mit Papageienkäfig (nach 1780) befindet sich im Frankfurter Goethe-Museum.



Die abgebildeten Skulpturen, Abgüsse von den Köpfen des Laokoon und eines seiner Söhne sowie eine kleine antike Statue, gehören zum klassischen Schmuck eines Künstlerateliers. Das größere Gemälde an der Rückseite zeigt Tischbeins signiertes und 1757 datiertes Gemälde „Menelaos im Kampf mit Paris, den Venus beschützt“ (80,7 x 66,5 cm) und nicht (wie Gmelin glaubt) seine Kopie nach Coypels „Herkules bringt Admet Alkeste zurück“. Allerdings sieht B. Schnackenburg (Brief v. 4. 4. 1985) in dem Gemälde auf dem Familienbild, das „größer und gestreckter in den Proportionen“ wirkt als das Original im Weißensteinflügel von Schloß Wilhelmshöhe (Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten Hessen, Gen. Kat. 11020), den Nachklang einer bisher unbekanntenen Wiederholung.

Literatur: G. Bierman, Deutsches Barock und Rokoko, Leipzig 1914, Bd. I, S. 270, Abb. 442, Bd. II, S. LXXIII; H. Vogel, Handzeichnungen Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. in Justi'schem Familienbesitz, in: Jahrbuch 1963 der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, S. 288, Anm. 3; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 77; H. G. Gmelin, Deutsche Künstlerelbstbildnisse des 18. Jahrhunderts, in: Weltkunst 51, 1981, S. 1138, Abb. 2.

Wallerant Vaillant
(Lille 1623 – 1677 Amsterdam)

33 Selbstbildnis als Krieger

Leinwand 63,5 x 57,5 cm

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1976

Inv. Nr. PAM 967

Provenienz: Coll. Sir Berkeley, Sheffield, bis Versteigerung Christie's, London 9. 7. 1922, Nr. 111

Coll. Amersly Gore, London

Galerie Dr. Julius Böhler, München

Das anfangs dem Terborch, dann dem Simon Vouet, schließlich dem Hendrik Heerschop zugeschriebene Bild ist eine Selbstdarstellung in Kostüm des auch durch seine Schabkunstblätter bekannten Malers Wallerant Vaillant, der sowohl in Gemälden wie in der Graphik eine größere Anzahl von Selbstbildnissen hinterlassen hat, die durch eine Legende auf zwei Schabkunstblättern als solche zu erkennen sind. Aus dem Alter des Dargestellten läßt sich auf eine Entstehung des Bildes um 1645/47 schließen. Eine Anlehnung an Arbeiten von Rembrandt aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren ist unverkennbar.

Literatur: S. J. Gudlaugsson, Drie Zelfportretten van Hendrik Heerschop?, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie 2, 1947, S. 3 f. (m. Abb.); S. J. Gudlaugsson, Zelfportretten van Wallerant Vaillant ten Onrechte aan Hendrik Heerschop en Johan Heinrich Roos toegeschreven, in: Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie 3, 1948, S. 39 f.; H. van Hall, Portretten van Nederlandse beeldende Kunstenaars, Repertorium, Amsterdam 1963, S. 337; Ausstellungskat. Julius Böhler, Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Kunstgewerbe, München 1975, S. 5, Nr. 8, Taf. XIII; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1977, S. 25 (m. Abb. 93); H. W. Grohn, Ein neuerworbenes Bildnis der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover und die Selbstporträts des Wallerant Vaillant, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 19, 1980, S. 137 ff. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 77, Farbtafel 17; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 94.



34 Bildnis einer Frau von 33 Jahren

Datiert 1596 durch die Inschrift: AETATIS 33/ANNO 96

Holz, rund Dm 25,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 993

Provenienz: Galerie H. Wenstenberg, Berlin, 1909

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Das Porträt war in der Sammlung Spiegelberg Franz Pourbus dem Jüngeren (Antwerpen 1570 – 1622 Paris) zugeschrieben, doch läßt sich diese Zuordnung nicht aufrechterhalten. Die trockenen Formen sprechen für einen Künstler weniger hohen Ranges. Die im Brustbild und Dreiviertelprofil dargestellte Dame hatte der Inschrift zufolge ein Alter von 33 Jahren.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 119 f., Nr. 408.



Adriaen van der Werff

(Kralinger-Ambacht b. Rotterdam 1659 – 1722 Rotterdam)

35 Bildnis der Maria Beatrice Eleonora d'Este

Holz 12 x 8,4 cm

Signiert rechts am Rand „A. van der Werff“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PAM 1002

Provenienz: Versteigerung Lepke, Berlin, 1904

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Miniatur wird traditionell als Darstellung der Maria Beatrice Eleonora d'Este (1658 – 1718), Tochter von Alfonso IV., Herzog von Modena und Reggio, betrachtet. Sie wurde 1673 durch die Verbindung mit dem späteren König Jacob II. von England (geb. 1633), der sie in zweiter Ehe heiratete, zunächst Herzogin von York und mit dessen Thronbesteigung 1685 Königin von England. Als Jacob II. wegen seiner Rekatholisierungspolitik auf Widerstand stieß und 1688 seinem ins Land gerufenen Schwiegersohn Wilhelm von Oranien im Verlauf der „glorious revolution“ weichen mußte, folgte sie ihrem Gatten nach Frankreich, wo der entmachtete König 1701 in Saint-Germain-en-Laye verstarb.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 147, Nr. 498; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Albrecht Adam
(Nördlingen 1786 – 1862 München)

36 Der braune Araberhengst

Leinwand 39 x 46,6 cm

Signiert unten links „A. Adam“ und datiert 1828

Nachlaß Frau Herta Voigt, geb. Buhrts, Hannover, 1981

Inv. Nr. PNM 943

Das Bild weist rückseitig die Inschrift „Anglo Arabian geb. 1825 vom Little John a. e. Timekeeper St.“ auf. Der dargestellte dreijährige Hengst stammt also (als unmittelbarer Nachkomme des Hengstes Little John) „aus einer Timekeeper Stute“ und trug den Namen Anglo Arabian.

Im Entstehungsjahr des Bildes, 1828, weilte Adam längere Zeit in Basedow bei den Grafen Bassewitz und besuchte im August die Pferderennen in Doberan; dabei könnte das vorliegende Bild in Auftrag gegeben worden sein.

Literatur: Ausstellungsfaltblatt „Pferd und Reiter in der Kunst des 19. Jahrhunderts“, Im Blickpunkt 21, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 1984 (m. Abb.).



Theodor Alt

(Döhlau bei Hof 1846 – 1937 Ansbach)

37 Handstudie (Hand des Architekten Anton Wingen)

Leinwand 15,5 x 29 cm

Signiert rechts unten „Th. Alt“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1985

Inv. Nr. PNM 961

Provenienz: Galerie Fritz Eggert, Hannover

Slg. des Stadtdirektors Heinrich Tramm, Hannover

Slg. Frau Marie Ebeling, Hannover

Als Leihgabe von Frau Dr. Clara Hahn, Stuttgart, im Niedersächsischen Landesmuseum

Laut rückseitigem Klebezettel des Kunsthändlers Eggert, der die Studie wohl vor 1922 vom Maler selbst erworben hatte, stellt das Bild die Hand des Baurats Wingen dar. Der Architekt und Regierungsbaumeister Anton Wingen (Köln 1842 – 1919), ein Jugendfreund des Malers Wilhelm Leibl, wurde 1867 von diesem und von Theodor Alt – wie in dieser Zeit auch andere gemeinsame Bekannte – sehr wahrscheinlich gleichzeitig porträtiert, denn Wingen ist auf beiden Bildern gleich gekleidet (vgl. E. Ruhmer, *Der Leibl-Kreis und die reine Malerei*, Rosenheim 1984, S. 36, Abb. 27 und 28). Das dabei von Leibl geschaffene Bildnis befindet sich im Kunstmuseum Düsseldorf und zeigt Wingen in halber Figur; die linke Hand ist nicht sichtbar, die Rechte mit dem Trauring liegt so auf der Weste, daß das vordere Daumenglied unter deren Knopfleiste verschwindet. Unverkennbar ist die Hand auf der Studie von Alt in der gleichen Weise und wohl nach diesem Vorbild gestaltet.

Theodor Alts Brustbild des Architekten Wingen befindet sich heute in der Sammlung Schäfer zu Schweinfurt (Leinwand 37 x 29 cm), ist unten links bezeichnet und (laut freundlicher Mitteilung von Eberhard Ruhmer) rundum randbeschnitten und dubliert. Da auch die Handdarstellung randbeschnitten ist, liegt die Vermutung nahe, daß das Brustbild der Sammlung Schäfer und die Hand in der Niedersächsischen Landesgalerie ursprünglich zu einem Gemälde gehörten, das dem Porträt von Leibl sehr ähnlich sah und von Alt während der Arbeit zerschnitten wurde. Das Zerschneiden von Leinwänden und die Aufbewahrung von Kopf- oder Handausschnitten ist im Leibl-Kreis bekanntlich kein Einzelfall. Allerdings hat Alt zumindest an der Hand noch weitergearbeitet, als dieses Leinwandstück schon ausgeschnitten war, denn stärkere Farbsubstanz ragt gelegentlich etwas über dessen Ränder hinaus.

Ein Photo aus dem Nachlaß des Künstlers (Abzug durch freundliche Vermittlung von Theodor Köberlin im Archiv der Landesgalerie) zeigt im Atelier die Handstudie zusammen mit dem „Bildnis des Pfarrers Alt“ von 1874 (Hannover, Landesgalerie) und einem „Studienkopf eines jungen Mannes“, um 1874, heute verschollen, jedoch abgebildet in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 28, 1911, S. 388. Diese Zusammenstel-



lung hat Köberlin zu dem Trugschluß geführt, die auf der Studie dargestellte Hand sei die des Pfarrers Heinrich Alt, Vater des Malers.

Literatur: Ausstellungskat. „Meisterwerke deutscher Kunst aus Hannoverschem Besitz“, Kestner-Gesellschaft, Hannover 5. 2. – 1. 3. 1922; Th. Köberlin, Theodor Alt (1846 – 1937), ein Maler, dem Mittelfranken zur Heimat wurde, in: Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken 91, 1982/83, S. 194 ff., Kat. Nr. 56; K. Weschenfelder, Kat. Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1983, S. 15, Kat. Nr. 2 (m. Abb.).

Eugène Boudin
(Honfleur 1824 – 1898 Paris)

38 Der Pont Corneille zu Rouen im Nebel

Leinwand 40 x 55 cm

Signiert unten links „E. Boudin“ und datiert 1895

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1981

Inv. Nr. PNM 948

Provenienz: Versteigerung Hotel Drouot, Paris, 5. 5. 1927, Nr. 2
Privatsammlung
Französische Privatsammlung
Galerie R. Schmit, Paris

Die Darstellung ist mit Sicherheit zu lokalisieren durch die der Signatur beigefügte Inschrift des Künstlers „Rouen“. Dargestellt ist der Pont Corneille, der das linke Seineufer über die Ile Lacroix mit dem Zentrum der Stadt verbindet, gesehen vom Pont Boildieu aus. Das Gemälde wurde auf der wenige Monate nach dem Tode des Künstlers 1899 in der École Nationale des Beaux-Arts, Paris, veranstalteten Gedächtnis-Ausstellung gezeigt.

Literatur: Ausstellungskat. „Oeuvres d'Eugène Boudin“, École Nationale des Beaux-Arts, Paris 1899, Nr. 71; R. Schmit, Catalogue raisonné de l'oeuvre peint par Eugène Boudin, Bd. III, 1973, S. 324, Nr. 3466; Ausstellungskat. „Eugène Boudin“, Kunsthalle Bremen 1979, S. 74, Nr. 72 (m. Farbtafel); Ausstellungskat. „Eugène Boudin“, Galerie Schmit, Paris 1980, Nr. 48 (m. Farbtafel); H. W. Grohn, Eugène Boudin, der König der Lüfte, in: Weltkunst 52, 1982, S. 1058 (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1983, S. 67.



Jean Baptiste Camille Corot
(Paris 1796 – 1875 Paris)

39 Der Teich von Ville-d'Avray am Abend

Leinwand 33 x 61,5 cm

Signiert unten links „Corot“

Geschenk der Verlagsgesellschaft Madsack und Co., Hannover, 1979

Inv. Nr. PNM 939

Provenienz: Mme. Armand Leleux, geb. Giraud

Arnold und Tripp, Paris (1890)

Privatbesitz

Galerie W. Ketterer, München

Das Bild war, wie Robaut mitteilt, ein Hochzeitsgeschenk von Corot an Mme. Armand Leleux. Robaut betitelt das Gemälde „Batelier sur l'étang de Ville-d'Avray, le soir“ und gibt der Katalogeintragung wie üblich eine Skizze von eigener Hand zur Identifizierung bei. Diese Skizze zeigt die Signatur deutlich links unten, während der Katalogtext irrtümlich von einer Signierung rechts unten spricht.

Ville-d'Avray ist ein kleiner Ort in der Nähe von Sévres, zwischen Paris und Versailles gelegen. Corots Eltern besaßen dort seit 1817 ein Landhaus, in dem der Maler sich vor allem nach der Rückkehr von seiner ersten Italienreise (1825 bis 1828) sehr häufig aufhielt. In der Kirche des Ortes befinden sich auch einige kleine Fresken von seiner Hand. Die Teiche (Étangs de Ville-d'Avray), die Corot immer wieder gemalt hat, liegen am Rande der Straße nach Versailles. Sie tauchen als Motiv rund 150mal in seinem Schaffen auf. Zu unserem Bild, das Robaut 1845/50 datiert, sind vergleichbare Varianten nach 1846 zahlreich (vgl. u. a. Robaut 405, 602, 627).

Literatur: A. Robaut, *L'oeuvre de Corot*, Paris 1905, Bd. II, S. 220, Nr. 625 (mit Skizze des Autors nach dem Original); wieder aufgenommen in der Neuauflage: A. Robaut, E. Moreau-Nelaton, *L'oeuvre de Corot, Cat. rais.*, Paris 1965, Bd. II, S. 220, Nr. 625; Auktionskat. Galerie W. Ketterer, München 26.–28. Nov. 1979, S. 8, Nr. 2030 (m. Farbabb.); M. Trudzinski, *Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie*, Hannover 1980, S. 48, Abb. 134.



Gustave Courbet

(Ornans 1819 – 1877 La Tour-de-Peilz)

40 Hirsch in Bedrängnis

Leinwand 78 x 56,5 cm

Signiert unten links „Gustave Courbet“ und datiert 1869

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1978

Inv. Nr. PNM 913

Provenienz: Coll. Gerberau, Paris
Coll. M. F. Stumpf
Galerie G. Petit (1906)
Coll. Mme. Saint-Hilaire
Coll. Paul Rosenberg, Paris
Coll. W. Herold (1929)
Galerie R. Schmit, Paris (1974)
Privatsammlung, Paris
Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Das Bild gehört in die Reihe der seit 1859 vorkommenden Wilddarstellungen, die seit 1865 im Schaffen von Courbet an Bedeutung gewinnen. Der in die Literatur eingeführte Titel „Le cerf aux abois“ wurde beibehalten, obwohl die Darstellung sicher nicht den Abschluß einer Parforce-Jagd wiedergibt, bei der ein von Hunden und Jägern bedrängter Hirsch sich ins Wasser stürzt, um zu entkommen. Wiedergegeben ist vielmehr ein an der Tränke belauschtes Tier, ein schöpferischer Hirsch; dies bestätigt auch ein bei Charles Léger abgebildeter, apokryph „G. Courbet“ signierter Stich, der nur den Hirsch wiedergibt und den Titel trägt „Le cerf qui prend eau“. P.-K. Schuster, der im Katalog der Hamburger Courbet-Ausstellung (1978) ebenfalls zu diesem Ergebnis kommt, verweist darauf, daß Courbet, der auf ausgedehnten Wanderungen durch die Wälder seiner Heimat das sich unbeobachtet glaubende Wild studierte, bei seinen Gemälden zunächst die Landschaften schuf, um später die an ausgestopften Modellen studierten Tiere diesen einzufügen. Das Bild unserer Sammlung nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als Tier und Landschaft hier als Einheit konzipiert sind und der Hirsch mit Hilfe der gespachtelten Malweise gänzlich in die Umgebung eingebunden wird.

Die Landschaft zeigt eine Partie der Loue unweit von Ornans, die sich Le Puits Noir (etwa „der schwarze Grund“) nennt und auch auf einigen Landschaften von 1864/65 (vgl. Fernier 379 und 468) sehr ähnlich vorkommt.

Literatur: Ausstellungskat. „Grands Maîtres du XIX^e Siècle“, Galerie Rosenberg, Paris 1922, Nr. 32; H. Purrmann, Kunstaussstellungen, Paris, in: Kunst und Künstler XX, 1922, S. 39 f. (m. Abb.); Ch. Léger, Courbet, Coll. Maîtres d'Autrefois, Paris 1929, S. 88; Ausstellungskat. „Gustave Courbet“, Petit Palais, Paris 1929, Nr. 69 (m. Abb.); C. Gronkowski, L'Exposition Gustave Courbet au Petit Palais, in: Gazette des Beaux-Arts 71, Juli 1929, S. 36 (m. Abb. 14); Ausstellungskat. „Gustave Courbet“, Kunsthaus Zürich 1935/36, Nr. 104; Ausstellungskat. „Courbet“, Galerie Daber, Paris 1975, Nr. 10 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Art Français 1840–1940“, Tokyo-Kyoto 1961/62; C. Marumo, Barbizon et les Paysagistes du XIX^e Siècle, Paris o. J. (1975), S. 81 (m. Farbtafel); R. Fernier, La vie et l'oeuvre de Gustave Courbet, Cat. rais., Lausanne-Paris 1978, Bd. II, S. 100 f., Nr. 728 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Courbet und Deutschland“, Hamburger



Kunsthalle, 1978, S. 252 f., Nr. 254 (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, April 1979, S. 23, Nr. 113 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 48, Abb. 137.

41 Bildnis eines jungen Mannes in Husarenuniform

Deckfarben auf Elfenbein, oval 3,5 x 2,7 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 1003

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Dargestellt ist ein junger Offizier in schwarzer Husarenuniform mit blauem Kragen und schwarz-rotem Ordensband. Rückseitig eingefügt ist eine Haarlocke und ein Vergißmeinnicht. Das Porträt erscheint in einem herzförmigen Anhänger mit emailliertem Außenrand, der rückseitig auf hellblauem Grund die Worte SA DOUCEUR M'A CHARME trägt.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 161, Nr. 549; Ausstellungskat. „Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz“, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 144, Nr. 785; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983 f.



Henri Théodore Fantin-Latour
(Grenoble 1836 – 1904 Buré)

42 Selbstbildnis

Leinwand 27 x 22 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1984

Inv. Nr. PNM 957

Provenienz: Coll. Jules Dalou (bis 1906)

Coll. Gustave Kahn

Coll. L. Gow, Glasgow (bis 1937)

Coll. F. und J. Tempelaere

Coll. Albert Dubosc, Sainte-Adresse

Galerie Dr. Peter Nathan, Zürich

Das kleine Selbstbildnis von Fantin-Latour („Petit portrait de Fantin“ nennt es der Oeuvre-Katalog) entstand 1858. In das gleiche Jahr datiert der Oeuvre-Katalog noch vier weitere Selbstdarstellungen, darunter die für Otto Scholderer gemalten Porträts der Museen von Antwerpen und Berlin (DDR). Unserem Bild recht ähnlich sind zwei gezeichnete Selbstbildnisse, die etwa aus der gleichen Zeit stammen und sich in der Albertina zu Wien und im Museum der Bildenden Künste zu Budapest befinden.

Literatur: Mme. V. Fantin-Latour, Catalogue de l'Oeuvre Complète de Fantin-Latour, Paris 1911, S. 16, Nr. 99; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1985, S. 17, Nr. 91 (m. Abb.); H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983 f. (m. Abb).



Harald Friedrich
(Dresden 1858 – 1933 Hannover)

43 Bildnis Adolf Friedrich

Malpappe 22 x 18,5 cm
Monogrammiert oben rechts HF (ligiert) und datiert 1877
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
Inv. Nr. PNM 922

Der Dargestellte ist des Malers Vater, Adolf (eigentlich Gustav Adolf) Friedrich (Dresden 1824 – 1889 Dresden), ein Sohn des berühmten Malers Caspar David Friedrich. Adolf Friedrich besuchte seit 1840 die Dresdner Akademie und war später in seiner Heimatstadt als Porträtist und Genremaler tätig; er pflegte vor allem auch das Tierstück. Die Bilder entstanden laut rückseitiger Beschriftung zu Weihnachten 1877, also nur acht Monate nachdem Harald Friedrich im April 1877 in die Dresdner Kunstakademie eingetreten war.

44 Bildnis Caroline Friedrich, geb. Lehmann

Malpappe 22 x 19 cm
Monogrammiert oben rechts HF (ligiert) und datiert 1877
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
Inv. Nr. PNM 923

Die Dargestellte ist des Malers Mutter, Caroline (eigentlich Caroline Therese) Friedrich, geb. Lehmann (Dresden 1828 – 1914 Dresden), die 1856 den Maler Adolf Friedrich heiratete. Von diesem in der Kunst unterwiesen, wandte sie sich der Blumenmalerei zu und hat die Dresdner Kunstausstellungen mit Blumenbildern und Fruchtstücken in Öl und Aquarell dreißig Jahre lang beschickt. Harald Friedrich verdankt ihr und dem Vater erste Unterweisung, was ihn in die Lage versetzte, das vorliegende Porträt mit neunzehn Jahren nur wenige Monate nach seiner Aufnahme in die Dresdner Akademie auszuführen.

Literatur: M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 53.



Georg Greve-Lindau
(Lindau 1876 – 1963 Duderstadt)

45 Via Senese, Blick aus dem Garten der Villa Romana auf Florenz

Leinwand 58,5 x 76,5 cm

Signiert rechts unten „G. Greve-L.“

Geschenk von Peter Greve, dem Sohn des Künstlers, Wedemark, 1981

Inv. Nr. PNM 945

1912 gewann Georg Greve-Lindau auf der alljährlichen Mai-Ausstellung des „Deutschen Künstlerbundes“ den Villa-Romana-Preis; im Herbst des gleichen Jahres trat er in Florenz sein Stipendium an, das ihn bis Ende 1913 in Italien verweilen ließ. Er selbst berichtet über seine ersten Eindrücke in dieser Stadt: „Das erste Erlebnis von Italiens Farben, von himmelsblau, Licht und Schatten, hatte ich auf der Via Senese, als ich mittags in der Sonne nach Hause ging. Es war ein belebtes Straßenbild, Fuhrwerke und Menschen durcheinander. Überall starke Farbigkeit, dabei blieben die Schatten klar und durchsichtig . . . Nach diesem Erlebnis war der Bann gebrochen und ich fing mit Begeisterung an zu malen. Zunächst waren es mehrere Straßenbilder von der Via Senese, nahe der Villa.“ Man sieht auf dem Bild die von Mauern gesäumte Via Senese und gewahrt im Hintergrund die Türme von Florenz; die Domkuppel ist rechts erkennbar; auf den Bergen in der Bildmitte ahnt man Fiesole.

Literatur: G. Greve-Lindau, Erinnerungen aus meinem Leben, als Manuskript vervielfältigt und herausgegeben von Eva Hohage, geb. Greve, o. O. 1979, S. 204 f.



Henri-Joseph Harpignies
(Valenciennes 1819 – 1916 Saint-Privé)

46 Landschaft mit Angler

Leinwand 53,8 x 71,5 cm
Signiert unten links „H. Harpignies“ und datiert 1883
Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1980
Inv. Nr. PNM 942

Provenienz: Londoner Privatbesitz
Galerie Sabine Helms, München

Eine frühere Fassung des Bildes mit nahezu identischer Landschaft bei veränderter figürlicher und architektonischer Staffage entstand 1853 (Paris, Louvre) und trägt den Titel „La Mare“ (vgl. Kat. Louvre, Peintures Ecole Française XIX^e siècle, Bd. III, Paris 1960, Nr. 1047, Taf. 377).

Literatur: Ausstellungskat. „French Landscapes“, Marlborough Fine Art Ltd., London 1961, Nr. 21 (m. Abb.); H. W. Grohn, Zum Problem von „noch“ und „schon“ in der Kunstgeschichte am Beispiel zweier Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover: Harpignies und Monet, in: Weltkunst 50, 1980, S. 868 f. (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 55, Abb. 135; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1981, S. 67; Ausstellungskat. „Französische Malerei von Watteau bis Renoir“, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1983, S. 128 f., Nr. 49 (m. Abb.).



Rudolf Hirth du Frênes

(Gräfontonna bei Gotha 1846 – 1916 Miltenberg/Main)

47 Skizze mit zwei lesenden Bauernmädchen am Wiesenrain

Malpappe 37,2 x 30,7 cm

Signiert auf der Rückseite „Rud. Hirth du Frênes“ und datiert 1868

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1985

Inv. Nr. PNM 960

Provenienz: Slg. des Stadtdirektors Heinrich Tramm, Hannover

Slg. Frau Marie Ebeling, Hannover

Als Leihgabe von Frau Dr. Clara Hahn, Stuttgart, im Niedersächsischen Landesmuseum

Die frische Skizze der beiden in einem Album blätternden Bauernmädchen entstand während der Münchner Akademiejahre des jungen Künstlers und zwar in jener Zeit, in der er (seit 1864) dem sogenannten Leibl-Kreis angehörte. Ein nach der Skizze ausgeführtes Gemälde ist (so auch Dr. Horst Ludwig in einem Brief vom 3. 4. 1985) nicht nachweisbar.

Literatur: K. Weschenfelder, Kat. Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1983, S. 70. Kat. Nr. 172 (m. Abb., farbig auf dem Umschlag).



Walter Leistikow
(Bromberg 1865 – 1908 Berlin)

48 See in der Mark bei Grünheide, 1907

Leinwand 73,5 x 93,5 cm

Signiert rechts unten „W. Leistikow“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1985

Inv. Nr. PNM 962

Provenienz: Deutsche Privatsammlung
Galerie Bruno Meissner, Zürich

Leistikow stand seit etwa 1895 im Mittelpunkt des kulturellen Lebens von Berlin, war mit zahlreichen anderen bildenden Künstlern und vielen Schriftstellern befreundet und betrieb 1899 die Gründung der Berliner Sezession. 1904 war die Organisation des deutschen Künstlerbundes wesentlich sein Werk.

Die Reize der märkischen Landschaft, die Leistikow schon Ende der achtziger Jahre während seiner Studienzeit in Berlin entdeckte, haben den Maler bis an sein frühes Lebensende gefesselt. Das Gemälde der Landesgalerie stellt nach Aussage von Lovis Corinth den Wannsee dar. In den Katalogen der Nachlaß-Ausstellungen ist es als „Märkischer See“ abgebildet und gibt wohl kaum den kleinen „Wupatzsee in der Mark“ (Nachlaß-Ausstellung, Kat. Nr. 22), sondern eher eine Gegend östlich von Berlin bei Grünheide, zwischen Werlsee und Peetzsee wieder (Nachlaß-Ausstellung, Kat. Nr. 42), da an diesen Seen stellenweise auch ein derart hohes Ufer anzutreffen ist.

Literatur: Kat. der Ausstellung des Nachlasses Walter Leistikows in Berlin W. bei Paul Cassirer vom 14. November bis 13. Dezember 1908, S. 27, Kat. Nr. 42, Abb. S. 11; Kat. der Ausstellung des Nachlasses Walter Leistikows in Hamburg, in der Galerie Commeter, Hermannstraße, Ecke Bergstraße, im April 1909, S. 27, Kat. Nr. 42, Abb. S. 11; L. Corinth, Das Leben Walter Leistikows, Ein Stück Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1910, S. 129, Tafel S. 79.



Fritz Mackensen
(Greene, Kreis Gandersheim 1866 – 1953 Worpswede)

49 Hamme-Hütte

Leinwand 97 x 125 cm
Signiert unten rechts „Fritz Mackensen“
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PNM 954

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Das Bild wurde von Kommerzienrat Georg Spiegelberg für 1000,- Reichsmark 1899 im Kunstverein Hannover erworben. Wie Ulrike Hamm mitteilt, war es in einem von Fritz Mackensen Mitte der dreißiger Jahre angelegten Werkverzeichnis als Nr. 30 aufgeführt.

Die Hamme, das bedeutendste Flößchen dieser Landschaft, verläuft nördlich von Worpswede und war für die Entwässerung der Moore wichtig, indem sie deren Wasser der Weser zuführte. Zugleich diente sie als Verkehrsweg für Segelboote oder flache Kähne, die – gestockt oder gezogen – für den Transport von Torf und Heu benutzt wurden. Dementsprechend waren Höfe und Hütten oft nahe dieses Wasserweges gebaut.

Literatur: Verzeichnis der siebenundsechzigsten Kunst-Ausstellung in Hannover, Hannover 1899, S. 31, Nr. 347; H. Bethge, Worpswede, in: Die Kunst, Illustr. Monographien, Bd. XXXII, hrsg. v. R. Muther, Berlin 1907, S. 64; Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 125, Nr. 424; H. Wohltmann, Leben und Werk des Malers Fritz Mackensen – Worpswede, in: Stader Jahrbuch, N. F. 43, 1953, S. 87; U. Hamm, Studien zur Künstlerkolonie Worpswede 1889–1908 unter besonderer Berücksichtigung von Fritz Mackensen, Phil. Diss., München 1978, Kat. Nr. 56; H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 983.



Claude Monet
(Paris 1840 – 1926 Giverny)

50 Der Bahnhof Saint-Lazare in Paris (Le Signal), 1877

Leinwand 65,5 x 82 cm
Monogrammiert links unten „Cl. M.“
Geschenk der Pelikan AG Hannover 1979
Inv. Nr. PNM 941

Provenienz: Gustave Caillebotte, Paris, 1878
1894 dem Französ. Staat vermacht
1896 vom Französ. Staat zurückgegeben
Coll. Martial Caillebotte, Paris
Coll. Chardeau, Paris
Französ. Privatsammlung
Thos. Agnew and Sons Ltd., London

Aus Argenteuil nach Paris zurückgekehrt richtete sich Monet zu Beginn des Jahres 1877 ein Atelier in der Nähe des Bahnhofs Saint-Lazare ein und begann Studien mit Innen- und Außenansichten der Station zu zeichnen. Fast für alle Bilder dieser um die Darstellung des Bahnhofs kreisenden Gemäldefolge gibt es – im Gegensatz zu Monets üblicher Arbeitsweise – zeichnerische Vorarbeiten. Die Vorstudie zu unserem Bild befindet sich im Musée Marmotton, Paris (Inv. Nr. 5130, fol. 11 recto).

Innerhalb der zwölf Gemälde umfassenden Folge von Bahnhofsbildern, die 1877 entstand (Wildenstein Nr. 438 – 449), zeigt das Werk der Landesgalerie die weitestgehende malerische Auflösung des Bildgegenstands. Es erfuhr dementsprechend bei seiner ersten Ausstellung auf der „III^e exposition de peintures“ in Paris, 4. rue le Peletier, im April 1877 herbe Kritik: F. Chevalier kritisierte das drohend und unförmig den Vordergrund beherrschende Signal („un disque menaçant et farouche domine le premier plan“), G. Rivière bemängelte, daß auf dem Bild nur Signalscheiben, ein vorbeifahrender Zug und sich wälzender Rauch zu sehen seien („un autre tableau ne contient que des disques, le train vient de passer et la fumée du train tournoie sur la voie“). Unabhängig von dieser Kritik fügte der Maler Gustave Caillebotte, der seine Künstlerfreunde durch Käufe zu unterstützen trachtete, das Gemälde seiner Sammlung ein, in der sich unter sechzehn Werken von Monet allein drei Bilder mit Motiven der Gare Saint-Lazare befanden.

Aus der vorbereitenden Zeichnung und dem Gemälde läßt sich der Standpunkt des Malers genau bestimmen (Wolf Stubbe, Hamburg, Brief v. 31. 10. 1979): Der Bahnhof Saint-Lazare wies neben den Hallen für den Nahverkehr (in seinem westlichen Teil) und die Fernzüge (in seinem östlichen Teil) auch noch ältere Hallen auf, die im rechten Winkel dazu standen (vgl. Wildenstein Nr. 441). Diese Hallen sind in unserem Bild schattenhaft hinter dem vorderen Signal zu erkennen. Die diagonal von links vorne nach rechts verlaufenden Schienen führen demgemäß in die Ankunfts- und Abfahrts-



halle. Monet wählte hier seinen Standpunkt am Schienenstrang außerhalb des Bahnhofs. Die Place de l'Europe im Rücken, hat er linker Hand (noch eben ins Bild geratend) die Überführung der rue de Londres. Das hohe Bauwerk und die Hallen im Hintergrund stehen in dem Dreieck zwischen rue de Londres und rue d'Amsterdam (vgl. auch Wildenstein Nr. 447).

Emile Zolas Beschreibung des Bahnhofs (E. Zola, *La Bête humaine*, Paris 1880, Kap. 1) deckt sich (Mitteilung Bernd Schälicke) mit der von Monet wiedergegebenen Stimmung, nicht jedoch mit seinem Betrachterstandpunkt, der, mit Blick auf die rue de Rome, dem Monets genau gegenüber angenommen ist.

Literatur: F. Chevalier, *Les Impressionistes*, in: *L'Artiste*, Mai 1877, S. 332; G. Rivière, *Les Intransigeants et les Impressionistes*, in: *L'Artiste*, Nov. 1877, S. 301; D. Wildenstein, *Claude Monet. Catalogue raisonné*, Paris 1974, Bd. I, S. 84, Anm. 602, Kat. Nr. 448, Abb. S. 1887; M. Berhaut, *Caillebotte, sa vie et son oeuvre*, Paris 1978, S. 251; H. W. Grohn, Zum Problem von „noch“ und „schon“ in der Kunstgeschichte am Beispiel zweier Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover: Harpignies und Monet, in: *Weltkunst* 50, 1980, S. 868 f. (m. Abb.); E. Steingräber (Hrsg.), *Große Gemäldegalerien*, München 1980, S. 272, Kat. Nr. 165 (m. Farbtafel auf S. 270); M. Trud-zinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 64, Farbtafel 29; *Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts*, März 1980, S. 17 (m. Abb. 86); U. Bode, *Kunst zwischen Traum und Alptraum*, Braunschweig 1981, S. 102 (m. Farbtafel); Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: *Schriftenreihe museum*, Braunschweig 1983, S. 116 (m. Farbabb. S. 117).

Ernst Ferdinand Oehme
(Dresden 1797 – 1855 Dresden)

51 Die Ruine von Kamaik in Böhmen bei heranziehendem Gewitter

Holz 30,7 x 45,8 cm

Signiert links unten „E. Oehme“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1984

Inv. Nr. PNM 958

Provenienz: Slg. Hermann Naumann, Schlettau (seit 1852)

Freiburger Privatbesitz

Kunsthandel Dr. Bühler, München

Die Gegend um Kamaik und Sebusein im Böhmisches Elbtal nördlich von Leitmeritz wurde von Ludwig Richter und Künstlern seines Kreises seit etwa 1840 zu Landschaftsstudien häufig aufgesucht. Richter und Oehme, die sich 1823 in Rom kennengelernt hatten, bewohnten zu dieser Zeit in Dresden gemeinsam ein Haus, und Oehme, von Richter als „Lenau unter den Malern“ bezeichnet, hat seinen Hausgenossen wiederholt auf Ausflügen in das böhmische Mittelgebirge begleitet, wobei „das romantische Kamaik“ neben Graupen, Aussig und Sebusein zu den „Lieblingsorten“ von Richter gehörte (vgl. L. Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hrsg. von Max Lehrs, Berlin 1922, S. 313). Von nahezu gleichem Standpunkt wie das vorliegende Bild ist ein Aquarell von Richter „Am Debluk bei Kamaik“ (25 x 44,4 cm) in der Graphischen Sammlung der Nationalgalerie Prag aufgenommen. Möglicherweise entstand dieses Blatt gleichzeitig mit Oehmes aquarellierter Zeichnung der Ruine von Kamaik im Kulturhistorischen Museum Magdeburg (Inv. Nr. Hz 57609), die unserem Ölgemälde als Vorstudie diente.

Die Signatur ist nach Aussage von Hans Joachim Neidhardt (schriftl. Mitteilung vom 12. 1. 1984) typisch für Oehmes Spätzeit. Neidhardt, der das Gemälde als „das schönste, mir bekannte Spätwerk dieses Künstlers“ bezeichnet, weist darauf hin, daß dieses Bild 1852 als „Ruinen (sic) von Camaik in Böhmen bei heranziehendem Gewitter“, Ölgemälde vom Hofmaler Oehme, auf der Akademischen Kunstausstellung in Dresden ausgestellt war und bei einer Verlosung im Dezember 1852 in den Besitz eines Herrn Hermann Naumann in Schlettau gelangte.

Literatur: Verzeichnis der vom 11. Juli 1852 an in der K. S. Akademie der Künste zu Dresden öffentlich ausgestellten Werke der bildenden Kunst, Dresden 1852, S. 8; F. von Boetticher, *Malerwerke des 19. Jahrhunderts II*, Dresden 1898, S. 174, Nr. 57; H. J. Neidhardt, *Die Ruine von Kamaik in Böhmen – ein wiederentdecktes Gemälde des Ernst Ferdinand Oehme*, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte XXV*, 1986 (in Vorbereitung).



Ernst Oppler
(Hannover 1867 – 1929 Berlin)

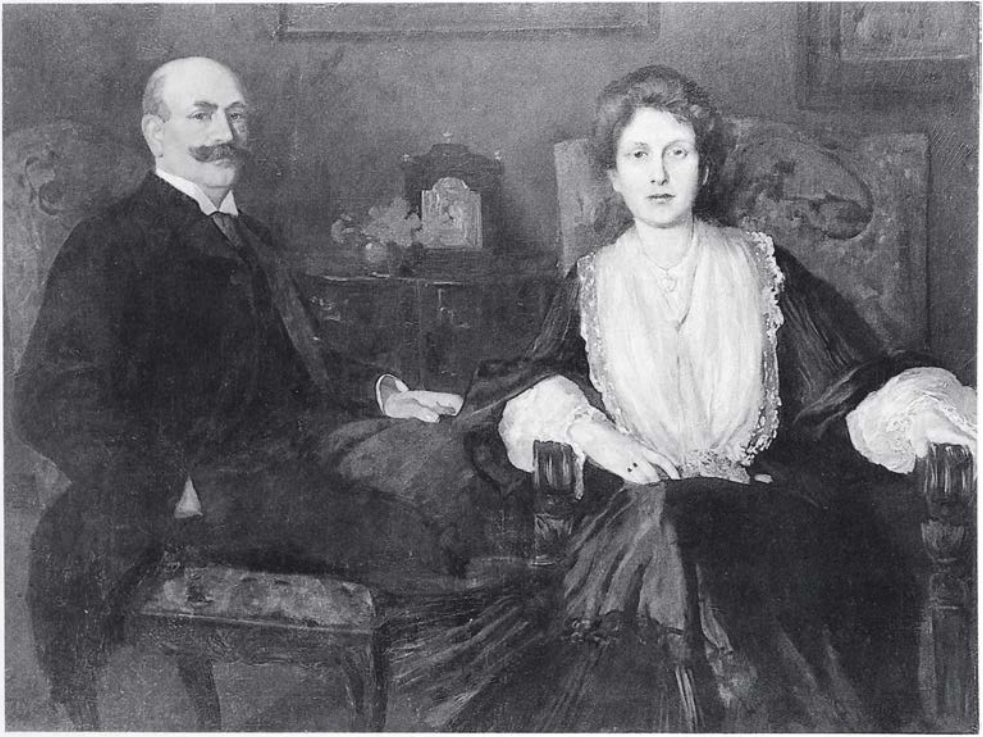
52 Doppelbildnis des Kommerzienrats Georg Spiegelberg und seiner Frau

Leinwand 110 x 147,5 cm
Monogrammiert unten links E. O. und datiert 1903
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PNM 955

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Dargestellt sind der Königlich preußische Kommerzienrat Georg Spiegelberg (Lauenstein 28. 9. 1846 – 18. 6. 1913 Hannover) und seine Ehefrau Caroline, geb. Koch (20. 6. 1868 – 25. 1. 1945). Das Doppelbildnis war eine Auftragsarbeit und wurde 1903 für 4120,- RM von Kommerzienrat Georg Spiegelberg für seine Sammlung erworben. Es kam als Vermächtnis von Frau Gertrud Spill (13. 7. 1898 – 23. 12. 1982) an das Niedersächsische Landesmuseum und wird hier, wie alle aus diesem Vermächtnis stammenden bzw. erworbenen Gemälde, auf Wunsch der Erblasserin in Erinnerung an ihren Schwiegervater als „Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg“ geführt.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 127, Nr. 431; Ausstellungsfaltblatt „Ernst Oppler“, Im Blickpunkt 20, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, 1984 (m. Abb.); H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 982 (m. Abb.).



Théodore Rousseau
(Paris 1812 – 1867 Barbizon)

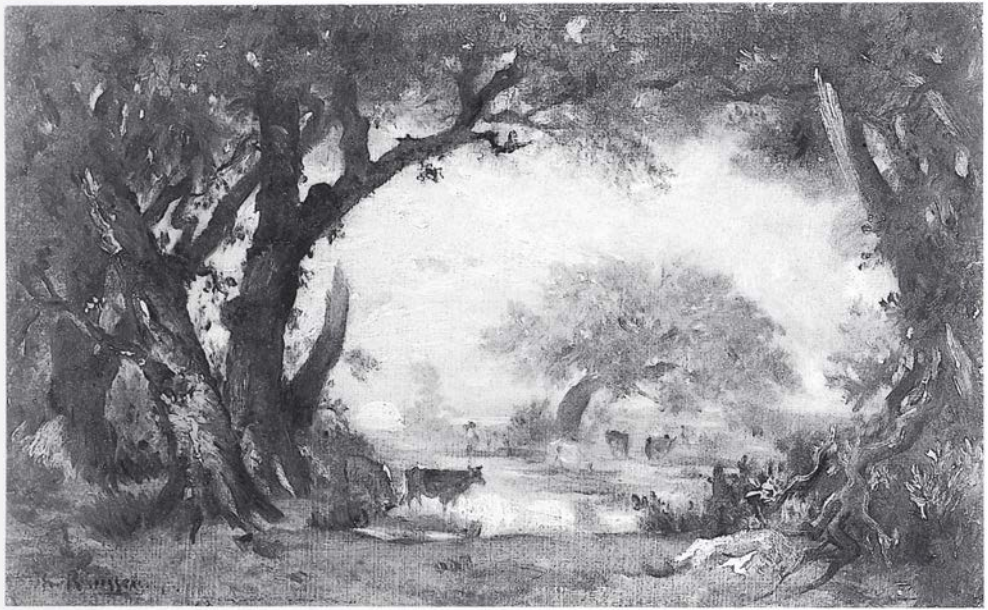
53 Lichtung im Wald von Fontainebleau bei Sonnenuntergang

Malpappe auf Holz gezogen 23 x 35,5 cm
Signiert unten links „Th. Rousseau“
Vermächtnis Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
Inv. Nr. PNM 937

Das Bild entstand als Vorstudie zu dem 1848 vom französischen Staat für das Musée du Luxembourg in Auftrag gegebene Landschaftsgemälde, das im Salon von 1850/51 unter der Nummer 2704 mit dem Titel „Sortie de Forêt à Fontainebleau, Soleil couchant“ ausgestellt war und sich heute im Musée du Louvre zu Paris befindet (142 x 197,5 cm, RF 1675). Die Studie bereitet das große Gemälde, von dem Rousseau später zwei Repliken in verschiedener Beleuchtung schuf (Privatsammlung; Wallace Collection, London), sowohl nach seiner Komposition, als auch hinsichtlich der farblichen Disposition direkt vor.

Die Beschreibung auf einem Klebezettel auf der Rückseite der Studie lokalisiert das Motiv bei Bréau, am Rande des Waldes von Fontainebleau südwestlich von Melun gelegen, während man im allgemeinen, den Angaben von Sensier, einem Zeitgenossen Rousseaus folgend, die Gegend für eine Ansicht von Brolles, bei Bois-le-Roi hielt, das südöstlich von Melun liegt (vgl. Ausstellungskat. Théodore Rousseau, Musée du Louvre, Paris 1968, S. 59).

Literatur: Ausstellungskat. „Zurück zur Natur“, Kunsthalle Bremen, 1977/78, Nr. 109 (m. Farbtafel 5); R. Puvogel, Vom Lebensbaum zum Grätenwald, in: Die Waage XVII/4, 1979, S. 162 (m. Farbabb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 72; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1980, S. 73; Ausstellungskat. „Wilhelm Busch als Maler in seiner Zeit“, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1982, S. 137 f., Nr. 86; K. Weschenfelder, Die Ölskizzen in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1983, S. 126 f. (m. Farbabb.).



Théo van Rysselberghe
(Gent 1862 – 1926 Saint Clair)

54 Porträt der Camille van Mons

Leinwand 89 x 70 cm

Monogrammiert unten rechts „T v R“, datiert 1886 und beschriftet „Au cher ami Emile van Mons“ unten links

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1977

Inv. Nr. PNM 911

Provenienz: Coll. Emile van Mons
Coll. G. de Craene
Coll. Jean Willems, Brüssel
Galerie Kurt Meissner, Zürich

Die Dargestellte, Camille van Mons, später verheiratete de Craene, war die Tochter des Emile van Mons, eines Cousins des französisch-belgischen Dichters Emile Verhaeren (1855 – 1916), den Rysselberghe ebenfalls porträtiert hat.

Zu dem Gemälde existiert ein gleichgroßes Gegenstück, das die Schwester von Camille, Marguerite van Mons, später die erste Frau des Dichters Thomas Braun, darstellt (Museum voor Schone Kunsten, Gent).

Literatur: Ausstellungskat. „Rétrospective Théo van Rysselberghe“, Museum voor Schone Kunsten, Gent 1962, S. 35, Nr. 40 (m. Abb. Taf. XIII); H. W. Grohn, Neuerwerbungen der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, in: *Weltkunst* 48, 1978, S. 712 f. (m. Abb.); H. W. Grohn, Neuerwerbung des Niedersächsischen Landesmuseums (Landesgalerie), in: *Das Kunstjahrbuch 1979*, S. 213 (m. Abb.); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 72, Abb. 140; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: *Schriftenreihe museum, Braunschweig* 1983, S. 117 (m. Abb. S. 114).



Carl Schuch
(Wien 1846 – 1903 Wien)

55 Stilleben mit Äpfeln

Leinwand 61,5 x 78,5 cm
Geschenk Dr. Bernhard Sprengel, Hannover, 1979
Inv. Nr. PNM 940

Provenienz: Galerie Haberstock, Berlin (1913)
Slg. August Sprengel, Hannover
Slg. Dr. Bernhard Sprengel, Hannover

Während seines Aufenthaltes in Paris von 1882 bis 1894 schuf Schuch neben Landschaftsdarstellungen vor allem Stilleben. Unser Bild gehört in die Gruppe der sogenannten Pariser Apfelstilleben, die unter dem Eindruck von ähnlichen Arbeiten des Gustave Courbet entstanden sind und diesen auch in der Maltechnik mit breiten, blockhaften Pinselstrichen, wie in ihrem Drang nach flächiger Bildordnung folgen. Karl Hagemeyer, Freund, Schüler und Biograph von Schuch, datiert das Gemälde in das Jahr 1887, E. Ruhmer setzt es „gegen 1890“ an.

Literatur: K. Hagemeyer, Karl Schuch, Sein Leben und seine Werke, Berlin 1913, S. 145 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Deutsche Malerei seit Caspar David Friedrich“, Volkswagenwerk, Wolfsburg 1956, Nr. 152; Ausstellungskat. „Sammlung Sprengel“, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover 1965, S. 333, Nr. 276 (m. Farbtafel S. 209); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1980, S. 73; M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 73, Abb. 133; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 110 (m. Abb.); E. Ruhmer, Der Leibl-Kreis und die reine Malerei, Rosenheim 1984, S. 68, Abb. 68.



Moritz von Schwind
(Wien 1804 – 1871 Niederpöcking)

56 Der Künstler mit seiner Familie vor seinem Landhaus am Starnberger See, 1864

Leinwand 151 x 83 cm (unvollendet)
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PNM 947

Provenienz: Besitz des Künstlers
Maria Baurneind, geb. von Schwind bis 1906
Helena und Berta Baurneind
Kunsthändler R. M. Sturm, München

Das Bild zeigt die Familie des Malers in Niederpöcking am westlichen Ufer des Starnberger Sees, unterhalb von Haus Tanneck, das – 1856 erbaut und heute zerstört – dem Künstler damals gehörte. Der sechzigjährige Maler entsteigt einem am Ufer aufgelaufenen Boot, unterstützt von seinem später als Ingenieur tätigen Sohn Hermann (1843 – 1906), der den am Heck mit einer rotweißen Fahne geschmückten Kahn zugleich am Anlegeplatz festhält. Lediglich E. Rödiger-Diruf deutet die Darstellung als Abschiedsszene mit „trauernden Familienmitgliedern“. Am Ufer stehen die drei Töchter des Künstlers, Anna mit Blumen in der erhobenen Hand, Maria und Helene, die das neugeborene erste Enkelkind des Malers auf dem Arm trägt. Dahinter erscheint Justizrat Dr. Jacob Siebert aus Frankfurt a. M., der Ehemann von Anna, zusammen mit des Malers Ehefrau Luise, geborene Sachs, Tochter eines badischen Majors, die er 1842 in Karlsruhe kennengelernt hatte. Helene heiratete später einen Herrn von Ravenstein, Maria den Wiener Arzt Dr. Ferdinand Baurneind. In ihren Besitz ging das Bild über, denn ein rückseitiger Klebezettel, unterschrieben von Maria Baurneind, lautet „Moritz von Schwind/Familie am Starnberger See. Ölbild. Eigentum meiner Töchter Helena und Berta, geschenkt zu München am 15. Oktober 1906“. Im Hintergrund sieht man auf einer Terrasse (auf der sich auch ein Gartensitzplatz befand) zwei Herren im Gespräch; in dem rechten Herrn kann man wohl einen Freund des Malers, den kgl. bayerischen Hofkapellmeister und Komponisten Franz Lachner (1803 – 1890) erkennen. Sein Gesprächspartner ist nicht bekannt. Die Datierung des Bildes ergibt sich aus dem Alter der Dargestellten.

Ein kleines Ölbild mit der gleichen Darstellung sah Weigmann 1906 bei Theodor Demmer in Frankfurt a. M. Es ist vielleicht identisch mit der Ölstudie gleichen Themas (Holz 32 x 17,5 cm), die sich 1901 im Besitz von Dr. Siebert, Frankfurt a. M., befand (vgl. Böttcher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1901, Bd. II, S. 706, Nr. 117). Das Bild, eines der letzten Ölgemälde des Meisters, blieb als Arbeit privaten Charakters unvollendet unter dem Druck der großen offiziellen Repräsentationsaufgaben im Wiener Opernhaus, die Schwind bis 1867 gänzlich in Anspruch nahmen.



Literatur: O. Weigmann, Moritz von Schwind, des Malers Gemälde, Stuttgart – Leipzig 1906, S. 453 und 556 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Die Münchner Schule 1850 – 1914“, Bayerische Staatsgemaldesammlungen und Haus der Kunst, München 1979, S. 368, Nr. 284 (m. Abb. S. 367); Artis 1, 1982, S. 23 (m. Abb.); Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 107 (m. Abb. S. 106); E. Rödiger-Diruf, Zu: Spitzweg, Schwind und Schleich, in: Ausstellungskat. „Spitzweg, Schwind, Schleich“, Städtische Galerie, Karlsruhe 1984, S. 24 (m. Abb. S. 25).

Robert Theer
(Johannisberg/Österreich 1808 – 1863 Wien)

57 Bildnis Graf Kajetan von Bissingen-Nippenburg

Deckfarben auf Elfenbein 10,5 x 8,5 cm
Signiert rechts am Rand „Robert Theer“ und datiert 1842
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983
Inv. Nr. PAM 1000

Provenienz: Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover
Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)
Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Der Dargestellte (geb. Venedig 18. 3. 1806, gest. Schramberg 10. 5. 1890) war Fideikommissherr auf Schramberg und Ramstein (Kr. Oberndorf, Württemberg), Neckarburg (Kr. Rottweil) und Hohenstein (Württemberg), Dr. jur., K. u. K. Kämmerer, Geheimer Rat, vormals Stadthalter von Tirol und Vorarlberg und der venezianischen Provinzen, Herr und Landmann in Tirol, Ehrenritter des souver. Malteser-Ritterordens. Er war seit dem 10. 8. 1834 verheiratet mit Ludovika Freiin von Warsberg (1814 – 1879). Die Miniatur zeigt ihn im Alter von 36 Jahren (vgl. Genealog. Handbuch des Adels, Bd. 18, S. 63 und Bd. 56, S. 62 f.). E. Lemberger bewertet das Bild ausdrücklich als eine „Arbeit hohen Ranges“.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 159, Nr. 542; E. Lemberger, Meisterminiaturen aus fünf Jahrhunderten, Stuttgart 1911, S. 29, 33, 35 f. und 98 (Abb. Tafel 5); Ausstellungskat. „Bildnisminiaturen aus Niedersächsischem Privatbesitz“, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1918, S. 125, Nr. 663; G. Biermann, Bildnisminiaturen aus niedersächsischem Privatbesitz, in: Velhagen und Klasings Monatshefte, 53. Jahrg., 1920/21, Bd. II, S. 501 (m. Farbabb.); H. W. Grohn, Aus der Sammlung des Kommerzienrats Georg Spiegelberg, in: Weltkunst 55, 1985, S. 984.



Constant Troyon
(Sèvres 1810 – 1865 Paris)

58 Bauernhof in der Normandie

Holz 34,5 x 61 cm

Signiert unten rechts „C. Troyon“

Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1985

Inv. Nr. PNM 959

Provenienz: Arnold und Tripp, Paris
Galerie Fischer, Luzern
Sammlung Schopf, Stuttgart
Kunsthandel Dr. Bühler, München

Das undatierte Gemälde ist vermutlich ein Werk der vierziger Jahre. Es wird von Dr. Bühler identifiziert mit einem Gemälde „Maison normande, environ de Caudebec“, das Troyon 1845 in Rouen ausgestellt hat und dessen damaliger Preis (300 Francs) darauf schließen läßt, daß dieses Bild eine Arbeit in der Größe des vorliegenden Gemäldes gewesen ist (vgl. dazu P. Miquel, *Le Paysage français au XIX^e siècle*, 1824 – 1874, Mairs-la-Jolie 1975, Bd. 2, S. 328).



Fritz von Uhde

(Wolkenburg in Sachsen 1848 – 1911 München)

59 Stehender Mann in ganzer Figur

Leinwand 191,5 x 76 cm

Signiert rechts unten „F. v. Uhde“ (die Buchstaben des Namens ligiert)

Dauerleihgabe Prof. Dr. Wolf Stubbe und Frau Lotte Stubbe, Hamburg

Provenienz: Slg. Henry B. Simms, Hamburg

Slg. Harry Behn, Hamburg

Slg. Wolf und Lotte Stubbe, Hamburg

Das Gemälde, in der Literatur sowohl unter dem Titel „Andächtiger Mann“ (Rosenhagen, Simms) als auch unter der Bezeichnung „Apostelstudie“ (Graul) geführt und von Uhde als „Jünger“ betitelt, ist eine bildmäßige Studie vermutlich für eine Abendmahlsgemälde und zeigt im Hintergrund das Atelier des Malers. Stühle gleicher Art erscheinen 1885 auf dem Gemälde „Christus bei einer Bauernfamilie“ (Paris, Musée du Luxembourg). Die wiedergegebene Situation, also der Rücktritt des Modells aus einer biblischen Szene in das „Private“ einer Atelierpause entspricht dem um 1900 geschaffenen Gemälde mit dem Titel „Atelierpause“ (Kriegsverlust der Dresdener Gemäldegalerie).

Rosenhagen datiert unsere Studie 1886. Das stimmt überein mit einer Nachricht von Henry B. Simms, der das Bild 1904 im Atelier von Uhde erwarb und mitteilt, damals war es „vor 18 Jahren gemalt“. Einem rückseitigen gedruckten Klebezettel zufolge war das Bild als Nr. 341 auf einer Ausstellung im Sächsischen Kunstverein Dresden zu sehen. Das Modell könnte identisch sein mit dem des Bildes „Bettler“ (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), das allerdings erst gegen 1906 angesetzt wird. Das Werk wurde gestochen von J. M. Holzapfl (vgl. Graul). Als Henry B. Simms das Gemälde im Atelier von Uhde erwarb, stand dort auch dessen Altarbild für Zwickau. Simms berichtet: „Dieses Altarbild, in welchem Christus von Sonnenstrahlen umflossen den Armen erscheint, machte auf mich einen tiefen Eindruck, und ich bedauere es noch jetzt lebhaft, daß ich außer meinem Ankauf nicht auch gleich den ersten Entwurf dazu, den Uhde mir anbot, erstand. Meine Wahl fiel indes, trotz des weit höheren Preises, auf ein lebensgroßes Bild, welches einen einfachen Mann in tiefandächtiger Stellung darstellt, einen Jünger, wie Uhde ihn bezeichnete.“ Der von Simms erwähnte erste Entwurf für den Zwickauer Altar befindet sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover.

Literatur: R. Graul, Fritz von Uhde, in: Graphische Künste XV, 1892, S. 111 (mit Abb. der Radierung von J. M. Holzapfl); H. Rosenhagen, Uhde, des Meisters Gemälde, Klassiker der Kunst, Stuttgart–Leipzig 1908, S. 66 (m. Abb.); H. Simms, Meine Bilder und einige Aufzeichnungen wie meine Sammlung entstand. Meinen Freunden zur Erinnerung an den 16. März 1883/1908, Hamburg 1910, S. 61 f. (m. Tafel o. Nr.).



Edouard Vuillard
(Cuiseaux 1868 – 1940 La Baule)

60 Le Boulevard des Batignolles

Leimfarbe auf Malpappe 78 x 96 cm
Signiert unten rechts „E. Vuillard“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1979
Inv. Nr. PNM 914

Provenienz: Antoine Salomon, Paris

Der Boulevard des Batignolles liegt im Norden von Paris, gehört zu den sogenannten äußeren Boulevards und verbindet die Place Prosper-Goubaux mit der Place de Clichy. Der Stadtteil Montmartre, in dem er sich befindet, war im 19. Jahrhundert bevorzugte Wohngegend der Künstler und ist heute ein bekanntes Vergnügungsviertel. Vuillard nahm 1907 Wohnung in 26 rue de Calais, unweit des Boulevard des Batignolles. Wenig später, gegen 1909, mag das Bild entstanden sein.

Literatur: A. Chastel, Vuillard 1868 – 1940, Paris 1946, S. 66 f.; Ders., Vuillard, in: Art News Annual, 1954, Bd. XXIII, S. 33; P. Courthion, Montmartre, Genf 1956, S. 82; Ausstellungskat. „Paris, vu par les maîtres de Corot à Utrillo“, Musée Carnavalet, Paris 1961, Nr. 124 (m. Abb.); Ausstellungskat. „Vuillard“, Kunstverein Frankfurt, Kunstverein Hamburg, Kunsthau Zürich, 1964, Nr. 60 (m. Abb. 61); Ausstellungskat. „Bonnard – Vuillard – Roussel“, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel 1975, Nr. 36; Ausstellungskat. „Vuillard“, Seibu Museum of Art, Tokio 1977, Nr. 34; Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1980, S. 17 (m. Abb. 87); M. Trudzinski, Verzeichnis der ausgestellten Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie, Hannover 1980, S. 79, Farbtafel 28; Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Schriftenreihe museum, Braunschweig 1983, S. 117 (m. Abb. S. 116).



Edouard Vuillard
(Cuiseaux 1868 – 1940 La Baule)

61 Theaterszene

Malpappe 32 x 52 cm

Signiert unten rechts „E. Vuillard“

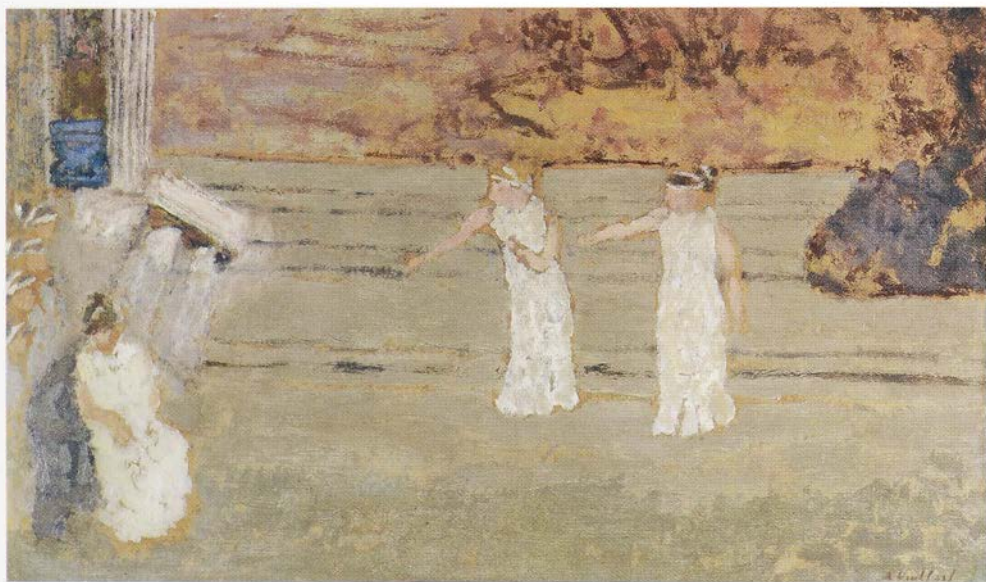
Geschenk des Förderkreises der Landesgalerie 1983

Inv. Nr. PNM 956

Provenienz: Galerie Richard L. Feigen u. Co., New York
Paul Vallotton, Lausanne

In einer Expertise hat A. Salomon das Bild in die Zeit „gegen 1893“ datiert. Die dargestellte Szene ist nicht zu deuten, wahrscheinlich entstammt sie einem antiken Schauspiel oder einer Oper mit antikem Stoff, jedenfalls gibt sie keine Situation aus Maurice Maeterlincks 1892 uraufgeführtem Stück „Pelléas et Mélisande“ wieder, wie der Katalog von Toronto vermutet. Zweifellos steht die Darstellung in engem Zusammenhang mit Vuillards Tätigkeit für das Théâtre de l'Oeuvre seines Freundes Aurélien Lugné-Poë, für das der Künstler 1893/94 wiederholt Bühnenbilder und Ausstattungen entwarf sowie die Programme gestaltete.

Literatur: Ausstellungskat. „Edouard Vuillard 1868 – 1940“, Toronto, Art Gallery of Ontario; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor; Chicago, Art Institute of Chicago 1971/72, S. 229, Nr. 27 (m. Abb.); Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, März 1984, S. 15, Abb. 93.



Eduard Julius Friedrich Bendemann
(Berlin 1811 – 1889 Düsseldorf)

62 Allegorie des Handels

Bleistift und Feder mit Weißhöhungen 26,8 x 26,2 cm
Signiert rechts unten „E Bendemann“
Bezeichnet Mitte unten „HANDEL“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2145

Provenienz: Kunsthandel Karl & Faber, München

Detailstudie zu einem Gemäldefries in der Aula des von Martin Gropius 1859 erbauten Realgymnasiums in Düsseldorf. Der für die Düsseldorfer Malerei thematisch sowie ikonographisch vorbildlich wirkende Bilderzyklus ist ein Hauptwerk des Künstlers, der nach seiner Tätigkeit von 1838 bis 1859 an der Königlich-Sächsischen Kunstakademie zu Dresden nun als Professor in Düsseldorf verpflichtet worden war. An der Ausführung des sechs Fuß hohen, in den Jahren 1861 – 1866 in Öl auf die Wand gemalten Frieses beteiligte Bendemann die Maler Friedrich Geselschap, Roland Risse und Karl Bertling (I. Markowitz, Die Monumentalmalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 53). Das Programm der Bilderfolge konzentriert sich auf die Allegorien der Künste und Wissenschaften sowie des Handels und der Industrie, die von Bildnissen ihrer hervorragendsten Vertreter begleitet und durch jeweils seitlich beigeordnete Genreszenen interpretiert werden. „Auf der Südwand ist oberhalb der ersten Thür die zweite Hauptfigur, der Handel, in der Person eines nervigen Weibes dargestellt, welches entschlossenen Blickes in die Ferne schaut; das reiche Gewand, die Perlenschnüre um den Hals und Kopf verkünden den Reichtum, der in ihrem Gefolge ist“ (A. Fahne, Die Wandgemälde in der Aula der Realschule zu Düsseldorf, in: Zeitschrift für bildende Kunst 7, 1872, S. 113).
B. S.

Literatur: Auktions-Katalog 158 Karl & Faber, München 1981, S. 58, Nr. 350, Abb. Taf. 58.



Eduard Julius Friedrich Bendemann
(Berlin 1811 – 1889 Düsseldorf)

63 Porträt des Malers Ludwig Richter

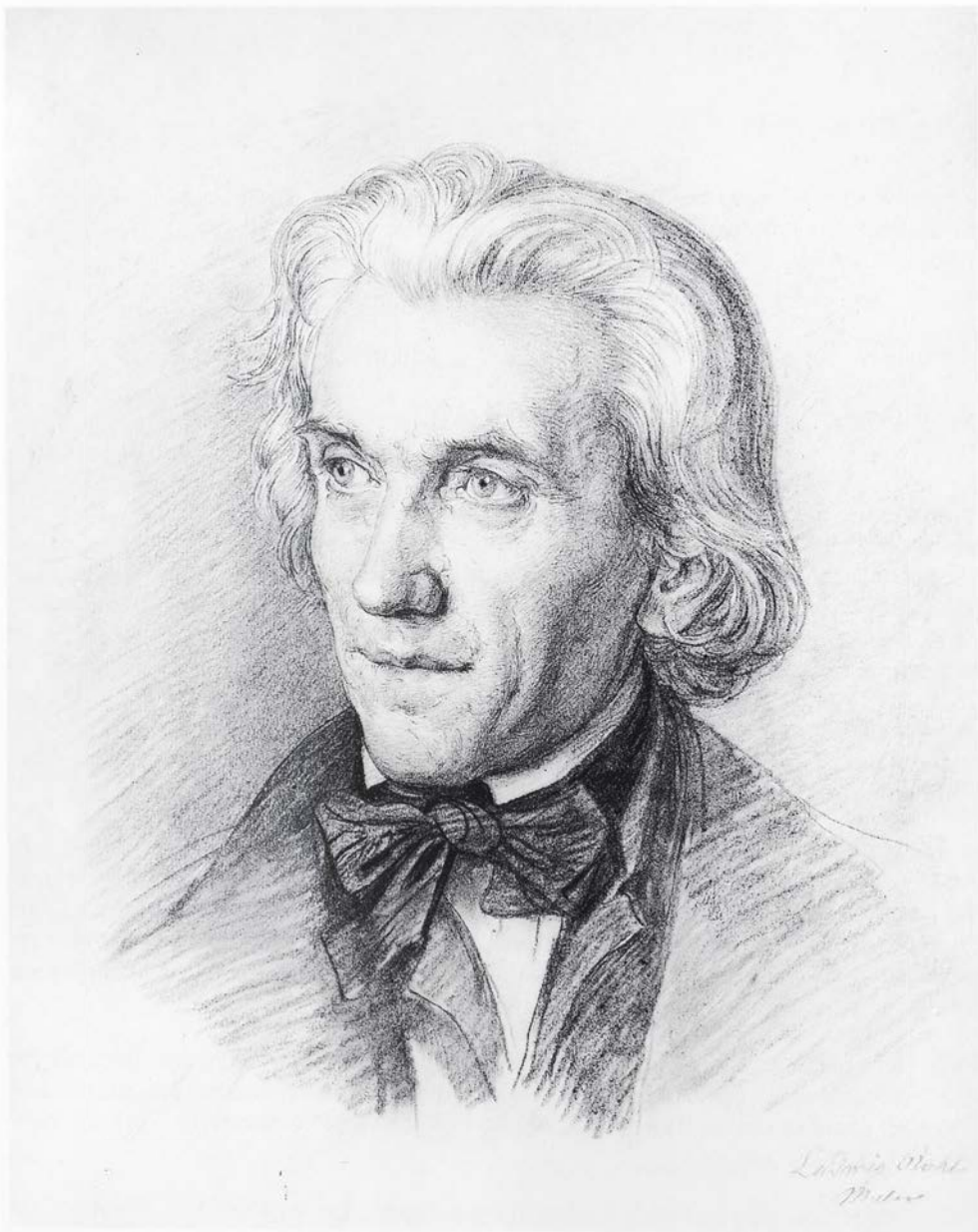
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf getöntem Papier 55,6 x 44,6 cm
Bezeichnet von späterer Hand in Sepia rechts unten „Ludwig Richter, Maler“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1984
Inv. Nr. PHz 2160

Provenienz: Kunsthandel Galerie Förster, Düsseldorf

Das Porträt zeigt Ludwig Richter (Dresden 1803 – 1884) im Alter von 55 Jahren. Das Blatt ist der im Düsseldorfer Kunstmuseum aufbewahrten, signierten und datierten Kohlezeichnung eng verwandt, die Bendemann von seinem Malerkollegen 1858 in Dresden angefertigt hat (vgl. U. Ricke-Immel, *Die Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Düsseldorfer Malerschule, Teil 1, Die erste Jahrhunderthälfte, Düsseldorf 1980, S. 41 f., Nr. 58, Abb. 101, Inv. Nr. 1917/2*). Aus der Literatur sind zwei weitere Zeichnungen mit dem Bildnis Richters bekannt (H. Geller, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800 – 1830, Berlin 1952, S. 93*), eine davon (Kreide 31,8 x 25,9 cm) im Kupferstich-Kabinett Dresden (Inv. Nr. C 1908-45).

Bendemann hatte 1838 einen Ruf als Professor an die Königlich-Sächsische Kunstakademie in Dresden angenommen. Hier war er vor allem durch seine Fresken im Thronsaal sowie im Ball- und Konzertsaal des Schlosses hervorgetreten. Daneben hatte Bendemann vielbeachtete Porträts geschaffen und war durch Zeichnungen für Buchillustrationen bekanntgeworden, an denen sich vielfach auch andere Künstler in Gemeinschaftsarbeit beteiligten, wie es Ludwig Richter in seinen „Lebenserinnerungen“ geschildert hat. B. S.

Literatur: Verkaufskatalog Nr. 9 der Galerie Förster, Düsseldorf: *Handzeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts, Mai/Juni 1984, Nr. 7.*



Franz Ludwig Catel
(Berlin 1778 – 1856 Rom)

63a Blick vom Ponte Vecchio im Morgenlicht

Gouache auf Pergament 11,6 x 21,6 cm
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1985
Inv. Nr. PHz 2161

Provenienz: Slg. Dr. Lothar Carlowitz, Berlin
Kunsthandel Galerie Förster, Düsseldorf

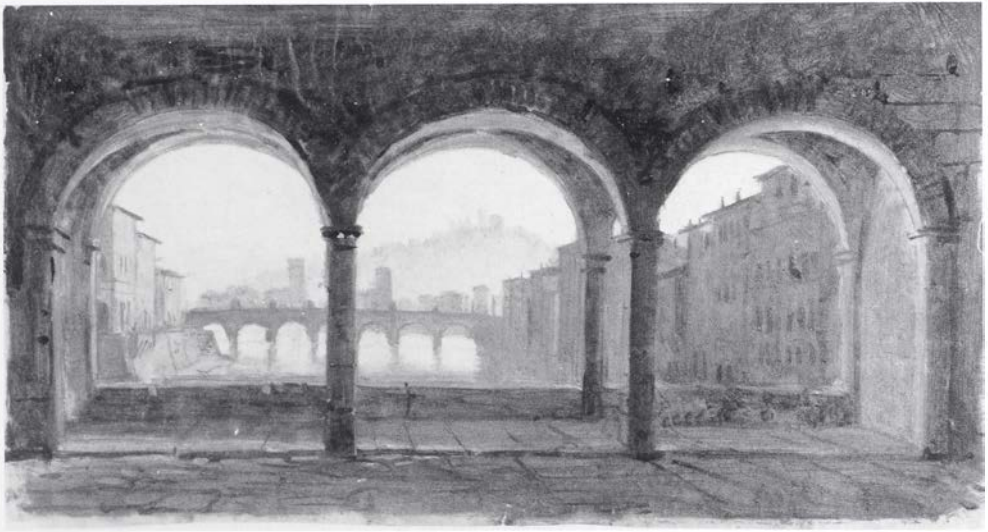
Auf höchst originelle Weise macht sich Catel die Arkaden des Ponte Vecchio in Florenz zunutze, um den Blick über den Arno auf den Ponte alle Grazie im Mittelgrund und die Hügel in der Ferne am Rande der Stadt einzufangen. Im dunstigen Blau ist auf der höchsten Erhebung, im Zentrum des Bildes, die schlichte Renaissancekirche San Salvatore al Monte zu erkennen, die bereits Michelangelo liebevoll „la bella villanella“ (das schöne Landmädchen) nannte. Das im äußersten linken Bogenausschnitt zuerst sichtbare Gebäude ist die an das Flußufer vordrängende Stirnseite der Uffizien Vasaris, von dem der ebenfalls im 16. Jahrhundert erbaute Verbindungsgang zum Palazzo Pitti über den Ponte Vecchio führt. Die hier in der Gouache wiedergegebenen Arkaden stützen diesen „corridoio“ zwischen den auf beiden Seiten angesiedelten Ladengeschäften der Goldschmiede in der Mitte der Brücke und lassen eines der berühmtesten Flußpanoramen der Welt vor den Augen des Betrachters erscheinen.

Merkwürdigerweise hat der Künstler die sanfte Stimmung eines frühen Morgens, bevor die Sonne hoch über den Häusern steht, vollkommen ohne Figurenstaffage angelegt, so daß der Zauber des kleinen Blattes allein durch die Harmonie des großartigen Dreiklangs der Architektur mit den atmosphärisch zarten Farbabstufungen bewirkt wird. Ihr Zusammenspiel mit den vielfältigen Lichtreflexen verleiht der Komposition zudem die räumliche Tiefe und ihre Suggestionskraft.

Es ist nicht bekannt, wann Catel sich in Florenz aufhielt. Marianne Prause, der auch die Zuschreibung an den Meister zu verdanken ist, weist die Gouache aus stilistischen Gründen der Zeit um 1840 zu und nimmt sie in das von ihr vorbereitete Werkverzeichnis des Künstlers auf.

Neben den etwa gleichaltrigen Malerkollegen Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Friedrich Schinkel ist der aus der französischen Kolonie in Berlin stammende Catel einer der bedeutendsten Romantiker Deutschlands. Nachdem er schon 1811 nach Rom übergesiedelt war, hatte er sich in Italien vor allem als Veduten- und Genremaler einen Namen gemacht und konnte dank internationaler Anerkennung als erster „Deutschrömer“ mit seiner Kunst sogar ein bedeutendes Vermögen zusammentragen, das er in seinem Vermächtnis jungen deutschen Künstlern in Rom als Stiftung, heute „Pio Istituto Catel“, hinterließ.

B. S.



Literatur: Verkaufskatalog der Galerie Förster, Düsseldorf, Handzeichnungen und Aquarelle des 17.–19. Jahrhunderts, Juni/August 1985, Nr. 13, Abb. S. 19.

Das Blatt wurde erst nach Beginn der Drucklegung erworben.

Deutsch, Mitte 18. Jahrhundert

64 Hausierer mit Schmuckgegenständen

Pastell auf Pergament 11,2 x 12,5 cm

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PHz 2152

Provenienz: Kunsthandel, Bern, 1877

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Frau Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Miniatur zeigt einen fahrenden Bijouteriewarenhändler, der seine edlen Schmuckstücke und kostbar verzierten Uhren, Kästchen und Dosen in den Adelshäusern feilbot. Das Kostüm des Mannes läßt durch die Mode der breiten Rockaufschläge eine Datierung in die Mitte des 18. Jahrhunderts zu. Der große runde Hut über dem offenen langen Haar, die gefaltete Bluse unter der roten Weste und das umgeschlungene Tuch sind typisch für die Kleidung der fahrenden Händler, Ausrufer und Angehörigen verwandter Berufe.

B. S.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 169, Nr. 579.



Fritz Erler

(Frankenstein bei Breslau 1868 – 1940 München)

65 Studienkopf einer Italienerin

Rötél und schwarze Kreide, weiß gehöht, auf Pappe 59,5 x 46,5 cm

Signiert und datiert rechts unten „Erler 97“

Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981

Inv. Nr. PHz 2148

Nach seinem Studium an der Académie Julian in Paris in den Jahren 1892–1894 hatte sich Erler in München niedergelassen und als Mitarbeiter der 1896 gegründeten Zeitschrift „Jugend“ und später als Gründungsmitglied der Künstlervereinigung „Scholle“ den avantgardistischen künstlerischen Bewegungen angeschlossen. 1911–1913 arbeitete er an den Wandbildern des großen Festsaaes im neuen Rathaus von Hannover, für dessen Ausstattung unter der Bauleitung Gustav Halmhubers eine Reihe angesehener, modern gesinnter Künstler herangezogen wurde.

Unter den vorbereitenden Studien für die Gemälde der frühen Münchner Zeit finden sich Zeichnungen, die nicht nur in stilistisch verwandter Manier und Technik, sondern auch nach demselben Modell ausgeführt sind. Eine Studie aus dem Jahre 1896 für das Gemälde „Eva“ sowie ein zweites Blatt von 1897, das den Frauenkopf nach links gewendet wiedergibt, sind in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ von 1898 nachzuweisen. Fritz von Ostini, der Autor einer schon 1921 erschienenen Monographie über Fritz Erler führte dazu schwärmerisch aus: „Es gibt schwarzweiße und in Rötél ausgeführte Köpfe von ihm, Bildnis- und Modellstudien, anspruchslos nach der Natur geschaffen, die einen Ehrenplatz in jeder graphischen Sammlung verdienen. Ein 1897 gezeichneter Studienkopf nach einer rassigen Italienerin steht da mit obenan.“

B. S.



Eugène Fromentin

(La Rochelle 1820 – 1876 St. Maurice bei La Rochelle)

66 Zwei Araber, Halbfigurenstudien im Profil und in Rückansicht

Schwarze Kreide, mit Deckweiß gehöht und teilweise aquarelliert, auf grauem Papier
24 x 20,5 cm

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2133

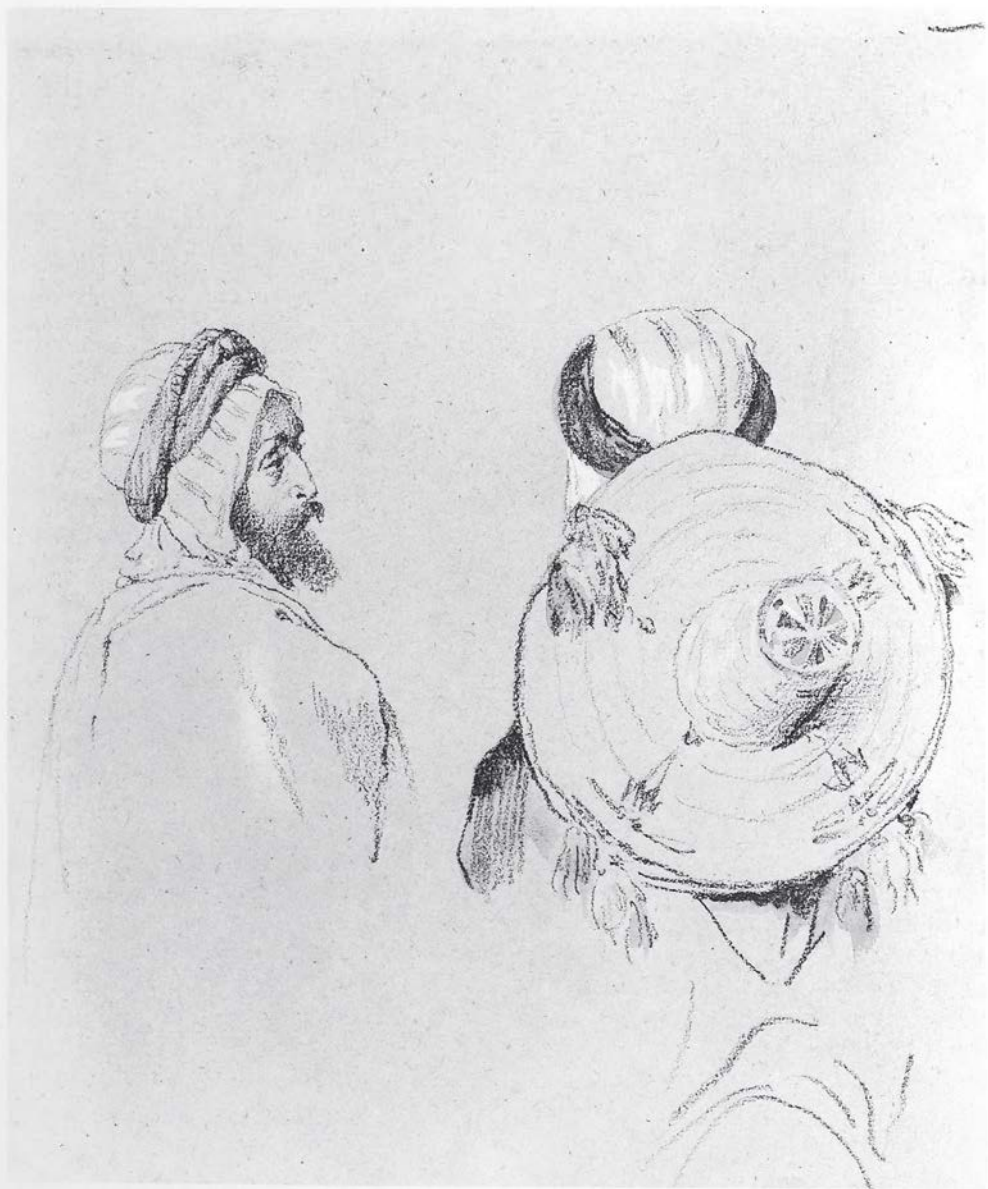
Provenienz: Kunsthandel Galerie Grünwald, München

Fromentin, der ursprünglich die Juristenlaufbahn eingeschlagen hatte, wandte sich ab 1840 der Malerei zu und entdeckte auf einer ersten Nordafrikareise, der manche folgen sollten, 1846 Algerien für seine Bilderwelt. Neben seiner künstlerischen entwickelte er auch eine fruchtbare schriftstellerische Begabung („Dominique“, „Die Meister der Vergangenheit“, u. a.).

Kreidestudien dieser Art, die nicht immer direkt auf ausgeführte Gemälde zu beziehen sind, obwohl sie ihnen zugrunde liegen, brachte der Künstler in großer Zahl vom dritten Algerienaufenthalt 1852–1853 mit. Sein Biograph Louis Gonse beschreibt sie dergestalt: „Sie unterscheiden sich von den anderen auf den ersten Blick, und sind außerdem viel persönlicher als die der vorhergehenden Reisen. Sie sind sämtlich in gewischer schwarzer Kreide, oft weißgehöht, auf sehr grobem grauen Papier, oder mit schwarzer Conté-Kreide ausgeführt . . . Es sind Studien nach der Natur, schnellgezeichnet und entsprechend locker, summarisch, übersichtlich, ja selbst gewalttätig angelegt, von klarem und bestimmten Charakter, gesteigert in ihrer Wirkung. Die Gliedmaßen, Hände und Füße sind kaum angegeben, aber die Bewegung darin ist echt, fließend, von einer stets vorzüglichen Aussagekraft . . . Sein Kreidestift trifft auf Anhieb mit einer Gewißheit des Empfindens, die mich tief beeindruckt, den eigentlichen Genius der algerischen Lande, d. h. des Orients in seiner nobelsten und vollends geläuterten Ausprägung“ (L. Gonse, Eugène Fromentin, peintre et écrivain, Paris 1881, S. 54 f.).

Die Rundfalten am Rücken des rechten Arabers auf der Zeichnung rühren, wie vergleichbare Gemälde (z. B. „Cavaliers arabes“, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle, Inv. Nr. 88, s. Ausst. Kat. Fromentin, le peintre et l'écrivain 1820–1876, Bibliothèque Municipale, Musée des Beaux-Arts, La Rochelle 1970, S. 78, Nr. 20 mit Abb.) zeigen; vom Umriß der hohen Lehne des algerischen Pferdesattels her; die Figuren sind also auch hier als beritten vorgestellt. M. T.

Literatur: Kat. Galerie Grünwald München, Winter 1980/81, Nr. 57 (mit Abb.); M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).



Max Klinger

(Leipzig 1857 – 1920 Großjena bei Naumburg)

67 Am Thor

Feder 41 x 27,1 cm (Bildgröße), 57,2 x 41,3 cm (Blattgröße)

Signiert und datiert in schwarzer Tusche rechts unten „Max Klinger fc. 1882“

Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg 1983

Inv. Nr. PHz 2153

Provenienz: Kunsthandel Voß, Verden, 1885

Slg. Kommerzienrat Georg Spiegelberg, Hannover

Slg. Dr. Friedrich Spill (eigentl. Spiegelberg)

Slg. Gertrud Spill, geb. Bertram, Hannover

Die Federzeichnung ist die Vorzeichnung zu Blatt 3 der zehnteiligen Folge „Eine Liebe, Opus X“, die Klinger 1887 in Berlin im Selbstverlag herausgegeben und auf dem Titelblatt Arnold Böcklin gewidmet hat. Der Zyklus schildert den Verlauf einer Liebe, die – den jüngsten Interpretationen zufolge durch eine illegale Abtreibung – mit dem Tod der Frau tragisch endet. Die frühesten Probedrucke aus dem Jahre 1880 belegen, daß Klinger sehr lange an den Radierungen gearbeitet hat, obwohl eine Folge von sechs Blättern bereits für 1883 nachweisbar ist. Hierzu gehört die ein Jahr zuvor gezeichnete Szene am Tor, die allerdings durch den Künstler eigenhändig bei der Umsetzung auf die Kupferplatte variiert wurde. Er hat kaum eine Stelle exakt wiederholt. Die Parkbäume zeigen veränderten Wuchs, das voluminöse Rankenwerk über dem Tor ist stark reduziert, das Gitter strenger komponiert und der Pfosten mit der Maske rechts neben der Tür sogar in einen bloßen Stein verwandelt. Vor allem jedoch ist der Ausdruck der Frau um eine wichtige psychologische Nuance dem unheimlichen Ausgang der Geschichte angepaßt. Aus dem kokett-raffinierten Lächeln, mit dem sie ihren Arm dem zum Handkuß gebückten Mann überläßt, ist in der Radierung ein sphinxhaft-ahnungsvoller Gesichtsausdruck geworden, der nun durch die großen Augen im Schatten der jetzt größer gestalteten Hutkrempe bestimmt wird. Der fröhlich-erotischen Anlage der Zeichnung wird unter der Hand des Künstlers eine strengere und gefährlichere Komponente verliehen.

Den Angaben Singers zufolge (H. W. Singer, Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke, Berlin 1909, S. 63, Nr. 159) existieren von Blatt 3 der Folge sieben verschiedene Zustände, von denen der erste mit dem Datum 28. März 1882 links unten handschriftlich signiert ist. Auf diesem Blatt trägt die Frau ebenfalls wie noch auf der Zeichnung ein schwarzes Schleifchen am Halsausschnitt und hat „sehr schwarze Augen und blickt geradeaus“. Ab dem dritten Zustand ist neben anderen Veränderungen „ihr Gesicht neu und sehr fein modelliert und mit helleren Augen und ohne das Schleifchen. Sie blickt etwas nach links.“ Der Künstler hat also noch auf der Platte letzte Korrekturen vorgenommen, um den erwünschten Effekt zu erzielen. B. S.

Literatur: Katalog der Kunstsammlung des Königl. Preuß. Kommerzienrats Georg Spiegelberg, Hannover 1910, S. 132, Nr. 445.



Carl Friedrich Lessing
(Breslau 1808 – 1880 Karlsruhe)

68 Walter und Hildegund auf der Flucht

Bleistift mit Wasserfarben laviert 39 x 33,5 cm
Signiert und datiert rechts unten „C. F. L. Dcbr. 1831“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2141

Provenienz: Slg. Oberberggrat Bendemann, Berlin
Rheinischer Privatbesitz
Kunsthandel Galerie Grünwald, München

Die Zeichnung gehört als drittes Blatt zu einem Zyklus von fünf Zeichnungen zum Waltharilied. Nach Uechtritz hat Lessing den Stoff der seinerzeit dem Ekkehard von St. Gallen zugeschriebenen mittellateinischen Versdichtung „Walter und Hildegund“ in der Nachdichtung von Gustav Schwab kennengelernt, die 1829 in einem Sammelband seiner Gedichte erschienen war. Dargestellt ist die Rast auf einem Hügel während der Flucht Walters von Aquitanien und seiner Braut Hildegund von Burgund vom Hofe Attilas, wohin sie als Geiseln verschleppt worden waren. Es heißt dazu bei Schwab: „Die schweren Waffen legt’ er zum ersten Male nieder, Er warf auf weichen Boden die wegemüden Glieder, Bei ihm saß Hildegunde, sein Haupt lag ihr im Schoß; O was er süßer Ruhe da bei der Braut genoß! Er sprach: Auf diesem Hügel ich lasse dir die Hut, Und deine klaren Augen, die sehen weit und gut, Drum wenn du Staub siehst wallen drunten im ebenen Land, Nicht hastig du mich wecke, du sollst es tun mit sachter Hand.“

Außer Lessing hat kein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts das Thema aufgegriffen. Da er einige Zeichnungen wiederholt hat, zum Teil erst viele Jahre später, konnte Vera Leuschner insgesamt neun Blatt als zugehörig benennen. Allerdings identifizierte sie die Hannoveraner Zeichnung nicht als ihre verschollen benannte Nr. 204, wie es nach Boetticher als sicher gelten muß, sondern ordnete sie dem Nachtrag bei.

In einer Zeichnung aus dem Nachlaß Lessings im Cincinnati Art Museum, Ohio, ebenfalls signiert, jedoch schon Februar 1831 datiert, ist das Motiv bereits weitestgehend ausgearbeitet (Ausst. Kat. Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1980, Nr. 9 mit Abb.). Hier sind die Kostüme noch schlichter gehalten und die Waffen sowie das Sattelzeug fehlen. 1838 hat Lessing diese Szene in einem Gemälde noch einmal aufgegriffen und spiegelbildlich variiert sowie in den historischen Bezügen mit größerem Detailreichtum versehen (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1677, 36,2 x 38,4 cm, aus rheinischem Privatbesitz; vgl. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1970, S. 148). B. S.

Literatur: F. Lucanus, Carl Friedrich Lessing, in: Kunst-Blatt 20, 1839, S. 185 ff.; F. v. Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, Bd. 1, Düsseldorf 1839, S. 373; W. Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünf und zwanzig Jahren, Leipzig 1854, S. 112 f.; Ausstellungskat. „Carl Friedrich Lessing“, Nationalgalerie Berlin 1880, Nr. 145; F. v. Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Dresden 1895, S. 850, Nr. 42; V. Leuschner, Carl Friedrich Lessing 1808 – 1880, Die Handzeichnungen, II. Teilband, Köln-Wien 1982, Nr. 204 und Nachtrag 11.



Adolph von Menzel
(Breslau 1815 – 1905 Berlin)

69 Damenporträt

Bleistift 16,1 x 8,9 cm

Signiert und datiert links oben „A. M. 97“

Rückseite bedruckt als Einladungskarte

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2144

Provenienz: Slg. Grethe Benrowitz, Bad Schwartau

Das Porträt der Dame mit Federhut im Dreiviertelprofil stellt ein autonomes Bildnis dar, das neben den zahlreichen Studienköpfen und vorbereitenden Skizzen des Künstlers einen besonderen Rang einnimmt. Menzel hat mit weichem Bleistift, der eine Fülle gewischter Grautöne zuläßt, direkt nach dem Modell auf eine Karte gezeichnet, die er als Einladung des Vereins für Aquarien- und Terrarienkunde „Triton“ zur Vorbesichtigung einer Ausstellung am 12. 6. des Jahres, wohl 1897, erhalten hat. Auf höchst meisterliche Weise ist das vorgegebene Format der schlanken Karte mit ihren abgerundeten Ecken für das lebensnahe Damenporträt genutzt. B. S.



Julius Erdmann Naue
(Köthen 1833 – 1907 München)

70 Vom Kaiser Heinrich und der Prinzessin Ilse

Aquarell, drei Teile, zusammen 110 x 500 cm
Signiert und datiert rechts unten auf dem Stein „J Naue 1867“
Geschenk der Klosterkammer Hannover 1978
Inv. Nr. PHz 2121 a – c

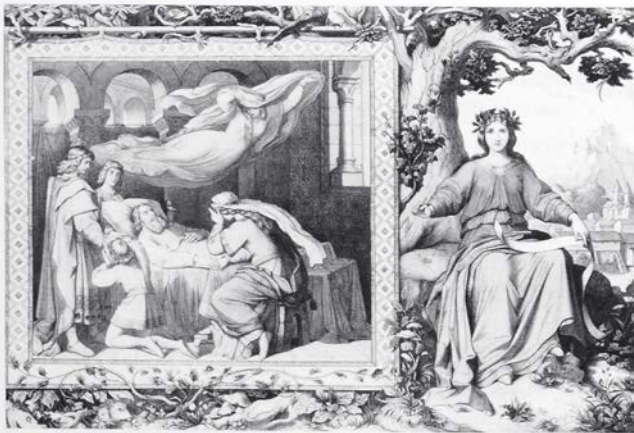
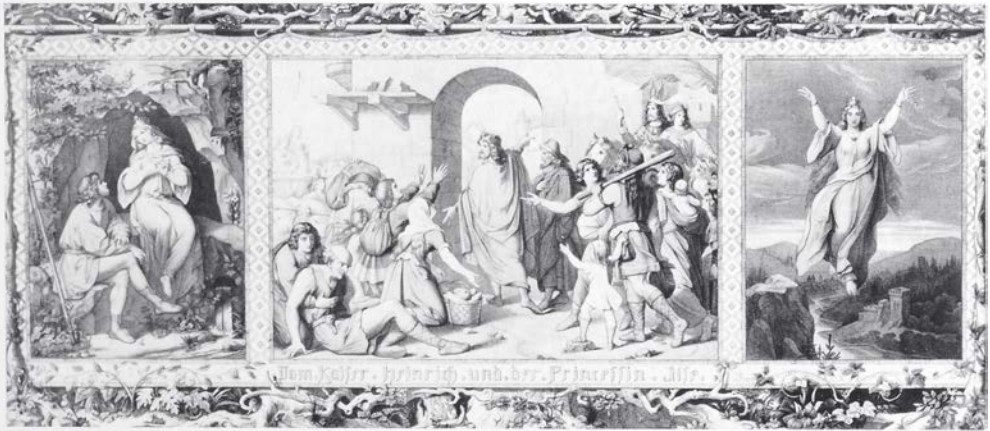
Provenienz: Slg. Oskar Mooyer, Berlin
Slg. Mooyer, Detmold
Slg. von Busikist, Söcking
Slg. Schnelle, Dreieich

Zwischen den Waldbäumen des Harzes ist ein fünfteiliger Gobelinfries aufgehängt, der Szenen aus der Harzsagen-Trilogie von der Prinzessin Ilse zusammen mit legendären Episoden aus dem Leben des sächsischen Königs Heinrich I. (876 – 936) darstellt. Zu beiden Seiten sitzen am Fuße mächtiger Eichenstämme zwei allegorische Frauengestalten: Links die „Sage“, die dem lauschenden „Märchen“ aus ferner Vergangenheit erzählt, sowie rechts die von einer Schriftrolle aufschauende „Geschichte“. Die Bilder des Teppich-Frieses zeigen von links nach rechts folgende Szenen: 1. Der junge Heinrich begegnet auf der Jagd in einer Grotte der Prinzessin Ilse, einer Fee. 2. Die Prinzessin Ilse unterweist den lauschenden Heinrich und weihet ihn als zukünftigen König der Deutschen in die Staatskünste ein. 3. Das Hauptbild zeigt König Heinrich I. als „Städtebauer“, der die Einwohner gebrandschatzter Höfe und Dörfer in eine neuerbaute Stadt Einzug halten läßt. 4. Prinzessin Ilse schwebt mit schützend ausgebreiteten Armen über dem von Burgen und Städten gesäumten Fluß im friedlichen Ilsetal. 5. Über dem Sterbebett Heinrichs schwebt die Prinzessin Ilse. Zu Füßen des Sterbenden sitzt trauernd seine zweite Gemahlin Mathilde, zu seinen Häupten stehen die erwachsenen Prinzen Otto, der Nachfolger auf dem Thron, und Heinrich, Herzog von Bayern; neben dem Vater kniet der jüngste Prinz Bruno, später Erzbischof von Köln.

Zwölf Blätter mit Entwürfen und Detailskizzen in Bleistift und Tuschfeder besitzt das Münchner Stadtmuseum. Die lebhaft zeichnerische Freiheit dieser Vorarbeiten ist jedoch im Aquarellfries weitgehend zurückgenommen und läßt nun stärker die schülerhafte Bindung Naeus an seinen Lehrer Moritz von Schwind hervortreten, in dessen Werkstatt er von 1860 – 1866 tätig war.

Sogleich nach Fertigstellung wurde der Fries 1867 im Münchner Kunstverein, auf der 3. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Wien 1868 sowie auf der Internationalen Kunstausstellung in München 1869 gezeigt. B. S.

Literatur: Leipziger Illustrierte Zeitung 9. Mai 1868, Nr. 1297, S. 328/9; Kunstchronik III, Nr. 15, 8. Mai 1868, S. 127; F. v. Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 2, Dresden 1898, S. 125, Nr. 3; Das geistige Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts, Bd. 1, Die bildenden Künstler, Leipzig-Berlin 1898, S. 482; L. Schreiner, Julius Naue, Heinrich I. und Prinzessin Ilse. Eine Harzsage in Bildern, Broschüre zur Ausstellung „Im Blickpunkt 8“, Niedersächsische Landesgalerie Hannover 1979; H. Ludwig u. a., Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. III, München 1982, S. 214.



Pierre-Cécile Puvis de Chavannes
(Lyon 1824 – 1898 Paris)

71 Der Holzfäller, Studie zum Wandbild „Die hl. Genovefa als Kind im Gebet“ im Pantheon zu Paris

Schwarze Kreide auf gelblichem Papier (im Passepartout-Ausschnitt gebräunt), quadriert, 40,7 x 25,3 cm
Signiert links unten „P. P de C.“, Rahmungsanweisungen von Sammlerhand am Rand, rückseitig Ziffern
Geschenk aus Privatbesitz 1983
Inv. Nr. PHZ 2156

Zeichnerische Entwürfe spielten im Schaffen des Pierre-Cécile Puvis, des Erneuerers der monumentalen Wandmalerei in Frankreich, eine bedeutsame Rolle. Da er nicht schwindelfrei war, malte er seine Riesenbilder zu ebener Erde auf Leinwände, die er in seinem Atelier im Boden versenken konnte, und ließ sie erst im fertigen Zustand am Bestimmungsort anbringen, ein Verfahren, das eine äußerst minuziöse und systematische Vorbereitung verlangte. Der Karton bedeutete ihm nach eigenem Bekunden gleichsam die Partitur, die Farbe der Malerei die danach sich richtende Musik (vgl. L. Bénédite, in: *La Revue de l'art ancien et moderne* VII, 1900, S. 18). Dementsprechend gibt es von seiner Hand keine freien Zeichnungen, dagegen stets zahlreiche Studien, die, verschiedentlich abgewandelt und zunächst in einer Gesamtkomposition vereinigt, dem Bild vorausgehen. Die häufige Quadrierung ist Anzeichen des Arbeitsprozesses.

Dieses Blatt und Kat. 72 – in ihrer strichelnden, die plastischen Details der Körper in lockeren Parallelschraffen nur summarisch angehenden, die Körperkonturen hingegen kräftig herausstellenden Zeichenweise unverwechselbare Zeugnisse des Stils, den Puvis in den siebziger Jahren fand – sind beide Vorarbeiten für sein Hauptwerk, den Zyklus zur Legende der hl. Genovefa im Pariser Pantheon, und zwar für den Komplex der sog. ersten Phase, in der von 1874 bis 1878 vier Gemälde zum Thema „Die Kindheit der Heiligen“ sowie ein zugehöriger Fries mit Darstellungen von „Glaube, Hoffnung und Liebe an der Wiege der Heiligen“ und einer „Prozession von Heiligen aus der Frühzeit des französischen Christentums“ entstanden (eine zweite Phase datiert 1893 bis 1898). Die erste Zeichnung zeigt die nur spärlich bekleidete Rückenfigur eines Holzfällers mit einem Hut in der Hand, die im äußersten rechten der vier Monumentalbilder, betitelt „Die hl. Genovefa als Kind im Gebet“ (von den übrigen durch eine Säule getrennt, vor ihnen beendet und bereits 1876 im Salon ausgestellt), zusammen mit der Gestalt einer Frau, die ein Kind trägt, auf einer Vordergrundsböschung wiedererscheint, um das im Mittelgrund in beträchtlicher Entfernung vor einem Baum betend kniende heilige Mädchen erstaunt zu betrachten. Puvis selbst hat die Szene so beschrieben: „Considérant le premier panneau comme une sorte de prologue, j'ai fait apparaître la petite sainte à un groupe rustique composé d'un bûcheron et de sa femme portant un enfant . . .“ (vgl. Ph. de Chennevières, in: *L'Artiste* I, 1885, S. 88). Die fromme Überraschung in der Haltung des Mannes angesichts des (in der Zeichnung nur in schwächsten Umrissen angedeuteten) Mädchens nennt auch die dem Gemälde



beigefügte Inschrift beim Namen: „... . Sans cesse en prières, elle frappait de surprise et d'admiration ceux qui la voyaient“.

Die Endfassung weicht, was den Holzfäller betrifft, von diesem Entwurf kaum mehr ab; zu beachten ist allerdings, daß zur Rechten des Mannes, wo später die Frau ihren Platz findet, hier noch freie Landschaft angezeigt ist.

In Verbindung zum „Prolog“ der Genovefa-Serie stehende sonstige Puvis-Zeichnungen befinden sich u. a. im Louvre zu Paris, in Rotterdam und im Musée Sainte-Croix von Poitiers; eine gegenüber dem Originalformat von 4,62 x 2,21 m stark reduzierte, 1879 gemalte Replik bewahrt das Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (vgl. J. Foucart im Ausst. Kat. Puvis de Chavannes 1824–1898, Paris, Grand Palais, November 1976 – Februar 1977, Ottawa, The National Gallery of Canada, März – Mai 1977, Paris 1976, S. 136 und Kat. 110 bis 113. Ebda. Abb. des Wandbildes, Schema der Gesamtdекoration der ersten Phase S. 134). Eine gedruckte Liste von ehemals im Pariser Musée National du Luxembourg ausgestellten Zeichnungen des Künstlers, im Archiv des Cabinet des Dessins des Louvre aufbewahrt und dort als nicht erschienene Fortsetzung des Aufsatzes von L. Bénédite (a. a. O.) bezeichnet, erwähnt unter Nr. 51 bis 56 eine Federskizze und eine Farbskizze zum „Prolog“, eine Studie zur betenden Heiligen sowie drei Kreidezeichnungen zum Holzfäller mit jeweils veränderten Armhaltungen.

M. T.

Literatur: M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).

Pierre-Cécile Puvis de Chavannes
(Lyon 1824 – 1898 Paris)

72 St. Crispin und St. Crispinian, Studie zur „Prozession der Heiligen“
im Pantheon zu Paris

Schwarze Kreide auf blaugrauem Papier, quadriert, 49 x 31,5 cm
Nachlaßstempel PPC rechts unten, rückseitig Sammlungsnummerierung
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHZ 2140

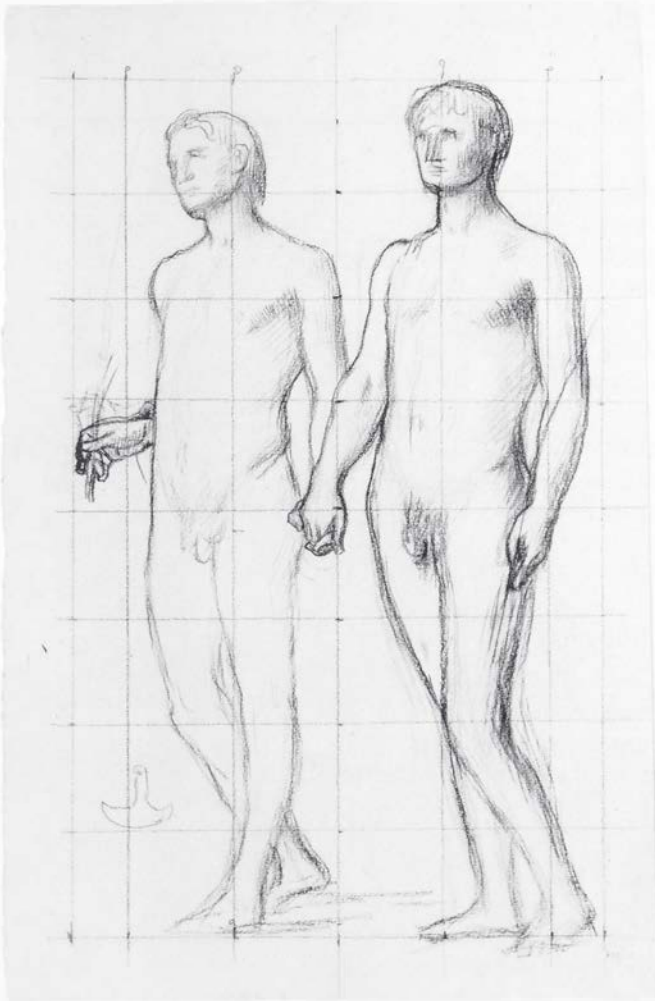
Provenienz: Kunsthandel Galerie Arnoldi-Livie, München

Die Zeichnung ist auf die „Prozession der Heiligen“ im Fries über den drei zusammenhängenden Monumentalbildern zur Kindheit der hl. Genovefa (vgl. Kat. 71) zu beziehen. Die Wahl des Themas stand seit dem 12. Mai 1874 fest, dargestellt werden sollten ursprünglich 22 namentlich in einer undatierten Notiz aufgeführte französische Heilige der ersten 400 Jahre n. Chr. (Die Dokumente dazu zitiert von Foucart a. a. O., S. 135). Die Anzahl wurde später verringert, das ausgeführte Programm enthält nur noch 20 Heilige. Zur Jahreswende 1877/78 konnte die Leinwand des Frieses – 2,25 m hoch, in drei Abschnitte von 2,80 m, 3,475 m und noch einmal 2,80 m Breite unterteilt, die den Breitenmaßen der darunterliegenden Gemälde entsprechen und wie diese durch eine einzige Girlandenrahmung zusammengefaßt sind – auf die Wand aufgezo-gen werden. Wie Namenszusätze im Fries belegen, handelt es sich bei dem Heiligen-paar am rechten Rand des Mittelabschnitts, deren Gestaltung in diesem Blatt vorberei-tet wird, um Crispin und Crispinian, zwei vornehme Römer, die nach Soissons gezogen waren, um das Christentum zu predigen, dabei ihren Lebensunterhalt als Schuster verdienten und unter Maximilian den Märtyrertod erlitten.

Puvis stellt die Jünglinge im Planungsstadium als Aktfiguren vor, während sie im Bild lange, über die Knie reichende Tuniken tragen, die ihre Stiefel sichtbar lassen, was dazu dient, sie als Patrone der Schusterzunft kenntlich zu machen. Ihre Haltung ist gegenüber der Zeichnung in manchen Details verändert, die Beinstellung ist gleichför-miger, die Körper sind enger zusammengerückt, der rechte Arm des linken Heiligen hängt locker herab, der Kopf des rechten ist ins Profil gewendet, die Märtyrerpalmen fehlen, große Nimben umgeben, wie bei den übrigen Gefährten des Zuges, die Häupter.

Eine Kreidezeichnung im Louvre (Inv. R. F. 2212), die zwar ebenfalls die Jünglinge noch unbekleidet und mit Palmzweigen in den Händen wiedergibt, steht bereits der Malerei näher, da sie im übrigen die wesentlichen Abwandlungen vorwegnimmt. Ihr Strichduktus ist summarischer als derjenige der vorliegenden Zeichnung, die aufgrund der größeren Individualität der Gesichter, der feineren Modellierung der Muskeln sowie der flüchtigen Pentimente an Händen, Knien und Schultern durchaus den Charakter einer direkten Modellstudie besitzt.

In der in Kat. 71 erwähnten Liste des Musée du Luxembourg kommen unter Nr. 64–68



verschiedene Studien zu Heiligen des Frieses vor. Unter Nr. 64, auf einer farbigen Gouache mit Gold, tauchen Crispin und Crispinian zusammen mit drei weiteren männlichen Nachbargestalten auf, Nr. 65 gilt ihnen allein. Weitere Hinweise auf Vorstudien zum Fries und zu Repliken gibt Foucart a. a. O., S. 136: Karton in der Sammlung Norton Simon, Los Angeles; Kat. 121 f.: Gruppen- und Einzelstudie anderer Heiliger in Privatbesitz; Kat. 120: Gesamtreplik von 1879 im Museum of Art, Philadelphia. Ebda. eine gegenüber älterer Literatur verbesserte Namensliste aller Heiligen (allerdings nicht völlig korrekt, da eine der fünf Frauen darunter fehlt). In einigen von ihnen hat Puvis verschiedene Freunde verewigt, der vorletzte Heilige des Zuges (St. Trophime) ist ein Selbstporträt.

M. T.

Literatur: Galerien Maximilianstraße München. Angebote. Gemeinsamer Katalog der Galerien in der Maximilianstraße, München, 2. April 1981; Galerie Arnoldi-Livie. Aquarelle und Zeichnungen 1750-1900, o. S. (mit Abb.); M. Trudzinski, Die italienischen und französischen Handzeichnungen. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (im Druck).

Moritz von Schwind
(Wien 1804 – 1871 München)

73 Bildnis eines jungen Mannes mit Lorbeerkranz

Bleistift auf gelblichem Papier 18,7 x 13,7 cm
Signiert rechts unten „M v Schwind“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2143

Provenienz: Maria Baurneind, geb. von Schwind
Kunsthandel R. M. Sturm, München

Die fein ausgeführte kleine Zeichnung könnte der Vorbereitung einer der Gemälde- oder Freskenaufträge mit historischem Thema gedient haben, mit denen Schwind seinen Ruhm als bedeutendster Spätromantiker begründete.

74 Drei Putten mit einem Notenband

Bleistift, hellbraun laviert, weiß gehöht 20,6 x 26,3 cm
Signiert rechts unten „M v Schwind“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2142

Provenienz: Kunsthandel Galerie Dietz, München

Entwurf einer Vignette auf der Adresse an die Hofopernsängerin Sophie Diez in München zu deren fünfundzwanzigjährigem Bühnenjubiläum 1861. Die nur geringfügig variierte Ausführung ist abgebildet bei O. Weigmann, Schwind, Des Meisters Werke (Klassiker der Kunst 9), Stuttgart – Leipzig 1906, S. 563.



Karl Stauffer-Bern
(Trubschachen/Schweiz 1857 – 1891 Florenz)

75 Zwei Studien eines Aktmodells

Kohle 63,4 x 48,4 cm

Signiert und datiert rechts unten „Stauffer Bern. 85.“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHz 2134

Provenienz: Kunsthandel Galerie Biedermann, München

Nach seinem Studium in München war Stauffer-Bern 1880 nach Berlin gegangen, wo er sich vor allem als Porträtist einen Namen gemacht hat. Im Winter 1883/84 nutzte er die Anwesenheit seines Freundes Peter Halm in Berlin, um sich von ihm in die Radierkunst einführen zu lassen. Sein plastisches Empfinden ließ sogar den Wunsch in ihm aufkommen, auch die Bildhauerei zu erlernen. Die größte Souveränität des Künstlers kommt jedoch in der Zeichenkunst zum Ausdruck, die er leidenschaftlich gepflegt hat.

B. S.

Literatur: Ausstellungskat. Aquarelle und Zeichnungen 18. und 19. Jahrhundert, Galerie Biedermann, München, Dezember 1980 – Januar 1981, Kat. Nr. 39 (m. Abb.).



Anton von Werner
(Frankfurt/Oder 1843 – 1915 Berlin)

76 Preußischer Offizier mit Geige

Bleistift mit farbiger Kreide auf bräunlichem Papier 34,2 x 33,2 cm
Signiert und datiert rechts unten „A v W 1865“
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981
Inv. Nr. PHz 2137

Provenienz: Kunsthandel Sabine Helms, München

Schönes Zeugnis der frühen Zeichenkunst des später vor allem durch Historienbilder berühmt gewordenen Meisters. Diese Studie ist vermutlich in Karlsruhe entstanden, wo er nach dem Studium in Berlin seit 1862 die Akademie besuchte. Es ist nicht bekannt, ob die Zeichnung als Vorbereitung für ein Gemälde gedacht war. Dem Autor der jüngsten Monographie über den Künstler (D. Bartmann, Anton von Werner, Berlin 1985) verdanke ich einen motivischen Hinweis aus den unpublizierten Jugenderinnerungen von Werners. Dominik Bartmann teilt in einem Brief an das Landesmuseum folgende Passage mit, die sich auf das Jahr 1865 bezieht: „In Karlsruhe fand ich, als ich im September dahin zurückkehrte, wieder viel musikalisches Leben vor . . . Johannes Brahms . . . hatte sein Trio für Klavier, Violine und Horn in F mitgebracht, und ich spielte eines Abends beim Kapellmeister Levi, in Ermangelung eines Hornbläusers auf dem Cello die Hornpartie, so gut es ging, während der junge David in Leipzig die Violine spielte, Brahms und Levi abwechselnd am Klavier.“

B. S.



Anton von Werner
(Frankfurt/Oder 1843 – 1915 Berlin)

77 Bildnis Kürschner Simon

Bleistift 28,8 x 22,7 cm

Signiert rechts unten „A v W“

Beschriftet rechts oben „Haar dunkel mit etwas Grau, Bart stark mit grauweiß untermischt“ und links unten „Herr Kürschner Simon“ sowie links oben in Blau „20“ und rechts unten „14“

Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen 1981

Inv. Nr. PHZ 2136

Provenienz: Nachlaß Anton von Werner
Kunsthandel Sabine Helms, München

Die Porträtstudie diente als eine der Vorzeichnungen für das Wandgemälde mit der „Ankunft seiner Majestät in Saarbrücken“, das Anton von Werner im Auftrag der Stadt Saarbrücken in den Jahren 1877–80 als eines der beiden Hauptbilder für einen lokalgeschichtlich-patriotischen Zyklus im Rathausaal geschaffen hat. Die im Gemälde wiedergegebene Episode ereignete sich noch während des deutsch-französischen Krieges am 9. August 1870, wenngleich in anderer Form, da sich das bei von Werner dargestellte Begrüßungskomitee bereits am 8. August zum Empfang des preußischen Königs am Stadtrand eingefunden und ihn vergeblich erwartet hatte (vgl. D. Bartmann, Anton von Werner, Berlin 1985, S. 55 ff. Hier auch Abbildungen aller Teile der heute ausgelagerten Rathausbilder). Die historische Korrektur des Künstlers hielt die zeitgenössische Kritik jedoch für legitim und auch Rosenberg schrieb, daß der Maler nur die durch Zufall vereitelte Absicht zur Tat gemacht habe.

Bemerkenswert sind die individuell charakterisierten Gestalten im Vordergrund, zu denen auf der linken Seite auch der Kürschner Simon gehört. Wie für alle anderen dargestellten Personen, die sich aus der Volksmenge herausheben, hat der Künstler auch für diesen ernst – auf die von der rechten Bildseite einfahrende Kutsche mit dem König – schauenden älteren Herrn die vorliegende Porträtstudie naturalistisch sorgfältig angelegt – was auch die Farbnotizen am Rand betrifft –, um so eine möglichst hohe Authentizität des historischen Gemäldes zu erreichen.

B. S.

Literatur: A. Rosenberg, A. von Werner (Künstler-Monographien hrsg. von H. Knackfuß IX), Bielefeld–Leipzig 1900, S. 65 ff., Abb. 66 auf S. 69.



Pietro Francavilla
(Cambrai 1548 – 1615 Paris)

78 Bildnisbüste des Großherzogs Ferdinando I. de'Medici

Weißer Marmor, Höhe 70 cm (ohne Sockel)
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland 1981
Inv. Nr. PPI 121

Provenienz: Reichsbesitz (seit 1941)
Bundesrepublik Deutschland

Die traditionelle Zuschreibung der Büste an Baccio Bandinelli (1493 – 1560) ist ebenso unhaltbar wie die Identifizierung des Dargestellten als Ippolito de'Medici (1511 – 1535). Das Porträt zeigt, ohne Zweifel in leicht idealisierter Form, zu der auch die Kostümierung in antiker Tracht gehört, Großherzog Ferdinando I. de'Medici (1549 – 1609), den dritten Herrscher der jüngeren Medici-Linie – nach dem Vater Cosimo I. und dem Bruder Francesco I. –, unter dem das Haus seine größte Machtfülle und bedeutenden Einfluß in Europa erlangte. Er war es, der Heinrich IV. von Frankreich zum Übertritt zur katholischen Kirche bewog und seine Nichte Maria als dessen Gattin auf den französischen Königsthron hob.

Der plastische Stil der Büste ist zudem entwickelter und raffinierter als der Bandinellis. Einflüsse Benvenuto Cellinis und vor allem Giambolognas sind bereits verarbeitet; der Schöpfer des Werkes ist denn auch am ehesten in Giambolognas Umkreis zu suchen, und vieles spricht dafür, daß er in dessen Landsmann und Schüler Pietro Francavilla zu finden ist, der 1572 in die Werkstatt eintrat, bald mit der Ausführung berühmter Skulpturen seines Meisters betraut wurde und sich mehr und mehr auch mit selbständigen Arbeiten einen Namen machte (Eintritt in die „Accademia“ 1580, im selben Jahr Ernennung zum Hofbildhauer). Die Zusammenarbeit mit Giambologna währte bis 1605, das letzte Dezennium seines Lebens verbrachte Francavilla in Frankreich (Werkübersicht bei M. Mastrocco, *Lo scultore Pietro Francavilla . . .*, in: *Commentari XXVI*, 1975, S. 98–120, S. 333–343 mit weiterer Literatur).

Etliche von ihm ausgeführte Porträts Ferdinandos sind bekannt; die prominentesten sind zwei monumentale Standbilder (nach mehr oder weniger weit gediehenen Entwürfen Giambolognas) in Arezzo und Pisa, beide von 1594/95 (vgl. zuletzt K. Langedijk, *The Portraits of the Medici, 15th–18th Centuries*, Bd. II, Florenz 1983, Nr. 37, 79 mit Datierung 1590/95 und 37, 81), aber auch Büsten in Florenz (1593/94) und Pisa (1597) zählen dazu (vgl. ebda. Nr. 37, 80 und 37, 82), desgleichen verschollene gemalte Bildnisse, die Baldinucci, der wichtigste Biograph des Künstlers, erwähnt (vgl. ebda. Nr. 37, 27).

Dem Stil Francavillas entspricht das Phlegma, das der Dargestellte zur Schau stellt, das faltenlos Gespannte der Haut, die meisterliche Wiedergabe der Aktpartien. In der an hellenistischen Vorbildern geschulerten virtuosen Behandlung des Haares mit dem Bohrer erweist sich der Bildhauer stets als Spezialist. Der Faltenwurf findet sich am



ähnlichsten am „Paludamentum“ des Pisaner Standbildes wieder. Alle genannten Porträtskulpturen zeigen den Großherzog bereits um Jahre älter als diese Büste, die bald nach dessen Regierungsantritt – 1587 – entstanden sein muß. Vor jenem Datum kann sie nicht geschaffen sein, da der Bildnistypus, ob in antiker Tracht oder mit moderner Rüstung, dem Regenten vorbehalten war und Ferdinando außerdem bis dahin noch die Würde eines Kardinals bekleidete.

M. T.

79 Madonna mit Kind

Lindenholz, Höhe 112 cm, alte Fassung, z. T. erneuert
Geschenk von Dr. Bernhard Sprengel, Hannover, 1978
Inv. Nr. PPI 115

Provenienz: Slg. Scheidhacker, München
Galerie Dr. Julius Böhler, München
Slg. Dr. Bernhard Sprengel, Hannover

Die Figur, bis auf die übergangene Fassung gut erhalten, steht auf einer fünfeckigen, ungleichen Standplatte und ist rückseitig ausgehöhlt. Wahrscheinlich zugehörig, zumindest gleichzeitig, ist ein 165 cm hohes Holztabernakel, in dem – soweit nachweisbar – die Skulptur aufgestellt war. Dieses Gehäuse macht wahrscheinlich, daß es sich bei der Madonna nicht um ein Bildwerk aus einem Flügelaltar, sondern auch ursprünglich um eine Einzelfigur für die Andacht gehandelt hat.

Die Madonnenfigur galt traditionell als salzburgische Arbeit. Demgegenüber sieht H. G. Gmelin bei ihr zwar Einflüsse von Gregor Erhart und Jörg Syrlin d.J., erkennt aber auch Züge, die aus dem „schwäbisch-ulmischen Kerngebiet“ hinausführen und denkt an einen schwäbischen Meister, der um oder nach 1500 in Österreich, vielleicht in Salzburg, gearbeitet hat.

Literatur: Gazette des Beaux-Arts, La Chronique des Arts, April 1979, S. 16, Abb. 83; H. G. Gmelin, Eine stehende Muttergottes mit Kind um 1500 aus dem schwäbischen Umkreis, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 18, 1979, S. 121 ff., Abb. 1–3, Farbtafel als Frontispiz.



80 Johannes Evangelista

Lindenholz, Höhe 127 cm, Reste alter Fassung
Nachlaß Dr. Bernhard Sprengel, Hannover, 1985
Inv. Nr. PPI 123

Johannes erscheint als Apostel mit Kelch und Segensgestus. Die Skulptur gehört ihrer Größe nach in den Seitenflügel eines Schnitzaltars und stand ihrer Haltung zufolge links der zentralen Figur, wo sie eine Stellung eingenommen haben mag, die der des Johannes in dem 1519 datierten Hochaltar der Pfarrkirche von Wimpfen entspricht.

Das Bildwerk gehört vermutlich in den niederschwäbischen Raum, und zwar in das untere Neckargebiet. Physiognomische Ähnlichkeiten verbinden das Werk mit einer Madonna aus Balingen in der Lorenzkapelle zu Rottweil (vgl. J. Baum, *Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters*, Tübingen 1925, Taf. 36 u. 38). Im aufgeregten Faltenwurf, mit seinen tiefen Unterschneidungen, den starken, wulstig aufgeschobenen Partien über dem Leib, den schürzenartigen, unten in einem spitzen Gewanddreieck auslaufenden Mantelformen und den zu dichten Faltenringen aufgestauten Ärmeln kann man den Einfluß von Hans Seyfer (nachweisbar 1502 bis 1509 in Heilbronn) erkennen. Seine Werke scheint der Schöpfer des Johannes gesehen und nachgeahmt zu haben, ohne freilich – von Hause aus altertümlicher – jemals seine künstlerische Höhe erreichen zu können (vgl. J. Baum, a. a. O., Abb. 37 ff.; R. Schnellbach, *Spätgotische Plastik im unteren Neckargebiet*, Heidelberg 1931, Abb. 1–11).



Aufstellung der während der letzten zehn Jahre geschenkten Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen, die nicht im Katalogteil abgebildet und wissenschaftlich bearbeitet sind.

- Inv. Nr. PAM 977 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751 – 1829)
Selbstbildnis
Leinwand 48,2 x 38,5 cm
Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein,
Hannover, 1980
- Inv. Nr. PAM 978 Johann Heinrich Tischbein d. Ä. (1722 – 1789) zuge-
schrieben
Bildnis einer adligen Dame
Leinwand 87,5 x 70,7 cm
Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein,
Hannover, 1980
- Inv. Nr. PNM 905 Peter Schwingen (1813 – 1863)
Mädchen in Weiß
Leinwand 44,8 x 36,8 cm
Nachlaß Frau Prof. Ines Beck-Leuwen,
Riehen/Schweiz, 1977
- Inv. Nr. PNM 910 Ernst Pasqual Jordan (1858 – 1924)
Winterliche Parklandschaft
Leinwand 53 x 75,4 cm
Schenkung aus dem Nachlaß der Familie Alfred Wende-
bourg, 1977
- Inv. Nr. PNM 915 Heinrich Ludwig Frische (1831 – 1901)
Heidellandschaft
Leinwand 126 x 189 cm
Geschenk von Dr. Bernhard Sprengel, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 916 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Bildnis Rudolf von Bennigsen
Leinwand 141,5 x 109,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 917 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Büste eines jungen Mannes
Leinwand 37 x 31,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979

- Inv. Nr. PNM 918 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Bildnis Annalise Friedrich
Leinwand 52 x 42 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 919 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Selbstbildnis
Leinwand 53 x 43 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 920 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Selbstbildnis (?) von 1882
Leinwand 42 x 35 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 921 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Brücke in Venedig
Leinwand auf Pappe 38 x 51 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 924 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Bildnis Annalise Friedrich
Pappe 20,5 x 17,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 927 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Landschaft mit Kornfeld
Pappe 17,5 x 22 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 928 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Strickende Frau am Gebirgsbach
Leinwand 29,5 x 23 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 929 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Waldesdämmerung
Leinwand 31,5 x 24,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 930 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Heuhaufen und Park
Leinwand 18,5 x 32,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 931 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Kirchenbänke und Altar
Leinwand 25 x 32 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979

- Inv. Nr. PNM 933 Adolf Friedrich (1824 – 1889)
Schlafendes Kind mit Spielzeugpferd
Leinwand 45 x 37,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 934 Adolf Friedrich (1824 – 1889)
Brustbildnis eines Mädchens
Pappe 27,5 x 22,5 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 935 Adolf Friedrich (1824 – 1889)
Mädchenkopf von vorn
Pappe 24 x 22 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 936 Adolf Friedrich (1824 – 1889)
Jungenbüste schräg von vorn und von der Seite
Pappe 20 x 29 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 938 Deutscher Monogrammist F. K., 1858
Junges Paar am Bach
Holz 17,3 x 13,7 cm
Geschenk von Frau Ruth Volmer, Hannover, 1979
- Inv. Nr. PNM 952 Charlotte Berend Corinth (1880 – 1967)
Reisender im Eisenbahnwagen
Leinwand 64,8 x 75 cm
Stiftung des Kunsthauses Lempertz, Köln, auf Vermittlung
von Thomas Corinth, New York, 1983
- Inv. Nr. PHz 2132 Johann Valentin Tischbein (1715 – 1768)
Porträt eines Geistlichen
Pastell auf Pergament 39,7 x 31,5 cm
Geschenk von Frau Mercedes Bahlsen, geb. Tischbein,
Hannover, 1980
- Inv. Nr. PHz 2135 Deutsch, Mitte 19. Jahrhundert
Skizzenblatt mit Turnier-Reiter und Kostümstudien
Bleistift und Feder auf Papier 24,2 x 34,3 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv. Nr. PHz 2139 Emil Pottner (1872 – nach 1930)
Der Garten am Wasser, 1918
Mappe mit 25 Farbholzschnitten
Exemplar 3/25 der Vorzugsausgabe, Verlag Julius Bard
Ankauf aus Mitteln des Landes Niedersachsen, 1981

- Inv. Nr. PHz 2146 Karl Borschke (nachweisbar bis 1922)
Reiter, 1907
Rötrel auf Papier 40,8 x 26,8 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv. Nr. PHz 2147 James Basire (1730 – 1802)
nach Guercino (1591 – 1666)
Totenklage, 1765
Radierung 29,3 x 25,3 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv.-Nr. PHz 2149 Christian Friedrich Tieck (1776 – 1851)
nach Christian Gottlieb Schick (1776 – 1812)
Zwei Gewandstudien zu einer Maria mit stehendem Kind
Bleistift, Kreide, Wasserfarbe auf hellbraunem Papier
44,5 x 58,8 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv. Nr. PHz 2150 Christian Friedrich Tieck (1776 – 1851)
nach Christian Gottlieb Schick (1776 – 1812)
Studie zu einer Allegorie des ewigen Lebens
Bleistift auf Papier 32,3 x 33,3 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv. Nr. PHz 2151 Christian Friedrich Tieck (1776 – 1851)
nach Christian Gottlieb Schick (1776 – 1812)
Studie einer sitzenden trauernden Frau mit Kriegstrophäen,
1808
Bleistift auf Papier 14,6 x 16 cm
Geschenk von Dr. Hans-Horst Giesing, Hannover, 1981
- Inv. Nr. PHz 2154 Christian Ahrbeck (1774 – 1854)
nach Jean-Baptiste Isabey (1767 – 1855)
Kaiserin Marie Louise von Frankreich
Wasserfarben auf Papier, oval 12,5 x 9,3 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, 1983
- Inv. Nr. PHz 2155 Buchseite des 15. Jahrhunderts
Initiale M mit Bild Gottvaters
Deckfarben auf Pergament 7,5 x 7,8 cm
Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland
- Inv. Nr. PHz 2158 Harald Friedrich (1858 – 1933)
Kellerloch mit Zaun und Gänsen
Aquarell auf Papier 31,5 x 23,8 cm
Nachlaß Frau Annalise Friedrich, Hannover, 1979

- Inv. Nr. KA 10 a-q/1985 17 Exemplare der Zeitschrift „Kriegszeit“ 1914 – 1916 erschienen als „Künstler-Flugblätter“ mit Original-Lithographien von Max Liebermann, Max Slevogt, August Gaul, Wilhelm Trübner u. a.
Verlag Paul Cassirer, Berlin
Ankauf aus Mitteln der Stadt Hannover, 1985
- Inv. Nr. PPI 112 Deutsch um 1520
Christus-Korpus
Eichenholz 54 x 24,5 cm
Nachlaß Frau Prof. Ines Beck-Leuwen,
Riehen/Schweiz, 1977
- Inv. Nr. PPI 122 Franz von Stuck (1863 – 1928)
Amazone zu Pferde
Bronze, Höhe 64 cm
Stiftung Kommerzienrat Georg Spiegelberg, 1983

