



UNBEKANNTER KÜNSTLER MUMIENPORTRÄT

1. Viertel 2. Jh.
Enkaustik auf Holztafel
Inv. Nr. III 293



Mumienporträts wie dieses wurden in allen Teilen Ägyptens gefunden. Sie entstanden in der Zeit, als Ägypten eine römische Provinz war, und wurden ab etwa 30 v. Chr. bis zur Mitte des 3. Jahrhunderts produziert. Wir wissen weder, wer die Dargestellte ist, noch sind die Namen der Maler überliefert, die diese realistischen Bildnisse anfertigten. Die Holztafeln mit den Porträts der Verstorbenen wurden in die Mumienhülle eingewickelt, so dass sie als Gesichtsfeld sichtbar waren. Bemerkenswert ist, wie leuchtend die Farben auch nach langer Zeit noch sind. Die Maler in Ägypten verwendeten für Mumienporträts Farbpigmente, die mit heißem Bienenwachs und Öl vermischt und dann aufgetragen wurden. Diese aufwendige Technik, die auf Holz, Stein und Elfenbein angewandt werden kann, nennt man Enkaustik. Etwa ab dem 6. Jahrhundert geriet die Technik in Vergessenheit. Ab dem 18. Jahrhundert experimentierten Künstler wieder mit Enkaustik und konnten mithilfe antiker schriftlicher Quellen das Geheimnis der ägyptischen Wachstechnik lüften.



UNKNOWN ARTIST MUMMY PORTRAIT

1st quarter 2nd c.
Encaustic on wood
Inv. Nr. III 293

Mummy portraits like this have been found all over Egypt. Made when Egypt was a Roman province, they range in date from around 30 BC to the middle of the 3rd century. The names of the painters who produced these lifelike portraits have not survived, nor is the identity of this particular female subject known. The wooden panels bearing portraits of the deceased were wrapped and placed in the mummy case along with the body. It is remarkable how bright the colours still are after such a long time. The ancient Egyptian painters used pigments that were mixed with hot beeswax and oil and then applied to wood, stone, and ivory – a technique called encaustic. Around the 6th century, this elaborate technique ceased to be used and soon passed into oblivion. In the 1700s, artists began experimenting with encaustic again and, with the help of ancient written sources, rediscovered the lost art of hot-wax painting.



UNBEKANNTER MALER FRANZ VON SICKINGEN IM ALTER VON 34 JAHREN

um 1600

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 576



Franz von Sickingen (1481–1523) ist auch als der *Letzte Ritter* bekannt. Er befand sich ab 1515 in ständigen kriegerischen Auseinandersetzungen mit Fürsten, die er als Unterdrücker des Volkes ansah. Sein Plan, ein eigenes Fürstentum zu gründen, führten ihn und sein Söldnerheer 1522 nach Trier. Er wollte die Stadt erobern und Kurfürst von Trier werden. Die Stadt leistete jedoch Widerstand, sodass Franz von Sickingen am 14. September 1522 abzog. Ein unbekannter Maler stellte Franz von Sickingen mehr als 80 Jahre nach dessen Tod im Profil dar. Wie die Rüstung verweist die Art der Darstellung auf das Mittelalter: Im 17. Jahrhundert war es längst üblich, Gesichter im Viertel- oder Dreiviertelprofil darzustellen. Durch eine leichte Kopfdrehung ergibt sich ein Spiel von Licht und Schatten auf dem Gesicht. Dadurch wirkt der oder die Dargestellte lebendiger. Etwa ab Ende des 15. Jahrhunderts wurden Profilbildnisse immer seltener.



UNKNOWN ARTIST FRANZ VON SICKINGEN, AGED 34 YEARS

c. 1600

Oil on canvas

Inv. Nr. III 576



Franz von Sickingen (1481–1523) is also known as the “last knight”. From 1515 onwards, he led one revolt after another against various princes, whom he regarded as oppressors of the people. With the intention of founding his own principality, he led his army of mercenaries to Trier in 1522. Von Sickingen wanted to conquer the city and become Elector of Trier. However, the city resisted, forcing him into a retreat on 14 September 1522.

An unknown artist painted Franz von Sickingen in profile more than 80 years after his death. Like the armour, the manner of depiction goes back to the style of the Middle Ages. By the time this painting was made, profile portraits had become increasingly uncommon and it was now more customary for artists to portray faces in quarter or three-quarter profile, making the subject appear more alive – thanks to a slight turn of the head and the play of light and shadow on the face.



CORNELIS DE VOS (1584, HULST/FLANDERN—
1651, AMSTERDAM) (ZUGESCHRIEBEN)
PORTRÄT EINER VORNEHMEN DAME

1628

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 38



Wir wissen nicht, wer die vornehme Dame ist, die auf diesem Porträt dargestellt wurde. In Flandern und den Niederlanden des 17. Jahrhunderts wurden zahlreiche solcher Porträts reicher Bürgerinnen und Bürger angefertigt. Es ist wahrscheinlich, dass zu diesem Bildnis ein Pendant existierte, das den Ehemann der Dargestellten zeigte. Vor allem durch den Seehandel war das Bürgertum in den Hafenstädten zu großem Reichtum gekommen. Ein Porträt wie dieses war trotz des generellen Wohlstandes ein Statussymbol, das sich nicht jeder leisten konnte. Das schwarze Kleid aus teurem, schwerem Stoff, die feine Spitze an den Ärmeln und der riesige Mühlsteinkragen waren feste Bestandteile der Kleidung des wohlhabenden, städtischen Bürgertums in den Niederlanden und Flandern und sind hier mit großer Präzision dargestellt. Die weiße Rose in der rechten Hand ist ein Symbol für die Tugendhaftigkeit der Dargestellten.



CORNELIS DE VOS (1584, HULST/FLANDERS–
1651, ANTWERP) (ATTRIBUTED)

PORTRAIT OF A DISTINGUISHED LADY

1628

Oil on canvas

Inv. Nr. III 38



We do not know the exact identity of the distinguished lady depicted in this portrait. Many such portraits of wealthy citizens were painted in Flanders and the Netherlands during the 17th century; it is likely that a counterpart to this portrait, depicting the woman's husband, also existed. The burghers of the port cities had attained great wealth mainly through maritime trade. However, a portrait like this was still a status symbol that only few could afford. The black dress made of expensive, heavy fabric, the fine lace on the sleeves, and the huge millstone collar were integral parts of the dress of the wealthy urban bourgeoisie in the Low Countries – and they are depicted in great detail here. The white rose in her right hand is a symbol of the sitter's virtuousness.



UNBEKANNTER MALER PORTRÄT DER ELISABETH SONNIER (1744–1790)

um 1770

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1429



Durch einen Zettel auf der Rückseite des Bildes wissen wir, dass es sich bei der Dargestellten um Elisabeth Sonnier aus Saarburg handelt. Sie lebte von 1744 bis 1790, war mit dem Saarburger *Rathsverwandten und Zunftherren* Peter Joseph Lehnen verheiratet und hatte vier Kinder. Auf dem Porträt ist sie zeittypisch und ihrem gesellschaftlichen Stand entsprechend aufwendig gekleidet und frisiert. An den Ärmeln des rötlichen Kleides sieht man Manschetten aus Spitze. Das Schultertuch, genannt Fichu, und die Dormeuse-Haube sind ebenfalls aus Spitze, die zu Rüschen gearbeitet wurde. Die Haube betont die toupierete, gepuderte Hochfrisur, wie sie in der Zeit des Rokoko (ca. 1720–1790) in Mode war. Dormeuse-Hauben wurden ursprünglich zum Schlafen getragen. Erst seit etwa 1775 verwendete man sie auch als elegante Morgenhaube, die in Deutschland bis ins erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts und auch später noch von älteren Damen im Haus getragen wurde.



UNKNOWN ARTIST PORTRAIT OF ELISABETH SONNIER (1744–1790)

c. 1770

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1429



A note on the back of the picture reveals that the sitter is Elisabeth Sonnier from Saarburg. She lived from 1744 to 1790, was married to Peter Joseph Lehnen (a member of the Saarburg town council and guild master), and had four children. The portrait shows her wearing lavish attire and an elaborate hairstyle, typical of the period and in keeping with her social status. Lace cuffs adorn the sleeves of her reddish dress. The scarf or fichu worn around her shoulders and the dormeuse bonnet are also made of lace and finished with frills. The bonnet accentuates the powdered updo that was fashionable during the Rococo period (c. 1720–1790). Such bonnets were originally worn as sleeping caps. It was not until around 1775 that they were also used as elegant morning caps, worn in Germany until the first decade of the 19th century and even later by older ladies in the house.



JAN VAN NIEUWAEEL
(1595, GORINCHEM–1674, AMSTERDAM)
PORTRÄT EINES VORNEHMEN HERREN

um 1720
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 35

Der Maler Jan van Nieuwael wurde 1595 in Gorinchem in den Niederlanden geboren. 1606 begann er seine Ausbildung zum Maler in Utrecht. Nach dem Abschluss seiner Ausbildung reiste van Nieuwael in den Jahren 1615 und 1616 durch Italien und ließ sich anschließend im französischen Grenoble nieder. Erst 1633 kehrte er in die Niederlande zurück. In Utrecht teilte er sich eine Werkstatt mit seinem Kollegen Jan van Loenen. Die beiden waren auch familiär verbunden, denn ihre Ehefrauen waren Schwestern. Nach dem Tod von Jan van Loenen in Jahr 1648 leitete van Nieuwael die Werkstatt alleine, bis er selbst 1674 verstarb. Jan van Nieuwael war auf Porträts wie dieses spezialisiert. Bemerkenswert sind die ausdrucksstarken, realistisch anmutenden Gesichter der Porträtierten sowie die präzise Darstellung der Textilien. Aus seiner langen Schaffenszeit in Frankreich ist nur ein Gemälde bekannt: eine Rosenkranzmadonna, die sich in einer Kirche in der Nähe von Grenoble befindet.



JAN VAN NIEUWAEEL
(1595, GORINCHEM–1674, AMSTERDAM)
**PORTRAIT OF A DISTINGUISHED
GENTLEMAN**

c. 1720
Oil on canvas
Inv. Nr. III 35

The painter Jan van Nieuwael was born in Gorinchem in the Netherlands in 1595. He began his training as a painter in Utrecht in 1606. After completing his training, Jan van Nieuwael spent a year travelling in Italy from 1615 to 1616 and then settled in Grenoble, France. It was not until 1633 that he returned to the Netherlands, where he shared a workshop in Utrecht with his colleague Jan van Loenen, the husband of his wife's sister. After the death of van Loenen in 1648, van Nieuwael ran the workshop alone until his death in 1674. He specialized in portraits such as this one. The expressive, lifelike faces of the sitters and the precise rendering of the textiles are remarkable. Only one painting is known from his long creative period in France: a Madonna of the Rosary, which is in a church near Grenoble.



203



HEINRICH FOELIX

(1732, EHRENBREITSTEIN–1803, KOBLENZ)

PORTRÄT DER FÜRSTÄBTISSIN VON ESSEN UND THORN MARIA KUNIGUNDE VON SACHSEN

1774

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 304

Das Gemälde zeigt Maria Kunigunde von Sachsen, Tochter des sächsischen Königs und letzte Fürstäbtissin von Essen und Thorn, in einem Barocksessel sitzend. Bei der Entstehung dieses Bildes war sie 34 Jahre alt. Sie präsentiert sich entsprechend ihrem Stand in repräsentativer Pose und Kleidung als mächtige und selbstbewusste Frau. Ihr Bruder, Clemens Wenzeslaus von Sachsen, war der letzte Erzbischof und Kurfürst von Trier. Maria Kunigunde hatte großen Einfluss auf die politischen Entscheidungen ihres Bruders und war eine kluge Geschäftsfrau, die gewinnbringend in die Eisenindustrie investierte. Der Hermelinmantel als Herrschaftssymbol und die Pfeiler im Hintergrund symbolisieren Macht und Stärke. Maria Kunigunde zeigt sich mit Insignien quasi absolutistischer, geistlicher Macht. Somit ist das Porträt ein spätes Zeugnis einer Epoche, die bald zu Ende gehen sollte: Im Zuge der Säkularisierung wurden die Reichsstifte Essen und Thorn 1803 aufgelöst. Maria Kunigunde kehrte daraufhin an den sächsischen Hof zurück, wo sie 1826 starb.



203



HEINRICH FOELIX
(1732, EHRENBREITSTEIN–1803, KOBLENZ)
**PORTRAIT OF MARIA KUNIGUNDE
OF SAXONY, PRINCESS-ABBESS
OF ESSEN AND THORN**

1774

Oil on canvas

Inv. Nr. III 304

The painting shows Maria Kunigunde of Saxony – daughter of the King of Saxony and last Princess-Abbess of Essen and Thorn – at the age of 34, sitting in a Baroque chair. Her impressive pose and dress are in line with her status, allowing Maria Kunigunde to present herself as a powerful, self-confident woman. Her brother Clemens Wenzeslaus of Saxony was the last Archbishop-Elector of Trier. Maria Kunigunde had great influence on her brother's political decisions and was a shrewd businesswoman who invested successfully in the iron industry. The white ermine cloak is a symbol of power, while the columns in the background also signify supremacy and strength. Maria Kunigunde thus presents herself with insignia of quasi-absolutist, spiritual power. The portrait is a late testimony to an era that was about to come to an abrupt end; with the dissolution of the monasteries (or "secularization") under Napoleon, the imperial abbeys of Essen and Thorn were dispossessed in 1803. Maria Kunigunde then returned to the court of Saxony, where she died in 1826.



HEINRICH FOELIX
(1732, EHRENBREITSTEIN–1803, KOBLENZ)
SELBSTBILDNIS

Ende 18. Jh.
Öl auf Holz
Inv. Nr. III 638

Der Maler Heinrich Foelix stand bereits im Alter von 23 Jahren in den Diensten des Kurfürsten Franz Georg von Schönborn. Dessen Nachfolger Johann Philipp von Walderdorff ernannte Foelix 1775 zum Hofmaler. Foelix schuf mindestens zwei Selbstporträts. Beide zeigen den Maler ungeschönt in fortgeschrittenem Alter. Entsprechend seiner sozialen Stellung trägt er schlichte Kleidung. Hier zeigt sich Foelix selbst bei der Arbeit vor der Staffelei und greift somit eine traditionelle Form des Künstlerselbstporträts auf. Doch warum malten Künstler sich selbst? Die frühesten sicher überlieferten Selbstporträts stammen aus der italienischen Frührenaissance. Künstler begannen selbstbewusst, sich als Individuen und Schöpfer wahrzunehmen. Das Selbstporträt ist Ausdruck dieses Selbstbewusstseins. Zudem sollte es Auftraggeber vom Können des Malers überzeugen: Potenzielle Auftraggeber konnten anhand des Selbstbildnisses sehen, ob der Maler ein talentierter Porträtist war.



HEINRICH FOELIX
(1732, EHRENBREITSTEIN–1803, KOBLENZ)
SELF-PORTRAIT

Late 18th c.
Oil on wood
Inv. Nr. III 638

The painter Heinrich Foelix already began working for Elector Franz Georg von Schönborn at the age of 23. His successor Johann Philipp von Walderdorff appointed Foelix as a court painter in 1775. Foelix painted at least two self-portraits, both of himself at an advanced age. In keeping with his social position, the artist wears plain and simple clothes. He paints himself in front of the easel and thus takes up an established trope of the artist at work in the studio. But why did artists routinely choose to paint themselves? The earliest known self-portraits date from the early Italian Renaissance. Artists began to perceive themselves as self-assured individuals and creators. The self-portrait is an expression of this awareness and was also intended to convince clients of the painter's ability; potential clients could take one look at the self-portrait and tell whether a painter was indeed as talented a portraitist as he or she claimed to be.



FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH
(1812, TRIER–1845, TRIER)
PORTRÄT EINER TRIERER FAMILIE

1844

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

Inv. Nr. III 68



Friedrich Anton Wyttenbach reiht auf dem Gemälde sieben Mitglieder einer nicht bekannten Trierer Familie der Biedermeierzeit auf. Die Gruppierung der drei Frauen und vier Männer wirkt etwas unorganisiert und zufällig, was dadurch erklärt werden kann, dass solche Gruppenporträts erst im Atelier komponiert wurden, nachdem zuvor Einzelporträts angefertigt worden waren. Der Hausherr sitzt im Vordergrund mit Mantel und Zylinder. Die im Mantel verborgene Hand ist seit dem 18. Jahrhundert eine verbreitete, symbolische Pose, die für Führung und Noblesse steht. Vor ihm liegen zwei Hunde. Die Dame des Hauses ist die Frau, die sich dem Betrachter auf dem Stuhl sitzend zuwendet. Anders als die beiden anderen Frauen bedeckt sie auch im Haus ihre Haare, was sie als verheiratete Frau kennzeichnet. Anhand der Kleidung kann die Familie dem wohlhabenden Bürgertum zugeordnet werden. Wie in den Jahrhunderten zuvor nur im Adel üblich, sollten auch bürgerliche Familienporträts des 19. Jahrhunderts zeigen, dass für Nachwuchs gesorgt ist, der den Familiennamen weitertragen und das Familienunternehmen fortführen wird.



FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH
(1812, TRIER–1845, TRIER)
PORTRAIT OF A TRIER FAMILY

1844

Oil on canvas, mounted on wood

Inv. Nr. III 68



In this Biedermeier-era painting, Friedrich Anton Wyttenbach shows seven members of an unknown family from Trier. The grouping of the three women and four men almost seems random – an effect deriving from the fact that such group portraits were only created in the studio after painting individual portraits beforehand. The master of the house sits in the foreground wearing a coat and top hat and with two dogs at his feet. The hand hidden in the coat has been a common symbolic pose since the 18th century, symbolising leadership and nobility. The lady of the house is the woman on the far left who has turned her head towards the viewer. Unlike the other two women, she wears her hair covered at home, a sign of her married status. The clothing confirms that the family belongs to the wealthy middle class. As was customary among the nobility in previous centuries, 19th-century bourgeois family portraits were also intended as evidence of bountiful, well-provided for offspring, who would carry on the family name and continue the family business.



FRANZISKA RIOTTE
(1845, GRÜNSTADT–1922, TRIER)
KINDERBILDNIS
VON JOHANN HASSDENTEUFEL

2. Hälfte 19. Jh.
Pastell auf Karton
Inv. Nr. III 1599

Der kleine Junge ist im Brustbild dargestellt und schaut den Betrachter direkt an. Das freundliche Kindergesicht besticht durch seine großen Augen und die leicht abstehenden Ohren. Der Junge trägt, wie für diese Zeit typisch, ein blaues, gestricktes Kinderkleid mit Rüschen auf der Brust und einem kleinen Spitzenkragen. Im 19. Jahrhundert war es nicht ungewöhnlich, dass auch Jungen Kleider trugen.

Die Malerin und Schriftstellerin Franziska Riotte erlernte die Malerei bei ihrem Vater, dem Porträtmaler Anton Riotte (1810–1893), mit dem sie ab 1859 in Trier lebte. Sie blieb ledig, spezialisierte sich auf Pastellmalerei und konnte damit ihren Lebensunterhalt finanzieren. Franziska Riotte trat ab 1884 auch als Schriftstellerin in Erscheinung. Von ihr sind Novellen, Humoresken und ein historischer Roman bekannt. Teils erschienen ihre literarischen Werke unter dem Pseudonym Feodora. Zudem übersetzte sie Literatur aus dem Englischen und Französischen ins Deutsche.



FRANZISKA RIOTTE
(1845, GRÜNSTADT–1922, TRIER)
**PORTRAIT OF JOHANN HASSDENTEUFEL
AS A CHILD**

2nd half 19th c.
Pastel on cardboard
Inv. Nr. III 1599

This bust-length portrait shows Johann Hassdenteufel as a little boy looking ingenuously at the viewer. With its large eyes and slightly protruding ears, the child's friendly face is captivating. The boy is wearing a blue knitted children's dress with ruffles on the chest and a small lace collar, as was typical for the time. In the 19th century, it was not unusual for little boys to wear dresses. The painter and writer Franziska Riotte learned the art of painting from her father, the portrait painter Anton Riotte (1810–1893); both lived in Trier from 1859. She would remain unmarried, specialized in pastel painting, and was able to earn her livelihood from it. In 1884 Riotte took up writing. She is known to have written novellas, humoresques, and a historical novel. Some of her literary works appeared under the pseudonym Feodora. She also translated literature from English and French into German.



JOHANN PAUL KRAUS
(1804, KOZIENICE/POLEN–1865, TRIER)
**BILDNIS DER MARIA MAGDALENA KRAUS
MIT EISENSCHMUCK**

1829

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 263

Der Maler Johann Paul Kraus stellt seine Ehefrau Maria Magdalena hier als Brustbild dar. Ihre Frisur und das hochgeschlossene, dunkelblaue Kleid mit dem züchtigen, aufwendig bestickten Spitzenkragen entsprechen der Mode des Biedermeier. Eine Besonderheit des 19. Jahrhunderts ist der Schmuck, den sie trägt. In der Zeit des Biedermeier begann man, Tag- und Abendschmuck zu unterscheiden. Schmuck, der tagsüber getragen wurde, bestand oft aus weniger kostbaren Materialien als Abendschmuck. In diesem Fall bestehen die Kette und die filigranen Ohrringe zum Teil aus Eisendraht, der als *Fer de Berlin* in ganz Europa ein beliebter Schmuck wurde. Die Schlichtheit des Materials sowie die klaren Konturen entsprachen den bürgerlichen Werten wie Beständigkeit, Bescheidenheit und Zurückhaltung. Das Tragen von Eisenschmuck war zudem durchaus politisch, denn es wurde ab 1813 zur Mode aller preußischen Patrioten, die, indem sie Gold und Silber den Kriegskassen opferten, ihre Unterstützung der Befreiungskriege dokumentieren wollten.



JOHANN PAUL KRAUS
(1804, KOZIENICE/POLAND–1865, TRIER)
**PORTRAIT OF MARIA MAGDALENA KRAUS
WITH IRON JEWELLERY**

1829

Oil on canvas

Inv. Nr. III 263



In this work, the painter Johann Paul Kraus depicts his wife Maria Magdalena in a bust-length portrait. Her hairstyle and the high-necked, dark-blue dress with the modest, elaborately embroidered lace collar reflect the fashions of the Biedermeier era. Take a closer look at the sitter's jewellery: During the Biedermeier period, a distinction began to be made between 'day' and 'evening' jewellery. Jewellery worn during the day was often made of less precious materials than evening jewellery. In this case, the necklace and the filigree earrings are partly made of iron wire, which became popular across Europe and went by the name of *fer de Berlin*. The simplicity of the material as well as the clear contours reflected bourgeois values such as constancy, modesty, and restraint. Wearing iron jewellery was also a political statement. During the Wars of Liberation, in 1813–14, Prussian patriots would show their support for the Prussian army by wearing *fer de Berlin* – a sign of having sacrificed their former gold and silver items to the war effort.



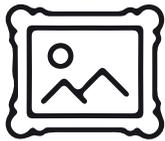
JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST
(1813, KOBLENZ–1890, MAINZ)
**BILDNIS DER JUNGEN ITALIENERIN
VITTORIA CALDONI**

1842

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 73

Während eines mehrjährigen Aufenthalts des Malers in Rom entstand 1842 dieses Bildnis. Settegast hat das Halbfigurenporträt rechts unten signiert, datiert und mit dem Hinweis auf den Ort der Entstehung versehen. In Rom gehörte Settegast zum Kreis der *Deutschrömer* oder *Nazarener*. Diese Gruppe deutschsprachiger Künstler gründete sich Anfang des 19. Jahrhunderts in Rom und beeinflusste die Kunst der Romantik maßgeblich. In der Zeit der Säkularisierung war das Ziel der Nazarener die Erneuerung der Kunst im Sinne des Christentums. Ihre Vorbilder waren deutsche und italienische Meister der Renaissance, ihre Geisteshaltung entsprach jedoch mittelalterlichen Vorstellungen von Frömmigkeit. Settegast hat hier ein italienisches Porträtideal im nazarenischen Sinne wiedergegeben. Das Individuum tritt zugunsten einer idealisierten Idee von Schönheit zurück. Das Bildnis verkörpert die Harmonie, die in der Kunstauffassung der Nazarener zwischen Körper und Seele, dem Äußeren und Inneren, herrscht.



JOSEPH ANTON NIKOLAUS SETTEGAST
(1813, KOBLENZ–1890, MAINZ)

PORTRAIT OF AN ITALIAN WOMAN

1842

Oil on canvas

Inv. Nr. III 73



Settegast painted this work in 1842 while living in Rome. He signed and dated the half-length portrait on the lower right-hand side of the painting, also adding the place where it was painted. During his time in Rome, Settegast belonged to the circle of the *Deutschrömer* (or German Romans) or *Nazarenes*. Founded in the city of Rome in the early 19th century, this group of German-speaking artists significantly influenced German Romantic art and, later, the English Pre-Raphaelites. In an increasingly secular world, the Nazarenes sought to revive Christian spirituality in art. In style, they modelled their work on German and Italian Renaissance masters, while their mindset was more in line with medieval ideas of piety. Here, Settegast has created an idealized Italian portrait in the true Nazarene sense. The individual subject recedes in favour of an idealized concept of feminine beauty. The portrait embodies the Nazarene conception of harmony between both body and soul and outward form and inner spirit.



AUGUST TRÜMPER
(1874, ALTONA–1956, OBERHAUSEN)

MINA TRÜMPER

1906

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2412

1906 malte August Trümper dieses bis auf das Gesicht fast monochrome Porträt seiner Ehefrau Wilhelmine, genannt Mina. Zu dem Zeitpunkt waren die beiden seit etwa zwei Jahren verheiratet und lebten in Trier. Geboren wurde August Trümper 1874 in Hamburg. Dort besuchte er ab 1887 die Kunstgewerbeschule und absolvierte eine Lehre als Theatermaler. Ein dreijähriges Stipendium der Preußischen Regierung 1896 ermöglichte ihm Studienreisen nach Holland, Frankreich und Italien, wo er seine Vorliebe für die Freilichtmalerei entdeckte und seinen impressionistischen Stil entwickelte. Nach zwei Jahren als Assistent in der Königlichen Kunstschule in Berlin kam er schließlich 1901 als Leiter und Hauptfachlehrer der Malklasse an die Handwerker- und Kunstgewerbeschule nach Trier. In den 30 Jahren seiner Lehrtätigkeit prägte er eine ganze Generation von Trierer Künstlern. 1931 zog das Ehepaar Trümper nach Düsseldorf. Innerhalb eines Jahres verstarben August und Mina Trümper 1955/56 in Oberhausen.



AUGUST TRÜMPER
(1874, ALTONA–1956, OBERHAUSEN)

MINA TRÜMPER

1906

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2412



In 1906, August Trümper painted this portrait of his wife Wilhelmine (“Mina”), which is essentially monochrome except for the face. At that time, the couple had been married for about two years and lived in Trier. August Trümper was born in Hamburg in 1874. He attended the Kunstgewerbeschule in Hamburg from 1887 and completed an apprenticeship as a scenic painter. A three-year scholarship from the Prussian government in 1896 allowed him to undertake study trips to Holland, France, and Italy, where he discovered a penchant for plein-air painting and developed his Impressionist style. After two years as a teaching assistant at the Royal School of Art in Berlin, he moved to Trier in 1901 where he worked as head and main teacher of the painting class at the Kunstgewerbeschule, the local school of art and design. In the 30 years of his teaching career, he left his mark on an entire generation of Trier artists. In 1931, August Trümper moved to Düsseldorf with his wife. August and Mina Trümper died in Oberhausen in 1955/56 within a year of each other.



BERNHARD GAERTNER
(1881, TRIER–1938, DÜSSELDORF)
MÄDCHEN IN DER SONNE

1921
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 1919

Das 1921 von Bernard Gaertner in Düsseldorf geschaffene expressionistische Gemälde *Mädchen in der Sonne* zeigt das Porträt einer jungen Frau vor einer abstrakten Farblandschaft. Während Kopf und Schulterpartie sich in ihren Konturen vom Bildhintergrund abheben, geht das Bildnis nach unten fließend in die expressiv komponierte Farblandschaft über. Der vielfarbige, mit kräftigen, unterschiedlich geführten Pinselstrichen ausgearbeitete Hintergrund greift die Farbigkeit der Kleidung auf. Der Maler löst die Farben dort jedoch von jedwedem Gegenstand und überführt sie in eine vollkommen abstrakte, regellos wirkende Komposition. Die Dargestellte verschmilzt geradezu mit dem Hintergrund. Gaertner vermittelt durch seine expressionistische Technik und die Auswahl der Farben den Eindruck flirrender Sommerhitze.



BERNHARD GAERTNER
(1881, TRIER–1938, DÜSSELDORF)

GIRL IN THE SUN

1921

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1919



Painted by Bernhard Gaertner in Düsseldorf in 1921, this Expressionist portrait shows a young woman in front of a colourful abstract landscape. While the contours of the woman's head and shoulders stand out against the background, the lower part of the figure dissolves and fluidly merges with the expressively composed colour landscape. The multicoloured background painted with powerful and varied brushstrokes echoes the vividness of the woman's clothing. However, Gaertner has detached the colours from any object, lifting them into an abstract, seemingly disorderly composition. The young woman becomes one with the background. Gaertner's Expressionist technique and choice of colours convey the impression of shimmering summer heat.



MIA MÜNSTER
(1894, ST. WENDEL–1970, ST. WENDEL)
PORTRÄT REGINA RAUCH

1940er-Jahre
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2408

Die Malerin Mia Münster wurde 1894 in St. Wendel geboren und besuchte ab 1912 in Düsseldorf, Saarbrücken, Leipzig, Berlin und München Kunst- und Kunstgewerbeschulen. Bereits während ihrer Studienzeit verdiente sie in Berlin und München ihren Lebensunterhalt mit Modezeichnungen und Grafiken für Zeitschriften sowie in einer Produktionsfirma für Trickfilme. Den Zeitgeist der 1920er-Jahre, der anfangs von Ausgelassenheit und später von Verelendung und Angst geprägt war, hielt Münster in zahlreichen Aquarellen und Skizzen fest. 1932 ließ sie sich in ihrer Heimatstadt nieder. In den 1930er- und 1940er-Jahren widmete sie sich künstlerisch zunehmend den Themenkreisen der Arbeitswelt und des Alltags. Zudem sind Porträts, Wandmalereien und Mosaik in öffentlichen Gebäuden sowie von Münster entworfene Buntglasfenster erhalten. Von der eleganten Frau mit Turban, die hier zu sehen ist, kennen wir den Namen durch eine Aufschrift auf der Rückseite des Bildes.



MIA MÜNSTER
(1894, ST. WENDEL–1970, ST. WENDEL)
PORTRAIT OF REGINA RAUCH

1940s

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2408



The painter Mia Münster was born in St. Wendel in 1894 and attended art schools in Düsseldorf, Saarbrücken, Leipzig, Berlin, and Munich from 1912 onwards. Even while a student in Berlin and Munich, she earned her living by producing fashion drawings and pictures for magazines and working in a production company for animated films. In scores of watercolours and sketches, Münster captured the zeitgeist of the 1920s – characterized initially by exuberance and later by poverty and fear. Returning to her hometown in 1932, Münster increasingly focused on themes such as the world of work and everyday life during the 1930s and 1940s. Portraits, murals, and mosaics in public buildings as well as stained-glass windows designed by Münster have survived.

An inscription on the back of the canvas tells us the name of the elegant woman wearing a turban.



KARL WILLEMS (*1949, TRIER)
OHNE TITEL (ROTE FIGUR)

1982

Öl auf Jute

Inv. Nr. III 1554



Der Maler Karl Willems setzte sich in den vergangenen vier Jahrzehnten immer wieder mit der menschlichen Gestalt auseinander und näherte sich dem Thema mit unterschiedlichsten malerischen und zeichnerischen Techniken. In der Sammlung des Stadtmuseums Simeonstift befinden sich sowohl minimalistische Bleistiftzeichnungen, als auch Figurenkompositionen wie diese. Dieses Gemälde entstand in den frühen 1980er-Jahren. Die Werke dieser Schaffensphase sind geprägt von figürlichen Darstellungen des Menschen, ohne dabei porträthaft zu sein. Willems stellt den Menschen losgelöst von seiner Umgebung, in tiefer Beschäftigung mit dem eigenen Ich dar. Er zeigt den Menschen, wie er sich nur selbst erleben kann: von Selbstzweifeln geplagt, einsam und verängstigt.



KARL WILLEMS (B. 1949, TRIER) UNTITLED (RED FIGURE)

1982

Oil on jute

Inv. Nr. III 1554



Over the past four decades, the painter Karl Willems has repeatedly explored the human figure and approached the subject with a wide variety of painting and drawing techniques. The collection of the Stadtmuseum Simeonstift holds minimalist pencil drawings as well as figure compositions like this one. This painting was created in the early 1980s. The works of this creative phase are characterised by figurative depictions of people without being portraits. Willems depicts the human being detached from his surroundings in a deep preoccupation with his own self. He shows man as he can only experience himself: plagued by self-doubt, lonely and frightened.



JOHANN VELTEN
(1807, GRAACH–1883, GRAACH)
DER INGENIEUR LOUIS LINTZ

um 1850
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 661



Louis Lintz (1817–1858) besuchte in Trier das Gymnasium und die Gewerbeschule. Anschließend erwarb er in Paris das Ingenieursdiplom. Lintz war zunächst bei einer Maschinenfabrik in Belgien tätig. Er reiste beruflich durch ganz Europa. Beim Bau einer Gebirgsbahn in Österreich war Louis Lintz als Ingenieur beteiligt, dabei erwarb er ein bedeutendes Vermögen. Der Stadt Trier vermacht Louis Lintz in seinem Testament eine Summe von 12.000 Talern. Aus den Mitteln dieser Stiftung wurden vor dem ersten Weltkrieg in der heute nach ihm benannten Lintzstraße eine Reihe von Kleinwohnungen für Arbeiter errichtet. Das Ölgemälde von Velten reiht sich in den Typus des realistischen Gesellschaftsporträts des Biedermeier ein: Es herrscht die neue Vornehmheit des Schlichten und Natürlichen; die Stimmung ist ausgeglichen und ernst. Der Blick des Dargestellten schweift nachdenklich in eine unbestimmte Ferne. Auf Lintz' Karriere als Ingenieur verweist die Eisenbahn, die im Hintergrund zu sehen ist.



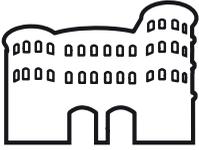
JOHANN VELTEN
(1807, GRAACH–1883, GRAACH)
THE ENGINEER LOUIS LINTZ

c. 1850
Oil on canvas
Inv. Nr. III 661



Louis Lintz (1817–1858) attended the Gymnasium and vocational school in Trier. He then obtained a degree in engineering in Paris. Lintz initially worked for a machine factory in Belgium and travelled across Europe on business. As an engineer, he was involved in the construction of the mountain railway in Austria and acquired a considerable fortune in the process. In his will, Louis Lintz bequeathed a sum of 12,000 thalers to the city of Trier. Prior to WWI, the funds from this endowment were used to build a series of small workers' flats in Lintzstrasse, which is now named after him.

Velten's canvas is typical of the lifelike social portraits of the Biedermeier period: a new sense of simple and natural grace prevails – the mood is balanced and serious. The sitter's gaze wanders thoughtfully into an indeterminate distance. The railway, which can be seen in the background, refers to Lintz's career as an engineer.



JOHANN PAUL KRAUS

(1804, KOZIENICE (POLEN)–1865, TRIER)

BILDNIS DER MARIA MAGDALENA KRAUS

1831

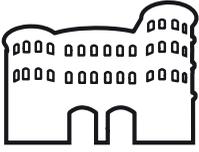
Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 600



Johann Paul Kraus wurde 1804 in Kozienice südlich von Warschau geboren, kam jedoch bereits als Kind mit seiner Familie nach Trier. Seine erste Ausbildung erhielt er bei Karl Ruben, dem Zeichenlehrer des Trierer Gymnasiums. Es schloss sich ein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie an. Ab 1832 studierte er in Berlin, wo er zwei Jahre später die Prüfung an der Königlichen Kunstakademie ablegte. Nach seiner Rückkehr nach Trier wurde er Zeichenlehrer mehrerer Trierer Schulen, zudem eröffnete er ein privates Zeicheninstitut. Als Maler schuf er vor allem Porträts.

Hier malte er seine Verlobte Maria Magdalena kurz vor ihrer Hochzeit vor dem Hintergrund der Mosel. Das blaue Kleid, der Schmuck und die Frisur entsprechen der damaligen Mode des Bürgertums. Ein besonderes Statussymbol ist der rote Kaschmirschal mit dem aufwendig gewebten Muster. Kaschmirschals wurden aus Indien importiert und waren dementsprechend selten und sehr kostbar.



JOHANN PAUL KRAUS

(1804, KOZIENICE, POLAND– 1865, TRIER)

PORTRAIT OF MARIA MAGDALENA KRAUS

1831

Oil on canvas

Inv. Nr. III 600

Johann Paul Kraus was born in 1804 in Koziénice, south of Warsaw, but came to Trier with his family as a child. He received his first artistic training from Karl Ruben, the drawing master at the Gymnasium in Trier. This was followed by studies at the Academy in Düsseldorf. From 1832 onwards, he studied in Berlin, where he passed the examination at the Royal School of Art two years later. After returning to Trier, he worked as a drawing teacher at several schools in the city and also opened a private “institute of drawing”. He focused on portrait painting.

In this work, he captures his fiancée Maria Magdalena, presented against a Mosel River background, shortly before her wedding. The blue dress, jewellery, and hairstyle reflect bourgeois fashions of the time. With its intricately woven pattern, the red cashmere shawl – imported from India – is a rare and precious status symbol.



AUGUST ARNOLD
(FOTOGRAF IN BOCHUM, FRÜHES 20. JH.)
**INSZENIERTES PORTRÄTFOTO
EINER JUNGEN FRAU**

Fotografie mit Bleistift, Aquarellfarben und Weißhöhungen bearbeitet
1901
Inv. Nr. XIV 249

Im Jahr 1901 wurde die junge Augusta Johanna Wieners von einem Fotografen in ihrer Heimatstadt Bochum porträtiert. Sowohl Kleidung als auch Pose und Inszenierung imitieren ein damals sehr bekanntes Porträt der Königin Luise von Preußen. Es wurde 1879 von Gustav Richter gemalt und befindet sich heute im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Das Porträt wurde zudem von der Königlichen Porzellanmanufaktur als Porzellanbild verbreitet. Wie die Königin ist auch Augusta in weiß gekleidet und schwebt engelsgleich eine Treppe herab. Das Foto wurde anschließend überzeichnet, aquarelliert und mit Weißhöhungen bearbeitet, wahrscheinlich, um die Ähnlichkeit mit dem Porträt der Königin noch zu betonen. Anfang des 20. Jahrhunderts konnte sich nicht jeder eine Fotografie leisten. Dennoch war ein Foto sehr viel günstiger als ein gemaltes Bildnis. Zwei Jahre, nachdem das Foto entstand, heiratete Augusta den Trierer Druckereibesitzer Heinrich Dackweiler. Es könnte sich also um ein Verlobungsfoto handeln.



AUGUST ARNOLD (PHOTOGRAPHER IN BOCHUM, EARLY 20TH C.) **STAGED PHOTOGRAPH OF A YOUNG WOMAN**

Hand-coloured photograph with watercolour and pencil, heightened with white
1901

Inv. Nr. XIV 249

In 1901, the young Augusta Johanna Wieners had her photograph taken in her hometown of Bochum. In terms of her clothing and pose as well as the general staging, it imitates a well-known portrait of Queen Louise of Prussia painted by Gustav Richter in 1879, which is now in the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne. That portrait was further disseminated as a porcelain painting by KPM. Like the queen, young Augusta is dressed in white and floats angelically down a staircase. The photograph was subsequently overdrawn in pencil, hand-coloured with watercolour, and heightened with white – probably to further emphasize its resemblance to the queen's portrait. At the beginning of the 20th century, not everyone could afford a photograph, despite the fact that the new medium was now much cheaper than a painted portrait. Two years after the photograph was taken, Augusta married Heinrich Dackweiler, a printer from Trier. This image could thus be an engagement or betrothal photograph.

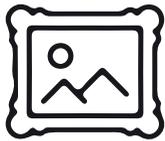


LOUIS KREVEL
(1801, BRAUNSCHWEIG–1876, TRIER)
PORTRÄT DER ANNA MARIA NEUMANN

um 1830
Öl auf Leinwand
Inv. Nr III 1487

Louis Krevel wurde 1801 in Braunschweig geboren und absolvierte seine Ausbildung in Kassel und bei verschiedenen Porträtmalern in Paris. Anschließend kehrte er nach Deutschland zurück. Zwischen 1835 und 1845 bereiste Krevel immer wieder die Saar-Region, um Porträtaufträge wahrzunehmen. Er wurde zum Porträtisten des aufstrebenden Bürgertums des 19. Jahrhunderts, wobei es ihm gelang, nicht nur das Aussehen, sondern auch das Selbstverständnis seiner Auftraggeber meisterhaft in Szene zu setzen. Seine Porträts sind repräsentative Beispiele der Gesellschaft, des Lebensstils und der Mode des Biedermeier.

Das Porträt seiner Tante Anna Maria Neumann aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist ein typisches Beispiel für die Bürgerporträts Louis Krevels, bei denen er sich der detailgenauen Wiedergabe des Kopfes widmete und die Kleidung und den Hintergrund in lockerem Pinselstrich festhielt. Dabei gelang es ihm jedoch, die unterschiedlichen Materialien und Stoffe exakt wiederzugeben.



LOUIS KREVEL
(1801, BRUNSWICK–1876, TRIER)
PORTRAIT OF ANNA MARIA NEUMANN

c. 1830

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1487



Born in Brunswick in 1801, Louis Krevel trained as a painter in Kassel as well as in the studios of several portrait painters in Paris. After returning to Germany, Krevel travelled throughout the Saar region to accept portrait commissions between 1835 and 1845. He became a favoured portraitist of the rising bourgeoisie in the 19th century, masterfully staging his clients and capturing both actual appearance and aspirational self-image.

His portraits are representative examples of Biedermeier society, lifestyle, and fashion.

This portrait of his aunt Anna Maria Neumann from the first half of the 19th century is a typical example of Krevel's bourgeois portraits: his aunt's head is depicted in great detail while clothing and background are rendered with a looser brush. This enabled him to portray the different materials and fabrics in a highly realistic manner.



MAX LAZARUS (1892, TRIER–1961, DENVER) PORTRÄT FRAU BLATT

1926

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1416

Max Lion Lazarus wurde 1892 in Trier als Sohn einer jüdischen Familie geboren. Er besuchte die Malklasse von August Trümper an der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Trier. Unterbrochen vom Ersten Weltkrieg, den er als Soldat an der Westfront verbrachte, bildete er sich anschließend an den Kunstgewerbeschulen in Düsseldorf, Weimar und Berlin weiter. Nach seiner Rückkehr nach Trier eröffnete er einen handwerklichen Malerbetrieb, widmete sich aber auch weiterhin seiner künstlerischen Tätigkeit. Unter anderem führte er zahlreiche Porträts aus. Zusätzlich war Lazarus auch überregional als Synagogenmaler tätig. Da Lazarus als Jude nicht in die nationalsozialistische Reichskulturkammer aufgenommen wurde, durfte er nach 1933 nicht mehr offiziell als Künstler in Erscheinung treten. 1938 floh er mit seiner Familie in die USA.

Dieses Porträt der ersten, androgynen *Frau Blatt* malte Max Lazarus im Stil der Neuen Sachlichkeit.



MAX LAZARUS (1892, TRIER–1961, DENVER) PORTRAIT OF FRAU BLATT

1926

Oil on canvas

Inv. Nr. 1416

Max Lion Lazarus was born in Trier in 1892 to a Jewish family. He attended August Trümper's painting class at the Kunstgewerbeschule. Interrupted by the First World War, which he spent as a soldier on the Western Front, he then continued his education at the arts and crafts schools in Düsseldorf, Weimar and Berlin. After his return to Trier, he opened a commercial painting firm, but continued to make art. He produced numerous portraits and was also active as a synagogue painter across Germany. Since Lazarus, a Jew, was not admitted to the Reich Chamber of Culture, he was no longer allowed to officially work as a creative artist after 1933. He fled to the USA with his family in 1938.

This portrait of the androgynous and earnest-looking Frau Blatt is painted in the style of the New Objectivity.



HANS PROPPE
(1875, KÖLN–1951, TRIER)
**PORTRÄTS HANNES
UND TASSILO PROPPE**

ca. 1920

Aquarell und Bleistift auf Papier

Inv. Nr. III 2055, III 2058



Die Aquarelle von Hans Proppe zeigen seine Söhne Hannes (geboren 1915) und Tassilo (geboren 1910) in farbiger Kleidung und weißem Kragen. Die Gesichter und vor allem die Haare sind mit expressiven, gelben, orangefarbenen und roten Farblinien gestaltet und mit Flecken koloriert. Blaue bis violette Farben geben Tiefenräumlichkeit. Die Aquarelle gehören zu einer Serie von Porträts der Familie Proppe.

Hans Proppe war Innenarchitekt und Lebensreformer. Ab 1904 war er Lehrer an der Werkkunstschule Trier. Sein Wohnhaus in Trier-Euren wurde vom Architekten Heinrich Tessenow entworfen. Auf dem großzügigen Grundstück versuchte er eine Siedlungs-Genossenschaft mit künstlerischen und kunstgewerblichen Ansprüchen zu realisieren. Seine selbstentworfenen radikal-schlichten Möbel sind dem *Arts and Crafts Movement* zuzuordnen.



HANS PROPPE
(1875, COLOGNE–1951, TRIER)
**PORTRAITS OF HANNES
AND TASSILO PROPPE**

c. 1920

Watercolour and pencil on paper

Inv. Nr. III 2055 and III 2058

Hans Proppe's two watercolours show his sons Hannes (b. 1915) and Tassilo (b. 1910) in colourful attire and white collars. Their faces and hair are painted in warm, expressive colours. The artist uses spontaneous, stubby and streaked brushstrokes in yellow, orange, and red to depict the contours of the boys' faces. Blue and violet tones provide a sense of depth. These watercolours belong to a series of portraits showing the Proppe family.

Hans Proppe was an interior designer and belonged to the Life Reform Movement. From 1904 onwards, he taught at the art school in Trier. The architect Heinrich Tessenow designed his home on a spacious property in Trier-Euren, where Proppe sought to realize a model housing cooperative that would embody the ideals of modern craftsmanship. His self-designed, radically simple furniture was inspired by the *Arts and Crafts Movement*.



215



GERARD DE LAIRESSE
(1641, LÜTTICH–1711, AMSTERDAM)
FAUNFAMILIE

1665

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 864

Gerard de Lairesse stammte aus Lüttich, große Erfolge als Maler feierte er jedoch in Amsterdam. Er entwickelte ein neues Dekorationssystem für die Grachtenhäuser der Amsterdamer Bürger, in denen er Wände, Decken, Teile der Türen und Kamine mit Leinwandbildern schmückte. Auch dieses Gemälde stammt aus einem Amsterdamer Grachtenhaus. Gezeigt wird eine Faunfamilie vor einer prächtigen Architekturlandschaft. Faune stehen für Triebhaftigkeit und treten zusammen mit Maenaden im Gefolge des Bacchus auf. Meist nackt und in freier Landschaft repräsentieren sie die Sehnsucht des hochgeschlossenen Stadtmenschen nach dem ländlich-ungezwungenen Leben. Typisch für die niederländische Klassik sind die lasierende Malweise, das heißt dünne Farbschichten, die ohne sichtbaren Pinselstrich aufgetragen werden, und die Idealisierung der Figuren, die durch starke Lichtakzente hervorgehoben sind.



215



GERARD DE LAIRESSE
(1641, LIÈGE–1711, AMSTERDAM)
FAMILY OF FAUNS

1665

Oil on canvas

Inv. Nr. III 864

Although Gerard de Lairesse came from Liège, he enjoyed great success as a painter in Amsterdam. He developed a new system of decorating the interiors of the canal houses of Amsterdam's wealthy burghers, with a decorative programme that saw the walls, ceilings, doors, and even fireplaces adorned with paintings. This canvas also originates from a canal house in Amsterdam. It shows a family of fauns against a magnificent architectural backdrop. Fauns stand for lust and desire and appear with the maenads in the entourage of Bacchus. Shown mostly naked and in natural settings, they represent the longing of city dwellers stifled by sophistication (and heavy ruffs) for an unconstrained life out in the countryside. The technique of glazing – thin layers of translucent paint applied without visible brushstrokes – is typical of Lairesse's French-oriented style of classicism, as is the idealization of figures, heightened through strong accents of light.



JOHANN ROTTENHAMMER
(1564, MÜNCHEN–1625, AUGSBURG)
DIANA UND ACTAEON

um 1600
Öl auf Kupfer
Inv. Nr. III 911

In der Mythologie ist Actaeon ein besessener Jäger, der auf der Jagd die Göttin Diana, die mit ihren Nymphen in einer Quelle badet, belauscht. Er wird von der erzürnten Göttin in einen Hirsch verwandelt und von den eigenen Hunden, die ihn nicht mehr erkennen, zerfleischt. Johann Rottenhammer malte die Szene auf eine Kupfertafel. Nach Aufenthalt in Treviso und Venedig ließ sich Rottenhammer ab 1594 in Rom nieder. Dort entwickelte er gemeinsam mit den Niederländern Paul Bril und Jan Brueghel d. Ä. den Typus des auf Kupfer gemalten Kabinettbildes, das bei Sammlern in ganz Europa beliebt war. Ab 1595 betrieb Rottenhammer erfolgreich seine eigene Werkstatt in Venedig. Zu seinen Auftraggebern gehörten unter anderem Kaiser Rudolf II. und die Familie Fugger. Wegen steigender Nachfrage aus Nordeuropa zog Rottenhammer 1606 nach Augsburg. Dort war er noch einige Jahre erfolgreich, jedoch beeinträchtigte sein Alkoholkonsum immer mehr seine Arbeit. 1625 starb er verarmt in Augsburg.



JOHANN ROTTENHAMMER
(1564, MUNICH–1625, AUGSBURG)
DIANA AND ACTAEON

c. 1600

Oil on copper

Inv. Nr. III 911

In mythology, Actaeon is an obsessive hunter who one day happens upon the goddess Diana bathing in a spring with her nymphs. He is transformed into a stag by the outraged goddess and devoured by his own hounds, which no longer recognize their own master. Johann Rottenhammer painted this scene on copper panel. After spending some years in Treviso and Venice, Rottenhammer settled in Rome in 1594. There, together with the Dutch painters Paul Bril and Jan Brueghel the Elder, he developed the oil-on-copper cabinet painting, a small new format that quickly became popular with collectors all over Europe. In 1595 Rottenhammer set up his own successful workshop in Venice. His clients included Emperor Rudolf II and the Fugger family of powerful patricians. Due to increasing demand from northern Europe, Rottenhammer moved to Augsburg in 1606. He was successful there for a few more years, but his alcohol consumption increasingly impaired his work. He died impoverished in Augsburg in 1625.



FRANS FRANCKEN II.

(1581, ANTWERPEN–1642, ANTWERPEN)

DER TRIUMPHZUG DER AMPHITRITE

1604

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 939

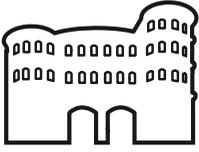
Zu Beginn des 17. Jahrhunderts fertigte der niederländische Maler Frans Francken II. dieses vielfigurige Kabinettbild an. Es zeigt die Vermählung des Meeresherrn Neptun mit der Nymphen Amphitrite. Die Hochzeitsgäste aus dem Olymp sitzen bereits an der reich gedeckten Tafel, die rechts im Bild zu sehen ist. Ebenfalls rechts im Vordergrund befindet sich eine Ansammlung von Objekten, die aussehen, als seien sie zufällig vom Meer angespült worden. Es handelt sich um Naturalien – Muscheln, Seeschnecken, Korallen, Seepferdchen – wie sie im 17. Jahrhundert in sogenannten Wunderkammern zu finden waren. Diese Frühform des Museums entstand ab der Renaissance zunächst in den Palästen des Adels. Ab dem 17. Jahrhundert war eine Wunderkammer auch ein Statussymbol des Bürgertums. Dort wurden kostbares Kunsthandwerk, optische Instrumente oder auch die hier zu sehenden Naturalien aus fernen Ländern ansprechend arrangiert und präsentiert. Wahrscheinlich hing auch dieses Gemälde in einer Wunderkammer.



FRANS FRANCKEN THE YOUNGER
(1581, ANTWERP–1642, ANTWERP)
TRIUMPHAL PROCESSION OF AMPHITRITE

1604
Oil on wood
Inv. Nr. III 939

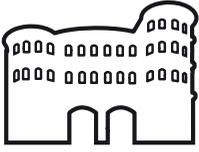
This multifigure cabinet painting is by the Dutch painter Frans Francken the Younger and dates from the early 17th century. Its subject is the matrimony of the sea god Neptune and the nymph Amphitrite. The wedding guests from Mount Olympus are seated at the richly laid table in the right of the picture. Also in the foreground on the right is a collection of objects that look as if they have been washed up from the sea. Such 'naturalia' – shells, sea snails, coral, seahorses – were also found in cabinets of curiosities, the same 'cabinets' or rooms, therefore, where a picture of this kind would have been displayed. This early form of the museum emerged in the Renaissance in the palaces of the nobility. By the 17th century, cabinets of curiosities also started appearing as a status symbol in the households of the bourgeoisie. Precious handicrafts, optical instruments, and natural objects from faraway lands were beautifully arranged and presented there. Possibly this painting also once hung in a cabinet of curiosities.



JANUARIUS ZICK
(1730, MÜNCHEN–1797, EHRENBREITSTEIN)
ALEXANDER UND DIOGENES

Mitte 18. Jh.
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 41

Das Gemälde zeigt die legendäre Szene des Treffens zwischen Alexander dem Großen und dem Philosophen Diogenes. Diogenes führte ein äußerst einfaches Leben und forderte dies auch von anderen, da in seinen Augen materieller Besitz die Freiheit einschränkte. Alexander fragte ihn dennoch, ob er ihm einen Wunsch erfüllen könne. Daraufhin erwiderte Diogenes, sein einziger Wunsch sei, dass der Herrscher ihm aus der Sonne gehe. Die älteste erhaltene Version dieser Anekdote stammt von Cicero, der allerdings über 250 Jahre nach dem Tod Alexanders des Großen geboren wurde. Es ist also schwer zu sagen, wieviel Wahrheit in der Legende steckt. Interessant ist die Perspektive, die Januarius Zick für das Gemälde gewählt hat: Durch den niedrigen Horizont sehen wir das Bild fast aus einer Froschperspektive. Zudem ist das Format fast doppelt so breit wie hoch. Daraus können wir schließen, dass es sich um eine Supraporte handelt, also ein Gemälde, das ursprünglich über einer Tür hing. Januarius Zick, der 1760 zum Hofmaler ernannt wurde, war mit Ausstattungen für den Trierischen Kurfürsten beauftragt.



JANUARIUS ZICK
(1730, MUNICH–1797, EHRENBREITSTEIN)
ALEXANDER AND DIOGENES

Mid-18th c.
Oil on canvas
Inv. Nr. III 41

The painting shows the scene of the legendary meeting between Alexander the Great and the philosopher Diogenes. Diogenes led an extremely simple life and demanded the same of others, as he believed material possessions restricted freedom. Alexander nevertheless asked him if, as king, he could grant him a wish. Diogenes replied that his only wish was that Alexander would step away and stop blocking his sun. The oldest surviving version of this anecdote is by Cicero, who was, however, born more than 250 years after Alexander the Great died. So it's hard to say how much truth there is in the legend. The perspective Januarius Zick chose for the painting is interesting: due to the low horizon line, we see the picture almost from a worm's-eye view. Furthermore, the format is almost twice as wide as it is high. From this we can deduce that it is an over-door painting, a work that, as the name suggests, originally hung above an entrance to a room.



216



UMKREIS VON JANUARIUS ZICK
(1730, MÜNCHEN–1797, EHRENBREITSTEIN)
LETO UND DIE LYKISCHEN BAUER

2. Hälfte 18. Jh.

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 340

Die *Metamorphosen* des römischen Dichters Ovid sind die Quelle für die Geschichte der Leto. Sie war eine der zahlreichen Geliebten des Zeus, dem sie die Zwillinge Apoll und Artemis gebar. Hera, die eifersüchtige Gemahlin des Zeus, verfolgte Leto daher unerbittlich. Die Flucht führte Leto auch an einen Bach in Lykien. Auf dem Gemälde möchten die Bauern Leto, die ihre Kinder Apoll und Artemis beschützt, daran hindern, aus dem Bach zu trinken. Leto fleht Zeus um Hilfe an. Der Göttervater erhört sie und verwandelt die Verfolger in Frösche. Der Maler komponierte das Gemälde so, dass wir im Uhrzeigersinn die komplette Geschichte sehen: Links sitzt Leto mit ihren Kindern. Mit verzweifelter Geste wendet sie sich an Zeus, der auf einer Wolke thront. Er wendet sich an Leto und weist zugleich mit seinem Arm und blitzendem Zeigefinger auf die Szene, die sich am rechten Bildrand abspielt. Dort sind drei Bauern zu sehen, die unterschiedliche Stadien der Verwandlung von Menschen in Frösche zeigen.



216



CIRCLE OF JANUARIUS ZICK
(1730, MUNICH–1797, EHRENBREITSTEIN)
LETO AND THE LYCIAN PEASANTS

2nd half 18th c.

Oil on canvas

Inv. Nr. III 340

The story of Leto is taken from the Roman poet Ovid's *Metamorphoses*. Leto (also known as Latona) was one of the many lovers of Zeus, to whom she bore the twins Apollo and Artemis. Learning of this infidelity, Hera, Zeus's jealous wife, pursued Leto relentlessly for years thereafter. Fleeing from Hera, Leto reaches a stream in Lycia.

In the painting, peasants want to prevent Leto and her children from drinking from the stream. Leto begs Zeus for help. The father of the gods hears her and turns the peasants into frogs. The artist composed the painting so that we see the complete story narrated in a clockwise direction. On the left there is Leto and her two children. With a desperate gesture she turns to Zeus, enthroned on a cloud. He, in turn, faces Leto and, at the same time, points with his arm and index finger to the scene already taking place in the right half of the picture. Among the reeds are three peasants in various stages of transformation from human into amphibian.



RUBENS SCHÜLER DAS URTEIL DES PARIS

1. Hälfte 17. Jh.
Öl auf Kupfer
Inv. Nr. III 986



Vorbild für dieses Kabinettbild ist ein großformatiges Gemälde von Peter Paul Rubens, das sich heute in der National Gallery in London befindet. Rubens' Quelle der Sage war die Version des römischen Poeten Lukian. Wahrscheinlich wurde die Komposition von einem der vielen Schüler, die Rubens in seiner Werkstatt unterrichtete, übernommen, verkleinert und auf Kupfer übertragen. Der Maler unserer Tafel übernahm die Komposition von Rubens mit nur wenigen Abweichungen. Das *Urteil des Paris* war ein beliebtes Motiv im 17. Jahrhundert. Ebenso waren Gemälde auf Kupfer bei Sammlern in dieser Zeit sehr gefragt. Das Material ist haltbarer als Leinwand und die Farben verblasen auch nach langer Zeit kaum. Damit die Ölfarben auf Kupfer hielten, mussten die Maler die Platte zunächst mit Bimsstein abschmirgeln, dann wurde die Oberfläche mit Knoblauchsaff behandelt, wodurch die Farbe besser halten sollte. Nach einer Grundierung mit grauer oder weißer Farbe konnten die Farben aufgetragen werden.



PUPIL OF RUBENS THE JUDGEMENT OF PARIS

1st half 17th c.
Oil on copper
Inv. Nr. III 986

The model for this cabinet painting is a large-scale painting by Peter Paul Rubens, now in the National Gallery in London. In this case, Rubens's literary source was the ancient poet Lucian. It is likely that the composition was adopted, reduced in size, and transferred to copper by one of the many pupils Rubens taught in his workshop. The painter of this panel took over Rubens's composition with only a few deviations. The Judgement of Paris was a popular motif in the 17th century. Likewise, paintings on copper were very popular with 17th-century collectors. The material is more durable than canvas and the colours hardly fade even after a long time. In order for the oil paints to adhere to the copper surface, the painters first had to sand the plate with fine pumice abrasive; then the surface was treated with garlic juice, which was believed to improve adhesion. After priming with a layer of grey or white paint, colours could be applied on top.



UNBEKANNTER MALER VENUS UND AMOR VOR DEM SPIEGEL

um 1600

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 1281



Das Bildmotiv der *Venus vor dem Spiegel* ist eine Erfindung des venezianischen Renaissance-Malers Tizian (um 1490–1576). Möglich wurde die Darstellung dieses Motivs erst durch die Erfindung des Spiegels mit flacher Oberfläche. Diese technische Neuerung – bis dahin hatten alle Spiegel konkave Oberflächen – gelang venezianischen Spiegelmachern Anfang des 16. Jahrhunderts. Tizian selbst und seine Mitarbeiter malten ab 1555 über 30 Versionen der *Venus vor dem Spiegel*, die von Sammlern aus ganz Europa gekauft wurden. So verbreitete sich das Thema schnell und wurde von anderen Malern kopiert. Bei allen anderen bekannten Versionen des Motivs ist im Spiegel jedoch das Gesicht oder allenfalls der entblößte Oberkörper der Göttin zu sehen. Hier hingegen sieht man frontale Nacktheit und einen Amor, der in einer eindeutig erotischen Geste das Spiegelbild der Venus berührt. Eine vergleichbare, explizite Darstellung des Bildthemas ist nicht bekannt.



UNKNOWN ARTIST VENUS AND CUPID IN FRONT OF THE MIRROR

c. 1600

Oil on wood

Inv. Nr. III 1281



The motif of Venus with a mirror was the pictorial invention of the Venetian Renaissance painter Titian (c. 1490–1576). The idea of depicting Venus with a looking glass was itself only possible with the invention of the flat-surface mirror. This technical innovation (until then, all mirrors had been concave) was achieved by Venetian mirror makers at the beginning of the 16th century. From 1555 onwards, Titian and his workshop painted over 30 versions of the motif, which were bought by collectors across Europe. The subject quickly spread and was copied by other painters. All other known versions of the motif, however, show the face or, at best, the exposed torso of the goddess in the mirror – whereas the frontal nudity of this work is striking, emphasized by the clearly erotic gesture of Cupid touching Venus's mirror image. A comparably explicit depiction of the pictorial type is not known.



LOUIS COUNET
(1652, LÜTTICH–1721, TRIER)
MINERVA/ATHENE

um 1700
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 1561



Das Gemälde zeigt an zentraler Position die Göttin Athene mit Helm, Rundschild sowie einer Lanze und einem Ölzweig, einem Friedenssymbol, in der Hand. Sie hat den Blick zum Himmel gerichtet, wo ein Putto einen Lorbeerkranz bereithält. Am rechten Bildrand sitzt Poseidon mit einer Wasseramphore. Dies deutet auf eine Legende hin, die unter anderem bei Ovid und dem römischen Geschichtsschreiber Herodot überliefert ist. Die Überlieferung berichtet, dass Poseidon eines Tages mit Athene in Streit geriet, wem die Stadt Athen gehören und wessen Namen sie tragen sollte. Die Götter des Olymps entschieden, dass beide der Stadt ein Geschenk machen sollten und die Götter anschließend beurteilen würden, welches das wertvollere Geschenk sei. Poseidon brachte der Stadt Wasser, Athena brachte Frieden in die Stadt – symbolisiert auch durch den Kriegsgott Mars, der rechts im Hintergrund aus dem Bild läuft. Die Götter erklärten Athene zur Siegerin, die Stadt erhielt ihren Namen und stand fortan unter ihrem Schutz.



LOUIS COUNET
(1652, LIÈGE–1721, TRIER)
MINERVA (ATHENA)

c. 1700

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1561



This painting shows the goddess Athena occupying a central position in the painting. She wears a helmet and holds a round shield as well as a lance and an olive branch – symbol of peace. She is looking upwards into the sky, where a putto is holding a laurel wreath. Poseidon is seen sitting with an amphora of water on the lower right-hand side of the painting. This refers to a legend handed down by writers including Ovid and the Roman historian Herodotus. Legend would have it that Poseidon got into a dispute with Athena about who should own the city of Athens and whose name it should bear. The gods of Olympus decided that both should confer a gift to the city, and the gods would subsequently decide which was the more valuable gift. To the city Poseidon brought water, while Athena brought peace – also symbolized by Mars, the god of war, who is depicted running out of the picture space in the background on the right. The gods declared Athena the winner, and so the city received her name and came under her protection.



ALEXANDER MOHR
(1892, FRANKENBERG/EDER–1974, ATHEN)

DIE HOCHZEIT DER POMONA

um 1958/60

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1516



Alexander Mohr war ein aus Trier stammender Maler, der jedoch viel reiste und Wohnsitze in Paris und Athen hatte. Bereits in seiner Studienzeit in Paris faszinierte ihn die griechisch-römische Mythologie. In seinem Nachlass befindet sich ein undatierter Briefentwurf, in dem er schreibt, dass er sich der »Wiedererweckung der Antike mit modernen malerischen Mitteln« widmen möchte. Während in seinem Frühwerk die mythologischen Szenen noch gegenständlich sind, greift Mohr ab etwa 1950 auf kubistische Stilmittel zurück und zeigt meist mehrere Szenen eines Mythos auf einer Leinwand. In Ovids *Metamorphosen* weist Pomona, Göttin der Baumfrüchte, ihren zukünftigen Ehemann Vertumnus, einen Gott der Jahreszeiten und der Ernte, mehrfach ab. Schließlich nähert er sich ihr in Gestalt einer alten Frau, da Männer ihren Garten nicht betreten durften. Derart verwandelt erzählt er Pomona eine berührende, metaphorische Geschichte über Pflanzen und überzeugt sie so, ihn zu heiraten.



ALEXANDER MOHR
(1892, FRANKENBERG/EDER–1974, ATHENS)
THE WEDDING OF POMONA

c. 1958–60
Oil on canvas
Inv. Nr. III 1516

Alexander Mohr was a painter from Trier, but he travelled extensively and lived in Paris and Athens. His fascination for ancient mythology goes back to his student days in Paris. His aim was to “revive antiquity with modern painterly means” – as a draft for an undated letter found in the papers in his estate reveals. While his early work still featured representational mythological scenes, from around 1950 Mohr resorted to cubistic stylistic devices, usually showing several scenes of a myth on one canvas. In Ovid’s *Metamorphoses*, Pomona – goddess of fruit trees and orchards – repeatedly rejects her future husband Vertumnus, god of seasons and the harvest. Finally, he approaches her in the guise of an old woman, since men were barred from her garden. Thus transformed, he tells Pomona a touching metaphorical story about plants and convinces her to marry him.



210



JANUARIUS ZICK

(1730, MÜNCHEN–1797, EHRENBREITSTEIN)

RAUFENDE BAUERN – BAUERN BEIM KARTENSPIEL

um 1760

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 61

Ein Kartenspiel wurde unterbrochen. Zwei raufende Bauern liegen auf dem Boden, zwei Frauen versuchen, die Streitenden zu trennen, wobei sie selbst drastische Mittel anwenden. Zwei Kinder suchen verschreckt das Weite. Die Stühle sind umgestürzt, Spielkarten, Münzen, Krug, Gläser und Besteck sowie Brot und Wurst sind wild verstreut.

Der leere Krug steht für die Trunkenheit der Bauern als Grund für ihre Streitlust. Januarius Zick hat sein Thema der niederländischen Genremalerei der Rembrandt-Zeit entnommen. Der Künstler verfolgte jedoch mit seinem Gemälde kein moralisches Ziel, wie es bei den niederländischen Vorbildern üblich war, sondern er fesselt den Betrachter mit bewegter Körpersprache und Mimik der Bildfiguren sowie zahlreichen dekorativen Details und vor allem mit einer lebhaften Geräuschkulisse des Bildes. Die Darstellung diente wohl hauptsächlich dem ästhetischen Kunstgenuss und der Freude des Betrachters.



210



JANUARIUS ZICK

(1730, MUNICH–1797, EHRENBREITSTEIN)

BRAWLING PEASANTS – PEASANTS PLAYING CARDS

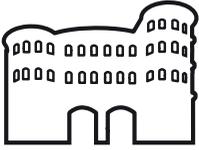
c. 1760

Oil on canvas

Inv. Nr. III 61

This painting shows a card game that has been cut short. Two peasants are at each other's throats, struggling on the ground. Two women try to separate the squabbling men, resorting to drastic measures themselves, while two frightened children run away from the skirmish. The chairs are overturned and cards, coins, pitcher, glasses, and cutlery as well as bread and sausage lie strewn about wildly. The empty pitcher stands for the peasants' drunkenness and root of their quarrels.

Januarius Zick took his subject from Dutch genre scenes from the age of Rembrandt. However, the artist did not pursue a moral goal with his painting, as was typical of the Dutch models. Instead, he captivates the viewer with the dynamic body language and facial expressions of the figures as well as numerous decorative details – and, above all, with the cacophony of sounds that the painting evokes. The depiction most likely catered first and foremost to the viewer's aesthetic enjoyment and (sensory) pleasure.



209

FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH
(1812, TRIER–1845, TRIER)

DIE GENERALPROBE

1841

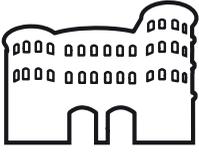
Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1513



In einem Stall probt ein Savoyardenjunge mit acht Hunden und drei Affen eine Dressur. Die Darstellung des Jungen als Savoyarde verweist auf die Zuwanderungswelle aus den ärmsten Regionen Europas nach Frankreich und Deutschland. Kinder aus dem rein ländlich geprägten Savoyen mussten mangels anderer Verdienstmöglichkeiten oftmals fern der Heimat ihren Lebensunterhalt als wandernde Schausteller bestreiten. Hier fanden sie ein Auskommen als Tierdresseure und Straßenmusikanten.

Der Komposition ist eine versteckte Kritik an den Zeitverhältnissen im 19. Jahrhundert unterlegt: So wendet der Hund im blauen Kostüm dem Betrachter nicht nur den Rücken, sondern auch das entblößte Gesäß zu. Wyttenbachs Gemälde kann zum einen verstanden werden als Mitleidsappell mit den Armutsemigranten aus Savoyen, zum anderen als verdeckte Gesellschaftskritik, die mithilfe der Symbolisierung des menschlichen Dressuraktes durch Tiere die damaligen Zensurbestimmungen unterwandern konnte. Damit spiegelt es die Zeit des Vormärz wider, die auch in Trier und der Region eine große Rolle spielte.



209

FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH (1812, TRIER–1845, TRIER) THE DRESS REHEARSAL

1841

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1513



A young Savoyard boy is shown in a stable training his animals – eight dogs and three monkeys. The boy's depiction as a Savoyard refers to the wave of immigration from the poorest areas of Europe to France and Germany. Children from the grindingly poor, rural region of Savoy often had to make a living as travelling showmen for lack of other opportunities to earn a living far from home. Here they found a livelihood as animal trainers and street musicians.

Underlying the composition is a hidden note of social criticism. The dog in the blue costume not only turns its back to the viewer but also its rear.

Wyttenbach's painting can be seen, on the one hand, as an appeal for compassion with the poverty-stricken immigrants from Savoy and, on the other, as a masked satire of society – an image of animals dressed up as humans in what passes at first glance as a genre scene. As such, Wyttenbach was able to sidestep censorship regulations of the time.



FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH
(1812, TRIER–1845, TRIER)
DER MALER IM AFFENSTALL

1838

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2419

Das Innere des Stalls auf der querformatigen Interieurszene kommt einem bekannt vor. Es handelt sich scheinbar um denselben Stall, in dem die Generalprobe des Savoyardenjungen mit seinen Tieren stattfindet. In der Mitte des Bildes hat sich der Künstler selbst, skizzierend mit dem Rücken zum Betrachter sitzend dargestellt. Man erhascht einen flüchtigen Blick auf seine Zeichnung. Auf dieser skizziert er ein Kind mit einem verkleideten Affen in roter Uniform auf einem Fass. Im Vordergrund links liegt ein Berg mit Geschirr und Kohlköpfen, die an ein wohl arrangiertes Stillleben erinnern.

Das Gemälde scheint weniger den Savoyardenjungen mit seinen Tieren zum Thema zu machen, als vielmehr die Arbeit des Künstlers im Stall. Das Gemälde dient als Beweis für die Authentizität der mehrfach von Wyttenbach gemalten Savoyardenkinder mit Tieren.

Zudem dient es der Selbstdarstellung des Künstlers als Porträtist und Kritiker seiner Zeit.



FRIEDRICH ANTON WYTTENBACH

(1812, TRIER–1845, TRIER)

THE PAINTER IN THE MONKEY STABLE

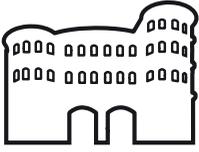
1838

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2419

This scene depicting a stable interior in horizontal format looks familiar. It seems to be the same stable depicted in the painting of the Savoyard boy training his animals. Here, the artist is shown in the centre of the painting – he is working on a sketch and sits with his back to the viewer such that we can get a glimpse of his drawing. He is sketching a child with a monkey that is dressed in a red uniform and sits on a barrel. In the left foreground is a pile of dishes and cabbages, suggestive of a well-arranged still life.

The canvas seems to focus less on the Savoyard boy with his animals than on the artist's work in the stable. The painting emphasizes the authenticity of the Savoyard children with their animals, a motif painted several times by Wyttenbach. It also is a statement of the artist as self-professed observer and critic, painting a portrait of his time.



FRITZ QUANT (1888, TRIER—1933, TRIER)

KARNEVAL

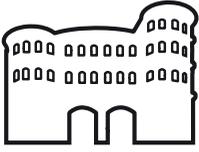
1921

Öl auf Pappe

Inv. Nr. III 336

Der *Karneval* nimmt thematisch im Oeuvre des Künstlers eine Sonderstellung ein, denn der Maler wurde bereits zu Lebzeiten hauptsächlich durch seine Gemälde und Grafiken mit Ansichten der heimatlichen Umgebung bekannt. Wenn auch Quants übriges Werk die Tendenzen der künstlerischen Avantgarde reflektiert, ist doch singulär, wie er beim Karneval sehr kräftige, leuchtende Farben wählt und diese mit deutlich sichtbaren Pinselstrichen aufträgt, dadurch die Formen abstrahiert. Die Gemälde Quants waren sonst bei den regionalen Käufern gerade wegen ihrer zurückhaltenden, gedämpften Stimmung beliebt. Hier wagt er etwas stilistisch Neues, um die Ausgelassenheit der Zwanziger Jahre einzufangen.

Die Auflösung der Figuren in einfarbige, ungegliederte Flächen, deren Umrahmung mit schwarzen Konturen und die gleichmäßige Verteilung heller und dunkler Farben erzeugen einen ornamental-flächigen Eindruck, der durch die Wahl des einheitlichen Gelb für Vorder- und Hintergrund noch verstärkt wird.



FRITZ QUANT (1888, TRIER—1933, TRIER)

CARNIVAL

1921

Oil on cardboard

Inv. Nr. III 336



Fritz Quant already achieved popularity during his lifetime with paintings and prints that show his hometown Trier and environs. The carnival was another favourite motif of his. This work stands out from the rest of Quant's otherwise restrained oeuvre for the way in which the artist chooses strong and garish colours to portray the carnival, applying them with clearly visible brushstrokes that abstract the forms. Quant's paintings were otherwise popular with regional buyers because of their more subtle and subdued mood. In this work, however, he goes in for a radically different style in order to capture the vibrant energy of the 1920s.

The dissolution of the figures into monochrome, amorphous areas, their delineation in black contours, and the even distribution of light and dark colours create an ornamental, flat impression – reinforced by the choice of uniform yellow for both foreground and background.



NACH PIETER BRUEGHEL D. J. BAUERNHOCHZEIT

18. Jahrhundert
Öl auf Holz
Inv. Nr. III 828



Das Motiv der Bauernfeste wurde zum Markenkennzeichen der Brueghel-Werkstatt, die zu den wichtigsten Vertretern der niederländischen Genremalerei gehört. Auch dieses Gemälde geht auf ein Vorbild Brueghels, den *Hochzeits-tanz im Freien* aus dem Jahr 1566, zurück. Der lebhafteste Hochzeitsrummel auf einer Wiese neben dem Bauernhaus bildet einen eigenen Kosmos, abgeschnitten von der Außenwelt. Das Brautpaar sitzt im Mittelgrund an einem Tisch, während rund um sie herum der Hochzeitstanz seinen Lauf nimmt. Der Maler zeigt gleichzeitig Freude und Ausgelassenheit, aber auch die undurchsichtige Situation des Tanzes, der leicht außer Kontrolle geraten kann.

Die Geschichte des Hochzeitstanzes geht auf Heinrich Wittenwilers Bauernsatire *Der Ring* zurück. Im *Ring* geraten die zunächst ausgelassen Feiernden beim Tanz in Streit, der zu einer Schlägerei wird und später in einen Dörferkrieg mündet.



AFTER PIETER BRUEGHEL THE YOUNGER THE PEASANT WEDDING

18th c.

Oil on wood

Inv. Nr. III 828



The motif of peasant festivities became the hallmark of the Brueghel workshop, one of the most important representatives of Dutch genre painting. This painting also goes back to a model by Brueghel – *Wedding Dance in the Open Air* from 1566. The merry wedding celebration in a meadow next to the farmhouse forms its very own cosmos, cut off from the rest of the world. The bride and groom are seated at a table in the middle of the painting, while the giddy dancing swirls around them. The painter shows joy and exuberance, but also the chaotic situation of the dance, which can easily get out of control.

The story of the wedding dance goes back to a satirical poem written by Heinrich Wittenwiler entitled *Der Ring*. In his poem on two peasant lovers, the initially joyful revellers get into an argument during the dance, which turns into a brawl and later leads to a village war.



DAVID TENIERS D. J.
(1610, ANTWERPEN–1690, BRÜSSEL)

DREI RAUCHER WIRTSCHAUSSZENE

1645
Öl auf Holz
Inv. Nr. III 816

Der flämische Maler David Teniers gilt als Erneuerer der Historienmalerei, der Genremalerei, der Landschaftsdarstellung, des Porträts und der Stillebenmalerei. Er war Hofmaler und Galeriedirektor in Brüssel und gründete die Antwerpener Akademie, die nach dem Tod der großen flämischen Künstler wie Rubens und van Dyck eine neue Künstlergeneration hervorbringen sollte. Teniers war ein ausgesprochen produktiver Maler. Am bekanntesten ist er für seine Genregemälde mit bäuerlichen und ländlichen Szenen. Teniers schuf unter anderem bäuerliche Schankstubenszenen mit Trinkern, Rauchern und Kartenspielern neben Motiven wie Volksfesten, Soldatenwachstuben, Alchimisten- und Hexenküchen. Hiervon können ihm und seiner Werkstatt etwa 800 Gemälde zugeschrieben werden. Das Gemälde *Drei Raucher* ist ein Beispiel dafür. In der Darstellung dieser Szenen unterscheidet er sich durch eine maßvollere, weniger derbe Ausgestaltung von seinen Zeitgenossen.



DAVID TENIERS THE YOUNGER
(1610, ANTWERP–1690, BRUSSELS)

THREE SMOKERS TAVERN SCENE

1645

Oil on wood

Inv. Nr. III 816

The Flemish painter David Teniers is regarded as an innovator in history, genre, landscape, portrait, and still life painting. He was court painter and gallery director in Brussels and established the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp, which was dedicated to producing a new generation of artists after the death of great Flemish artists of the likes of Rubens and Van Dyck. Teniers was an extremely prolific painter. He is best known for his genre paintings of peasant and rural scenes, including rustic tavern scenes with drinkers, smokers, and card players alongside motifs of peasant festivals, soldiers' guardrooms, alchemists' workshops, and witches' kitchens. Of these, about 800 paintings can be attributed to him and his workshop; the painting *Three Smokers* is one example. In his depiction of these scenes, he differs from his contemporaries and pursues a style that is slightly more measured and less crude.



FRANS BREYDEL

(1679, ANTWERPEN–1750, ANTWERPEN)

KARNEVALSSZENEN

1. Hälfte 18. Jahrhundert

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 36 und III 37

Die Informationen zum Leben des Malers sind lückenhaft. Er war der jüngere Bruder des Malers Karel Breydel. Über seine Ausbildung wissen wir nichts. Er brach zu einer Reise nach Italien auf, blieb dann in Kassel, wo er zum Hofmaler ernannt wurde.

Später verließ Frans Breydel Kassel in Richtung London, wo er sich mit dem niederländischen Maler Herman van der Mijl zusammentat. Dies muss vor 1724 geschehen sein. Karnevalsszenen und elegante Landpartien in römisch anmutenden Ruinenlandschaften waren seine Spezialität. Die beiden Gemälde bilden ein Pendant und zeigen in einer antikisierenden Ruinenlandschaft Musiker mit Blas-, Streich- und Schlaginstrumenten und kostümierte Personen. Dabei wird die Szenerie einer Theaterbühne gleich mit einer Ideallandschaft hinterfangen und schafft ein Bild der oberen Gesellschaftsschicht des 18. Jahrhunderts.



FRANS BREYDEL
(1679, ANTWERP – 1750, ANTWERP)

TWO CARNIVAL SCENES

1st half 18th c.

Oil on wood

Inv. Nr. III 36 and III 37

Little is known of the life of the painter Frans Breydel. He was the younger brother of the painter Karel Breydel. We know nothing about his training – only that he set off on a journey to Italy, before settling in Kassel, where he worked as painter to the landgrave's court. Frans Breydel later left Kassel for London, where he befriended the Dutch painter Herman van der Mijl sometime before 1724. He specialized in carnival scenes and a Netherlandish version of the *fête galante*: elegant outings in landscapes dotted with Roman ruins. The two paintings complement each other, showing an ensemble of musicians with wind, string, and percussion instruments and costumed figures in a classicizing landscape. Presented as if on a theatre stage, with a purely fictive landscape as the backdrop, the scene depicts the pursuit of pleasure by members of the aristocracy in the 18th century.



208

LOUIS DE MONI (1698, BREDA–1771, LEYDEN) DIE BRIEFLESERIN

1730

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 850



Eine junge Frau am Fenster ist vertieft in die Lektüre eines Briefes. Vor ihr steht ein kupferner Kessel mit Deckel zum Kochen von Marmelade, auf einem Tuch liegen reife Früchte. Im Fensterbogen hängt ein Vogelkäfig. Die Früchte erinnern an Evas Sündenfall und sind Symbol einer verbotenen Liebe, der Vogelkäfig am offenen Fenster ein erotisches Symbol, das bereits aus der mittelalterlichen Darstellungen der sieben Todsünden bekannt ist, häufig als Geschenk eines Jünglings an eine junge Frau. Die Szene ist schön anzusehen und weist gleichzeitig aber auf den Verfall von Sitte und Moral hin. Die junge Frau vernachlässigt ihre Arbeit und gibt sich dem persönlichen Vergnügen hin.

Das Motiv ist aus dem Werk von Jan Vermeer bekannt. Auch dessen Gemälde *Die junge Briefleserin am Fenster* hat eine erotische Komponente. Hier ist es die Darstellung des Liebesgottes Cupido auf einem Gemälde im Bildhintergrund, die eindeutig in diese Richtung weist.



208

LOUIS DE MONI (1698, BREDA–1771, LEYDEN)
WOMAN READING A LETTER

1730

Oil on wood

Inv. Nr. III 850



A young woman at the window is engrossed in reading a letter. In front of her is a copper pot with a lid for making jam. Ripe fruit lies on a cloth and a birdcage hangs in the window above her. The fruit is evocative of the Fall and Eve's eating of the forbidden fruit. The birdcage at the open window is an erotic symbol known from medieval depictions of the seven deadly sins and was often a gift from a young man to a young woman. The scene is lovely to look at, but also contains a message of moral decline. The young woman is shown neglecting her work, indulging in personal pleasure instead.

The motif is known from the work of Jan Vermeer. His painting *Girl Reading a Letter at an Open Window* also has an erotic component. In that work, Vermeer shows Cupid, god of love, in a painting within the painting, on the wall.



CARL SPITZWEG
(1808, MÜNCHEN–1885, MÜNCHEN)
FLÖTENKONZERT

1850

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

Inv. Nr. III 851

Am Wegesrand sitzen ein Mann und eine Frau in Sonntagskleidung. Sie scheinen eine Rast während eines Spaziergangs eingelegt zu haben. Der Mann sitzt in der Sonne und spielt Flöte. Die Darstellung ist eine typische Szene des *Winkelglücks*, welches Spitzweg wie auch sein Zeitgenosse Heinrich Bürkel immer wieder ins Bild setzten. Der Begriff Winkelglück geht auf ein Buch von Karl Busse zurück: *Winkelglück. Ein fröhliches Buch in ernster Zeit*.

Spitzweg gilt als Synonym der deutschen Biedermeierlichkeit, als humorvoll-karikierender Beobachter des Alltäglichen. Er bildet die Realität jedoch nicht ab, er überspitzt sie, enttarnt die menschlichen Charakterzüge und gibt diesen eine liebevolle Verpackung.

Das *Flötenkonzert* ist typisch für Spitzwegs Malweise in den 1850er-Jahren. Der Pinselstrich wird lockerer, der Farbauftrag pastoser. Sein Frühwerk hingegen ist geprägt von einem glatten Farbauftrag, klar umrissenen Oberflächen und definierten Licht- und Schattenpartien.



CARL SPITZWEG
(1808, MUNICH–1885, MUNICH)

THE FLUTE RECITAL

1850

Oil on canvas, mounted on wood

Inv. Nr. III 851



A man and a woman are sitting by the side of the path dressed in Sunday clothes. They seem to be taking a rest during a walk. The man is sitting in the sun and playing the flute. The depiction is a typical scene of “Winkelglück”, which Spitzweg and his contemporary Heinrich Bürkel repeatedly depicted – essentially showing happiness in the smaller things in life. The term goes back to a book by Karl Busse entitled *Winkelglück. Ein fröhliches Buch in ernster Zeit* (Winkelglück: A Cheerful Book in Serious Times).

As a humorous and gently parodying observer of everyday life, Spitzweg is the embodiment of the Biedermeier style. However, he did not depict real life; he exaggerated it, unmasked human traits, and gave them an affectionate, endearing appeal. *The Flute Recital* is typical of Spitzweg’s style in the 1850s. The brushstroke is looser, the application of paint more impasto. His early work, in contrast, is characterized by a smooth handling of the brush, clear contours, and defined areas of light and shadow.



FRITZ QUANT
(1888, TRIER–1933, TRIER)
PAAR BEI DER TOILETTE

1906
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 357



Maskerade und Verkleidung bedeutet, in andere Rollen zu schlüpfen. Fritz Quant zeigt in dieser intimen Szene in Nahaufnahme ein Paar im Profil. Schauplatz der Szene ist wohl das private Umfeld. Der ältere Mann sitzt vor einem Schminktisch, hat ein weißes Tuch über die Kleidung gelegt und eine auffällige Puderquaste in der Hand. Die Frau schaut ihm amüsiert von hinten über die Schulter. Die Szene zeigt einen Rollenwechsel der Geschlechter, der typisch für das Thema Maskerade, Theater oder Karneval ist. Der ältere Mann schlüpft in die Rolle einer Frau. Wir werfen einen Blick hinter die Kulissen, der genaue Kontext, in dem sich die Szene abspielt, ist aber nicht zu bestimmen.

Die Wahl des Motivs ist für Quant eher ungewöhnlich. Eigentlich war er für die gefällige Darstellung von Landschaften und Stadtansichten bekannt.



FRITZ QUANT
(1888, TRIER–1933, TRIER)
COUPLE AT THEIR TOILETTE

1906
Oil on canvas
Inv. Nr. III 357



Masquerade and disguise entail slipping into roles. In this intimate scene, Fritz Quant shows a close-up image of a couple in profile, most likely in a domestic setting. The older man is sitting in front of a dressing table, has a white cloth draped over his clothes, and a conspicuous powder puff in his hand. The woman looks amusedly over his shoulder from behind. The scene shows a role reversal of the sexes that is typical for the theme of masquerade, theatre, or carnival. The older man slips into the role of a woman. Although this is a glimpse 'behind the scenes', we know nothing of 'the scene' itself – the wider context of the two people's lives. The choice of motif is somewhat unusual for Quant, as he was more known for genteel landscapes and city views.



CARL WEISGERBER
(1891, AHRWEILER–1968, DÜSSELDORF)
ZIRKUSSCHIMMEL

um 1935

Pastell

Inv. Nr. III 159

Das Pastell *Zirkusschimmel* zeigt in skizzenhaftem Stil eine Pferdedressur in der Zirkusmanege. Mit erhobener Reitgerte dirigiert der Dompteur in schwarzem Frack den Schimmel nach oben. Dieser balanciert auf den Hinterbeinen. Die Farbpalette variiert in Rot-, Weiß-, Beige- und Schwarztönen. Das helle Grün des Sattels und des Halfters des Pferdes bilden einen Komplementärkontrast zu den dominierenden Rottönen. Der Dompteur steht genau im Zentrum des Bildes, links neben ihm bäumt sich der Schimmel auf. Kompositorisch formen die beiden ein spitzes Dreieck, das die Energie und Spannung der Szene zum Ausdruck bringt. Malweise und Farbgebung unterstützen hier die inhaltliche Aussage der dargestellten Szene. Der skizzenhafte Charakter dokumentiert die Flüchtigkeit des Ereignisses, das in seiner Unmittelbarkeit die direkte Anwesenheit des Künstlers in der Manege impliziert.

Weisgerber zählte in den 1940er-Jahren zu den Malern, die trotz ihrer modernen Malweise großen Zuspruch in den Reihen der Nationalsozialisten fanden. Das macht den Umgang mit diesen Künstlern besonders schwierig.



CARL WEISGERBER
(1891, AHRWEILER–1968, DÜSSELDORF)
WHITE CIRCUS HORSE

c. 1935

Pastel

Inv. Nr. III 159

The pastel *White Circus Horse* shows the dressage of a horse in a circus ring rendered in the cursory style of a quick sketch. Dressed in a black tailcoat, the trainer directs the white horse upwards with a raised riding crop; the horse is shown balancing on its hind legs. The artist's palette features various shades of red, white, beige, and black. The light pastel green of the horse's saddle and halter are a complementary contrast to the dominant reds. Both horse and trainer form the centre of the painting. Compositionally, the two create a pointed triangle that expresses the energy and tension of the scene, which is matched by the execution and colours of the pastel drawing. The sketched character of the work captures the fleetingness of the event, which in its immediacy implies the presence of the artist in the circus ring.

Weisgerber was one of several painters who, despite their modern painting style, was popular with leading Nazis in the 1940s. This presents a challenge to scholars when judging the critical legacy of such artists.



MARC CHAGALL (1887, PESKOWATIK–
1985, SAINT-PAUL-DE-VENTE)

DER TROG

1913

Aquarell und Gouache auf Papier

Inv. Nr. III 882



Die Gouache ist in der frühen Pariser Zeit des Malers entstanden. Das Bild ist eine für diese Schaffensperiode typische poetische Verklärung, entstanden in Erinnerung an das ländliche Leben im heimatlichen Russland.

In Paris hatte Chagall die Technik der Gouache, der mit Wasser angesetzten Deckfarbe auf Papier, kennengelernt und wendete sie nun bevorzugt an. Die Technik kam ihm entgegen, da das Material günstig zu kaufen war und sich damit spontan arbeiten ließ. Der Maler nutzte die Gouachen, um seinen inneren Bildern aus Phantasie und Traum sowie der Erinnerung an seine Ursprünge Ausdruck zu geben.

Die leuchtenden Grundfarben der Gouache zeigen den Einfluss der französischen Malerei, insbesondere von Robert Delaunay. Die Maler des Kubismus und Expressionismus hatten einen Umbruch in der visuellen Erscheinung der Welt in Bildern herbeigeführt. In der Folge war der Weg frei für die Abstraktion, aber zugleich für eine Darstellung von Assoziationen und Träumen.



MARC CHAGALL (1887, PESKOWATIK–
1985, SAINT-PAUL-DE-VENCE)

THE WATERING TROUGH

1913

Watercolour and gouache on paper

Inv. Nr. III 882



This gouache stems from the painter's first Parisian period. The work is a lyrical transfiguration typical of this creative period, made in memory of Chagall's rural beginnings in the Russian Empire. While in Paris, Chagall discovered the technique of gouache (opaque water-soluble paint). He developed a preference for this medium, since the material was inexpensive and allowed for a spontaneous way of working directly on unprepared paper. The painter used gouache to express inner visions of dream and fantasy as well as nostalgic images of his Belarusian roots.

The luminous primary colours of the gouache show the influence of French Modernist painting, especially of Robert Delaunay. Expressionism and Cubism had both ushered in a radical change in the visual appearance of the world through pictures. As a result, the path was now clear not only for abstraction, but also for the pictorial representation of imaginative associations and dreams.



212



JOHANN ZAUFFALY (ZOFFANY)
(1733, FRANKFURT A. M.–1810, LONDON)

JAGDSTILLEBEN

1760

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 34

Zauffalys Vater war Hofarchitekt des Fürsten von Thurn und Taxis. So kam Zauffaly bei dem Regensburger Maler Martin Speer in die Lehre. Seit 1758 stand er im Dienst des Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Walderdorff und wurde kurtrierischer Hofmaler. Zusammen mit Januarius Zick war er an der Ausstattung des Kurfürstlichen Palais beteiligt. Drei Jahre später siedelte er nach England über. Durch die Protektion des englischen Königshauses sowie der Kaiserin Maria Theresia wurde er europaweit ein sehr gesuchter Porträtist. Zauffaly starb 1810 in England.

Das *Jagdstilleben* ist das einzige bekannte Stillleben Zauffalys. Es war vermutlich Teil der Ausstattung des Kurfürstlichen Palais in Trier, vielleicht ein Bild zur Raumdekoration über einer Tür, wozu die Untersicht des Gemäldes passen würde. Jagdstücke dienten oft als Schmuck von Speisesälen, die zeitgenössischen Besucher informierten sie über die Geschicklichkeit des Hausherrn sowie seine Tapferkeit und Herrscherqualität.



212



JOHANN ZAUFFALY (ZOFFANY)

(1733, FRANKFURT AM MAIN–1810, LONDON)

HUNTING STILL LIFE

1760

Oil on canvas

Inv. Nr. III 34

Zoffany's father was an architect at the court of the Prince of Thurn and Taxis, enabling his son to receive art training from the Regensburg painter Martin Speer. In 1758, Zoffany entered the service of Johann Philipp von Walderdorff, Elector of Trier, as his court painter. Together with Januarius Zick, Zoffany was involved in decorating the Electoral Palace. Three years later, he moved to England. Thanks to the patronage of the British royal family and Habsburg Empress Maria Theresia, he became a highly sought-after portraitist across Europe. Zoffany died in England in 1810.

This *Hunting Still Life* is the only known still life by Zoffany. The canvas was likely part of the furnishings of the Electoral Palace in Trier and might have hung above a door, thus explaining its particular perspective. Hunting pieces often served to decorate dining rooms, informing guests of their host's skill at hunting and presenting the fruits of his apparent bravery and resolve.



FLÄMISCHER MEISTER JAGDSTILLEBEN

2. Hälfte 17. Jahrhundert

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 31



Dieses Stillleben ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden. Es war wohl zur Ausstattung eines prunkvollen Raumes gedacht. In der Sammlung des Museums gibt es ein passendes Pendant. Die Größe und die leichte Untersicht lassen vermuten, dass es sich um Supraporten handelt, also Gemälde, die über den Zimmertüren montiert waren. Hier sehen wir ein Jagdstillleben. Der flämische Meister hat eine sorgfältige Auswahl an reifen Früchten und erlegten Kleintieren auf einer Treppe mit architektonischen Versatzstücken arrangiert. Das Stillleben mit Hasen ist durch die Rot- und Blautöne der geöffneten Feigen und Pflaumen geprägt. Räumliche Wirkung erhält das Gemälde durch die diagonalen Achsenbezüge der Treppenstufen sowie die in verschiedene Richtungen ausgreifenden Traubenstängel.

Die Käufer demonstrierten mit den Gemälden ihren Reichtum. Sie schätzten die virtuose Nachahmung der Natur, die die Stillleben vorführten. Der Gedanke an die Vergänglichkeit aller Dinge, die Vanitas, war damit eng verbunden.



FLEMISH MASTER HUNTING STILL LIFE

2nd half 17th c.

Oil on canvas

Inv. Nr. III 31



This still life was painted in the second half of the 17th century and was probably intended to decorate a magnificent room similar to the *Hunting Still Life* (1760) by Johann Zoffany likewise in the museum collection. The size and particular perspective suggest that it is an overdoor painting, originally placed above the entrance. In this hunting still life, the Flemish master has carefully arranged a selection of ripe fruits and small game on a staircase with fragments of a column. Accents of red and blue enliven the arrangement, for example in the flesh of the cut fig and plums. The artist creates a sense of depth through the diagonal axes produced by the stairs and the meander of the grapevine. Paintings like these were used to demonstrate the wealth of their owners, who appreciated the faithful imitation of nature, while also heeding the spiritual connotations of the *vanitas* motif, a reminder of the transience of all things.



UNBEKANNTER MALER TROMPE-L'ŒIL

Letztes Drittel 18. Jh.

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

Inv. Nr. III 1578



Mit der Wiederentdeckung der Perspektive in der Renaissance begannen Maler, illusionistische Wand- und Deckenmalereien sowie Scheinarchitekturen zu schaffen. Sie erweitern die Architektur und öffnen Ausblicke in Scheinlandschaften.

Ab dem 17. Jahrhundert entstanden immer häufiger *Trompe-l'Œil-Gemälde*, zunächst als Ausstattung von Gebäudenischen und Kuppeln, später als eigenständige Kunstwerke. Diese, als *Quodlibet* (lat. was beliebt) bezeichneten Gemälde, zeigen eine Ansammlung kleiner Gegenstände, die in ihrer Darstellung derart naturalistisch sind, dass sie als Sinnestäuschung funktionieren. Häufig findet man die Begriffe *Trompe-l'Œil*- und *Quodlibet* gleichgestellt. Quodlibets sind meist als grafische Blätter ausgeführt, zum Teil aber auch als Gemälde. Bei unserem Gemälde werden auf einer täuschend echt dargestellten Holzrückwand Schriftstücke, Spielkarten, Gegenstände an Bändern und Nägeln montiert abgebildet. Selbst die Datierung dieses Gemäldes auf das Jahr 1771 erfolgt über die dargestellten Schriftstücke.



UNKNOWN ARTIST TROMPE-L'ŒIL

Last third 18th c.

Oil on canvas, mounted on wood

Inv. Nr. III 1578



With the discovery of linear perspective in the Renaissance, painters began to create illusionistic wall and ceiling paintings as well as illusionistic architecture. They expanded the architecture and opened up views into illusory landscapes. From the 17th century onwards, trompe l'œil paintings appeared more and more frequently, initially as decorations for building niches and domes, later as easel paintings – works of art in their own right. These paintings – known as *quodlibet* (Latin for “whatever you wish”) – show a fanciful collection of small objects that are so naturalistic in their depiction that they “trick the eye”. The terms “trompe l'œil” and “quodlibet” are often used synonymously. Quodlibets are usually executed as prints, but sometimes also as paintings. In this canvas, scraps of writing, playing cards, and objects mounted on ribbons and nails are depicted on a deceptively realistic wooden panel or ‘pinboard’. Even the dating of this painting to the year 1771 is based on the documents depicted in it.

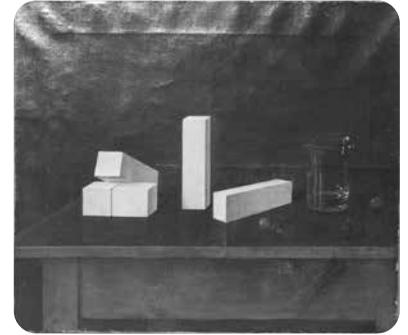


JOHANNES PAUL KRAUS
(1804, KOZIENICE–1865, TRIER)
**STILLEBEN MIT KUBEN, KIRSCHEN
UND WASSERGLAS**

1834

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1562



Die rote Platte eines schlichten Arbeitstisches, vier weiße Kuben, vermutlich aus Gips, ein Wasserglas und zwei Kirschen. Johannes Kraus' Stillleben unterscheidet sich in der Wahl der abgebildeten Gegenstände deutlich von den prunkvollen Jagdstilleben des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Gemälde lässt uns am Studienprozess des Malers teilhaben. Das sorgfältige Arrangement der Kuben sowie die unterschiedliche Beschaffenheit der Oberflächen dokumentieren die Arbeit des Künstlers. Die Kuben dienten wahrscheinlich dem Zeichenstudium. Das Wasserglas mit der Gestaltung der Oberfläche und die Kirschen zeigen, wie Kraus versuchte, die verschiedenen Materialien möglichst naturalistisch darzustellen. Die perspektivische Wiedergabe der weißen Kuben ist jedoch nicht ganz korrekt. Dies verdeutlicht den hohen Anspruch, den die Gestaltung eines illusionistischen Stilllebens an die Künstler stellt. In unserer Station zur Perspektive kann man das selbst ausprobieren.

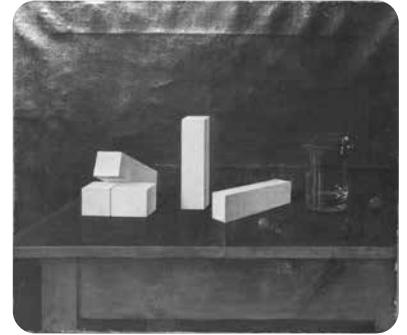


JOHANNES PAUL KRAUS
(1804, KOZIENICE–1865, TRIER)
**STILL LIFE WITH CUBOIDS, CHERRIES,
AND WATER GLASS**

1834

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1562



The red top of a simple table, five white cuboids, presumably made of plaster, a water glass, and two cherries. In the choice of objects depicted, Johannes Kraus's still life clearly differs from the ornate hunting still lifes of the 17th and 18th centuries. The painting allows us to take part in the process of artistic observation; the careful arrangement of the cuboids as well as the different textures of the surfaces document the artist's work and the process of perception. The cuboids were probably used to practice drawing. The tumbler with curved reflective surface and the cherries show how Kraus sought to depict the different materials as realistically as possible. The rendering of the white cuboids, however, does not entirely adhere to the rules of one-point perspective, thus illustrating the complexity involved in producing illusionistic still life paintings. In our display on perspective, you can try it out for yourself.



AUGUSTE HENRIETTE (»FANNY«) COUPETTE
(1854, TRIER–1933, DÜSSELDORF)

ROSENSTRAUSS

1887

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2321



Die 1854 in Trier geborene Malerin Fanny Coupette lebte ab 1884 in Düsseldorf. Von dort unternahm sie mehrere Studienreisen, insbesondere in die Niederlande, in die Eifel und immer wieder nach Trier und an die Mosel. Als Blumen- und Landschaftsmalerin im Stil der spätromantischen Auffassung der Düsseldorfer Schule war sie mit ihrer Malerei auf zahlreichen Ausstellungen vertreten, etwa auf den Großen Berliner Kunstausstellungen 1894 und 1895. Ab 1904 war sie Mitglied im Verein der Düsseldorfer Künstler, 1911 gehörte sie zu den Gründerinnen des Vereins Düsseldorfer Künstlerinnen. 1884 heiratete sie den preußischen General Karl Dieffenbach, blieb aber weiterhin als Malerin tätig. Ab 1886 wirkte sie als Kunsterzieherin, unter anderem für die Kinder von Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, dem Aufsichtsratsvorsitzenden der Friedrich Krupp AG in der Villa Hügel in Essen.

In den vergangenen Jahren hat das Stadtmuseum gezielt Werke der Künstlerin angekauft, um die Sammlung um Werke Trierer Künstlerinnen zu erweitern.



AUGUSTE HENRIETTE ("FANNY") COUPETTE
(1854, TRIER–1933, DÜSSELDORF)

BOUQUET OF ROSES

1887

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2321

The painter Fanny Coupette, born in Trier in 1854, lived in Düsseldorf from 1884. From there she undertook several study trips – especially to the Netherlands and the Eifel region and frequently also to Trier and the Mosel region. As a painter of flowers and landscapes in the late Romantic style of the Düsseldorf School, her works were often shown in salon-like exhibitions, including the Great Berlin Art Exhibitions in 1894 and 1895. In 1904 she joined the Association of Düsseldorf Artists, and in 1911 was one of the founders of the Association of Düsseldorf Women Artists. In 1884 she married the Prussian general Karl Dieffenbach, but continued to be active as a painter and art teacher. In 1886 she took up a teaching role at the Villa Hügel, where her pupils included the children of Gustav Krupp von Bohlen und Halbach, chairman of Friedrich Krupp AG in Essen.

In recent years, the Stadtmuseum has specifically purchased works by Fanny Coupette in order to expand its collection of works by female artists from Trier.



HANS PURRMANN
(1880, SPEYER–1966, BASEL)
**STILLEBEN MIT FRÜCHTEN
UND PERSISCHER KACHEL**

1929

Tempera auf Leinwand

Inv. Nr. III 207



Purrmanns Stilleben zeigt deutlich den Einfluss, den das Werk von Henri Matisse auf den Maler ausübte. Die Umsetzung realer Motive in Farbwerte war das große Thema seines Schaffens. Das Bild suggeriert keine räumliche Tiefe, die Komposition der farbigen Flächen führt zu einer teppichartigen Struktur. Die Bildelemente auf dem Tisch werden in der gleichen Weise malerisch behandelt wie das bunte Tuch, das den Tisch bedeckt. Durch das Nebeneinander von Farb-
abstufungen ohne Kontrastwirkung entstehen Farbklänge. Sie sind Ausdruck der Empfindung des Malers. Die Flächigkeit der Bildwirkung wird unterstützt, indem auch der den Tisch umgebende Raum nur angedeutet ist; keine Tür, kein Fenster erlaubt den Ausblick. Die Malweise ist typisch für die Entstehungszeit: Der Maler trug die Farbe sehr dünn auf, so dass die Leinwandstruktur darunter sichtbar bleibt. Dieses über die Bildfläche gelegte Raster verstärkt die flächige, ornamentale Wirkung des Gemäldes.



HANS PURRMANN
(1880, SPEYER–1966, BASEL)
**STILL LIFE WITH FRUITS
AND PERSIAN TILE**

1929

Tempera on canvas

Inv. Nr. III 207



This still life clearly shows the influence of Henri Matisse on Purrmann's work. The translation of real objects into colour was the major theme of his art. The painting is composed of coloured surfaces that make a tapestry-like impression, while negating any sense of spatial depth. The objects on the table are treated in the same painterly way as the colourful cloth that covers it. The juxtaposition of high-key colours, without any contrasting effect, creates colour tones which, in turn, express the artist's emotional subjectivity. Even the space beyond the table is only hinted at; neither a door, nor a window affords any kind of view, thus underscoring the flatness of the image. The painting technique is typical of the period in which it was made: Purrmann applied the paint very thinly so that the canvas weave remains visible underneath. This textured pattern is visible across the entire picture surface, reinforcing the impression of ornamental flatness.



BERNARD GAERTNER
(1881, TRIER–1938, DÜSSELDORF)
STILLEBEN MIT KRUG UND ÄPFELN

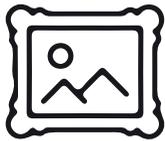
28.07.1909

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2142



Gaertner war Schüler der Kunstgewerbeschule Trier, der Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles und der Kunstakademie Düsseldorf. Er ließ sich in Düsseldorf nieder, wo er Mitglied des Künstlervereins *Malkasten* wurde. Gaertners Malerei ist durch eine von Paul Cézanne und anderen Post-Impressionisten beeinflusste Malweise geprägt. Das im Jahre 1909 entstandene *Stillleben mit Krug und Äpfeln* ist charakteristisch für seinen Stil. Mit breiten Pinselstrichen ist die Farbe pastos aufgetragen. Der flächige, diagonale Farbauftrag und die Reduktion der Farbpalette auf die Grundfarben blau, gelb und rot sind prägend. Die dargestellten Gegenstände werden dabei als Volumina aufgefasst und auf ihre geometrischen Grundformen zurückgeführt. Nicht die naturgetreue Abbildung der Gegenstände oder die illusionistische Wiedergabe von Lichtreflexen und Oberflächen liegen im Interesse Gaertners, sondern die Anordnung der Formen und Farben auf der neutralen Fläche.



BERNARD GAERTNER
(1881, TRIER–1938, DÜSSELDORF)
STILL LIFE WITH PITCHER AND APPLES

28 July 1909

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2142



Gaertner studied at the Kunstgewerbeschule Trier, the Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles, and the Kunstakademie Düsseldorf. He eventually settled in Düsseldorf, where he became a member of the local *Malkasten* art club.

The style of Gaertner's work reveals the influence of Paul Cézanne and other Post-Impressionists. Painted in 1909, *Still Life with Pitcher and Apples* is characteristic of Gaertner's technique: he applied the paint thickly using broad brushstrokes. This flat diagonal brushwork is a hallmark of his work; so is the simplified palette of primary colours – blue, yellow, and red. The artist treats the depicted objects as volume-giving structural elements and reduces them to their basic geometric forms. Gaertner is not interested in representing objects realistically or in creating the illusion of light reflections and surface textures, but in the arrangement of shapes and colours on a neutral ground.



213



MARTIN MENDGEN

(1893, TRIER–1970, TRIER)

STILLEBEN MIT HERRENKLEIDUNG

1932

Öl auf Sperrholz

Inv. Nr. III 1470

Die Komposition des *Stillebens mit Herrenkleidung* ist klar aufgebaut und durchdacht: Wir sehen streng frontal ausgerichtet einen Holzstuhl, über dessen Lehne ein Gehrock hängt. Auf der Sitzfläche sind weitere Bestandteile der Herrenkleidung – Zylinder, Handschuhe, Manschetten, Stehkragen und Querbinder – zurechtgelegt. Die Kleidung ersetzt als Porträt der äußeren Hülle das Bildnis der Person – denn der einheitlich grün-graue Hintergrund erinnert an die übliche Porträttradition. Das Arrangement ist in leichter Aufsicht wiedergegeben, so wie der Besitzer der Kleidung vor dem Stuhl stehend diese wahrnehmen würde. Durch diesen Kunstgriff erreicht der Maler, dass die Person, wenn auch nicht dargestellt, vom Betrachter mitgedacht werden kann. Die nüchterne Wiedergabe, sorgfältig, aber ohne überflüssige Details und atmosphärische Verklärung, erinnert an die Kunst der *Neuen Sachlichkeit*. Damit steht auch die Aufschrift »Letzte Neuheit« auf dem Futterstoff der Fliege in Zusammenhang.



213



MARTIN MENDGEN

(1893, TRIER–1970, TRIER)

STILL LIFE OF GENTLEMEN'S ATTIRE

1932

Oil on pressboard

Inv. Nr. III 1470

The composition of *Still Life of Gentlemen's Attire* is clearly structured and carefully considered. We see a straight-on perspective of a wooden chair with a frock coat draped across the back. Arranged on the seat are gentlemen's accessories that complete the formal attire: a top hat, gloves and cuffs, a stand-up collar, and bow tie. The clothing provides a portrait of the man without showing the man himself, just his outer, discardable shell. In the uniform green-grey background, we find an allusion to the conventions of traditional portraiture. The arranged items are shown from a slightly elevated vantage point, as though seen through the eyes of their owner as he stands before the chair. By employing this visual trick, the painter evokes the person in the spectator's mind, even though he is not actually shown. The representation is matter-of-fact and carefully rendered, stripped of superfluous details, sentiment, or pathos. The style recalls the art of the *Neue Sachlichkeit* (or New Objectivity). This is further substantiated by the words printed on the lining of the bow tie: "Letzte Neuheit" ("latest trend" – which the *Neue Sachlichkeit* certainly was at the time).



AUGUST TRÜMPER
(1874 HAMBURG-ALTONA–
1956, OBERHAUSEN)

STILLEBEN MIT PORZELLANFIGUR, HALSKETTE UND SCHMUCKDOSE

1912

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2143



Stilleben bieten immer wieder Anlass zu augenzwinkernden Spielereien und Täuschungen. Vor einem mit Braun-, Ocker- und Grüntönen gemusterten Vorhang steht eine Porzellanfigur auf einem Tisch mit einer gemusterten Decke. Sie stellt eine junge Sängerin oder Tänzerin dar in einem ausladenden, weit dekolletierten, bodenlangen, grün-violetten Ballkleid mit aufgesetzten rosa-farbenen Blumengirlanden. Mit beiden Händen rafft sie seitlich den Rock und hält den Kopf mit kunstvoll frisiertem und hochgestecktem blondem Haar gesenkt, als würde sie sich gerade verbeugen. Die glänzende Oberfläche der Figur spiegelt an vielen Stellen das auftreffende Licht. Neben der Figur ist eine Schmuckdose aus silbrig glänzendem Metall zu erkennen, über der eine Halskette mit runden schwarzen Perlen oder Steinen liegt. Besonders charmant ist der Eindruck, dass es sich bei diesem Stilleben gleichzeitig um eine Genreszene handelt. Auf den ersten Blick erscheint die Porzellanfigur wie ihr lebendiges Pendant.



AUGUST TRÜMPER
(1874 HAMBURG-ALTONA–
1956, OBERHAUSEN)

**STILL LIFE WITH PORCELAIN FIGURE,
NECKLACE, AND JEWELLERY CASE**

1912

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2143



Still lifes regularly invite illusionistic games and tongue-in-cheek playfulness. A porcelain figurine stands on a table covered in a patterned cloth, set against the background of a brown, ochre, and green-striped curtain. The figure has been modelled on a young singer or dancer, dressed in a billowing, floor-length, violet-green ballgown with low neckline and embellished with pink floral garland appliqués. Gathering the sides of her skirt with both hands, she lowers her head as though taking a bow, her blonde hair styled in an elaborate updo. Light glints off the glazed figurine in several spots. Next to it is a jewellery case made of glistening silver with a necklace of round black pearls or stones draped across the top. What makes this still life particularly charming is that it masquerades as a genre scene. At first glance, the porcelain figure could be mistaken for her human theatrical counterpart.



ALEXANDER MOHR

(1892, FRANKENBERG/EDER–1974, ATHEN)

STILLEBEN MIT ROTKOHL, EIERN UND TULPE

20. Jahrhundert

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1651

Das Hauptschaffen Alexander Mohrs lag auf mythologischen Szenen, Porträts, Landschaften und Collagen. In seinem Werk finden sich aber auch einige wenige Stillleben, die stark von Matisse inspiriert sind.

Das *Stilleben mit Rotkohl, Eiern und Tulpe* gehört zu diesen Werken. Den Untergrund bildet ein gelber Tisch, auf dem ein leuchtend blaues Tuch arrangiert wurde. Den rechten Teil des Bildhintergrundes bildet eine Wand in gedeckten Orange- und Ockertönen.

Blumen finden sich immer wieder auf Stillleben und auch Gemüse und andere Lebensmittel sind fester Bestandteil von Küchen- oder auch Prunkstillleben.

Jedoch sind sie häufig in Kombination mit kostbaren Gegenständen wie Gläsern, Silber- oder Goldplatten und aufwendigen Stoffen abgebildet.

Außergewöhnlich bei Mohr ist die Profanität und Einfachheit der abgebildeten Gegenstände, die in dieser Form im *Goldenen Zeitalter* der Niederländischen Malerei nicht bildwürdig gewesen wären.



ALEXANDER MOHR

(1892, FRANKENBERG/EDER–1974, ATHENS)

STILL LIFE WITH RED CABBAGE, EGGS, AND TULIP

20th c.

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1651

Alexander Mohr mostly focused on mythological scenes, portraits, landscapes, and collages, but his body of work also includes a handful of still lifes. These were strongly influenced by Matisse, including *Still Life with Red Cabbage, Eggs, and Tulip*. The titular objects are arranged on a bright blue cloth on top of a yellow table. On the right, the background consists of a wall rendered in muted shades of orange and ochre.

Flowers are a recurring motif in still lifes, as are vegetables and other perishables, not only in kitchen-themed paintings, but also in their more ornate and sumptuous counterparts. They are usually shown in great abundance, combined with luxurious objects such as fine glassware, silver or gold platters, and elaborate cloths. What makes Mohr's still life unusual is the mundaneness and simplicity of the depicted items, which would have been considered unworthy of gracing a canvas in this form during the Golden Age of Dutch painting.



ERICH KRAEMER
(1930, TRIER–1994, TRIER)

STILLEBEN

1953

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1582



Erich Kraemer malte nach gegenständlichen Anfängen neben abstrakten Kompositionen auch Porträts, Landschaften und Stillleben. Stilistisch lehnt sich der Künstler hier an den Kubismus an, in der Verwendung von Erdfarben, der Strenge des Bildaufbaus und der Bedeutung geometrischer Formen.

Ein solches Beispiel ist das Stillleben aus dem Jahr 1953. Das Stillleben ist in Blau-, Grau- und Beigetönen gehalten, die Farbe ist mit kräftigem Pinselstrich pastos aufgetragen. In der Beschränkung der Farbpalette erreicht der Maler eine Belebung der Oberfläche durch Farbabstufungen, Risse und Kanten. Die Farbe ist dick aufgetragen, teilweise wurden Strukturen in die Farbschicht eingekratzt, so dass die Leinwand sichtbar wird, oder Farbe mit einem Strukturzusatz vermischt.



ERICH KRAEMER
(1930, TRIER–1994, TRIER)

STILL LIFE

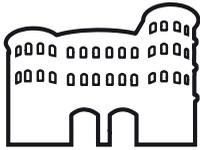
1953

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1582



Erich Kraemer began working in a figurative style, but eventually concentrated on abstract compositions, portraits, landscapes, and still lifes. Cubism exerted a strong influence on his work, visible in the stringent pictorial composition, use of earth tones, and the importance of geometric forms, as exemplified by this still life from 1953. It is painted in a reduced palette of blue, grey, and beige, with thick impasto and powerful brushwork. By limiting the colour palette, the artist brings the surface to life through gradations, cracks, and edges. He applies the colours thickly with sporadic textures etched into the surface, exposing the canvas weave underneath. Occasionally, he mixes textural additives into the paint.



FRITZ REUTER

(1895, LANGENSELBOLD–1971, TRIER)

STILLEBEN MIT ROSEN UND KLARINETTE

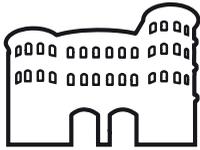
1931

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2401



Der Trierer Maler Fritz Reuter gehörte zum konservativen Flügel der Düsseldorfer Akademie. Er konzentrierte sich ausschließlich auf eine gegenständliche Malweise, die vor allem in der Zeit des Nationalsozialismus dem offiziellen Kunstgeschmack entsprach. So malte er in den 1940er-Jahren Stadtansichten und Ansichten der Baudenkmäler detailgetreu in gedämpften Gelb-Ockertönen. Seine Porträts waren konventionell repräsentativ und auch seine Stillleben richteten sich an konservative Käuferschichten. Ausnahmen bilden seine skizzenhaften Stadtansichten wie das Ölgemälde des brennenden Doms nach den Bombenangriffen 1944 in Trier, das in der Dauerausstellung des Stadtmuseums zu sehen ist. Das Gemälde ist infolge des direkten Erlebens des Ereignisses entstanden und hebt sich somit von den detailgetreuen Kompositionen der Stadtansichten Reuters ab, die meist nach Fotografien im Atelier entstanden. Das ausgestellte *Stilleben mit Rosen und Klarinette* auf einer Tischplatte entspricht in Komposition und Farbgebung den eher traditionellen Arbeiten Reuters.



FRITZ REUTER

(1895, LANGENSELBOLD–1971, TRIER)

STILL LIFE WITH ROSES AND CLARINET

1931

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2401



The Trier-based painter Fritz Reuter belonged to the conservative wing of the Kunstakademie Düsseldorf. He worked exclusively in a figurative style that chimed with official artistic tastes, especially during the Nazi period. Throughout the 1940s, he painted accurate renditions of cityscapes and architectural monuments in subdued yellow-ochre hues. His portraits were conventionally representational, and his still lifes also catered to the preferences of conservative buyers. The only departure were his sketch-like cityscapes. One example is on permanent display at the Stadtmuseum: an oil painting of the burning cathedral after Trier was bombed in 1944. The painting draws on the artist's direct experience of the event, setting it apart from the precisely rendered compositions of his other city views, which he mostly painted from photographs in the studio. In terms of composition and colour, the exhibited *Still Life with Roses and Clarinet* arranged on a table top corresponds to the more traditional works in Reuter's oeuvre.



ANTWERPENER MANIERIST MARIA MAGDALENA

Anfang 16. Jahrhundert

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 0016



Um 1300 begannen Künstler vermehrt, Alltagsgegenstände sowie illusionistische Gebäude- und Architekturelemente in religiöse Szenen zu integrieren. Den detailgetreu abgebildeten Gegenständen, wie in diesem Gemälde den Objekten im Vordergrund, kam so gut wie immer eine allegorische oder symbolische Bedeutung zu.

Aus den Vorläufern in der Buchmalerei und Pflanzendarstellungen in religiösen Gemälden entstand die Gattung des Stilllebens als selbständige Bildschöpfung zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden. Sie war eine Konsequenz des Naturalismus, eine der Spezialisierungen infolge der Reformation.



ANTWERP MANNERIST MARY MAGDALENE

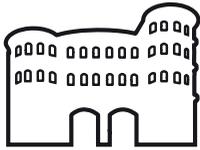
Early 16th c.

Oil on wood

Inv. Nr. III 0016



Around 1300, a growing number of artists began to integrate everyday objects, and illusionistic building and architectural elements, into religious scenes. These faithfully rendered objects, like those depicted in the foreground of this painting, are almost always imbued with allegorical or symbolic meaning. The origins of the still life are rooted in painted ('illuminated') illustrations in medieval manuscripts and botanical imagery in larger religious paintings. It emerged in the beginning of the 17th century as an independent genre in the Netherlands as a product of naturalism, one of the specializations that developed in the wake of the Reformation.



KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF –
KLASSE PROF. JOSEPH BEUYS
**AUSSTELLUNG ZUR AUSSTELLUNG
IM STÄDTISCHEN MUSEUM SIMEONSTIFT**

1969

Inv. Nr. V 1664

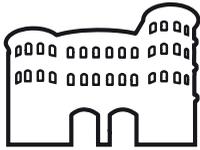
Fotodokumentation zur Ausstellung und Pressedokumente

1969

Inv. Nr. XIV 222 a-v, V 2182

1969 übernahm das Städtische Museum Simeonstift eine Ausstellung der Klasse von Joseph Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf. Die Arbeiten von Joseph Beuys und seiner 34 Schülerinnen und Schüler waren zunächst in Berlin gezeigt worden und wanderten von dort nach Trier, mit eigens für Trier konzipierten Werken. Bei der Eröffnung mit Aktionen war auch Joseph Beuys selbst anwesend. Da bei den Vorbereitungen zu der Ausstellung keine Absprachen mit Museum stattfanden, sprach der *Trierische Volksfreund* am 18.04.1969 von einer »Fahrt ins Blaue«.

Dass die Ausstellung überhaupt in Trier stattfand, geht auf den damaligen Museumsdirektor Dr. Curt Schweicher zurück, der die Meinung vertrat, dass auch dem Publikum abseits der großen Kunstzentren der Zugang zu zeitgenössischer Avantgardekunst ermöglicht werden müsse. Dieser Ansicht war nicht jeder in Trier.



KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF – STUDENTS OF PROF. JOSEPH BEUYS EXHIBITION ABOUT THE EXHIBITION AT THE STÄDTISCHES MUSEUM SIMEONSTIFT

1969

Inv. Nr. V 1664

Photographs documenting the exhibition and Press coverage

1969

Inv. Nr. XIV 222 a-v, V 2182



In 1969 the Städtisches Museum Simeonstift, as it was called then, organized an exhibition entitled *Kunstakademie Düsseldorf – Klasse Prof. Joseph Beuys*. It built on an event that Joseph Beuys and 34 of his students had held in West Berlin and it showcased works conceived specifically for Trier. Joseph Beuys was present at the opening, which featured several actions that comprised an essential component of the exhibition itself.

Given the lack of coordination between the artists and the museum in preparing the exhibition, the *Trierischer Volksfreund* described it “a leap into the unknown” in its issue of 18 April 1969. The fact that the exhibition took place at all was thanks to Dr. Curt Schweicher, the museum’s then-director. At a time when Düsseldorf was the capital of the German art world, he championed the idea that audiences outside the big art centres should also have access to avant-garde contemporary art. Not everyone in Trier agreed.



ANDREAS JAKOBS (*1959, TRIER)
**SIMEONSTIFTPLATZ,
STÄDTISCHES MUSEUM**

2001

Print, Plastikmasse auf Acryl

Inv. Nr. III 1424



Die Arbeit entstand 2001 im Rahmen des Projektes *BauKastenTrier. Künstler sehen ihre Stadt*. Jakobs und 57 weitere Künstlerinnen und Künstler setzen sich mit Orten in der Stadt Trier auseinander. Dies war die thematische Vorgabe. Das gemeinsame Medium war ein offener Holzkasten (60 x 60 cm, mit einem umlaufenden, 6 cm hohen Rand). Jakobs wählte den Simeonstiftplatz. Auf dem quadratischen Untergrund sind als Collage Presseartikel zur Eröffnung mit Aktionen der Klasse Prof. Joseph Beuys aus dem Jahr 1969 arrangiert, die im Städtischen Museum stattfand – und für reichlich Gesprächsstoff sorgte. Die gesamte Bildfläche ist bis zur Kante mit einer transparenten Plastikmasse überzogen, die durch unregelmäßige Rillen strukturiert ist.

Jakobs rückt hier eine besondere Phase der Museumsgeschichte in den Fokus. Eine Epoche, die geprägt war von Ausstellungen überregionaler zeitgenössischer Künstler. Mit dem Ende der Amtszeit Curt Schweichers als Museumsdirektor änderte sich auch die Ausstellungspolitik wieder.



ANDREAS JAKOBS (B. 1959, TRIER)
**SIMEONSTIFTPLATZ,
STÄDTISCHES MUSEUM**

2001

Print, plastic on acrylic

Inv. Nr. III 1424



The artwork dates from 2001 and was part of a project called *BauKastenTrier*. Jakobs and 57 other artists based their work on an assigned theme: to explore and engage with different places around the city. They were also given a shared medium, an open wooden box (60 x 60 cm with a revolving 6-cm-tall edge).

Jakobs chose the Simeonstiftplatz as his site. On the square background, he arranged a collage of press clippings from 1969 about the exhibition opening and the various actions of Prof. Joseph Beuys's class, which took place at the museum and provided great fodder for conversation. The entire surface of the work is covered in transparent plastic with an irregularly grooved texture.

Jakobs' work brings a very particular period of the museum's history into focus. It was an era when the museum showed exhibitions by contemporary artists from across the country. This exhibition policy changed when Curt Schweicher retired from his position as museum director.

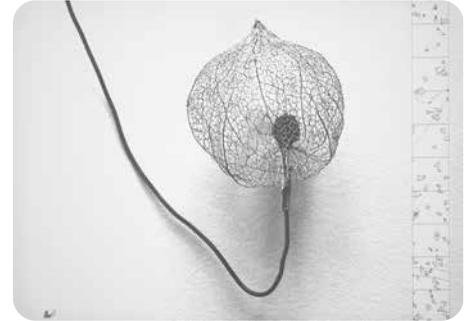


CLAS STEINMANN (*1941, TRIER)
**HOMMAGE À BLOSSFELDT 2 –
PHYSALIS, DRAHT, KRISTALLE**

2021

Farbdruck auf Leinwand

Inv. Nr. IV 1344



Viele Arbeiten von Clas Steinmann knüpfen an tradierte Inhalte der bildenden Kunst an, so auch diese Arbeit: *Hommage à Bloßfeldt*. Sie greift die Fotoarbeiten Karl Bloßfeldts auf, der besonders durch seine streng-formal gestalteten Pflanzenstudien im Stil der Neuen Sachlichkeit bekannt wurde. Die fotografische Herausarbeitung der Details verliehen seinen Fotografien skulpturalen Charakter. Dies greift Steinmann in seiner Arbeit auf. Er nutzt hierfür digitale Medien. Er verbindet seine Zeichnungen mit Fotografien und – seit dem Aufkommen von Grafikprogrammen – mit digitaler Bildbearbeitung und Drucktechnologie. In der digitalen Collage Steinmanns wird die Fotografie einer Physalisblüte digital aufgelöst und weiterbearbeitet. Computergenierte Pixel und Strukturen verwandeln die ursprüngliche Fotografie synästhetisch in digitale Malerei.

Die Arbeit wurde im Rahmen des Ramboux-Preises der Stadt Trier für sein Lebenswerk im Jahr 2022 angekauft.

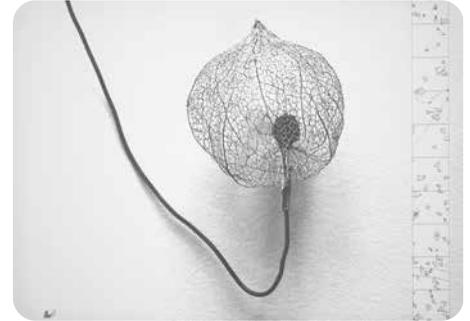


CLAS STEINMANN (B. 1941, TRIER) HOMMAGE À BLOSSFELDT 2 – PHYSALIS, WIRE, CRYSTALS

2021

C-print on canvas

Inv. Nr. IV 1344



Much of Clas Steinmann's work draws on traditional subject matter in the visual arts, and *Hommage à Blossfeldt* is no exception. It references the photographic work of Karl Blossfeldt, best-known for the formal rigour of his botanical studies in the style of the *Neue Sachlichkeit* (New Objectivity). Blossfeldt used macrophotography to capture close-up details in isolated organic subjects, giving his pictures an almost sculptural character. This finds an echo in the work of Steinmann, who uses digital means to achieve a similar effect. Initially the artist would combine drawings and photographs, but after the introduction of graphics programmes, he incorporated digital editing tools in his practice. In Steinmann's digital collage, a photograph of a physalis blossom is deliberately pixelated and digitally altered. In an act of computer-assisted synaesthesia, the original photograph is transformed into a digital painting.

In 2022, the city of Trier awarded the artist the Ramboux Prize for lifetime achievement, and the museum acquired the artwork to mark the occasion.



228



PIA MÜLLER (*1978, TRIER)

SCHLAFLABOR

2006

Videodokumentation einer Installation und Performance

Leihgabe der Künstlerin

Im Jahr 2007 erhielt die in Wittlich geborene Künstlerin Pia Müller den Kunstpreis Robert Schuman. Pia Müllers Werk strahlt hohe Sinnlichkeit aus und entfaltet eine starke emotionale Wirkung auf den Betrachter. Das Spiel zwischen Wohlgefühl und Ekel, das Ausreizen der eigenen körperlichen Belastbarkeit und die Thematisierung der körperlichen Wahrnehmung sind wichtige Elemente in ihrer Kunst.

So auch in der 2006 entstandenen Video-Performance *Schlaflabor*. Die Künstlerin präsentiert sich ruhig schlafend im grünen Widerschein nächtlicher Infrarotaufnahmen eines professionellen Schlaflabors. Parallel zu dieser im Hintergrund eingespielten Videoprojektion lief die Performance im Ausstellungsraum. Hier bemühte sich die Künstlerin in ihrem engen, goldfarbenen Dress vergeblich, eine steile Metallrampe emporzuklettern, die sie immer wieder herunterrutschte. Sie erzählt von immer wiederkehrenden Angstträumen, die sisyphosgleich zu keinem Ende finden.



228



PIA MÜLLER (B. 1978, TRIER)

SLEEP LAB

2006

Video recording of installation and performance

On loan from the artist

In 2007, the Wittlich-born artist Pia Müller received the Robert Schuman Art Prize. The artist's work radiates sensuousness, evoking a gradual yet powerful emotional response in the spectator. Her art examines the interplay of contentment and revulsion, the exhaustion of the body's inherent resilience, and bodily perception.

All of these essential elements are reflected in her video performance *Sleep Lab* from 2006. We see the artist sleeping peacefully in the green reflected light of a nocturnal infrared recording made at a professional sleep lab. While this video projection played in the background, the artist did a performance in the exhibition space. Dressed in a skin-tight, gold-coloured outfit, the artist attempted, time and again, to climb up a metal ramp, but kept sliding back down. The piece explores recurring nightmares that, like the struggles of Sisyphus, never come to an end.



NPG 7 TRIER: ROTES HAUS

1910–1915

Stereoskopische Aufnahme

Inv. Nr. XIV 213

Frühe Daguerreotypien wurden noch in Bilderahmen und Samtetuis wie kleine Kunstwerke gehandelt. Deutlich massentauglicher wurde die Fotografie mit der Einführung von Papierabzügen. Carte de visite-Fotografien ersetzten bald traditionelle Visitenkarten, wohingegen stereoskopische Aufnahmen wie von der Steipe am Trierer Hauptmarkt die Schaulust des Publikums ansprachen.



NPG 7 TRIER: ROTES HAUS

1910–1915

Stereoscopic image

Inv. Nr. XIV 213

Early daguerreotypes (on silvered copper) came in picture frames with velvet sleeves and were handled like miniature paintings. The introduction of photographic paper made photography far more suitable for mass consumption. Carte-de-visite photographs soon replaced traditional calling cards, whereas stereoscopic images like the one of the Steipe, an old wine house on the Hauptmarkt in Trier, appealed to the public's thirst for images before the ubiquity of moving pictures.



PIETER SCHOUBROEK
(1570, LAMPRECHT–1607, FRANKENTHAL)
DAVID UND ABIGAIL

1604

Öl auf Kupferplatte

Inv. Nr. III 846

Die Geschichte von David und Abigail stammt aus dem Alten Testament der Bibel. Die alpine Gebirgslandschaft, in der Pieter Schoubroek sie verortet, stimmt also nicht mit den historischen Überlieferungen überein. Die schroffen Felsen bieten aber ein dramatisches Setting für die Handlung: David will Abigails Mann Nabal töten, der sich respektlos ihm und seinen Leuten gegenüber verhalten hat. Sie schlichtet den Streit in einer Kulisse, die bildlich ihre Schatten vorauswirft.

Fantasielandschaften dieser Art wurden oft aus Versatzstücken anderer Bilder zusammengesetzt. Dabei dienten auch Druckgrafiken als Vorlage. So entstanden Landschaftstypen, die sich von Künstler zu Künstler weiterverbreiteten.



PIETER SCHOUBROEK
(1570, LAMPRECHT–1607, FRANKENTHAL)
DAVID AND ABIGAIL

1604

Oil on copper panel

Inv. Nr. III 846

The story of David and Abigail is recounted in the Old Testament. With that in mind, one might be forgiven for noting that Pieter Schoubroek's choice of alpine scenery does not quite coincide with biblical record. Even so, the steep cliffs do provide a dramatic setting for the action to unfold: David wants to kill Abigail's husband, Nabal, who has shown him and his people grave disrespect. Abigail settles the dispute against a backdrop of looming shadows that are a palpable presence in the painting.

Artists often assembled imaginary landscapes of this kind from set pieces that had already appeared in other paintings. Engravings also served as templates for landscape background. As a result, certain types of landscapes became widespread, passed from one artist to the next.



206



UNBEKANNTER MALER HIRTEN IN SÜDLICHER IDEALLANDSCHAFT

2. Hälfte 18. Jahrhundert

Malerei hinter Glas

Inv. Nr. III 52

Südliche Landschaften erfreuten sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit. Mit ihrer sanften Stimmung, mediterranen Architektur und bäuerlichen Motiven standen sie für ein friedliches, idyllisches Leben, wie man es aus den Hirtenerzählungen des griechischen Arkadien oder Siziliens kannte. Viele Künstler zogen es in den Süden, der mit seinem antiken Erbe und der Kunst der italienischen Renaissance eine Inspiration darstellte. So war der Prix de Rome der Pariser Kunstakademie beispielsweise ein begehrtes Auslandsstipendium für bildende Künstler. Die auf diesen Reisen geschaffenen Bildwelten wurden in der Kunstgeschichte über Jahrhunderte weitergegeben und schufen Mythen von Idyllen, die bis heute die Vorstellung der Betrachter prägen.

Diese Landschaft erhält durch die Leuchtkraft der Hinterglasmalerei, bei der das Bild auf die Rückseite einer Glasplatte gemalt wird, eine besonders ansprechende Atmosphäre.



206



UNKNOWN ARTIST HERDERS IN AN IDEALIZED SOUTHERN LANDSCAPE

2nd half 18th c.

Reverse glass painting

Inv. Nr. III 52

Southern landscapes were immensely popular in the 18th century. With their languid atmosphere, Mediterranean architecture, and pastoral motifs, they stood for the kind of peaceful idyllic life that people then associated with the bucolic tales of Greek Arcadia or Sicily. Many northern artists were drawn to the south, which bore the 'twin' heritage of classical antiquity and the Renaissance and was seen as the cradle of European art. It is therefore unsurprising that, for example, the Prix de Rome awarded by the French government was such a coveted scholarship among artists who wanted to study abroad. Based on such southern travels, artists created visual tropes and myths that were kept alive for centuries and that continue to inform the imagination of viewers today.

The reverse-glass technique involves painting an image on the back of a glass panel, producing a very luminous landscape with a particularly appealing atmosphere.



CARL FRIEDRICH LESSING
(1808, BRESLAU–1880, KARLSRUHE)
**LANDSCHAFT MIT SEE,
MOSENBERG UND MAAR**

1849

Öl auf Karton

Inv. Nr. III 493



Carl Friedrich Lessing gilt als einer der bedeutendsten deutschen Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts. Er zählt zu den prägenden Persönlichkeiten der Düsseldorfer Malerschule, einer Kunstbewegung, die vor allem in bürgerlichen Kreisen großes Ansehen genoss. Was macht sein Werk so besonders? Seinen Arbeiten ging ein intensives Naturstudium voraus. Die unzähligen Skizzen, die er hinterlassen hat, demonstrieren nicht nur, wie er vor Ort die Natur beobachtete, um auf dieser Grundlage seine berühmten Landschaftskompositionen anzufertigen. Sie selbst haben bereits eine solch hohe künstlerische Qualität, dass sie als eigenständige Kunstwerke angesehen werden können. Solch eine Freiluftarbeit stellt auch dieses kleine Bild aus der Vulkaneifel dar. In der echten Landschaft vor der eigenen Haustür sucht Lessing nach romantischen Momenten – das war innovativ für diese Zeit.



CARL FRIEDRICH LESSING
(1808, BRESLAU–1880, KARLSRUHE)
**LANDSCAPE WITH LAKE,
MOSENBERG, AND MAAR**

1849

Oil on cardboard

Inv. Nr. III 493



Carl Friedrich Lessing ranks as one of the preeminent German landscape painters of the 19th century. He was also one of the most influential figures of the Düsseldorf School, a style of academic painting that was highly regarded by the German-speaking bourgeoisie. What is so special about his work? In preparation for each canvas, he conducted in-depth nature studies. He left behind numerous sketches that give us insight into his direct observations of the natural world and how these flowed into his renowned large-format landscape compositions. Given the immense artistic quality of these oil sketches, they constitute artworks in their own right. This small painting of the Vulkaneifel is an example of his plein-air work. Lessing sought to capture the Romantic sublime in the real landscapes around him – a very innovative approach at the time.



CARL SPITZWEG
(1808, MÜNCHEN–1885, MÜNCHEN)
KLEINE LANDSCHAFT

1860er-Jahre

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 956

Der fast schon impressionistische Pinselstrich täuscht. Die *Kleine Landschaft* ist keine luftige Momentaufnahme im Freien, sondern im Atelier entstanden. Ab den 1860er-Jahren widmete sich Carl Spitzweg vermehrt der Landschaftsmalerei. Als Untergrund verwendete er dafür gerne die Holzbrettchen seiner Zigarrenschachteln. Die Motive komponierte er aus den Erinnerungen und Skizzen seiner vielen Reisen. Andächtig ist dementsprechend auch das Motiv: Im Schatten des Waldesrands ruht eine Kuhherde am Ufer eines Baches. Die Hirtin ist den Tieren abgewandt. Ihre Aufmerksamkeit gilt einem Bildstock, einem Gedenkkreuz auf dem Feld. Die Natur wird hier zu einem kontemplativen Ort.



CARL SPITZWEG
(1808 MUNICH–1885 MUNICH)
SMALL LANDSCAPE

1860s

Oil on wood

Inv. Nr. III 956

The almost impressionistic brushstrokes are deceiving. This is not a plein-air moment captured outdoors, but a landscape painted in the studio. Starting in the 1860s, Carl Spitzweg increasingly dedicated himself to landscape painting. He was fond of using the wooden panels of his cigar boxes as a support. For his motifs, he drew on memories and sketches from his many travels. This particular motif is appropriately meditative. A herd of cows is resting next to a stream, in the shade of the trees along the forest's edge. The herdsman is facing away from the animals. Her attention is directed at a wayside shrine, a memorial cross erected in the middle of the field. In the painting, nature becomes a place of contemplation.



FRITZ VON WILLE

(1860, WEIMAR–1941, DÜSSELDORF)

WOLKEN UND BERGE (SÖTENICH), MOSENBERG

1905-05-01

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1170

»Paysage intime« ist der Fachausdruck für Landschaftsbilder, auf denen nicht wirklich etwas passiert. Dabei geschieht bei Fritz von Willes Eifelbild eine ganze Menge: Die Kraterlandschaft wird zum Spiegel des Himmels. Unter den Schatten der Wolken und den Strahlen der durchbrechenden Sonne verändern sich die Farben der Landschaft. Im Licht spaltet sich das Grün der Wiesen in die Grundfarben Rot, Blau und Gelb, die von Wille in schnellen Pinselstrichen auf der Leinwand festhält. Mit dieser Malweise fängt er die Atmosphäre eines Moments ein. Das Gemälde ist daher sogar auf den Tag genau datiert: 1. Mai 1905. Den Eindruck eines Augenblicks – auf Französisch: *l'impression* – festzuhalten, bezeichnet man in der Kunst als impressionistisch.



FRITZ VON WILLE

(1860, WEIMAR–1941, DÜSSELDORF)

CLOUDS AND MOUNTAINS (SÖTENICH), MOSENBERG

1 May 1905

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1170

The technical term for landscapes where not much seems to be happening is a “paysage intime”. And yet, a lot is happening in Fritz von Wille’s Eifel painting: the landscape of craters comes to reflect the sky. As the clouds cast shadows and the sunlight breaks through, the colours of the landscape change. In the light, the green of the meadows splits into primary colours of red, blue, and yellow, which Wille captures on the canvas with quick, short brushstrokes. This technique allows him to catch the mood of the moment. For this reason, the painting bears the precise date: 1 May 1905. This painting is called “impressionistic” in style because it attempts to capture the visual impressions of a particular moment.



SALLY WIEST

(1866, MAINZ ODER TRIER–1952, STUTTGART)

WIESENSTÜCK AM WALDESRAND

1900

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2266



»Die grüne Sally« war ihr Spitzname. Sally Wiest spezialisierte sich bereits während ihres Studiums an der Königlichen Kunstschule Stuttgart auf die Landschafts- und Freilichtmalerei. Künstlerische und kunsthandwerkliche Studiengänge zählten zu den ersten Fachrichtungen, die sich um die Jahrhundertwende für weibliche Studierende öffneten. Bei den Themenfeldern wurden jedoch weiterhin Unterschiede zwischen den Geschlechtern gemacht. So wurden die Frauen vorwiegend in Blumenbildern, Stillleben und Landschaften geschult. Um die Wahrnehmung von Künstlerinnen zu verbessern, gründeten Sally Wiest und ihre Kolleginnen im Jahr 1893 den Württembergischen Malerinnenverein, der unter der Schirmherrschaft Königin Charlottes stand.



SALLY WIEST
(1866, MAINZ ODER TRIER–1952, STUTTGART)
MEADOW AT THE FOREST'S EDGE

1900
Oil on canvas
Inv. Nr. III 2266

The artist's nickname was "Green Sally". Even during her time as a student at the Royal Academy in Stuttgart, Sally Wiest began specializing in landscape and plein-air painting. At the turn of the last century, art schools were the first places of higher learning to open themselves up to women. When it came to subject matter, however, the academy continued to draw distinctions between male and female students. Primarily trained in the genres of flower painting, still life, and landscapes, women did not usually study the (nude) human figure. In order to improve the standing of female artists, Sally Wiest and her colleagues founded the Württemberg Association of Women Painters in 1893, which enjoyed the patronage of Charlotte, Queen of Württemberg.



AUGUST TRÜMPER

(1874, ALTONA–1956, OBERHAUSEN)

BAUMREIHE IN EINEM WALD (BAUMSTÄMME)

um 1910

Gouache

Inv. Nr. III 2402

Das Wort Birke kommt aus dem Althochdeutschen und bedeutet 'glänzend'. Um den Baum mit der leuchtend hellen Rinde ranken sich zahlreiche Mythen und Legenden. Weil die Birke so schnell wächst, dass ihr Stamm dabei aufreißt, gilt sie als Symbol für Aufbruch und Neubeginn. Gerade zur Zeit der Jahrhundertwende war sie deshalb ein beliebtes Motiv in der Kunst, beispielsweise im Symbolismus und im Jugendstil. Aus dieser Zeit stammt auch das Gemälde von August Trümper. In seinem Waldausschnitt werden die schlanken Bäume zu einer Studie von Struktur und Rhythmus und kündigen einen Neubeginn in der Kunst an. Das spiegelt sich in seinem Malstil wider: Die flächige Malerei mit den dunklen Konturen ist damals etwas Neuartiges und nennt sich Cloisonismus (frz. cloisonner: abtrennen). Sie soll den Blick auf das Wesentliche lenken.



AUGUST TRÜMPER

(1874, ALTONA–1956, OBERHAUSEN)

ROW OF TREES IN A FOREST (TREE TRUNKS)

c. 1910

Gouache

Inv. Nr. III 2402

The German word “Birke” (and its English counterpart “birch”) both derive from the Old High German for “shiny”. The tree with the luminous light-coloured bark has inspired numerous myths and legends. Birches grow so quickly that their bark splits – an attribute that has made them a symbol of change and new beginnings. This added to the tree’s popularity as a pictorial motif, especially in Symbolist painting and Jugendstil (or Art Nouveau) at the turn of the last century. The painting by August Trümper also dates from this period. In his closely cropped image of a forest, the slender trees become a study in structure and rhythm, thereby heralding the beginning of a new current in art. His painting style reflects this: the technique of separating flat areas of colour with dark contours was innovative at the time and came to be known as Cloisonnism (Fr.: *cloison* – to partition). It is meant to draw the spectator’s gaze to what is most essential.



HEINRICH VON ZÜGEL
(1850, MURRHARDT–1941, MÜNCHEN)
HIRTE MIT RINDERN (IN WÖRTH)

um 1910

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 871

Hirte mit Rindern mag für heutige Betrachter nach einem ländlichen Klischee klingen. In früheren Jahrhunderten war dieses Motiv aber sehr beliebt und erfreute sich vieler Nachahmer. So sehr, dass sich ein eigener Begriff dafür etablierte: Bukolik – abgeleitet vom griechischen Wort für Rinderhirte. Hirten-darstellungen dieser Art gehen bis in die Antike zurück, wo sie sogar als Szenen auf frühchristlichen Sarkophagen abgebildet waren. Schon damals standen sie für ein ruhiges und friedvolles Leben – eine Traditionslinie, die als Ideal der Einfachheit, als Wunsch der Rückkehr zur Natur, romantische Welt-flucht oder Symbol moralischer Vorbildlichkeit ihren Weg bis in die Malerei des 20. Jahrhunderts fand. Interessanterweise war der Käuferkreis dieser Bilder dabei fern der ländlichen Arbeitswelt in adeligen und bürgerlichen Kreisen zu finden.



HEINRICH VON ZÜGEL
(1850 MURRHARDT–1941 MUNICH)
HERDER WITH CATTLE (IN WÖRTH)

c. 1910

Oil on canvas

Inv. Nr. III 871

For contemporary spectators, *Herder with Cattle* may sound like a pastoral cliché. In previous centuries, however, this was a very popular motif and enjoyed a devoted following among artists. So much so that it inspired its very own term: bucolic – derived from the Greek word for cattle herders. We can trace these kinds of cattle representations to antiquity when bucolic scenes even appeared on early Christian sarcophagi. At the time, they already stood for a quiet peaceful life – a pictorial tradition synonymous with an idealized vision of simplicity, a Romantic yearning for a return to nature and the solitary life, or a symbol of exemplary moral character which persisted all the way into 20th-century painting. Interestingly, the collectors of these pictures had little to no connection to rural working life and were mostly members of the landed gentry or bourgeois classes.



ALEXEJ VON JAWLENSKY
(1864 ODER 1865, KUZLOVO–1941, WIESBADEN)
LANDSCHAFT BEI MURNAU (?)

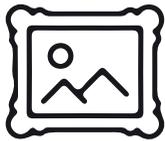
um 1915

Öl auf Pappe

Inv. Nr. III 1119

Alexej von Jawlensky zählt heute zu den bekanntesten Vertretern des Expressionismus. Anfang des 20. Jahrhunderts wurden seine Bilder von Publikum und Künstlerkollegen jedoch scharf kritisiert. Als Vertreter der künstlerischen Avantgarde – den Vorreitern neuer Kunstvorstellungen – nahm er dies jedoch in Kauf.

Was bewog von Jawlensky dazu, eine Landschaft aus reinen Farbflächen zu malen? Dabei wurde er von verschiedenen Kunstrichtungen beeinflusst. Er bewunderte die wilde Farbigkeit von Henri Matisse, die Flächenhaftigkeit des japanischen Farbholzschnitts, der damals sehr in Mode war, und stand in seiner Wahlheimat München mit wichtigen Vertretern der abstrakten Malerei in Kontakt, wie Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc oder August Macke. Sie alle verfolgten ein Ziel: eine Malerei zu erschaffen, die über die reine Abbildung der sichtbaren Wirklichkeit hinausgeht und einen verborgenen Blick auf die Welt enthüllt.



ALEXEJ VON JAWLENSKY
(1864 OR 1865 KUZLOVO/RUSSIA—1941 WIESBADEN)
LANDSCAPE (NEAR MURNAU?)

c. 1915

Oil on cardboard

Inv. Nr. III 1119

Nowadays Alexej von Jawlensky is considered one of the leading Expressionist painters of his time. This wasn't always the case. At the beginning of the 20th century, his work often received harsh criticism from the public and fellow artists alike. As he saw it, this was all part and parcel of belonging to the avant-garde, trailblazers of a new kind of art.

What might have motivated von Jawlensky to paint a landscape composed entirely of colour fields? In his approach, we recognize the influence of a variety of styles. He admired the bold colours of Henri Matisse and the flatness of Japanese colour woodblock prints, which were still very popular at the time. In his then-adopted hometown of Munich, he also came into contact with important abstract painters like Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc, and August Macke. They all pursued a shared goal: to paint in a way that transcends the mere representation of reality as perceived by the naked eye, so as to open a hidden window onto the world.



MAX LIEBERMANN
(1847, BERLIN–1935, BERLIN)
AM WANNSEE

1924

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 1121

1909 kaufte sich Max Liebermann ein Sommerhaus am Berliner Wannsee. Der Garten der Villa mit Seeblick, der selbst ein Kunstwerk ist, wurde zum prägenden Motiv seines Spätwerks. Hier entstanden mehr als 200 Gemälde im impressionistischen Stil, für den Liebermann bereits zu Lebzeiten berühmt war. In der Rückschau kann man die idyllischen Bilder der 1920er-Jahre jedoch nicht ohne Melancholie betrachten. Aufgrund seines jüdischen Glaubens wurde Max Liebermann Opfer antisemitischer Anfeindungen. 1933 legte er sein Amt als Ehrenpräsident der Akademie der Künste nieder. Seine Arbeiten wurden auf Geheiß der Nationalsozialisten aus den Museen entfernt. Nach seinem Tod im Jahr 1935 erfuhr er keinerlei Würdigung. Seine Frau wurde 1940 zum Verkauf des Anwesens an die Deutsche Reichspost gezwungen. Vor ihrer Deportation nahm sie sich das Leben.

Erst seit 2006 sind Haus und Garten im Originalzustand rekonstruiert.



MAX LIEBERMANN
(1847, BERLIN–1935, BERLIN)
ON WANNSEE

1924

Oil on wood

Inv. Nr. III 1121

In 1909, Max Liebermann bought a summer house on the Wannsee in Berlin. The villa's garden – a work of art in itself – overlooked the lake and became a defining motif of his late period. At his lakeside retreat, Liebermann produced over 200 paintings in the Impressionist style for which he had long been famous in Germany. In retrospect, it is impossible to contemplate these idyllic scenes from the 1920s without a sense of melancholy. Max Liebermann was Jewish, a bourgeois liberal, and the target of anti-semitic hostility. He was forced to resign from his position as honorary chairman of the Akademie der Künste in 1933. On orders from the Nazi regime, his paintings were removed from museum collections and sold off. When he died in 1935, he received no honour or tribute, despite being previously a widely respected public figure. In 1940, his wife was coerced into selling the lakeside property to the German Reichspost. Facing deportation, she took her own life.

The house and garden were not restored to their original state until 2006.



205



MARIA PFEIFFER-URSPRUCH
(1882, FRANKFURT–1951, OPPENHEIM)
GEWITTERWOLKEN AM RHEIN

1955

Öl auf Karton

Inv. Nr. III 348

Auf dem Landschaftsbild von Maria Pfeiffer-Urspruch ist fast nur Himmel zu sehen. Ein ungewöhnlicher Bildausschnitt, aber ein Klassiker in der Landschaftsmalerei, der bis in das Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei zurückreicht. Landschafts- oder Seebilder, bei denen der Himmel den größten Teil der Bildfläche einnahm, waren damals sehr in Mode. Die beeindruckenden Wolkenformationen hatten nicht nur einen dramatischen Effekt, um die Geschichten auf den Bildern zu untermalen. Sie spiegelten auch das Selbstbewusstsein einer Nation wider, deren Alltag vom Leben mit unwirtlichem Wetter und den Gezeiten geprägt war. Mit zunehmendem Wissen über die Wetterphänomene entwickelte sich die Darstellung von Wolken um 1800 zu einer eigenen Wissenschaft in der Landschaftsmalerei. Die Kategorisierung und Dokumentation von Wolkentypen in Wolkenatlanten erzählen von der Begeisterung für ein luftiges Bildmotiv, an dem beispielsweise auch Johann Wolfgang von Goethe Gefallen hatte.



205



MARIA PFEIFFER-URSPRUCH
(1882, FRANKFURT–1951, OPPENHEIM)
STORM CLOUDS OVER THE RHINE

1955

Oil on cardboard

Inv. Nr. III 348

The sky takes up most of the canvas in Maria Pfeiffer-Urspruch's landscape painting. What might seem like an unusual compositional focus is actually a classic of the landscape genre, dating as far back as the Dutch Golden Age. Landscapes or seascapes in which the sky fills most of the canvas were very popular at the time. Artists used imposing cloud formations to lend pathos to the stories unfolding in the picture, but there was more to them than dramatic effect. The clouds also reflected the self-consciousness of a nation whose everyday existence was shaped by the vagaries of the weather and the ebb and flow of the tide. Around 1800, as weather phenomena were becoming better understood, the representation of clouds developed into its own scientific discipline within landscape painting. The categorization and documentation of cloud types in cloud atlases reflect the enthusiasm which this nebulous motif inspired, even winning over the likes of Johann Wolfgang von Goethe.



HELGE HOMMES (*1964, SCHWELM) **AUS DEM WALD**

2004

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1916 a, b, c

Der Baum ist in vielen Kulturen ein Symbol des Lebens. Bereits auf Fundstücken aus der Bronzezeit vor mehr als 5000 Jahren findet sich diese Deutung. Helge Hommes übersetzt die alte Symbolik in die heutige Zeit. Seit Jahrzehnten setzt er sich in verschiedenen Formen mit dem Motiv des Baumes auseinander. Die Verästelungen oder Wurzelgeflechte stehen dabei für die Verbindungen, die der Baum mit seiner Umwelt eingeht. Dieses Prinzip überträgt Helge Hommes auch auf den Menschen. In der Natur sieht er ein Vorbild für das gesellschaftliche Zusammenleben. Umso erschütterter zeigt sich der Künstler daher angesichts der Umweltkatastrophen der Gegenwart. In seinen jüngsten Arbeiten macht er die Abholzung des Hambacher Forsts und die Räumung Lützeraths zum Thema. Seine Bilderserien und Kunstaktionen finden europaweit große Beachtung.



HELGE HOMMES (B. 1964, SCHWELM)

OUT OF THE WOODS

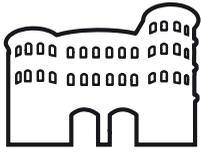
2004

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1916 a, b, c



The tree is a symbol of life in many cultures and is represented as such on artefacts dating from as long ago as the Bronze Age, more than 5000 years ago. Helge Hommes offers a contemporary take on this ancient symbolism. For decades, he has explored the tree motif in different ways. The interlacing branches or roots represent the connections which the tree forges with its environment. Helge Hommes also translates this idea to the human being. In nature, he sees a model for how we can co-exist as a society. As a result, the artist is all the more distressed by ever-worsening environmental catastrophes. For his most recent work, he chose subjects such as the deforestation of the Hambacher Forst or the eviction of Lützerath, a village cleared of its residents to make way for an open-cast coal mine. His paintings, usually produced in serial format, and art actions have attracted the public's attention not just within Germany but also abroad.



MARTINA DIEDERICH (*1962, MAYEN)
MOSEL-BEWÖLKT

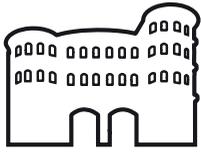
2019

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2405

Die Umgebung Triers bietet viele landschaftlich interessante Motive. Die Landschaftsmalerei ist bei Malerinnen und Malern aus der Region daher stark vertreten. In der Sammlung des Stadtmuseums finden sich allein 232 Gemälde, Grafiken und Zeichnungen, auf denen die Mosel zu sehen ist: von historischen Stadtansichten bis zur Thematisierung der Schifffahrt.

Martina Diederichs atmosphärisches Bild zeigt den Fluss aus der Wassersperspektive – mit Blick von der Konrad-Adenauer-Brücke nach Süden. Wolken und Ufer zeichnen sich auf der Oberfläche ab. Die gesamte Komposition wirkt dadurch wie gespiegelt. Die flüchtige Malweise lässt Abbild und Wirklichkeit verschwimmen. Man fühlt sich an die Mythen und Legenden erinnert, die sich – wie bei vielen anderen Gewässern auch – um die Mosel ranken.



MARTINA DIEDERICH (B. 1962, MAYEN)
MOSEL CLOUDY

2019

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2405

The area around Trier is a treasure trove of interesting landscape motifs. It comes as no surprise then that artists living and working in the region are drawn to landscape painting. The Stadtmuseum's collection includes 232 paintings, prints, and drawings of the Mosel alone, from historical city views to images of shipping.

In Martina Diederich's atmospheric painting, we see the river from the vantage point of the water, with a view of the Konrad-Adenauer-Brücke to the south. The surface of the water reflects the clouds and shoreline, giving the entire composition a mirror-like effect. The quick, loose brushstrokes blur the line between reality and reflection. Contemplating the picture evokes the myths and legends which the Mosel, like so many other rivers, has inspired.



JOSEF CANDELS
(1903, JÜLICH–1992, ENKIRCH)
MOSELSTAUSTUFE

1960er-Jahre
Öl auf Pappe
Inv. Nr. III 1589



Josef Candels' Landschaften zeugen eigentlich von einer großen Nähe zur Natur. Nach seinem Kunststudium in Aachen und München ließ er sich an der Mosel nieder und führte dort einen alternativen Lebensstil. Die Darstellung eines technischen Eingriffs in die Landschaft mag daher überraschen. Als bekannter Moselmaler wurde Josef Candels mit der Anfertigung solcher Industrielandschaften von den Baufirmen des Moselausbaus in den 1960er-Jahren beauftragt. Mit fein abgestimmten Farbharmonien fügte er die Anlage in fast schon poetischer Weise in das Flusstal ein.



JOSEF CANDELS
(1903, JÜLICH–1992, ENKIRCH)
WEIR AND LOCK ON THE MOSEL

1960s

Oil on cardboard

Inv. Nr. III 1589



Josef Candels' landscapes usually spring from a deep connection to nature. After completing his art studies in Aachen and Munich, he decided to settle on the Mosel, where he was soon known by some as much for his art as for his alternative lifestyle. The fact that he chose to paint a man-made intervention in the landscape may seem surprising. In the 1960s, civil-engineering companies were busy transforming the Mosel into a major cross-border shipping route. One such company approached Candels, a well-known Mosel painter, to produce several industrial landscapes like this one. Through the harmonious interplay of colours, he imbues the facility – a concrete weir and locks – with a near-lyrical atmosphere, integrating it into the fluvial valley.



REINHARD HESS

(1904, TRIER–1998, WITTLICH)

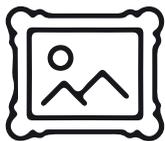
LANDSCHAFTLICHE KOMPOSITION

1932

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1239

Eine Ruinenlandschaft, umgekippte Pfeiler, das Mauerwerk kommt unter dem bröckelnden Putz zum Vorschein; alles wirkt perspektivisch verzerrt und instabil; selbst die Bäume sind abgestorben und tot. Vegetation und Farbigkeit lassen an eine mediterrane Gegend denken. Auch von der Malweise lässt sich diese Szene dort verorten. Reinhard Heß griff hier den Stil der Pittura metafisica auf, die sich in den 1910er- und 20er-Jahren in Italien zu entwickeln begann. Nach seinem Studium an der Trierer Kunstgewerbeschule unternahm er 1928 eine Studienreise nach Rom, Florenz und Venedig. Er begeisterte sich für den Künstler Giorgio de Chirico und seine Zeitgenossen. Der surreale Ansatz, mit dem sie Traum- und Gedankenlandschaften visualisieren, wurde zu einem wichtigen Impuls für seine eigene Arbeit und lässt sich bis in sein Spätwerk verfolgen.



REINHARD HESS
(1904, TRIER–1998, WITTLICH)
LANDSCAPE COMPOSITION

1932

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1239



A landscape of ruins, littered with toppled pillars and crumbling walls where the cracked render reveals the bricks underneath. The skewed perspective makes everything seem distorted, unstable; even the trees are withered and dead. The vegetation and colour palette evoke someplace Mediterranean. The painting technique also alludes to such a geographical setting. Reinhard Hess draws on the style of the *pittura metafisica*, which emerged in Italy in the 1910s. After completing his studies at the Kunstgewerbeschule Trier, Hess went on a study trip to Rome, Florence, and Venice in 1928. While in Italy, he developed a fascination for the artist Giorgio de Chirico and his contemporaries. They used a surreal approach to depict dreamscapes and landscapes of the mind, which became an important and lasting source of inspiration for Hess, informing even his later works.



UNBEKANNTER MALER REITERGEFECHT IM DREISSIGJÄHRIGEN KRIEG

um 1630

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 940

Von 1618 bis 1648 suchte der Dreißigjährige Krieg Europa heim, ausgelöst durch Religionskonflikte und den Streit um Erbfolge und Macht. Aus dieser Zeit sind grauenerregende Berichte überliefert. Historische Druckgrafiken zeigen Szenen der unvorstellbaren Gewalt, der auch die Zivilbevölkerung ausgesetzt war. Auch für Trier war das 17. Jahrhundert eine Zeit des Niedergangs. Demgegenüber erscheint dieses Gemälde harmlos. Es handelt sich um eins von zahlreichen Erinnerungsbildern, wie sie damals häufig in Auftrag gegeben wurden. Den Malern dienten dabei Grafiken und Überlieferungen als Vorlage. Anhand wiedererkennbarer Bildelemente sind noch heute historische Zuordnungen der Szenen möglich. So könnte das leicht hügelige Gelände auf diesem Gemälde auf die Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620 hinweisen. Die schwer gerüsteten Reiter der katholischen Kaisertruppen, erkennbar an den roten Bändern, erlangten dort einen wichtigen Sieg gegen ihre protestantischen Gegner.



UNKNOWN ARTIST CAVALRY BATTLE IN THE THIRTY YEARS' WAR

c. 1630

Oil on wood

Inv. Nr. III 940



Between 1618 and 1648, Europe was mired in the Thirty Years' War, unleashed by religious conflicts and battles over succession and power. The accounts that survive from this period are horrific. Historical prints capture scenes of unimaginable violence, not only on the battlefield, but also against the civilian population. Trier was one of the many places to suffer during this time – the 17th century marked a period of decline. It may seem surprising then that the scene in the painting appears more like a light skirmish than a bloody battle. It is one of countless pictures commemorating events of the war, which were frequently commissioned at the time. The painters used prints and written records as reference and incorporated telling pictorial elements. As a result, we can still identify the historical events depicted in these scenes. For example, the slightly hilly terrain in this particular painting could point to it being a scene of the Battle of White Mountain in 1620. Here the heavily armed cavalry of the Catholic Holy Roman Empire, identifiable by their red bands, won a major victory against their Protestant opponents.



JOHANN ANTON RAMBOUX
(1790, TRIER–1866, KÖLN)
DER HUNGERTOD DES UGOLINO

1828

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 101



Ugolino della Gherardesca war im 13. Jahrhundert einer der einflussreichsten, aber auch umstrittensten Politiker Pisas. Im Verlauf von Unruhen geriet er in Gefangenschaft und wurde mit seinen Söhnen und Enkeln in einen Turm gesperrt. Sein Widersacher Erzbischof Ruggieri ließ ihn dort verhungern.

Diese Geschichte wurde wenige Jahre später vom Dichter Dante Alighieri in seinem Werk *Die Göttliche Komödie* aufgegriffen. Ugolino erzählt dort von seiner Leidenszeit im Gefängnis: »Ich biss vor Jammer mich in beide Hände, / Und jene, wähnend, dass ich es aus Gier / Nach Speise tat', erhoben sich behende / Und schrien: Iss uns, und minder leiden wir!« Mit dieser dramatischen Ausschmückung setzte Dante ein Gerücht in die Welt: Hatte Ugolino in seiner Gefangenschaft die eigenen Kinder gegessen? Diese Legende schrieb sich bis in die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts fort und wurde von Malern wie Johann Anton Ramboux als Symbol von Machtgier und deren grausamen Folgen aufgegriffen.



JOHANN ANTON RAMBOUX
(1790 TRIER–1866 COLOGNE)
UGOLINO DIES OF STARVATION

1828

Oil on canvas

Inv. Nr. III 101



In the 13th century, Ugolino della Gherardesca was one of Pisa's most influential yet controversial politicians. During a revolt, he was taken captive and locked in a tower with his sons and grandsons. His nemesis, Archbishop Ruggieri, let him starve to death.

A few years later, the poet Dante Alighieri incorporated the story in his *Divine Comedy*. In one of the passages, Ugolino relates the pain and suffering he endured in prison: "Out of sheer grief, I gnawed on both my hands. / And they – who thought I did so from an urge to eat – all, on the instant, rose and said: 'Father, for us the pain would be far less if you would chose to eat us.'" With such use of poetic licence, Dante in effect started a rumour: Did Ugolino resort to cannibalism? Did he eat his own children? This legend persisted and even found its way into the history paintings of the 19th century. Painters like Johann Anton Ramboux seized on the symbolism of the story to show how the insatiable hunger for power has gruesome consequences.



221



FELIX SCHLESINGER

(1833, HAMBURG–1910, MÜNCHEN)

IN DER PASS- UND POLIZEISTUBE VOR DER EMIGRATION

1859

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2249

Eine Amtsstube im Jahr 1859. Hinter einer Absperrung drängen sich Menschen. Sie alle warten auf Dokumente, die ihnen die Ausreise ermöglichen. Viele von ihnen wollen nach Übersee, nach Nord- und Südamerika. Wer sich für solch eine kostspielige und ungewisse Reise entscheidet, hat nichts zu verlieren. Infolge der Industrialisierung und politischer Fehlentscheidungen sind viele Regionen, insbesondere im Westen des Preußischen Reichs, wirtschaftlich abgehängt. Soziale Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Armut stehen in diesen Gesichtern des 19. Jahrhunderts geschrieben: Ein Mann und ein Kind blicken aus der Menge heraus. Betroffen, abwesend oder anklagend? Der Schmuck einer Frau blitzt im Dunkeln hervor. Eine Erinnerung an bessere Zeiten? Eine Mutter steht ihrem Sohn bei der Unterzeichnung der Papiere bei. Muss der Junge sich alleine auf die Reise machen?

Im 19. Jahrhundert wurden solche Ereignisse bildwützig. Die Helden der Antike machten dem Schicksal der kleinen Leute Platz.



221



FELIX SCHLESINGER

(1833 HAMBURG–1910 MUNICH)

AT THE PASSPORT OFFICE BEFORE EMIGRATION

1859

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2249

We are in a passport office in 1859. Behind a barrier, people jostle for space in a disorderly queue. They are all waiting for travel documents to leave the country. Many of them want to go overseas to North and South America. Anyone willing to embark on such an expensive and uncertain journey has nothing left to lose. In the wake of industrialization and poor governance, many regions in the Prussian Empire, especially in the west, such as Trier, fell on hard times. These 19th-century faces speak of social injustice, exploitation, and poverty: a man and child look out from the crowd. Are their expressions distressed or accusatory? Are they simply lost in thought? A woman's jewellery sparkles in the gloom. Is it a reminder of better days? A mother stands at her son's side as he fills out the forms. Will the young boy end up making the voyage alone? In the 19th century, painters began to treat such situations as worthy subject matter. The adventures of ancient heroes gave way to the fate of ordinary people.



MIA MÜNSTER
(1894, ST. WENDEL–1970, ST. WENDEL)
ZEITUNGSLESER

1940, zweite Fassung
Öl auf Hartfaser
Inv. Nr. III 2107



Männer beim Zeitungslesen – eigentlich eine klassische Genredarstellung. Angesichts des Entstehungsjahres und der Biografie Mia Münsters erhält das Gemälde jedoch eine historische Dimension. In den 1940er-Jahren finden sich im Werk der Künstlerin viele Darstellungen, die sich kritisch mit der Zeitgeschichte auseinandersetzen. Bilder der Arbeitswelt und des Alltags thematisieren unausgesprochen den Krieg und seine Folgen. Offene Kritik war während der Diktatur der Nationalsozialisten gefährlich und wurde zensiert. Mia Münster transportierte ihre Ansichten daher über die Bildsprache ihrer Kompositionen. Trübe Farben, kantige Gesichter, sorgenvolle Mienen, hängender Kopf, das schlaffe Zeitungspapier in den groben Händen – das alles verheißt schlechte Nachrichten. Die Bildaussage ist dabei so überzeitlich dargestellt, dass sie auch von späteren Generationen noch verstanden wird.



MIA MÜNSTER

(1894 SAINT WENDEL–1970 SAINT WENDEL)

MEN READING NEWSPAPERS

1940, second version
Oil on hardboard
Inv. Nr. III 2107

A scene of men reading the news – ordinarily the stuff of genre painting, with like figures engaged in a daily activity. However, taking into account Mia Münster’s life story and the year of the painting, the scene takes on a historical dimension. During the 1940s, the artist used her work to critically examine the events of her day, which were anything but ordinary. Her paintings of people at work or going about their daily lives implicitly address the war and its consequences. Voicing open critique during the Nazi dictatorship was dangerous. Instead Mia Münster takes a more subtle approach to get round the censors, conveying her thoughts and sentiments through her choice of imagery and visual idiom. A sense of dread and isolation pervades the dull colours, the angular faces, worried expressions, and bowed heads, the rough hands clutching the drooping newspaper – everything points to bad news and the gloomy reception of tales of victory. The painting expresses its theme so timelessly that it can still be understood by later generations.



HANS DORNOFF
(1899, TRIER–1972, TRIER)
ERNTE IM WARTHELAND

1941

Öl auf Leinwand, auf Hartfaserplatte montiert

Inv. Nr. III 2414



Auf den ersten Blick sieht dieses Gemälde wie ein friedliches Landschaftsbild aus, ein ländliches Motiv in leicht abstrahiertem Stil. Der Maler scheint sich für die monumentale Form der Heuballen interessiert zu haben, die im Zentrum des Bildes stehen, und den Kontrast der Farben im Zusammenspiel der braunen Erde und der bunten Kleidung der Erntehelferinnen. Was die Komposition nicht erahnen lässt: Diese Frauen sind Zwangsarbeiterinnen. Ihre Geschichte erschließt sich nur, wenn man dem Titel des Bildes und der Biografie des Malers auf den Grund geht. Nach der Besetzung Polens wurde das Gebiet um die Stadt Posen von den Nationalsozialisten völkerrechtswidrig annektiert und erhielt den Namen Wartheland. Von 1939 bis 1945 war es Schauplatz von Germanisierungsmaßnahmen und Deportationen. Der Trierer Maler Hans Dornoff bereiste 1941 im Rahmen des Programms *Moselländische Künstler im Wartheland* die Gegend. In offiziellem Auftrag sollte er das neue deutsche Reichsgebiet künstlerisch festhalten. Es entstanden verharmlosende Bilder, die die dortigen Ereignisse ausblendeten.



HANS DORNOFF
(1899, TRIER–1972, TRIER)
HARVEST IN WARTHELAND

1941

Oil on canvas, mounted on hardboard
Inv. Nr. III 2414



At first glance, the canvas appears to be a peaceful landscape painting, a pastoral scene rendered in a vaguely abstract style. The painter seems primarily interested in the monumental hay bales in the middle-ground and the colour contrast between the brown earth tones and bright attire of the women bringing in the harvest. But there is something the composition does not tell us: these women are forced labourers. We only glimpse their story if we examine the painting's title and the artist's life and career. After the Nazi occupation of Poland, the area around the city of Poznan was illegally annexed and given the name Wartheland. Between 1939 and 1945, it was the site of mass deportations of the local Polish population and their replacement by Germans. The Trier-born painter Hans Dornoff visited the area in 1941 as part of the programme "Moselländische Künstler im Wartheland" (Mosel Painters in the Wartheland). He was officially commissioned to paint picturesque impressions of the new province of the German Reich. The resulting pictures are deceptive, casting the situation in an innocuous light and ignoring the actual events.



MIA MÜNSTER

(1894, ST. WENDEL–1970, ST. WENDEL)

RUSSISCHE ZWANGSARBEITERINNEN

1944

Öl auf Hartfaser

Inv. Nr. III 1488



Perspektivwechsel: Bei Mia Münster sind die Zwangsarbeiterinnen keine Figuren am Bildrand. Sie nimmt das Schicksal der drei Frauen in den Fokus ihres Gemäldes. Gesichtsausdruck und Körpersprache sind müde und niedergeschlagen. Die zerschundenen Hände erzählen von harter Arbeit. Die Frauen sind vermutlich viel jünger, als sie aussehen, denn meist wurden junge Menschen zur Zwangsarbeit verpflichtet.

Mit Fortschreiten des Zweiten Weltkriegs wurden im Dritten Reich immer mehr Arbeitskräfte gebraucht. Millionen von Menschen wurden von den Nationalsozialisten nach Deutschland verschleppt. Ende 1944 lag die Zahl bei acht Millionen, darunter nicht nur Erwachsene, sondern auch Kinder, die zur Arbeit gezwungen wurden. Die Arbeitsfelder reichten von Haushaltshilfe, öffentlichem Dienst, Landwirtschaft bis Rüstungsindustrie. Meist waren die Menschen in Massenunterkünften untergebracht und unterversorgt. Wie mit ihnen umgegangen wurde, hing dabei auch von ihrer Herkunft ab. Zwangsarbeiter aus der Sowjetunion, wie hier auf dem Bild, traf es besonders schlimm.



MIA MÜNSTER

(1894 SAINT WENDEL–1970 SAINT WENDEL)

RUSSIAN FORCED LABOURERS

1944

Oil on hardboard

Inv. Nr. III 1488



A shift in perspective: in Mia Münster's painting, the women doing forced labour are not marginal figures as in Dornoff's image. Here the compositional focus is squarely on the three women and their fate. Their faces and bodies are tired and despondent. Their chafed hands speak of hard labour. The women are probably much younger than they appear, because most of the people forced to work were young.

As WWII progressed, the Third Reich faced dire labour shortages in production and agriculture. The Nazis' solution was to bring millions of people to Germany against their will. By late 1944, that number stood at eight million and included child labourers. People were assigned to domestic chores, public services, agriculture, and arms manufacturing. The workers were usually housed in crowded unsanitary barracks, unfit for habitation. How they were treated also depended on their place of origin. Forced labourers from the Soviet Union, such as the women shown here, were subjected to especially harsh treatment.



222



UNBEKANNTER MALER

DIE BELAGERUNG UND DIE ÜBERGABE DER STADT TRIER, DURCH DIE WAFFEN DER BUNDESGENOSSEN IM JAHR 1675

nach einem Kupferstich von Jan Luyken
wahrscheinlich 1. Hälfte 20. Jh.

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2417

Schenkung der Familie Anton Caspary; Trier/Bonn/Dresden

JAN LUYKEN

BELAGERUNG UND ÜBERGABE DER STADT TRIER 1675

1675

Kupferstich

Inv. Nr. V 154

Trier unter Beschuss – und dennoch ein Bild des Triumphs: Es zeigt die Befreiung der Stadt von der französischen Besatzung im Jahr 1675. Zwei Jahre zuvor hatten die Truppen des Sonnenkönigs Trier eingenommen. Ausgelöst durch Erbstreitigkeiten entfachte Ludwig XIV. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Konflikt mit den Niederlanden, der den Westen Europas in Kriege verstrickte. Durch seine strategisch wichtige Lage war auch Trier ein Schauplatz der französischen Eroberungszüge. Dieses Gemälde eines unbekanntes Künstlers geht auf einen Kupferstich von Jan Luyken zurück. Der Amsterdamer Grafiker war auf Illustrationen für Nachrichtenblätter und Chroniken spezialisiert. Zur Dokumentation der Trierer Ereignisse ergänzte er eine klassische Stadtansicht mit Szenen aus dem Soldatenleben.



222



UNKNOWN ARTIST

TRIER'S ALLIES BESIEGE THE CITY, FORCING ITS SURRENDER IN 1675

After a copper engraving by Jan Luyken

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2417

Donation from the family of Anton Caspary; Trier/Bonn/Dresden

JAN LUYKEN

SIEGE AND SURRENDER OF TRIER IN 1675

1675

Copper engraving

Inv. Nr. V 154

Trier is under fire – and yet this image actually records a victory. It shows the city's liberation from French occupation in 1675. Two years earlier, the armies of Louis XIV had occupied Trier. During the second half of the 17th century, the so-called 'Sun King' and the Netherlands were embroiled in dynastic rivalries that dragged all of western Europe into several wars of succession. Given Trier's strategically important location, it was inevitable that the French would have their sights on the city in their foreign campaigns.

The painting by an unknown artist is based on a copper engraving by Jan Luyken. The printmaker from Amsterdam specialized in illustrations for broadsides and chronicles. In documenting the events in Trier, he took a conventional city view and peppered it with scenes from the lives of ordinary soldiers.



PHILIPPE RONDÉ
(1815, TRIER–1883, VIMOUTIERS)
ANSICHT VON ST. MATTHIAS IN TRIER

1844

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1586



Philippe Rondés Ansicht des sonntäglichen Kirchplatzes vor St. Matthias liefert einen detailreichen Einblick in das städtische Leben des 19. Jahrhunderts. Die Besucher der Messe flanieren aus der Kirche heraus. Ein vornehmer Herr geleitet eine Dame. Im Gehrock mit Zylinder und fliederfarbenem, spätbiedermeierlichem Kleid mit Stola spiegelt das Paar einen Wohlstand wider, der in dieser Zeit hier nicht selbstverständlich ist. Dem gegenübergestellt ist die bäuerliche Tracht: Ein Mann im blauen Oberhemd, dem regionaltypischen Blaukittel – eine Arbeitskleidung, die auch zum Kirchgang getragen wurde. Teure Kleidung war nicht für alle erschwinglich.

Sein Auge für die Details des alltäglichen Lebens hatte der in Trier geborene Maler unter anderem bei Jacques Louis Daguerre in Paris geschult. Bevor dieser sich als Pionier der Fotografie einen Namen machte, war er auf die Herstellung von Dioramen spezialisiert – große, lebensecht wirkende, beleuchtete Szenerien.



PHILIPPE RONDÉ
(1815, TRIER–1883, VIMOUTIERS)
VIEW OF SAINT MATTHIAS IN TRIER

1844

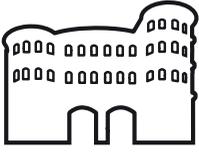
Oil on canvas

Inv. Nr. III 1586



Philippe Rondé's depiction of the square in front of the St. Matthias-Kirche on Sunday presents a slice of 19th-century city life. It would appear that Sunday mass is followed by a leisurely stroll. An elegantly dressed gentleman accompanies a lady. He is wearing a frock coat and top hat; she is in a late Biedermeier-style, lilac-coloured dress and a stole. Their attire reflects a level of wealth that was far from a given at the time. In contrast to the pair, we have the traditional garb of the farmers: a man in a blue shirt, the regionally typical *Blaukittel* or blue smock – work-clothes that were also worn to church. Not everyone could afford a separate set of clothes to call their "Sunday best".

The Trier-born artist developed an eye for the details of quotidian life during his time studying with Jacques Louis Daguerre in Paris. Before making a name for himself as a photography pioneer, Daguerre specialized in the production of dioramas – large, lifelike, illuminated scenes.



UNBEKANNTER MALER TRIERER HAUPTMARKT MIT ST. GANGOLF

Bilderuhr

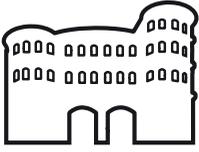
2. Hälfte 19. Jh.

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 1511



Bilderuhren waren eine beliebte Spielerei des Biedermeier, bei der Maler und Uhrmacher eng zusammenarbeiteten. Die Maler fertigten Architektur- oder Landschaftsgemälde, meist mit einem wirklichen oder erfundenen Uhrenturm, in den ein funktionierendes Uhrwerk eingesetzt wurde. Manche Uhren hatten sogar ein eingebautes Schlagwerk, um das Läuten der Glocke zu imitieren – wie auch diese Trierer Bilderuhr von einem unbekanntem Maler. Sie zeigt die Gangolf-Kirche mit den noch heute bekannten Wahrzeichen des Hauptmarkts: Marktkreuz, Steipe und Petrusbrunnen. Als Stadt- und Marktkirche stand St. Gangolf seit dem späten Mittelalter für bürgerlichen Stolz und Selbstbewusstsein. Es verwundert daher nicht, dass das Motiv der Gangolfkirche in dieser imposanten Bilderuhr umgesetzt wurde. Solche Uhren waren in jener Zeit eine außergewöhnliche Dekoration für bürgerliche Stuben und Salons.



UNKNOWN ARTIST HAUPTMARKT IN TRIER WITH CHURCH OF SANKT GANGOLF

Picture clock
2nd half 19th c.
Oil on wood
Inv. Nr. III 1511



Picture clocks were a popular whim of the Biedermeier period. Making these artefacts required painters and clockmakers to work in close collaboration. First, the painter created an architectural or landscape painting that usually featured an existing or imaginary clocktower. The clockmaker then fitted the tower with a functional clockwork. Some of the clocks even had a striking mechanism that imitated the chiming of bells, as exemplified by this Trier-inspired picture clock. The work of an unknown painter, it shows the Church of Sankt Gangolf, along with the Hauptmarkt and its landmarks, recognizable to this day: the Marktkreuz, Steipe, and Petrusbrunnen – a fountain topped with a statue of Saint Peter. As a town church on the main market square, Sankt Gangolf's has been a marker of civic pride and local identity since the late Middle Ages. It is therefore a fitting and unsurprising motif for this impressive picture clock. During the Biedermeier era, these clocks provided bourgeois parlours and salons with a noteworthy decorative flourish.



224



WILHELM HARSING
(1861, BEI OSTERWIECK–
NACH 1925, MÜNCHEN ODER HAMBURG)
ANSICHT VON TRIER-PALLIEN

1891

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1534

Die Anbindung der Innenstadt an die Mosel ist in Trier noch heute ein aktuelles Thema der Stadtentwicklung. Mit der Kanalisierung zur Großschifffahrtsstraße in den Jahren 1958 bis 1964 und dem Bau der Uferstraße verschwand das Leben am Fluss zunehmend aus der Wahrnehmung. In früheren Zeiten war das anders. In den Schiffer- und Fischerdörfern Barbeln oder Zurlauben wurde die Nähe zum Fluss gelebt. Bis zum Ausbau der Trierer Brücken setzten Fähren regelmäßig zum westlichen Moselufer über. Das flache Wasser der Bühnen – kleiner Dämme – und der großzügig auslaufende Uferbereich luden zum Spielen ein. Vielleicht sind die Kinder auf Wilhelm Harsings Gemälde aber auch auf der Suche nach Flusskrebsen, von denen es im 19. Jahrhundert noch reichliche Bestände gab.



224



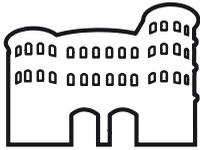
WILHELM HARSING
(1861 NEAR OSTERWIECK—
AFTER 1925, MUNICH OR HAMBURG)
VIEW OF TRIER-PALLIEN

1891

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1534

In Trier, the question of how to connect the city centre and the river is the subject of ongoing debate among urban planners. Two significant transformations caused river life to gradually fade from view: the canalization of the river between 1958 and 1964, and the construction of the Uferstraße, a major traffic artery along its banks. How very different it looked in the past! Life unfolded in close proximity to the river in the shipping and fishing villages of Barbeln and Zurlauben. Until the widening and modernization of the bridges, ferries regularly crossed the Mosel to reach the left bank. The shallow water of the groynes – structures built from the shore to protect it from erosion – and the ample shoreline were a perfect place for children to play. The children in Wilhelm Harsing's painting could also be searching for freshwater crabs, which were still abundant in the 19th century.



FRITZ REUTER

(1895, LANGENSELBOLD–1971, TRIER)

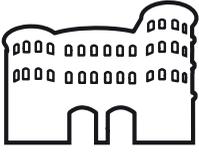
BLICK IN DIE TRIERER GRABENSTRASSE MIT DEN GÄDEMCHEN AN DER CHORWAND VON ST. GANGOLF

1942

Öl auf Holzfaserplatte

Inv. Nr. III 1520

Eine ungewöhnliche Häuserreihe in der Grabenstraße – Fritz Reuter fängt in seinem Bild eine Architekturgruppe ein, die besonders eindrucksvoll erzählt, wie das Stadtbild von Trier über Jahrhunderte gewachsen ist. Die mittelalterliche St.-Gangolf-Kirche ist mit dem Wohn- und Geschäftsviertel des Hauptmarkts geradezu verschmolzen. Die Fassaden der umgebenden Häuser schließen lückenlos an den hohen Giebel der Altarwand an. Nur eine Figurennische – eine Kreuzigungsszene – und die Überbleibsel eines früheren Fensterdurchbruchs verraten von außen etwas über die sakrale Nutzung dieses Gebäudes. Im Erdgeschoss ist eine kleine Ladenzeile an die Kirche angebaut. In den »Gädemchen« – der Trierische Begriff für den mittelhochdeutschen Gadem, ein Verkaufsstand – werden seit dem Mittelalter Waren angeboten. Fitz Reuter malte dieses Bild im Jahr 1942, mitten im Krieg. Zwei Jahre später war die Straße größtenteils zerstört.



FRITZ REUTER

(1895, LANGENSELBOLD–1971, TRIER)

**VIEW OF THE GRABENSTRASSE IN TRIER
WITH THE “GÄDEMCHEN” ALONG THE
CHANCEL WALL OF SANKT GANGOLF’S**

1942

Oil on hardboard

Inv. Nr. III 1520

In Fritz Reuter’s painting, we see a curious row of houses on Grabenstraße, an architectural landmark that offers a striking example of how Trier has developed over the centuries. The medieval church of Saint Gangolf’s has merged almost completely with the residential and shopping district of the Hauptmarkt. The facades of the adjacent buildings connect seamlessly with the high gable of the chancel wall. The only telltale signs that this is a piece of sacred architecture are a niche with a crucifixion scene and the outline of what was once a window opening. On the street level, an extension juts out from the church building with a row of small shops. They are known as “Gädemchen” – the local term for the Middle High German “Gadem” or stall – and have been in business since the Middle Ages.

Fritz Reuter painted the picture in 1942, at the height of the war. Two years later, the street was almost completely destroyed.



HANS DORNOFF
(1899, TRIER–1972, TRIER)
TRÜMMERFRAUEN IN TRIER

1940er-Jahre
Aquarell auf Papier
Inv. Nr. III 1627

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren 40 % der Trierer Altstadt zerstört. Die Einwohnerzahl lag bei nur noch 3.700 Bewohnern. Wie in anderen Städten auch halfen Trümmerfrauen, die Überreste der Bombardierungen zu beseitigen und aus dem Schutt Baumaterial für den Wiederaufbau zu retten. An die 600.000 Kubikmeter Schutt mussten in Trier von Straßen und Grundstücken entfernt werden. Mit einfachsten Werkzeugen machten sich die Frauen an die Arbeit. Selbst Kinderwagen wurden dabei – wie hier im Bild – als Schubkarren zweckentfremdet. Mit der Arbeit konnten sich die Frauen ein wenig Geld verdienen und bekamen eine größere Nahrungsmittelration zugeteilt.

Nicht alle halfen jedoch freiwillig. Ehemalige Anhänger des Nazi-Regimes wurden von den Alliierten zu den Aufräumarbeiten verpflichtet. Auch die Rolle von Hans Dornoff, dem Maler dieses Bildes, zur Zeit des Dritten Reichs ist nicht unumstritten.



HANS DORNOFF
(1899, TRIER–1972, TRIER)
“TRÜMMERFRAUEN” IN TRIER

1940s

Watercolour on paper

Inv. Nr. III 1627



At the end of WWII, 40 percent of Trier’s Old Town lay in ruins. The population had shrunk to a mere 3,700 inhabitants. As in many other cities, “Trümmerfrauen” (“rubble women”) helped clear away the debris of the bombings and salvaged valuable construction materials from the wreckage for use in rebuilding the city. In Trier, around 600,000 cubic metres of rubble had to be removed from streets and properties. Equipped with only the most basic tools, the women got to work. Even prams were repurposed as wheelbarrows – as this picture shows. By doing this work, the women earned a little money and received a more generous food ration.

That said, not everyone helped out willingly. The Allies made former supporters of the Nazi regime clear the rubble. What role Hans Dornoff, the artist who painted the picture, played during the Third Reich is the subject of some controversy.



JOHANN ANTON RAMBOUX
(1790, TRIER–1866, KÖLN)
AMPHITHEATER ZU TRIER

um 1823

Zeichnung auf Papier

Inv. Nr. III 90



Leben mit der Antike: Die Bauern gehen ihrer Arbeit vor einer monumentalen Kulisse nach. Vor den Toren des Trierer Amphitheaters wird gesät und gepflügt. Ochsenkarren fahren entlang der römischen Ruine. Ungerührt des antiken Erbes nimmt das ländliche Leben hier im 19. Jahrhundert seinen Lauf.

Johann Anton Ramboux fängt in dieser Zeichnung den Gegensatz zwischen den Überresten einer untergegangenen Kultur und dem Alltag seiner Zeitgenossen ein. Er schuf damit ein Pendant zu den Ruinenlandschaften, die Künstler zur gleichen Zeit in Rom hervorbrachten. Mit der Dokumentation der römischen Vergangenheit machte sich der Trierer Maler über die Region hinaus einen Namen. Seine Druckgrafiken der Kaiserthermen oder der Porta Nigra fanden bei den frühen Trier-Touristen großen Absatz. Aufgrund seines Engagements für die Kunst und die Geschichte der Stadt wurde er als erster Ehrenbürger Triers ausgezeichnet.



JOHANN ANTON RAMBOUX
(1790 TRIER–1866 COLOGNE)
THE AMPHITHEATRE OF TRIER

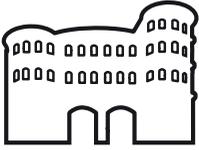
c. 1823

Drawing on paper

Inv. Nr. III 90

In Trier, the legacy of classical antiquity melds with everyday life. The farmers go about their tasks against a monumental backdrop, ploughing and sowing the fields in front of the gates of Trier's amphitheatre. In the middle-ground of the drawing, ox-carts make their way past the Roman ruin. 19th-century rural life takes its course, oblivious to the remnants of ancient empire.

In his drawing, Johann Anton Ramboux captures the contrast between the vestiges of a bygone civilization and the quotidian life of his contemporaries. He draws a parallel to the ruin-strewn landscapes that artists were producing in Rome during this period. By documenting the Roman heritage of Trier, the local painter achieved recognition beyond his home region. His prints of the Imperial Baths or the Porta Nigra were very popular with early tourists who visited Trier. In recognition of his engagement for the arts and the city's history, he was named the first honorary citizen of Trier.



ANTON SCHNEIDER-POSTRUM
(1869, POSTRUM–1943, TRIER)

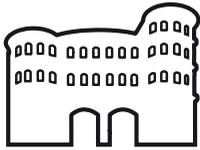
DIE KAISER-WILHELM-BRÜCKE IM BAU

1912

Aquarell

Inv. Nr. III 344

Städtewachstum und Technisierung werden mit Ende des 19. Jahrhunderts zu beliebten Motiven in der Kunst – sei es aus Fortschrittseuphorie oder Zukunftsangst. In Trier ließen diese Bildthemen lange auf sich warten. Fortschritt und Aufschwung hielten hier erst sehr spät Einzug. Eine bewusste politische Entscheidung: Mit Carl de Nys amtierte von 1862 bis 1904 ein Oberbürgermeister, der die gute alte Zeit mit erzkonservativer Haltung zu bewahren pflegte. Nach seiner Amtszeit begann die Stadt, aus ihrem Märchenschlaf zu erwachen. Anton Schneider-Postrum hält in seinem Bild einen der Innovationsschübe fest. Er dokumentiert den Bau der Kaiser-Wilhelm-Brücke, die nach langer Diskussion in den Jahren 1912 bis 1913 zur Verkehrsentlastung zwischen Zurlauben und dem Palliener Ufer errichtet wird. Eine spektakuläre Baustelle in dieser Zeit.



ANTON SCHNEIDER-POSTRUM
(1869, POSTRUM–1943, TRIER)

KAISER-WILHELM-BRÜCKE UNDER CONSTRUCTION

1912

Watercolour

Inv. Nr. III 344

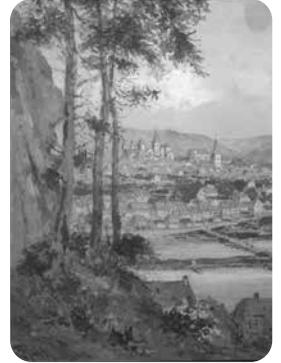
In the late 1800s, urban development and the proliferation of technology became popular motifs in art, born from either a euphoric embrace of progress or a fear of the future. In Trier, it took a very long time for these pictorial motifs to manifest. The winds of change and innovation blew in with significant delay, held at bay by a conscious political decision. As long as Carl de Nys was mayor – for four decades, from 1862 to 1904 – he held on to the “good old days” with a conservative grip. After his term ended, the city began to awaken from its slumber.

In his watercolour, Anton Schneider-Postrum captures a sudden surge in technological innovation. He documents the construction of the Kaiser-Wilhelm-Brücke, a long-debated bridge project which was finally carried out in 1912 and 1913 to relieve traffic congestion between Zurlauben and Pallien. It was an awe-inspiring building site for its time.



CARL RÜDELL
(1855, TRIER–1939, KÖLN)
**BLICK AUF TRIER
VON DEN PALLIENER HÖHEN**

um 1905
Aquarell
Inv. Nr. III 1



Die Inventar-Nummer 1 in der Sammlung des Stadtmuseums: Carl Rüdells Ansicht von Trier, vom gegenüberliegenden Ortsteil Pallien betrachtet. Vom Wald an den roten Sandsteinfelsen fällt der Blick auf das Stadtzentrum. Dom, Liebfrauenkirche, St. Gangolf und die Basilika liegen idyllisch im Grün der früh-sommerlichen Bäume – ein Motiv wie für eine Postkarte.

Tatsächlich waren die Aquarelle Carl Rüdells so beliebt, dass sie Anfang des 20. Jahrhunderts für Postkarten und Kalender vervielfältigt wurden. Gerade die Verbindung von Architekturansichten und Landschaft zeichnete dabei seine Werke aus. Der ausgebildete Architekt, der vor allem für Kirchenbauten im Rheinland tätig war, hatte sich bereits in jungen Jahren bei den Düsseldorfer Landschaftsmalern im Studium der Naturmotive geschult.



CARL RÜDELL
(1855 TRIER–1939 COLOGNE)
**VIEW OF TRIER
FROM THE HILLS OF PALLIEN**

c. 1905
Watercolour
Inv. Nr. III 1



This artwork has the honour of being listed as number one in the collection inventory of the Stadtmuseum. The watercolour by Carl Rüdell shows a view of Trier from Pallien, on the opposite side of the river. The trees growing along the red sandstone cliffs guide our gaze to the town centre in the distance. Nestled into the idyllic early summer green of the forest, we see the cathedral, the Liebfrauenkirche (Church of Our Lady), Sankt Gangolf's, and basilica – it's a picture-postcard view. In fact, Carl Rüdell's watercolours enjoyed such popularity that they were indeed reproduced on postcards and calendars in the early 20th century. What defines his work is precisely this combination of architectural views and landscapes. Rüdell was a professional architect who mostly worked on church buildings in the Rhineland, but as a young man, he had perfected his nature studies under the tutelage of Düsseldorf-based landscape painters.



BERNHARD HILD (1890–1967)
**DER KRIEGSZERSTÖRTE KRAHNEN
(KRAN) AM TRIERER MOSELUFER**

1945

Aquarell

Inv. Nr. III 2326



Wie für viele Künstlerinnen und Künstler seiner Generation stellte auch für Bernhard Hild der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs einen jähen Einschnitt in seiner Arbeit dar. Der ausgebildete Kirchenmaler wurde als Oberwachtmeister der Schutzpolizei vom damaligen Trierer Oberbürgermeister beauftragt, die Kriegs- und Bombenschäden der Stadt fotografisch zu dokumentieren. Auf Grundlage der Fotos, die heute als wichtige Zeitdokumente im Stadtarchiv bewahrt werden, fertigte er Zeichnungen und Aquarelle an. Der künstlerische Blick, mit dem er die zerstörte Stadt dabei betrachtete, macht aus den Bildern mehr als nur Archivalien. Sein Auge für Bildkompositionen und Details verleiht den Dokumenten erzählerische Momente. Die verwüsteten Räume werden zu Leerstellen früheren Lebens.



BERNHARD HILD (1890–1967) WAR-DAMAGED TOWER CRANE ON THE MOSEL RIVER IN TRIER

1945

Watercolour

Inv. Nr. III 2326



For Bernhard Hild, like many artists of his generation, the outbreak of WWII meant the end of ‘business as usual’ in his artistic practice. In addition to serving as a senior constable in the police force, Hild was ordered by the mayor of Trier to photograph the wreckage inflicted on the city in the aerial bombardment and ground combat. Hild, whose background was as a church painter, subsequently made drawings and watercolours based on these photographs – important historical documents now housed at the municipal archive. The artistic sensibility he brought to his impressions of the war-ravaged city elevate these works above items of mere archival interest. His eye for composition and detail imbues the visual documents with narrative moments. In the sites of devastation, we see the blank spaces of shattered lives.



MARTINA DIEDERICH (*1962, MAYEN) **WEIN-STAND**

2019

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2319

Mit dem Aufstieg des Bürgertums entwickelte sich in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhunderts ein völlig neues Bildmotiv: das bürgerliche Gruppenporträt. Wohlhabende, einflussreiche und stadtbekannte Männer – und Frauen – ließen sich mit ihren Institutionen, Kollegen oder Vereinen abbilden, gerne in lebensgroßen Formaten. Die geselligen Runden und anregenden Gespräche, als die diese Gruppenbilder meist inszeniert wurden, zeigen, wie wichtig Netzwerken bereits in früheren Zeiten war.

Martina Diederich hat dieses Phänomen in die Gegenwart übersetzt. Sie zeigt Mitbürgerinnen und Mitbürger beim munteren Austausch am Trierer Weinstand. Von März bis November ist der Stand am Hauptmarkt ein kommunikativer Hotspot der Stadt. Bei einem Glas Wein von wechselnden Winzern von Mosel, Saar und Ruwer machen Stadtgespräche die Runde.



MARTINA DIEDERICH (B. 1962, MAYEN) WINE STAND

2019

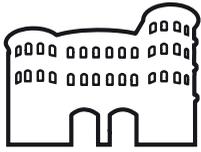
Oil on canvas

Inv. Nr. III 2319



With the rise of the bourgeoisie, a completely new pictorial motif emerged in the Netherlands during the 16th and 17th century: group portraits of the upper-middle class. Wealthy, influential, and locally prominent men – and women – commissioned portraits, often life-size, of themselves and their institutions, colleagues, or clubs. Usually staged as jovial gatherings or lively conversations, these group portraits reveal how important networking then was, just as it is now.

Martina Diederich transposes this motif to the present day. Her painting shows locals gathered around a wine stand in Trier, chatting. From March to November, the stand on the Hauptmarkt is one of the city's most popular meeting spots. Here winemakers from the Mosel, Saar, and Ruwer regions take turns to pour their vintages, and people discuss the local goings-on over a glass of wine.



ANTON VEIT (1920, TRIER–1994, TRIER)
**BLICK AUF DEN TRIERER DOM
UND DIE UMGEBENE BEBAUUNG
VON NORDEN**

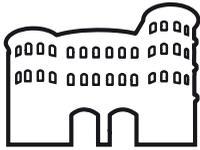
1982

Öl auf Hartfaserplatte

Inv. Nr. III 2379

Trier besitzt neun Welterbestätten. Im Jahr 1986 wurden Porta Nigra, Amphitheater, Kaiserthermen, Barbara-Thermen, Römerbrücke, Basilika, Dom, Liebfrauen-Kirche und die Igeler-Säule vor den Toren der Stadt in die Liste der UNESCO aufgenommen. Die Bauten, deren Ursprung bis in die Antike zurückreicht, erzählen die wechselvolle Geschichte der Stadt. Als Wahrzeichen Triers wurden sie seit der Neuzeit immer wieder von Künstlerinnen und Künstlern aufgegriffen und in den Kontext der jeweiligen Zeit gesetzt.

So setzte Anton Veit den Trierer Dom in großformatigen Farbstrukturen um – ein Stil, mit dem er sich in Trier und der Region einen Namen gemacht hatte. Nach seiner Ausbildung als Kirchenmaler studierte er in den 1940er- und 50er-Jahren an der Trierer Werkkunstschule und an der Stuttgarter Kunstakademie bei Willi Baumeister, einem der Wegbereiter der Moderne in Deutschland. Dessen abstrakten Ansatz übertrug Veit auch auf Trierer Motive.



ANTON VEIT (1920, TRIER–1994, TRIER) VIEW OF TRIER CATHEDRAL AND ADJACENT BUILDINGS AS SEEN FROM THE NORTH

1982

Oil on hardboard

Inv. Nr. III 2379



Trier is home to no less than nine UNESCO World Heritage Sites: Porta Nigra, the amphitheatre, the two Roman bath complexes – Imperial Baths and Barbara Baths – the Roman Bridge, basilica, cathedral, the Liebfrauenkirche or Church of Our Lady, and the Igel Column outside the city gates all made the UNESCO list in 1986. These architectural monuments may have their origins in classical antiquity, but they also speak of the city's eventful history in the millennia that followed. As Trier landmarks, they have served centuries of artists, who placed them within their images and thus reflected the changing contexts of their time.

Anton Veit chose to render Trier Cathedral in large colourful geometric shapes – a style which earned him local and regional recognition. After training as a church painter, he studied at the Werkkunstschule in Trier and the Kunstakademie in Stuttgart under Willi Baumeister, one of the pioneers of German Modernism. In his Trier paintings, Veit echoes Baumeister's abstract approach.



JOSEF HAMMEN (*1961, TRIER)

DAILY PAINTING PROJEKT

TRIER – SZENEN EINER STADT/366 X TRIER

01.12.2015–30.11.2016

Tag 171: Euren (Blick auf die Kirche in Euren mit McDonald's-Fahnen im Vordergrund)

Inv. Nr. III 2226 a

Tag 257: Ab ins Grüne – Palastgarten (Blick in den sommerlichen Palastgarten in Trier)

Inv. Nr. III 2226 b

Tag 300: Fast da – Bitburger Straße (der alltägliche, feierabendliche Stau auf der Bitburger Straße in Trier)

Inv. Nr. III 2226 c

Tag 348: Nacht vorm Museum – Simeonstiftplatz (nächtliche Ansicht des Simeonstiftplatzes in Trier mit dem Stadtmuseum Simeonstift)

Inv. Nr. III 2226 d

Im Jahr 2015 startete Josef Hammen sein Daily-Painting-Projekt: Ein Jahr lang malte der Künstler jeden Tag ein Bild von Trier im Format 20 x 20 cm. Mit Kamera und Skizzenblock durchstreifte er täglich die Stadt auf der Suche nach Motiven, die das Leben und die Themen seiner Stadt widerspiegeln.

Geschichte, Gegenwart, Orte, Menschen und Ereignisse verbinden sich zu einem visuellen Tagebuch, das Altbekanntes aus ungewöhnlichen Blickwinkeln neu entdecken lässt, aber auch aktuelle Debatten des Stadtlebens aufgreift – wie die damals umstrittene Nutzung der Wiese im Palastgarten, den Stau auf der Bitburger Straße oder Werbung im kulturellen Raum.



JOSEF HAMMEN (B. 1961, TRIER)
DAILY PAINTING PROJECT TRIER –
SCENES FROM A CITY/366 X TRIER

1 December 2015–30 November 2016

Day 171: Euren (View of the Church in Euren with McDonald's Banners in the Foreground)
Inv. Nr. III 2226 a

Day 257: Touch of Greenery – Palace Gardens (View of the Trier Palace Gardens in Summer)
Inv. Nr. III 2226 b

Day 300: Almost There – Bitburger Straße (Evening Traffic Jam on Bitburger Straße in Trier)
Inv. Nr. III 2226 c

Day 348: Night Outside the Museum – Simeonstiftplatz (Nocturnal View of the
Simeonstiftplatz in Trier with the Stadtmuseum Simeonstift)
Inv. Nr. III 2226 d

In 2015, Josef Hammen began his Daily Painting Project: every day, over the course of a year, the artist painted a 20 x 20 cm picture of Trier. Armed with a camera and sketchbook, he walked around Trier every day in search of motifs that reflected the life and concerns of his city.

Past and present, places, people, and events come together in a visual diary that shows familiar sights from new and unusual vantage points, as well as exploring issues that ignited local debate at the time – such as the controversy about how to use the lawn at the Palace Gardens, the traffic jams on Bitburger Straße, or corporate advertising in and around heritage sites.



ALBERT FÜRST
(1920, HOMBURG–2014, DÜSSELDORF)

OHNE TITEL

1957

Lack auf Malpappe

Inv. Nr. III 1343

Albert Fürst zählt zu den frühesten Vertretern des Informel in Deutschland. Diese Kunstrichtung gilt als prägend für die Nachkriegszeit in Europa. Damals musste die Malerei sich neu erfinden. Durch den Krieg waren Entwicklungslinien abgebrochen, Gruppen und Vereinigungen auseinandergegangen, Biografien zerstört. Klassische Bildmotive waren von der Propaganda der Nationalsozialisten überlagert und untragbar geworden. Die Art und Weise, wie die Künstlerinnen und Künstler des Informel die Farbe durch Schmierer, Spritzen oder Schleudern auf den Bildträger brachten, entsprach daher ihrem inneren Zustand. Diese universale Sprache wurde in Europa ebenso verstanden wie in den USA. Bei der documenta II 1959 in Kassel, die sich explizit der Kunst nach 1945 widmete, zeigte sich, wie US-amerikanische und europäische Künstler in ähnlichen Ansätzen ihre Traumata verarbeiteten.



ALBERT FÜRST
(1920, HOMBURG–2014, DÜSSELDORF)

UNTITLED

1957

Gloss paint on canvas board

Inv. Nr. III 1343



Albert Fürst ranks among the earliest German representatives of Art Informel. The movement marked a defining shift in postwar European art, a period when painting had to reinvent itself. The war brought earlier developments to an abrupt end, drove groups and associations apart, destroyed lives. Nazi visual propaganda and ideology had tainted many traditional pictorial subjects, especially those involving the figure. The way in which Informel artists smeared, sprayed, or even hurled paint onto the canvas or any other support was a statement of their emotional state and the power of individual expression. It was a universal language, understood in both Europe and the USA. At documenta II 1959 in Kassel, explicitly dedicated to art after 1945, the case was made that some American and European artists were pursuing similar approaches to processing their inner trauma.



JULIUS BISSIER
(1893, FREIBURG–1965, ASCONA)

OHNE TITEL

31.III.57

Tusche auf Papier

Inv. Nr. III 776



Julius Bissier wuchs in einer Zeit auf, in der das Übersinnliche eine große Faszination ausübte. Die Suche nach den ewigen Wahrheiten hinter der sichtbaren Welt prägte zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur die Wissenschaft, sondern auch Kunst und Philosophie. Angezogen von allem Spirituellen und Geheimnisvollen entdeckte er in den 1930er-Jahren die asiatische Kalligrafie für sich. Auch wenn er ihre Bedeutung nicht kannte, inspirierte ihn die Formschönheit dieser Zeichen. Bissier entwickelte daraufhin eine eigene Formsprache, bei der er sich ganz auf den schwarzen Pinselstrich reduzierte. Während er anfangs noch Gegenstände in diesem Stil abstrahierte, ließ er sich später zunehmend durch Meditation beim Malen leiten.

Erst in der Nachkriegszeit gelang Bissier der Durchbruch mit seinen Arbeiten. Während der Nazi-Zeit bezeichnete er sie als »Töpferzeichnungen«, um sie vor Zensur und Zerstörung zu schützen.



JULIUS BISSIER
(1893, FREIBURG–1965, ASCONA)

UNTITLED

31.III.57

Ink on paper

Inv. Nr. III 776



Julius Bissier came of age at a time when many people were concerned with metaphysical questions. During the early 20th century, the search for the eternal truths concealed behind the visible world not only informed the sciences, but art and philosophy as well. Drawn to all things spiritual and mysterious, the artist first encountered East-Asian calligraphy in the 1930s. He did not understand the meaning of the signs, but their formal beauty inspired him. In response, Bissier developed his own formal language, which he reduced entirely to black brushstrokes. At first, he still painted actual objects in an abstract style, but over time, he increasingly used meditation to guide his brush. Bissier did not receive recognition for his work until after the war. When the Nazis were in power, he described his drawings as “Töpferzeichnungen” (fictile or pottery drawings) to protect them from censorship and destruction.



HANS HARTUNG
(1904, LEIPZIG–1989, ANTIBES)

T 1982-K 50

1982

Acryl, Sprühfarbe auf Leinwand

Inv. Nr. III 782

Bereits in Jugendjahren löste Hans Hartung seine Bilder in Flecken und Striche auf – lange bevor der Begriff der gestischen Malerei, des Tachismus oder des Action Paintings überhaupt erfunden war. Spontan und losgelöst von seinen Gedanken wollte er ausdrücken, was er fühlte. Mit dem offiziellen Durchbruch dieser Kunstrichtung Ende der 1940er-Jahre begann er, seine Technik zu erweitern und zu verfeinern. Er tropfte und schüttete die Farbe, arbeitete mit der Spritzpistole und suchte die Strukturen von Linie und Fleck sogar in der Fotografie. Auf diese Weise entstanden persönliche Psychogramme, die seinen seelischen Zustand oft mit großem körperlichen Einsatz umsetzten. Bewusst ließ er seine Arbeiten unbetitelt, um den Betrachter nicht in seiner Wahrnehmung zu lenken. T steht einfach nur für Tableau.



HANS HARTUNG
(1904, LEIPZIG–1989, ANTIBES)

T 1982-K 50

1982

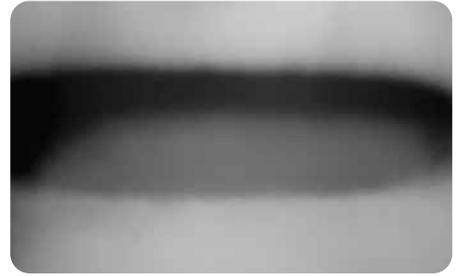
Acrylic and spray paint on canvas

Inv. Nr. III 782

Even as a young artist, Hans Hartung dissolved his motifs into loose blots and lines, long before terms such as gestural painting, Tachism, or action painting entered the art world's vernacular. He wanted to express his emotions, spontaneously and freed from intellectual constraints. After this art movement was officially recognized in the late 1940s, he began to expand and refine his technique. He dripped and poured paint, worked with a spray gun, and even sought line and blot structures in photography. The resulting works resemble personal psychograms that express his emotional state, often through great physical effort. He made the conscious decision to leave his paintings untitled so as not to influence the spectator's perception. T simply stands for "tableau".



226



HANS HARTUNG

(1904, LEIPZIG–1989, ANTIBES)

T1982-E5

1982

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1142

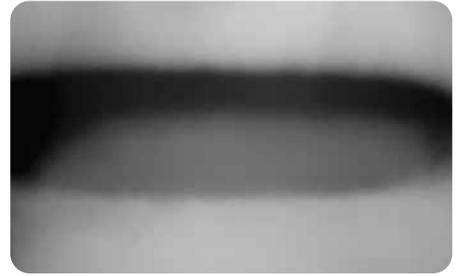
Farben können unterschiedliche Assoziationen wecken. Den einen erinnert Blau an den Himmel, den anderen an das Meer. Bei Gelb denkt der eine an Bananen, der andere an Zitronen. Darüber hinaus haben Farben aber auch eine psychologische Wirkung – von beruhigend bis aufregend. In vielen Bereichen, z. B. in der Medizin oder in der Werbung, macht man sich diesen Effekt zunutze. Doch auch einige Künstlerinnen und Künstler ungegenständlicher Malerei stellten diese Eigenschaften experimentell auf die Probe. Sie erzeugten Farbfelder und Farbräume, die beim Betrachter unterschiedliche, teils starke Reaktionen hervorrufen können.

Welches Gefühl erzeugt das Gemälde von Hans Hartung bei Ihnen?

Nehmen Sie sich einen Moment Zeit und lassen Sie die Farbe auf sich wirken.



226



HANS HARTUNG

(1904, LEIPZIG–1989, ANTIBES)

T1982-E5

1982

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1142

Colours are capable of evoking different associations. When some people see blue, they think of the sky, others of the sea. Some people associate yellow with bananas, others with lemons. Colours also have specific psychological effects. They can be relaxing or stimulating, properties that are used in clinical settings and in advertising. These attributes also fascinated many abstract painters who experimented with colours in their work and put their supposed effects to the test. They created colour fields or colour spaces that can elicit varied and often powerful reactions in the spectator.

What do you feel when you look at Hans Hartung's painting? Take a moment and let the colour reverberate in your mind.



EILIKE SCHLENKHOFF (*1984, HERNE)



STRIPES

2017
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2276

BLÖ AUF BLÖ

2017
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2278

NAGEL

2012
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2280

BLAUE FLECKEN

2017
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2277

LEINWAND

2014
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 2279

In unserer Umgebung kommen Farben nie rein vor. Durch die Dreidimensionalität der Dinge und die Auswirkungen von Licht und Schatten erscheinen sie in unterschiedlichen Nuancen. Umgekehrt lässt sich dem Auge aufgrund dieser Seherfahrungen ein 3D-Effekt durch den geschickten Einsatz von Farbe vortäuschen. Dieser Trick ist schon alt. Bereits die Maler der römischen Antike machten ihn sich zunutze, um eine räumliche Wirkung auf der Malfläche zu erzielen. Eilike Schlenkhoff führt ihn in ihren Arbeiten zu verblüffender Vollendung. Mit gezielten Farbveränderungen erzeugt sie Falten und Beulen, wo keine sind, oder lässt Pinselstriche optisch schweben. Mit minimalen Mitteln zeigt sie, wie die Illusion der Malerei funktioniert. Gerne würde man die Bilder anfassen, weil man seinen Augen nicht traut.



EILIKE SCHLENKHOFF (B. 1984, HERNE)



STRIPES

2017

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2276

BLÖ ON BLÖ

2017

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2278

NAIL

2012

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2280

BLUE BLOTS

2017

Tempera and oil on canvas

Inv. Nr. III 2277

CANVAS

2014

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2279

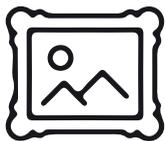
We never encounter pure colours in our environment. Given the three-dimensional nature of objects and the effects of light and shadow, colours always appear in a variety of nuances.

But the reverse is equally true: Because we see the world a certain way, our eye can be fooled into perceiving volumetric depth merely through the skilful use of colour. This is an old trick. Painters in ancient Rome already employed the technique to achieve an impression of depth on a flat painted surface. Eilike Schlenkhoff brings this visual sleight of hand to its astonishing culmination.

Through precisely calculated shifts in colour, she generates creases and dents where none exist, or creates the impression of brushstrokes floating in space.

Using the simplest of techniques, she shows how illusionistic painting works.

We feel a strong urge to touch the paintings, because we don't trust what we see.



REINHARD HESS
(1904, TRIER–1998, WITTLICH)
KOMPOSITION MIT ZWEI PERSONEN

1984
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 759



Kann man mehr malen, als das Auge sieht? Kann man auch Eindrücke anderer Sinne in der Malerei sichtbar machen? Mit diesen und ähnlichen Fragen beschäftigte sich die abstrakte Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Auch der Trierer Maler Reinhard Hess war ein Anhänger solcher Ideen. Seit seinem Studium an der Trierer Werkkunstschule in den 1920er-Jahren ging er der Abstraktion in unterschiedlicher Weise nach. In diesem späten Werk sind noch Ansätze von Figuren zu erkennen. Die Proportionen greifen männliche und weibliche Körperformen auf. Die Farbe Rosa erinnert an nackte Haut. Durch die Verzerrungen wirkt es jedoch, als ob verschiedene Stadien von Bewegung in einem Bild festgehalten werden. Ein Ansatz, der an den Kubismus erinnert, eine der ersten abstrakten Kunstrichtungen vor mehr als 100 Jahren.



REINHARD HESS
(1904, TRIER–1998, WITTLICH)
COMPOSITION WITH TWO FIGURES

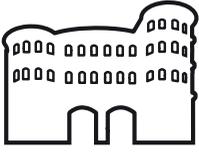
1984

Oil on canvas

Inv. Nr. III 759



Is a painting capable of revealing more than the eye can see? Is it possible to visualize sensory impressions other than sight? These are the kinds of questions that fascinated abstract painters at the turn of the 20th century. Among them, Trier-born artist Reinhard Hess. Ever since his days as a student at the Werkkunstschule in Trier in the 1920s, he explored abstraction in different ways. In this later work, we can still discern approximations of the human figure. The varying proportions suggest both male and female bodies with pinkish skin. Yet the use of distortion makes it seem as though the canvas captures different stages of movement simultaneously. This approach is reminiscent of Cubism, one of the first abstract art movements to emerge more than a century ago.



ERICH KRAEMER
(1930, TRIER–1994, TRIER)

KOMPOSITION II

1964

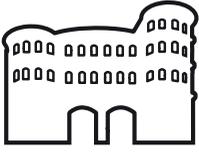
Öl, Mischtechnik auf Leinwand

Inv. Nr. III 1491



Nach seinem Studium an der Trierer Werkkunstschule und der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart besuchte Erich Kraemer in den 1950er-Jahren die Académie de la Grande Chaumière in Paris. In den Museen und der dortigen Kunstszene machte er sich mit dem Kubismus und dem Tachismus, den beiden großen Impulsen der französischen Vor- und Nachkriegskunst, vertraut. Beide Richtungen gehen in den Werken Erich Kraemers eine Verbindung ein. Er kombiniert eine kubische Formsprache mit gestischen und haptischen Effekten, indem er materielle Strukturen in seine Malerei einarbeitet. Auf diese Weise erweitert er den Bildraum wie ein Relief.

Um einem breiten Publikum einen Zugang zur Vielfalt der modernen und aktuellen Kunst zu vermitteln, eröffnete er 1977, neben seiner Professur an der Hochschule Trier, eine Kunstakademie. Seine Idee lebt bis heute in der Europäischen Kunstakademie fort.



ERICH KRAEMER
(1930, TRIER–1994, TRIER)
COMPOSITION II

1964

Oil, mixed media on canvas

Inv. Nr. III 1491

Following his studies at the Werkkunstschule in Trier and the Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, Erich Kraemer attended the Académie de la Grande Chaumière in Paris during the 1950s. At Parisian museums and in the local art scene, he gained a deeper understanding of Cubism and Tachism, the two movements that defined French art during the pre- and postwar periods. Erich Kraemer's work establishes a dialogue between these two movements. His Cubist-inspired formal language combines with gestural and haptic effects that he achieves by integrating material structures into the canvas surface. The result is an expanded picture plane similar to a relief.

While teaching at the university here in Trier, Kraemer opened an art school in 1977 to make the great diversity of modern and contemporary art more accessible to the general public. That school, the Europäische Kunstakademie, is still going strong today.

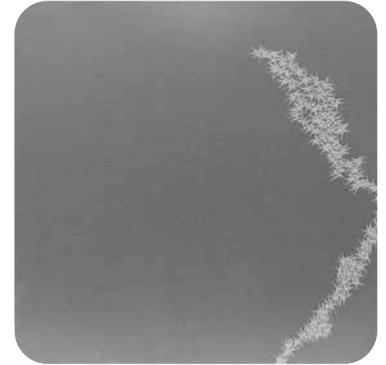


CHIKAKO KATO (*1973, HOKKAIDO) TIME TRAVELLER

2011

Acryl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1641



Chikako Kato hat eine ungewöhnliche Malweise. Für ihre kleinteiligen Kompositionen verwendet sie Einhaarpinsel. Diese gewissenhafte, millimetergenaue und zeitaufwendige Technik passt zu den Motiven ihrer Bilder, die an Mikroorganismen oder winzige Elektrotonikteilchen erinnern. Die Künstlerin formiert sie zu größeren Gebilden, mal chaotisch angehäuften, mal akribisch aufgereiht. Als Betrachter blickt man auf den kleinen, unbekanntem Kosmos wie ein Forscher durch ein Mikroskop und versucht, dessen Gesetzmäßigkeiten zu verstehen. An den verborgenen Strukturen hinter der sichtbaren Welt waren Künstlerinnen und Künstler bereits vor mehr als 100 Jahren interessiert. Bakterien und Zellen dienten manchen Vertretern abstrakter Malerei damals als Inspiration für ihre Bilder. Im 21. Jahrhundert sind es Gene, Viren, Computertechnik und Kommunikationsmodelle, die Chikako Kato als Vorbild dienen.



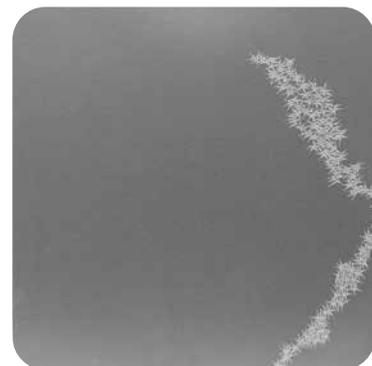
CHIKAKO KATO (B. 1973, HOKKAIDO)

TIME TRAVELLER

2011

Acrylic on canvas

Inv. Nr. III 1641



Chikako Kato has an unusual painting style. She uses a single-strand brush to create incredibly detailed compositions. This deliberate, meticulous, and above all time-consuming technique befits her choice of pictorial motifs, which recall micro-organisms or minute electronic components. The artist arranges them into larger structures, from chaotic accumulations to painstakingly neat rows. As the spectator, we observe this tiny unfamiliar cosmos like a scientist staring through a microscope, trying to understand its rules. Discovering the hidden structures behind the visible world already fascinated artists more than a century ago. Back then, many abstract painters found inspiration in bacteria and cellular structures. In the 21st century, Chikako Kato incorporates visual references to genes, viruses, computer technology, and communication models.

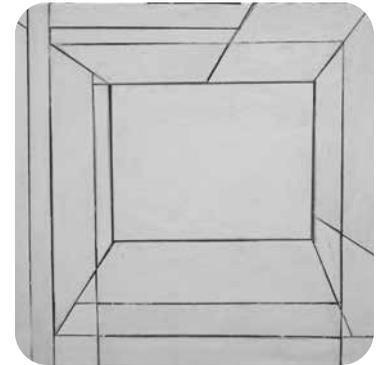


THOMAS KRAFT (*1962)
17/4-K AUS DER REIHE
»FARBLOSE GEMÄLDE«

2002/2020

Acryl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2353



Beim Planen einer Komposition beginnt man meistens mit einer Skizze, um der Bildidee eine erste Form zu geben. In der Arbeit von Thomas Kraft wird diese Grundstruktur selbst zum Thema. Das Hilfsliniengerüst, das sich eigentlich unter der Malerei befindet, kehrt er an die Oberfläche. Seine Vorgehensweise ist dabei sehr interessant: Auf ein älteres Gemälde klebt er ein Netz aus Klebestreifen, bevor er es vollflächig mit weißer Farbe bemalt. Nach dem Trocknen und Abziehen der Streifen bleibt die darunterliegende Farbschicht als lineare Struktur zurück – hier in Rot, Blau und Gelb, den Primärfarben der Malerei.

Ähnlich den Kunstrichtungen von Bauhaus oder De Stijl Anfang des 20. Jahrhunderts sucht Thomas Kraft nach einer Methode, nur mit den Grundelementen der Malerei einen ästhetischen Ausdruck zu finden. Sein Gemälde ist Teil einer Reihe, in der er sich mit dieser Fragestellung auseinandersetzt.

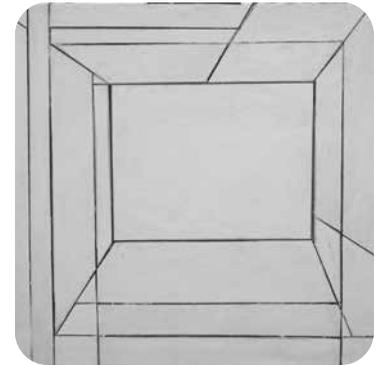


THOMAS KRAFT (B. 1962)
**17/4-K FROM THE SERIES
COLOURLESS PAINTINGS**

2002–2020

Acrylic on canvas

Inv. Nr. III 2353



When preparing a composition, most artists initially develop their idea in sketch form. In Thomas Kraft's work, this initial structure becomes the subject matter itself. He takes the linear framework that lies beneath the actual painting and brings it to the surface. To do this, he uses a very interesting technique. He pastes a network of adhesive strips onto an older picture before covering it entirely in white paint. After letting the coat dry and removing the strips, the underlying layer of coloured paint appears as a linear structure – here in red, blue, and yellow, the primary colours of painting. Echoing early 20th-century art movements like Bauhaus or De Stijl, Thomas Kraft is searching for a method that allows him to achieve an aesthetic expression using only the most basic elements of painting. The canvas belongs to a series that is dedicated entirely to exploring this very question.



ALEXANDER MOHR
(1892, FRANKENBERG/EDER–1974, ATHEN)

WO? WOHN

um 1925/30

Collage auf Papier

Inv. Nr. III 1401



Der Kubismus ist eine der ersten internationalen Strömungen abstrakter Kunst. In den 1910er-Jahren entwickelte er sich in der Kunstmetropole Paris im Umkreis von Pablo Picasso und Georges Braque. Viele Künstler zeigten sich inspiriert von dem Stil, der die Welt multiperspektivisch in Kuben zerlegte. So auch Alexander Mohr aus Trier. Erst nach Ende des Ersten Weltkriegs war es dem kunstbegeisterten Offizier möglich, eine eigene künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Er nahm Privatunterricht bei Adolf Hölzel in Stuttgart, einem der Vordenker abstrakter Kunst in Deutschland, und pflegte Kontakt zu Avantgarde-Gruppen in Düsseldorf und Berlin. 1924 reiste er nach Paris und setzte sich dort mit den Originalen seiner großen Idole auseinander. Es entstanden zahlreiche Werke nach Art des synthetischen Kubismus, der ein modernes Bild der Welt aus Collagen zusammensetzte. Geometrische Farbformen, Röhren, Architekturfragmente und Typografie aus Werbeanzeigen und Zeitungsartikeln waren typische Elemente, die auch Alexander Mohr aufgriff. Sein Titel *Wo? Wohin* bringt dabei treffend die Idee des Kubismus auf den Punkt, für den Technik und Fortschritt eine große Rolle spielten.



ALEXANDER MOHR
(1892 FRANKENBERG/EDER–1974 ATHENS)

WHERE? WHERE TO?

c. 1925–1930

Collage on paper

Inv. Nr. III 1401



Cubism was one of the first international abstract art movements. It emerged during the 1910s in Paris, then art capital of the world, in the circle around Pablo Picasso and Georges Braque. Numerous artists found inspiration in the style, which broke the world into geometric planes and showed figures and objects from multiple perspectives simultaneously. The Trier-based painter Alexander Mohr also embraced this style. After WWI, the art-loving officer finally had the chance to pursue his own artistic ambitions. He took private lessons in Stuttgart from Adolf Hölzel, one of the forerunners of German abstract art, and cultivated contacts to avant-garde groups in Düsseldorf and Berlin. In 1924, he travelled to Paris where he had the chance to experience the original works of his idols first-hand. Upon returning home, he created several works in the style of synthetic Cubism, using collage to compose a modern picture of the world. Typical elements include colourful geometric shapes, architectural fragments, and typographic snippets of adverts and newspaper articles, which Alexander Mohr also integrates into his work. The title *Where? Where To?* aptly sums up some of the ideas behind Cubism, a movement indebted to technology and progress.



ANTWERPENER MEISTER (16. JH.)

KREUZIGUNG

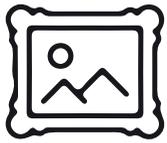
1. Hälfte 16. Jh.

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 27



Der unbekannte Maler dieser Kreuzigung hielt sich bei der Komposition seines Gemäldes an ein altbekanntes Schema: In der Mitte ist der gekreuzigte Christus zu sehen. Links neben dem Kreuz steht die trauernde Muttergottes, rechts der Evangelist Johannes, der Lieblingsjünger Christi. Wie im Neuen Testament beschrieben, hat sich der Himmel verdunkelt. Während die Figurengruppe am Kreuz auf alte Darstellungstraditionen zurückgeht, ist der Ausblick in die Landschaft ein relativ neues Bildelement. Religiöse Szenen wurden bis ins 15. Jahrhundert meist auf Goldgrund oder einheitlich farbigem Hintergrund dargestellt. Die Idee der Landschaft als Hintergrund stammt aus den Niederlanden und verbreitete sich schnell bei Malern in ganz Europa. Bei dieser Landschaft handelt es sich nicht um eine konkrete, sondern um eine ideale Landschaft mit Hügeln, Wiesen, felsigen Berggipfeln und einem Fluss. In der Bildmitte ist Jerusalem mit Stadtmauer zu sehen.



ANTWERP MASTER CRUCIFIXION

First half 16th c.
oil on wood
Inv. Nr. III 27



In his *Crucifixion*, this unknown artist adheres to a tried-and-tested visual formula, positioning Christ on the cross at the centre. Standing on the left is the lamenting Virgin Mary, with John the Evangelist, Christ's favourite disciple, on the right. As described in the New Testament, the heavens have darkened. While the figural group around the cross can be traced to earlier iconographic traditions, the panoramic (or "world") landscape is a relatively novel element. Well into the 15th century, religious scenes were usually set against gold-ground or monochrome backgrounds. The use of a landscape backdrop emerged in the Netherlands and spread quickly to artists throughout Europe. Depicted here is not an actual scene, but instead an idealized landscape with hills, meadows, craggy mountains, and a river. Set at the image's centre is Jerusalem, with its surrounding wall.



WILLEM KEY
(CA. 1515, BREDA/NIEDERLANDE–
1568, ANTWERPEN)
KREUZABNAHME

um 1540
Öl auf Eichenholz
Inv. Nr. III 952



Das Bildpersonal der *Kreuzigung* ist hier um eine Person erweitert: Johannes Evangelist und Maria – zu erkennen an den Farben ihrer Gewänder – stützen den Leichnam Christi. Zu dessen Füßen hockt Maria Magdalena in einem Gewand, das typisch für das 16. Jahrhundert in Flandern ist. Sie hebt den Deckel von einem Salbgefäß, um den Toten zu salben. Im Neuen Testament wird in den Evangelien des Markus und des Matthäus beschrieben, dass Maria Magdalena bei Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung Christi dabei war. Nur im Markusevangelium wird erwähnt, dass sie den toten Christus salben wollte, allerdings im Grab. Als sie zum Grab ging, fand sie es jedoch leer vor. Unmittelbar nach der Kreuzabnahme war Maria Magdalena also anwesend, aber es fand keine Salbung statt. Das Salbgefäß ist daher hier kein Verweis auf die Überlieferung der Passionsgeschichte, sondern ist als Attribut zu verstehen, anhand dessen die Heilige identifiziert werden kann.



WILLEM KEY
(CA. 1515, BREDA/THE NETHERLANDS–
1568, ANTWERP)

DEPOSITION

c. 1540

Oil on oak panel

Inv. Nr. III 952



The traditional figural group of a Crucifixion scene has been augmented by one figure: supporting Christ's corpse are John the Evangelist and the Virgin Mary, both recognizable through the colours of their garments. Kneeling at his feet is Mary Magdalene, whose costume is typical for 16th century Flanders. She raises the lid of an ointment vessel, and is about to anoint the corpse. In the Gospels of Mark and Matthew in the New Testament, we read that Mary Magdalene was present at the Crucifixion, Deposition, and Entombment. Only the Gospel of Mark reports that she sought to anoint the dead Christ; there, she is described as approaching his gravesite in order to do so. Arriving at the tomb, however, she finds it empty. Mary Magdalene was also present immediately after the Deposition, but no act of anointing took place. The ointment vessel is hence not a detail from the traditional Passion narrative, and is instead interpretable as an attribute designed to facilitate the saint's identification.



CORNELIS MASSYS
(1510, ANTWERPEN–1562, ANTWERPEN)
RUHE AUF DER FLUCHT NACH ÄGYPTEN

Mitte 16. Jh.
Öl auf Holz
Inv. Nr. III 26



Die Heilige Familie wird an einem Waldrand vor einer hügeligen Flusslandschaft gezeigt. Mutter und Kind bilden das Zentrum der Komposition. Maria hält das Jesuskind auf ihrem Schoß fest, in der rechten Hand hält sie Weintrauben. In einiger Entfernung ist links Joseph zu sehen, der zu einem Esel läuft. Der Hintergrund ist zweigeteilt: Rechts liegt ein schattiger Wald, in dem aus einem Felsen eine Quelle entspringt. Links fällt der Blick in eine weite Flusslandschaft. Am Ufer sind mehrere Städte zu erkennen. In der Stadt, die der Heiligen Familie am nächsten ist, ist eine Darstellung des Kindermordes in Bethlehem zu sehen. Im Matthäusevangelium ist überliefert, dass König Herodes alle Neugeborenen in Bethlehem ermorden ließ, um Jesus, der bereits kurz nach seiner Geburt als Messias verehrt wurde, als möglichen Konkurrenten zu beseitigen. Das Massaker ist der Grund für die Flucht der Familie nach Ägypten. Wissenschaftler gehen heute davon aus, dass der Kindermord von Bethlehem ein fiktives Ereignis war.

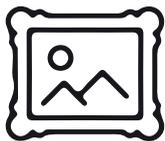


CORNELIS MASSYS
(1510, ANTWERP–1562, ANTWERP)
REST ON THE FLIGHT INTO EGYPT

Mid-16th c.
Oil on wood
Inv. Nr. III 26



In this image, the Holy Family has been set at the edge of a forest in a hilly riverine landscape. Mother and child form the compositional centre. The Virgin Mary holds the Christ Child firmly on her lap, with a bunch of grapes in her right hand. Visible at some distance on the left is Joseph, walking towards a donkey. The background is divided into two parts: on the right is a shady forest where a spring bubbles up from boulders. Opening up on the left is an expansive river valley. Set along the riverbanks are a number of towns. The town directly behind the Virgin's head represents Bethlehem, for there we see the Massacre of the Innocents taking place on its streets. The Gospel of Matthew tells how King Herod ordered the slaughter of all new-borns in Bethlehem, hoping to eliminate Jesus, who was already venerated as the Messiah immediately after his birth. The massacre compelled the family's flight into Egypt. There is now general consensus among ancient historians that the Massacre of the Innocents was a fictional event.



MEISTER VON SALZBURG (15. JH.) WERKE DER BARMHERZIGKEIT, RÜCKSEITE: ENTHAUPTUNG JOHANNES DES TÄUFERS

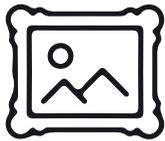
Teil eines Flügelalters

um 1460

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 17

Die Holztafel gehörte ursprünglich zu einem Altar, der die sieben Werke der Barmherzigkeit zeigte. Zu diesen sieben Werken zählen: Hungrige speisen, Pilger beherbergen, Durstigen zu trinken geben, Kranke besuchen, Nackte bekleiden, Gefangene besuchen und Tote begraben. Die Frau mit dem Heiligenschein im rot-grünen Gewand ist die Allegorie der Barmherzigkeit, die häufig ikonographische Ähnlichkeiten mit der Jungfrau Maria aufweist. Das Stadtmuseum Simeonstift besitzt zwei Tafeln des Altars, eine weitere Tafel befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York. Die restlichen Tafeln sind verschollen. Der Name des Malers ist nicht überliefert. Da ihm durch stilistische Vergleiche mehrere Werke in Salzburg und Umgebung zugeschrieben werden konnten, erhielt er den Hilfsnamen „Meister von Salzburg“ oder „Salzburger Meister der Barmherzigkeiten“. Auf der Rückseite der Tafeln sind Szenen des Martyriums Johannes' des Täufers dargestellt.



THE MASTER OF SALZBURG (15TH C.) WORKS OF MERCY, REVERSE: BEHEADING OF JOHN THE BAPTIST

From a winged altarpiece

c. 1460

Oil on wood

Inv. Nr. III 17

The wooden panel originally belonged to an altarpiece that displayed the seven works of mercy. These seven works include: Feeding the hungry, sheltering pilgrims, giving drink to the thirsty, visiting the sick, clothing the naked, visiting prisoners and burying the dead. The woman with the halo in the red and green robe is the allegory of mercy, who often bears iconographic similarities to the Virgin Mary. The Stadtmuseum Simeonstift owns two panels of the altar, another panel is now in the Metropolitan Museum in New York. The remaining panels are lost. The name of the painter has not survived. Since several works in Salzburg and the surrounding area could be attributed to him through stylistic comparisons, he was given the auxiliary name "Master of Salzburg" or "Salzburg Master of Mercy". Scenes of the martyrdom of John the Baptist are depicted on the back of the panels.



218



PIETER COECKE VAN AELST
(1502, AALST–1550, BRÜSSEL)

HIMMELFAHRT CHRISTI, RÜCKSEITE: ST. EUCHERIUS VON ORLÉANS

1542

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 25

Die beidseitig bemalte Holztafel zeigt auf der Vorderseite eine Himmelfahrt Christi und auf der Rückseite den hl. Eucharius von Orléans. Ursprünglich gehörte das Gemälde zu einem mehrflügeligen Altar, der sich in der Benediktinerabtei Sint-Truiden in der gleichnamigen Stadt in Belgien befand. Einige weitere Tafeln des Altars sind erhalten und befinden sich heute in Museen in Lissabon, Hauptstadt, Maastricht und Berlin. Auf allen Tafeln sind Szenen der Passion Christi zu sehen, sodass davon auszugehen ist, dass auf der Mitteltafel eine Kreuzigung dargestellt war. Auf den Rückseiten der Außentafeln sind Heilige dargestellt, die eine Verbindung zu der Benediktinerabtei hatten, aus der der Altar stammt. Der hl. Eucharius war ein Bischof, der im 8. Jahrhundert in Sint-Truiden starb und unmittelbar nach seinem Tod heiliggesprochen wurde. Der großformatige Altar wurde wahrscheinlich während des protestantischen Bildersturms in den 1560er-Jahren zerteilt und verkauft.



218

PIETER COECKE VAN AELST
(1502, AALST–1550, BRUSSELS)
**THE ASCENSION, REVERSE:
SAINT EUCHERIUS OF ORLÉANS**

1542

Oil on wood

Inv. Nr. III 25



The front of this wooden panel, which has been painted on both sides, displays *The Ascension*, while the reverse bears an image of *Saint Eucharius of Orléans*. The panel originally belonged to a multi-winged altarpiece formerly installed in the Benedictine Abbey of Sint-Truiden in the Belgian town bearing that name. A number of other panels from this altarpiece have survived, and are found today in museums in Lisbon, Cape Town, Maastricht, and Berlin. All display scenes from the Passion of Christ, and the central panel presumably showed a Crucifixion. Depicted on the reverse sides of the outer shutters are saints having some connection to the Benedictine Abbey where the altarpiece was originally on view. Saint Eucharius of Orléans was a bishop who died in Sint-Truiden during the 8th century, and was canonized immediately after his death. The large-format altarpiece was probably dismembered and sold during the Protestant iconoclasm of the 1560s.



WESTFÄLISCHER MEISTER (UMKREIS CONRAD VON SOEST) **MADONNA MIT KIND**

um 1420
Öl auf Leinwand
auf Holz montiert
Inv. Nr. III 10



Diese Madonna mit Kind entspricht der byzantinischen Darstellungstradition: Ohne Kontext, perspektivischen Raum und Hintergrundgestaltung werden Mutter und Kind vor einem Goldgrund dargestellt. Der Hintergrund aus Blattgold verleiht dem Bild zum einen materielle Kostbarkeit. Zum anderen erhält die Darstellung etwas Überzeitliches: die Gottesmutter und das Christuskind können weder räumlich noch zeitlich eingeordnet werden. Dadurch wird das Göttliche der Darstellung betont. Mit dem Handel byzantinischer Ikonen verbreitete sich dieser Typus der Madonna bereits im frühen Christentum in Westeuropa und wurde von dortigen Künstlern übernommen. Im 15. Jahrhundert, als dieses Gemälde entstand, experimentierten Künstler bereits mit „modernen“ Formen des Marienbildes. Sie stellten Mutter und Kind beispielsweise vor einer Landschaft, umgeben von Architektur oder auf einem Thron dar.



WESTPHALIAN MASTER
(CIRCLE OF CONRAD VON SOEST)
MADONNA AND CHILD

c. 1420

Oil on canvas

transferred to panel

Inv. Nr. III 10



This Madonna and Child corresponds to Byzantine pictorial traditions: mother and child are set against a gold ground that is devoid of context, perspectival space, or background elements. This backdrop, consisting of gold leaf, endows the painting with a sense of precious materiality, but also of timelessness: the Mother of God and the Christ Child cannot be localized spatially or temporally, which highlights the image's divine quality. With the export of Byzantine icons, this type of Madonna became prevalent in western Europe during the early Christian era, and was taken up by artists there. During the 15th century, when this painting was executed, artists were already experimenting with 'modern' forms of Marian imagery. The Virgin and Child were often depicted before a landscape, for example, surrounded by architecture or set on a throne.



UNBEKANNTER MALER VERA EFFIGIES

vor 1870

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 1201



Als *vera effigies*, *vera icon* oder *Heiliges Antlitz* werden Darstellungen des Gesichts Christi bezeichnet, die angeblich zu seinen Lebzeiten und ohne menschliches Zutun entstanden. Eines dieser *wahren Gesichter* ist das Schweiß Tuch der hl. Veronika, mit dem sich Christus auf dem Weg zur Kreuzigung das Gesicht abgewischt haben soll. Aus den Blut- und Schweißspuren entstand ein Abdruck seines Gesichts. Ein zweites *wahres Bild* Christi ist das Christusbild von Edessa: Auf Bitten des erkrankten Fürsten Abgar sandte ihm Christus ein Tuch, auf dem sich ein Abdruck seines Gesichtes befand. Der kranke Fürst wurde laut Legende durch die Berührung des Stoffes geheilt. Dieses Tuch gelangte als Reliquie im 13. Jahrhundert nach Rom, wo es bis 1870 in der Kirche San Silvestro in Capite aufbewahrt wurde. Heute befindet es sich in der Sakristei des Petersdoms. Laut der Inschrift auf dem Rahmen diente dem unbekanntem Maler das *vera effigies* in San Silvestro als Vorbild für dieses Gemälde.



ANONYMOUS ARTIST VERA EFFIGIES

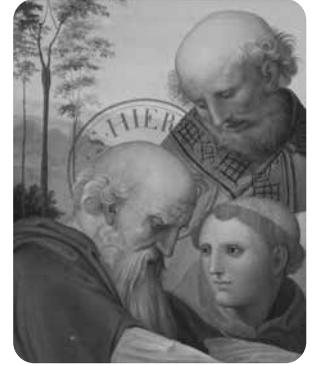
before 1830

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1201



An image of Christ's face created during his lifetime, purportedly without human intervention, is referred to as a *vera effigies*, *vera icon*, or *Holy Face*. One of these "true images" is the Veil of Veronica, the cloth Christ is said to have used to wipe his face on the way to his crucifixion. His likeness is said to have been imprinted on it in traces of blood and sweat. A second "true image" of Christ is the Image of Edessa: at the request of the ailing King Abgar, Christ sent a cloth bearing an imprint of his own face. According to legend, the king was healed by its touch. Venerated as a relic, it reached Rome in the 13th century, where it was preserved in the Basilica of San Silvestro in Capite until 1870. Today, it is kept in the Sacristy of St. Peter's. According to the inscription on the frame, the *vera effigies* in San Silvestro served the anonymous artist as a model for this painting.

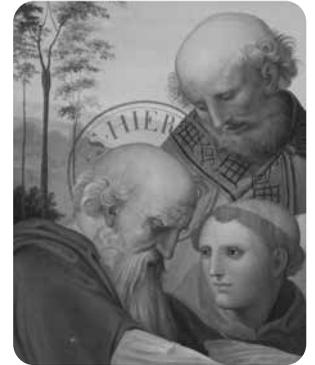


CHRISTIAN RUBEN (1805, TRIER–1875, INZERSDORF BEI WIEN) HL. HIERONYMUS UND ZWEI MÖNCHE IN EINER LANDSCHAFT

Detail aus Raffaels Disputa
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 495

Der aus Trier stammende Maler Christian Ruben studierte Malerei in Düsseldorf und arbeitete ab 1836 in München. Unter anderem erhielt er von König Ludwig I. den Auftrag zur Ausschmückung des Schlosses Hohenschwangau. Ab 1841 war er Direktor der Kunstakademie in Prag. 1850 zog Ruben nach Wien und wurde zwei Jahre später Direktor der dortigen Kunstakademie. Diesen Posten hatte er bis zu seiner Pensionierung 1872 inne. Als Ruben im Jahr 1841 längere Zeit in Rom war, entstand diese Kopie nach Raffael. Die Köpfe der drei Heiligen sind ein Detail aus dem Fresko *Disputa del Sacramento* (Disput über das Sakrament), das sich in den sogenannten Stanzen des Raffael in den Vatikanischen Museen befindet. Das Thema des Freskos ist komplex: Es zeigt allegorisch die theologische Wahrheit, als eines der höchsten Prinzipien des menschlichen Geistes.

Auf Reisen die Werke alter Meister zu studieren und zu kopieren, war ein wichtiger Bestandteil der Künstleraus- und -weiterbildung der Vormoderne.



CHRISTIAN RUBEN
(1805, TRIER–1875, INZERSDORF NEAR VIENNA)
**SAINT JEROME AND TWO MONKS
IN A LANDSCAPE**

details from Raphael's *Disputa*

Oil on canvas

Inv. Nr. III 495

Christian Ruben (1805–1875), a native of Trier, studied painting in Düsseldorf and was active in Munich beginning in 1836. Among other things, he was commissioned by King Ludwig I of Bavaria to decorate Hohenschwangau Castle. In 1841, he was appointed director of the Prague Art Academy. In 1850, Ruben moved to Vienna, becoming director of that city's art academy two years later, a post he retained until his retirement in 1872. Ruben produced this copy after Raphael during an extended visit to Rome in 1841. The heads of the three saints reproduce a detail of the fresco known as *La Disputa del Sacramento*, found in the so-called Stanze di Raffaello in the Vatican Museums. Prior to the modernist era, journeys devoted to the study and copying of the Old Masters were a crucial component of an artist's formation and ongoing education.



ANTON JOSEF DRÄGER
(1794, MÜNSTERMAIFELD–1833, ROM)
JAKOB UND RAHEL AM BRUNNEN

1826

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 75



Im Buch Genesis des Alten Testaments wird erzählt, wie Jakob von seinem Vater Isaak auf Brautsuche nach Mesopotamien geschickt wird. Unterwegs sieht er auf freiem Feld einen Brunnen, der mit einem Stein verschlossen ist. Als sich Rahel, die Tochter seines Onkels, mit ihrer Schafherde nähert, wälzt er den Stein zur Seite, damit sie ihre Tiere tränken kann. Im selben Augenblick erkennt er seine Liebe zu ihr. Er küsst sie und beginnt zugleich vor Glück zu weinen. Die starke, innere Bewegtheit des Augenblicks hat der Maler in eine ausgreifende Bewegung Jakobs, auf Rahel zu, umgesetzt. Der Maler Anton Josef Dräger stammte aus Münstermaifeld und studierte ab 1817 an der Kunstakademie in Dresden. Ab 1821 lebte er bis zu seinem Tod in Rom, wo auch dieses Gemälde entstand. Charakteristisch für Drägers Werk ist sein Kolorismus: Der Farbe wird eine besondere Bedeutung beigemessen, wohingegen das Zeichnerische, die Komposition oder Perspektive in den Hintergrund treten.



ANTON JOSEF DRÄGER
(1794, MÜNSTERMAIFELD–1833, ROME)
JACOB AND RACHEL AT THE WELL

1826

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 75



In the book of Genesis, we read how Jacob is sent to Mesopotamia by his father Isaac in search of a bride. On his journey, he comes across a well in an open field that has been sealed with a large stone. When Rachel, his uncle's daughter, approaches with her flock of sheep, he rolls the stone to one side, allowing her flock to drink. At that moment, he realizes he is in love with her. He kisses her and weeps for joy. The artist has translated the intense, inner dynamism of this moment into Jacob's impulsive movement towards Rachel. The painter, Anton Josef Dräger (1794–1833), a native of Münstermaifeld, studied at the Dresden Art Academy in 1817. Having completed his studies, in 1821, he moved to Rome, where this painting was executed, and where he remained until his death. Its colourism is characteristic of Dräger's work: colour takes precedence over design and perspectival accuracy.



NACH HIERONYMUS BOSCH
(UM 1450, 'S-HERTOGENBOSCH–
1516, 'S-HERTOGENBOSCH)
DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS

1. Viertel 16. Jh.
Öl auf Holz
Inv. Nr. III 867



Der hl. Antonius Eremit wurde im 3. Jahrhundert als Sohn einer Bauernfamilie geboren. Angeregt durch die Taten Jesu soll er beschlossen haben, sein Leben radikal zu ändern: Er verkaufte seinen Besitz, entsagte seiner Familie und zog sich in ein Leben in Armut und Isolation zurück. Als Zufluchtsort diente ihm eine Felshöhle. Zum beliebten Bildthema in der Kunst wurden insbesondere die zahlreichen Versuchungen, denen Antonius in seiner Einsamkeit widerstehen musste. Der Teufel erschien ihm in vielerlei Gestalt – sei es als verführerische Frau oder als monströse Wesen, von denen er heimgesucht und gepeinigt wird. Die Legende des heiligen Antonius diente somit der moralisierenden Warnung vor einem sündhaften Lebenswandel. Stilprägend war ein Anfang des 16. Jahrhunderts entstandener Altar Hieronymus Boschs, der den Heiligen und die zahlreichen Versuchungen, denen er zu widerstehen hatte, zeigt. Nachfolgende Künstler übernahmen einzelne Motive aus Boschs Werk und entwickelten sie weiter.



AFTER HIERONYMUS BOSCH
(C. 1450, 'S-HERTOGENBOSCH–
1516, 'S-HERTOGENBOSCH)
TEMPTATION OF SAINT ANTHONY

First quarter 16th c.
Oil on wood
Inv. Nr. III 867



Saint Anthony the Hermit was born to a noble family in the third century. Inspired by Christ's deeds, he resolved to radically change his life: he sold his land, renounced his family and withdrew to a life of poverty and solitude. Serving as his refuge was a rocky cave. Particularly popular as pictorial motifs were the numerous temptations that Anthony was obliged to resist in the wilderness. The devil appeared to him in manifold forms – as a seductive woman or as monstrous creatures determined to torment and afflict him. The legend of Saint Anthony served as a moralizing warning against a sinful way of life. Highly influential in the early 16th century was an altarpiece created by Hieronymus Bosch, which illustrates the various temptations Anthony ultimately overcame. Later artists adopted individual motifs from Bosch's works, adding details of their own.



219



NACH PIETER HUYS (UM 1520,?–CA. 1582, ANTWERPEN) DAS JÜNGSTE GERICHT

2. Hälfte 16. Jh.

Öl auf Holz

Inv. Nr. III 909

Die Offenbarung des Johannes – das letzte Buch des Neuen Testaments – schildert die Visionen des Endes der Welt bis zum Weltgericht. Christus wird hier im Himmel thronend als Weltenrichter gezeigt. Wie stets bei Darstellungen des Jüngsten Gerichts sitzen als Fürbitter für die armen Seelen, über deren Schicksal gerichtet wird, Maria und Johannes der Täufer an seiner Seite. Hier gesellen sich die zwölf Apostel auf Wolken dazu. Die unteren zwei Drittel des Bildes zeigen ein Höllenszenario, in dem Menschen und menschenähnliche Gestalten von dämonischen Mischwesen gequält werden. Nur wenige haben das Glück, links oben in den Himmel aufzufahren. Die Darstellung des himmlischen Paradieses fehlt hier bewusst. Das Bild sollte als abschreckendes Beispiel dienen und zu einer tugendhaften Lebensweise ermahnen. Der flämische Maler Pieter Huys entwarf die Komposition, die in der Tradition der Höllendarstellungen von Hieronymus Bosch steht. Ein unbekannter Maler stellte diese fast exakte Kopie her.



219



AFTER PIETER DE HUYS (C. 1520,?–C. 1582, ANTWERP) **THE LAST JUDGMENT**

Second half 16th c.

Oil on wood

Inv. Nr. III 909

John the Evangelist's Book of Revelation – the last book of the New Testament – depicts visions of the end of the world leading up to the Last Judgment. Christ appears enthroned in the heavens as Judge of the World. As usual in depictions of the Last Judgment, the Virgin Mary and John the Baptist are seated at his side as intercessors for the poor souls whose fates hang in the balance. Gathered there as well, supported by clouds, are the Twelve Apostles. The lower two-thirds of the image unveil an infernal scenario where humans and humanlike figures are tormented by demonic creatures. Only a few enjoy the good fortune of ascending to heaven in the upper left. A depiction of Heavenly Paradise is deliberately omitted. The image is intended as a terrifying deterrent, an admonition to pursue a virtuous way of life. The author of this composition – which stands in the tradition of Hieronymus Bosch's landscapes of hell – was the Flemish painter Pieter Huys. This nearly exact copy is the work of an unknown artist.



UNBEKANNTER MALER ANDACHTSBILD DER SCHMERZENSREICHEN MUTTER MARIA

frühes 20. Jh.

Kopie nach dem Original von 1636

Öl auf Leinwand

Inv. Nr. III 2083



Das Gemälde zeigt im Zentrum die vor dem Kreuz sitzende schmerzreiche Maria umgeben von sieben Medaillons mit Szenen aus der Lebens- und Leidensgeschichte Jesu. Als Stifterfiguren sind am unteren Bildrand Johann Jakob Spee, seine Schwester Agnes und deren Ehemann Andreas Bachem dargestellt. Die Geschwister stifteten das Gemälde im Jahr 1636. Fünf Jahre zuvor war ihre Mutter, Anna Katharina Spee, als *Hexenkönigin von Bruchhausen* verbrannt worden. Trotz der Verurteilung als Hexe wurde ihr eine Messstiftung zugestanden. Ihr zu Ehren wird in der Wallfahrtskirche in Bruchhausen (Landkreis Neuwied) bis heute jeden Samstag eine Messe gelesen. Anna Katharina Spee war eine enge Verwandte von Friedrich Spee. Dessen Schrift *Cautio criminalis*, in der er gegen die Hexenprozesse argumentierte und damit entscheidend zum Ende der Hexenverfolgung beitrug, erschien im Mai 1631, nur wenige Monate vor dem Prozess gegen Anna Katharina Spee.



ANONYMOUS ARTIST DEVOTIONAL IMAGE OF THE MOTHER OF SORROWS

Early 20th c.

Copy of original of 1636

Oil on canvas

Inv. Nr. III 2083



The centre of this painting is occupied by the sorrowing Virgin, who is seated in front of the cross and surrounded by seven medallions containing scenes from the life and Passion of Jesus. Depicted as donors along the lower edge are Johann Jakob Spee, his sister Agnes and her husband Andreas Bachem. The siblings donated this painting in 1636. Five years earlier, Anna Katharina Spee, their mother, had been burnt at the stake as the “queen witch of Bruchhausen”. Despite being condemned as a witch, she was granted a mass stipend by the parish. Even today, a mass is still read in her honour every Saturday at the pilgrimage church in Bruchhausen (district of Neuwied). Anna Katharina Spee was closely related to Friedrich Spee, whose treatise *Cautio criminalis* argued against the witch trials and contributed to ending the persecution of so-called witches. It was published in May of 1631, just a few months before the trial of Anna Katharina Spee.



CARL SPITZWEG
(1808, MÜNCHEN–1885, MÜNCHEN)
BETENDER AM WALDESRAND

Untermalung um 1840
Übermalung um 1860
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 1021

Carl Spitzweg war ein bedeutender deutscher Maler der Spätromantik. Obwohl er früh künstlerisches Talent zeigte, absolvierte er zunächst auf Wunsch seiner Eltern eine Ausbildung zum Apotheker in seiner Heimatstadt München. Ab 1830 studierte er Pharmazie, Botanik und Chemie. 1833 änderte Spitzweg nach einer Krankheit sein Leben und beschloss, hauptberuflich als Maler zu arbeiten. Als Autodidakt, der nie eine Akademie besucht hatte, wurde Spitzweg 1835 Mitglied des Münchner Kunstvereins. In den folgenden Jahrzehnten reiste er durch ganz Europa und schuf über 1500 Gemälde und Zeichnungen. Seine anfangs noch im Biedermeier verwurzelte Malweise lockerte sich im Laufe seines Lebens auf und näherte sich dem Impressionismus an. Stilistisch ist auch dieses Gemälde fast schon impressionistisch, jedoch zeugt das Dargestellte von der Geisteshaltung der Romantik: alles ist beseelt, Gott steckt in jedem Lebewesen. Daher ist der Betende Gott am Wegesrand genau so nah wie in einer Kirche.



CARL SPITZWEG

(1808, MUNICH–1885, MUNICH)

FIGURE PRAYING AT THE EDGE OF A FOREST

Underpainting c. 1840

overpainting c. 1860

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1021



Carl Spitzweg (1808–1885) was a major late-Romantic German painter. Although he manifested artistic talent early on, he complied with his parents' wishes, training as an apothecary in his hometown of Munich. In 1830, he started studying pharmaceuticals, botany and chemistry. In 1833, following an illness, Spitzweg decided to change his life and strike out on his own, making painting his primary occupation. An autodidact who never attended an academy, Spitzweg became a member of the Munich Kunstverein in 1835. During the ensuing decade, he travelled throughout Europe, leaving behind a legacy of more than 1500 paintings and drawings. In the course of his life, his painting style – initially rooted in Biedermeier aesthetics – became looser, eventually approaching Impressionism. While almost impressionistic stylistically, this scene is suffused with the spirit of Romantic pantheism: everything is animate, and God resides in every living being. The figure praying at the edge of the forest is thus as close to God as anyone praying in a church.



NACH LAVINIA FONTANA (1552, BOLOGNA–1614, ROM) **HEILIGE FAMILIE**

17. Jh.
Öl auf Leinwand
Inv. Nr. III 1333



Die Komposition dieser *Heiligen Familie* stammt von Lavinia Fontana (1552–1614). Nach der Ausbildung in der Werkstatt ihres Vaters Prospero in Bologna machte sich Lavinia vor allem mit Porträts und religiösen Sujets einen Namen. Sie war eine gefragte Malerin, deren Werke sich in Sammlungen in ganz Europa befanden. 1603 zog sie auf Einladung von Papst Clemens VII. nach Rom, wo sie für den Rest ihres Lebens arbeitete. Das Original, auf dem diese Heilige Familie basiert, wurde um 1680 für König Ludwig XIV. gekauft und befindet sich heute im Louvre. Das Gemälde wurde mehrmals grafisch reproduziert, erstmals um 1650. Als Druckgrafik verbreitete sich das Motiv in ganz Europa – und zwar sowohl als identische Reproduktion als auch als spiegelverkehrte Variante. Dieses Gemälde zeigt eine spiegelverkehrte Darstellung der Originalkomposition. Auf dem Schoß der Muttergottes umarmen sich Christus und der kleine Johannes der Täufer. Im Hintergrund sieht man Josef und Anna, die Mutter Marias.



AFTER LAVINIA FONTANA
(1552, BOLOGNA–1614, ROME)
HOLY FAMILY

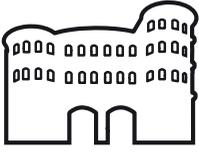
17th c.

Oil on canvas

Inv. Nr. III 1333



This image of the Holy Family is the work of Lavinia Fontana (1552–1614). After training in the workshop of her father, Prospero, in Bologna, Lavinia made a name for herself with her portraits and religious subjects. She was in considerable demand, and her paintings found their way into collections throughout Europe. In 1603 she moved to Rome following an invitation from Pope Clement VII, remaining there for the rest of her life. The original on which this Holy Family is based was purchased in 1680 for Louis XIV, and is now in the Louvre. It was reproduced as a print a number of times from 1650 onwards. In this form, it was disseminated throughout Europe – whether oriented like the original canvas or reversed. This painting is in reverse orientation to the original. The Christ Child and infant John the Baptist embrace on the Virgin Mary's lap. Visible in the background are Joseph and Anne, Mary's mother.



HANS ADAMY

(1890, TRIER-PFALZEL–1976, TRIER-PFALZEL)

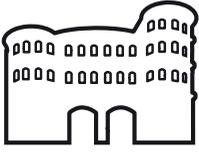
CHRISTUS VOR PILATUS (DEM PAPST)

um 1970

Öl auf Holzfaserplatte

Inv. Nr. III 375

Hans Adamy besuchte zunächst die Werkschulen in Trier und Köln und wurde dann an der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Kunst in Weimar aufgenommen. Auf zahlreichen Wanderungen und Reisen durch Südeuropa entstand eine Vielzahl von Landschaftsskizzen, die neben den Ansichten seines Heimatortes einen Großteil seines Nachlasses ausmachen. Darüber hinaus sind auch religiöse Themen, Stilleben und Porträts in seinem Œuvre vertreten. Stilistisch lässt sich Adamy aufgrund seiner Vielseitigkeit kaum einordnen, Einflüsse des Spätimpressionismus und des Expressionismus werden gleichermaßen wirksam, unterschiedliche künstlerische Stilmittel kommen je nach Bedarf zum Einsatz. Hier setzt sich Adamy kritisch mit dem Thema katholische Kirche auseinander. Statt vor seinem Richter Pontius Pilatus steht der dornen gekrönte Christus vor dem Papst. Der ist gesichtslos und sitzt mit prächtiger Tiara vor einer Miniatur des Petersplatzes im Hintergrund.



HANS ADAMY

(1890, TRIER-PFALZEL–1976, TRIER-PFALZEL)

CHRIST BEFORE PILATE (THE POPE)

c. 1970

Oil on fibreboard

Inv. Nr. III 375

Hans Adamy (Trier-Pfalzel, 1890–1976) began by attending the *Werkschule* (vocational school) in Trier and Cologne, and was then accepted by the academy in Weimar. During numerous hiking tours and travels throughout southern Europe, he produced a large number of landscape sketches, which, alongside scenes of his hometown, make up the bulk of his artistic estate. Also represented in his oeuvre are religious motifs, still lifes, and portraits. Given Adamy's versatility, it is difficult to classify him stylistically – he was influenced to an equal degree by late Impressionism and Expressionism, and had recourse to varied artistic resources as needed. This painting embodies Adamy's critical attitude toward the Catholic Church. Christ – shown wearing a crown of thorns – stands not before the judge Pontius Pilatus but instead faces the Pope. With its splendid tiara, the latter figure is faceless, and is seated before a miniature version of St. Peter's Square, which occupies the background.



RUT BLEES LUXEMBURG (*1967, TRIER)
FAITH IN INFRASTRUCTURE

2008

C-Print

Inv. Nr. XIV 136



Einsame, leere Straßen und Plätze, mystisches, grün schimmerndes Licht, amorph anmutende Oberflächen und nächtliche Orte sind Themen der Fotografin Rut Blees Luxemburg (*1967, Trier). Die Künstlerin sucht über ihre Aufnahmen einen Weg in die Psyche der jeweiligen Stadt, des jeweiligen öffentlichen Raumes und hält damit einen ganz speziellen Aspekt ihres Wesens fest. Häufig zeigt sie dabei Orte, die schwer zugänglich sind, aus besonderer Perspektive fotografiert. In diesem Fall fotografierte sie nachts und ohne künstliches Licht mit einer analogen Großformatkamera das Deckengewölbe der Wallfahrtskirche in Klausen. Blees Luxemburg stellt die Perspektive auf den Kopf, sodass man zunächst denkt, man schaue in einen Abgrund. Der Blick stürzt von oben, das taumelnde Gefühl wird noch verstärkt durch die Lichtbahnen, die durch die lange Belichtungszeit sichtbar geworden sind.



RUT BLEES LUXEMBURG (B. 1967, TRIER) FAITH IN INFRASTRUCTURE

2008

C-Print

Inv. Nr. XIV 136



Desolate empty streets and squares, a mystical, green, shimmering light, seemingly amorphous surfaces and nocturnal scenes are the themes of photographer Rut Blees Luxemburg (b. 1967, Trier). Through her images, she tries to gain access to the psyche of a given city, its public spaces, seeking to crystallize whatever it is that makes them special. Frequently, she selects inaccessible places, photographing them from unusual perspectives. In this case, she has photographed the vaulted ceiling of the pilgrimage church in Klausen at night using a large-format analogue camera without artificial lighting. Blees Luxemburg inverts the image so that at first glance, we seem to be staring into an abyss. The view plunges downward, and the sensation of vertigo is intensified by the streaks of light resulting from the extended exposure.