

---

# 1

---

**ABBILDUNGEN**





Tiziano Vecellio zugeschrieben  
Abendlandschaft mit Figurenpar, um 1518–1520

## **TIZIANO VECELLIO ZUGESCHRIEBEN ABENDLANDSCHAFT MIT FIGURENPAAR, UM 1518 – 1520**

---

Seit seiner Erstpublikation 1844 wurde dieses stimmungsvolle, auf Papier gemalte Landschaftsbild in der Literatur stets der venezianischen Kunst Giorgiones und Tizians zugeordnet.<sup>1</sup> Da das kleinformatische Bild nicht signiert ist, bedarf es einer näheren Zuschreibung. Zunächst in die Giorgione-Ecke gerückt, wurde es 1938 durch Tancred Borenius erstmals Tizian zugeschrieben. Bernard Berenson bezeichnete es 1957 demgegenüber als «giorgionesk». An drei Auktionen – 1988, 1994 und 1996 – lief das Bild, tief eingeschätzt, unter «Nachfolger» bzw. «Umkreis» von Giorgione. Angesichts des gereinigten Bildes zeigt sich heute aber, dass die melancholische Trübung und Verrätselung, wie sie für gemalte Landschaftsräume im Stil Giorgiones charakteristisch sind, hier nicht gegeben sind. In den bisher erschienenen Werkkatalogen der Gemälde Tizians fand das Werk keinen Niederschlag – hätte dort als Gemälde auf Papier aber ohnehin einen Sonderfall dargestellt. Dessen ungeachtet setzte aber ab 1969 eine bis heute andauernde Reihe zustimmender Stellungnahmen zur Autorschaft Tizians ein, namentlich von William R. Rearick (2000 und 2001), Matthias Wivel (2018) und schliesslich Paul Joannides (2018 und 2019). Nach 1996 ist seitens von Fachautorinnen und -autoren keine andere Zuschreibung als die an Tizian bekannt geworden.

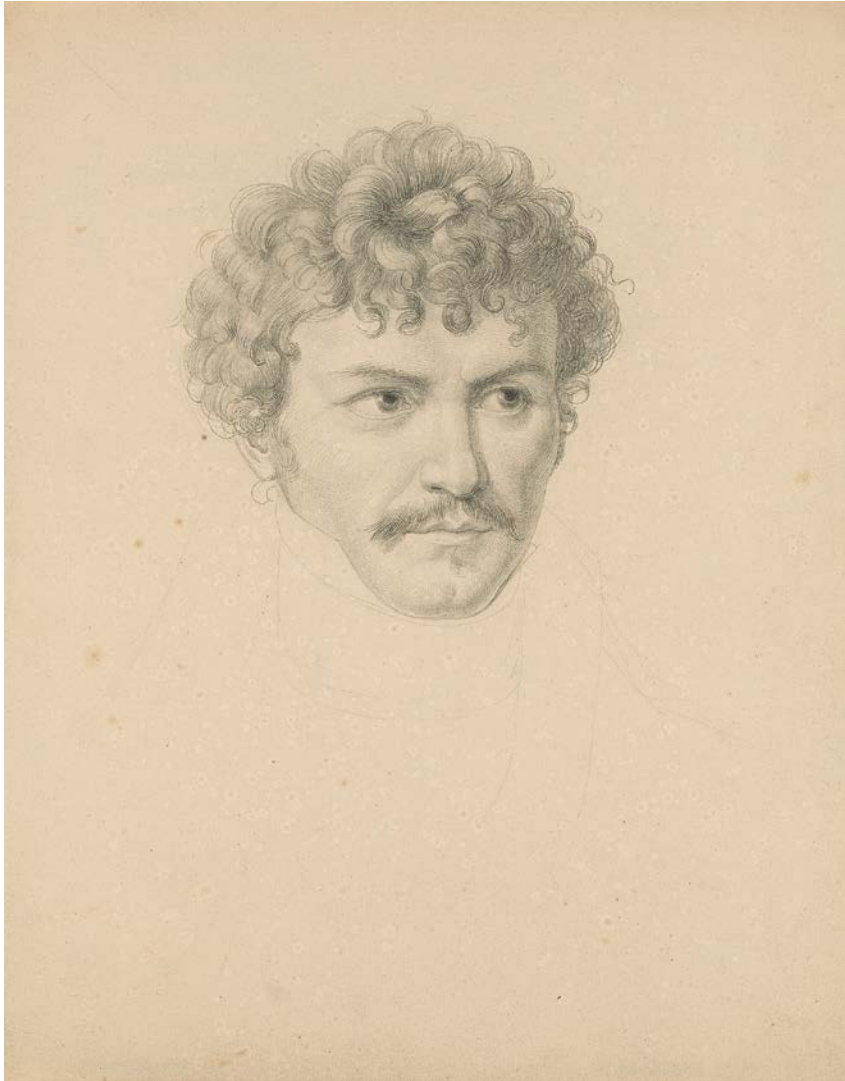
Einige auffallende Motive des Bildes finden sich auch anderswo in Tizians Werk: Dies gilt etwa für den Ritter mit Barett (etwa im Holzschnitt zum «Sieg des Glaubens»), den gotischen Kirchturm (in Gemälden und im druckgrafischen Werk) und die Befestigungstürme (in diversen Zeichnungen). Die Strukturen der Stämme und Laubmassen der Bäume links finden sich ganz ähnlich in Zeichnungen Tizians (etwa in «Arkadische Landschaft mit Hirten» in der Albertina) oder des stark von ihm geprägten Dome-

**nico Campagnola (in «Die Stigmatisation des Hl. Franziskus» in der Klassik Stiftung Weimar). Und schliesslich ist das Motiv des Baums, dessen oranges Laub vor dem Blau des Himmels aufleuchtet, oft und sehr ähnlich eingesetzt in Gemälden Tizians zu finden. Die für Tizian charakteristische Farbigkeit ist insgesamt hervorzuheben.**

**Im Gegensatz zu Gemälden der Zeit auf Leinwand oder Holz ist das Hauptmotiv hier auf innovative Weise die Landschaft selber. Vergleichbares findet man im Venedig des frühen 16. Jahrhunderts nur im Bereich der Zeichnungen und druckgrafischen Werke. Dort sind die Hauptfiguren in den Landschaften im Verhältnis viel kleiner als in zeitgleichen Gemälden und meist auch nicht zentral angeordnet. Wichtige Vertreter dieser Landschaftsdarstellungen auf Papier sind Tizian selber, sowie Giulio Campagnola und dessen bereits erwähnter Stiefsohn Domenico. Entsprechend kann unser Bild als Beispiel für die Ausweitung des Landschaftskonzepts, wie es in den Zeichnungen entwickelt wurde, in den Bereich der Malerei gesehen werden. Bezeichnenderweise wurde dabei der Bildträger Papier – der in Italien und im Norden in der gleichen Zeit auch in anderen Fällen für kleine Gemälde nachweisbar ist – beibehalten. Offen bleibt die Frage, ob das Bild als Studie diente oder für sich schon Werkcharakter hatte.**

**Philippe Büttner**

1 Einzige Ausnahme: 1912 wurde das Bild einmal der Bolognesischen Schule zugewiesen. Das Werk wird im Sommer 2020 im Rahmen einer Ausstellung zur Landschaftsmalerei im Kunsthaus präsentiert und auf der Grundlage neuer kunsthistorischer und kunsttechnologischer Forschungen in deren Katalog mit kompletter Bibliographie publiziert werden. Wir beschränken uns hier auf: William R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Mailand 2001, S. 39–40 und Anm. 42, S. 211–12. Einem bereits vorliegenden, 2018 durch Libby Sheldon in London erhobenen kunsttechnologischen Bericht zufolge lassen die Art und Weise, wie die Materialien gehandhabt wurden, wie auch der Gebrauch bestimmter nachgewiesener Farbmaterien, das Bild als Produkt des frühen 16. Jahrhunderts, mit Verbindungen zum Frühwerk Tizians, einordnen.



Daniel Albert Freudweiler  
Bildnis Samuel Amster, 1818–1821

## DANIEL ALBERT FREUDWEILER BILDNIS SAMUEL AMSLER, 1818 – 1821

---

Erschlossen wurde das «Römische Portraitbuch» Daniel Albert Freudweilers vor nicht allzu langer Zeit, im Jahr 2005, durch den Romantikspezialisten Stephan Seeliger.<sup>1</sup> Noch bis vor Kurzem befand sich das «Portraitbuch», das diese Bezeichnung nur behelfsmässig trägt, in Privatbesitz und konnte durch glückliche Umstände unlängst erworben werden. Das Konvolut ist sowohl von dokumentarischem als auch von künstlerischem Wert: Die insgesamt 16 in Grafit ausgeführten männlichen Bildnisse Freudweilers, die lose in einer Mappe liegen, sind romantische Freundschaftsbilder in Reinform. Mehr noch, sie offenbaren die engen Verbindungen, die zwischen «Deutschrömern» und Schweizer Künstlern in der Ewigen Stadt bestanden.

Für den Wahl-Zürcher Freudweiler muss der Aufenthalt in Rom von Mai 1818 bis April 1821 in künstlerischer Hinsicht ungemein prägend gewesen sein. So besitzt das Kunsthaus gemalte Kopien nach Raffael,<sup>2</sup> die an die Werke der damals ebenfalls in Rom tätigen Nazarener denken lassen. Die enge Verbindung zu jenen Künstlern ist besonders am Porträt des Kupferstechers und Landsmanns Samuel Amsler evident, dessen gezeichnetes Bildnis im «Römischen Portraitbuch» am überzeugendsten ausfällt. Amsler zählte mit seinen Reproduktionen zu einem der wichtigsten Unterstützer der nazarenischen Bewegung. Noch heute legendär sind Amslers Umrissradierung nach Johann Friedrich Overbecks Programmbild «Triumph der Religion in den Künsten» und sein gestochenes Porträt Carl Philipp Fohrs, das er nach einer zeichnerischen Vorlage Carl Barths schuf.

Sowohl Amslers und Freudweilers gemeinsame Herkunft – sie kannten sich bereits aus Zürich – als auch ihre Verbundenheit in künstlerischen Fragen werden sich vorteilhaft auf die Umsetzung des ausgesprochen innigen Freundschaftsbildnisses ausgewirkt haben. Aus dem Blick des Dargestellten spricht geballte Konzentration und Versonnenheit zugleich, die Verteilung von

**Licht und Schatten könnte ausgewogener nicht sein und mit minutiöser Detailverliebtheit ist jede einzelne Haarsträhne erfasst. Die Ausdruckskraft des Gesichtes wird zudem dadurch gesteigert, dass der Rest des Blattes nahezu weiss geblieben ist. Nur am Rande sei erwähnt, dass auch von Amsler selbst ein Porträtalbum existiert, das heute im Ashmolean Museum in Oxford aufbewahrt wird.<sup>3</sup>**

**Ausgehend von der engen Beziehung zu Amsler knüpfte Freudweiler Kontakte zu anderen Gleichgesinnten, etwa zu Carl Barth, Ferdinand Ruscheweyh oder Johann Michael Knapp. Sie alle sind in Freudweilers «Portraitbuch» verewigt worden. Hinzu kommen Porträts von Julius Schnorr von Carolsfeld oder Johann Christian Reinhart, die allerdings eher aus reiner Hochachtung der Bildnissammlung beigefügt worden sein dürften.**

**Wenngleich der Kunsthistoriker Seeliger mit seiner Erschliessung des Konvoluts wichtige Grundlagenforschung betrieben hat, so konnten doch nicht alle der 16 Porträtierten endgültig identifiziert werden. Seeliger orientierte sich zu Recht an Hans Gellers Standardwerk zu den «Bildnissen der deutschen Künstler in Rom»<sup>4</sup>, doch Gesichter bleiben wandelbar, immer fliesst in Bildnissen auch die innere Teilhabe des jeweiligen Porträtisten mit ein. Endgültige Sicherheit wird es daher nur in einigen der noch zu klärenden Fälle geben. Das tut der hohen zeichnerischen Qualität der Blätter freilich keinen Abbruch. Die Identität der Dargestellten wäre allenfalls aus kunsthistorischer Warte ein erfreuliches Surplus.**

**Jonas Beyer**

1 Stephan Seeliger, «Daniel Albert Freudweilers <Römisches Portraitbuch>», in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 62, Heft 2 (2005), S. 61–72.

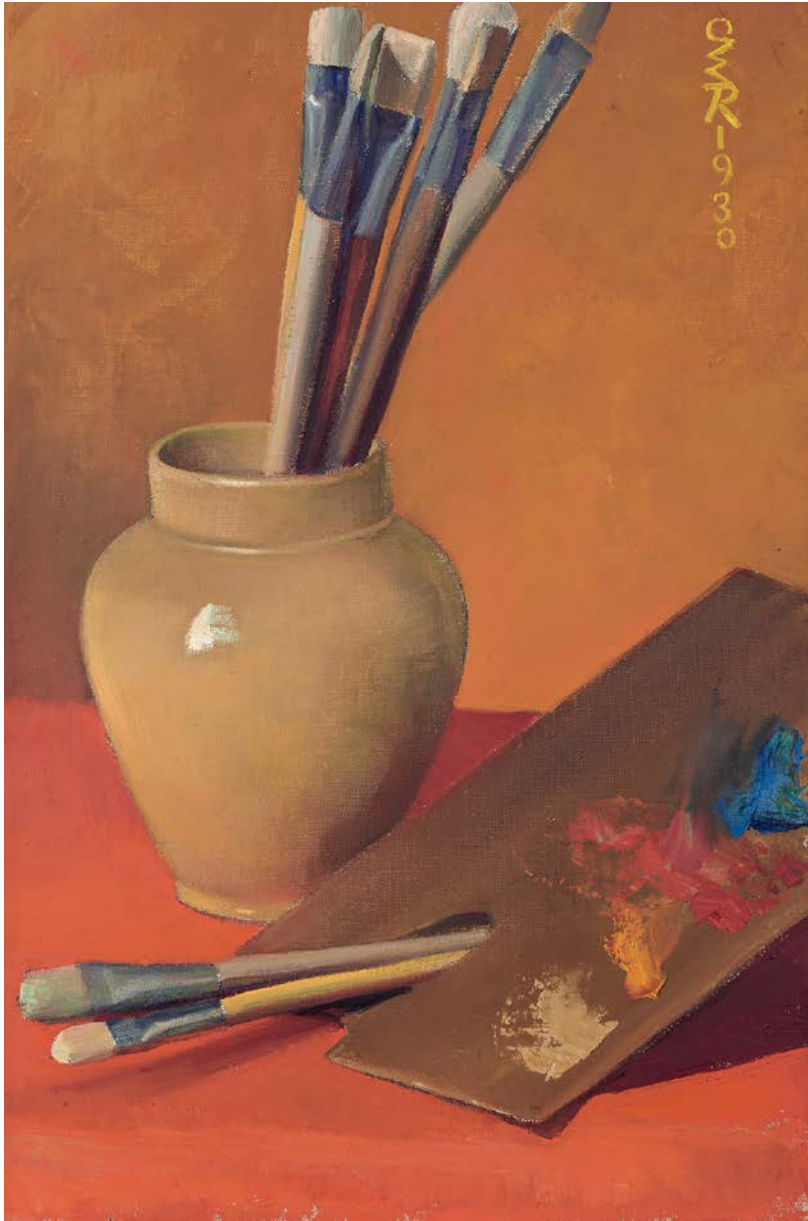
2 Vgl. die Ölgemälde «Engel mit Tafel» (Inv. Nr. 243) und «Musizierender Engel» (Inv. Nr. 1361).

3 <https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/2572/album-of-portrait-drawings> (zuletzt abgerufen: 04.02.2020).

4 Hans Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800–1830, Berlin 1952.



Ernst Würtenberger  
Porträt Dr. med. Gustav Adolf Steiger, um 1915



Otilie W. Roederstein  
Stilleben mit Malutensilien, 1930

## OTTILIE W. ROEDERSTEIN STILLEBEN MIT MALUTENSILIEN, 1930

---

Ottilie Wilhelmine Roederstein, 1859 in Zürich geboren, gehörte zu Lebzeiten zu den international angesehenen Künstlerinnen.<sup>1</sup> Nach einer ersten Ausbildungsphase in Zürich und Berlin bildete sie sich ab 1882 im sogenannten «Atelier des Dames» von Jean-Jacques Henner und Carolus-Duran in Paris weiter.<sup>2</sup> In Paris stellte die Künstlerin ihre Gemälde von 1883 bis 1913 regelmässig an den Salons sowie an den Weltausstellungen von 1889 und 1900 aus. 1891 liess sich Roederstein zusammen mit ihrer Partnerin, der deutschen Gynäkologin Elisabeth H. Winterhalter, in Frankfurt am Main nieder. Hier engagierten sich die beiden Frauen, deren Lebensgemeinschaft gesellschaftlich akzeptiert war, in der lokalen Frauenbewegung. 1909 bezogen sie ein eigens für sie im modernen Stil gebautes Haus in Hofheim am Taunus, wo sie bis an ihr Lebensende wohnhaft blieben. Bis zu ihrem Tod 1937 war Roederstein eine gefragte Künstlerin. Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Verbreitung des Abstrakten Expressionismus und des Informel geriet ihr figuratives Werk allerdings sehr rasch in Vergessenheit.

Roederstein orientierte sich zunächst an der dunkeltonigen Malerei der französischen Kunstakademie, später an derjenigen der Meister der italienischen und deutschen Renaissance. In der frühen Zeit experimentierte sie auch mit der damals wiederentdeckten Technik der Temperamalerei. Um 1900 hellte sie ihre Palette allmählich auf. Nach einer impressionistischen Phase fand sie in den 1920er-Jahren zu einer sachlich-nüchternen Bildsprache. Roederstein spezialisierte sich auf Figurenbilder, hauptsächlich Porträts, die sie in Auftrag bekam, malte jedoch auch allegorische und biblische Sujets sowie Aktbilder und Szenen aus dem Alltag. Daneben war die Malerin auch für ihre Stilleben bekannt. Diese zeichnen sich oft durch einen klaren und einfachen Bildaufbau aus, so auch das «Stilleben mit Malutensilien» von 1930. Auf einer rot bedeckten Fläche zeigt es einen schlichten beigefarben-

nen Keramiktopf, in dem sechs Pinsel unterschiedlichen Typs stehen. Davor ist eine rechteckförmige Palette schräg aufgestellt, die ihrerseits zwei Pinseln Halt bietet. Auf die Palette hat die Künstlerin die drei Grundfarben Blau, Rot und Gelb in abgemischten Tönen aufgetragen. Innerhalb der gesamten Komposition, die aus warmen Rot-, Orange- und Gelbtönen aufgebaut ist, erhält der blaue Farbleck ein starkes Gewicht. Es ist bezeichnend für Roederstein, wie gekonnt sie die spärlichen Gegenstände mittels unterschiedlich diagonaler Platzierung zu einem spannungsvollen Ganzen zusammenfügt. Die Attribute des Malerberufs kommen in ihren Stillleben sehr selten vor. Programmatischer tauchen sie in drei Selbstbildnissen auf, in denen sich die Künstlerin selbstbewusst mit Pinseln in der Hand porträtiert. «Stillleben mit Malutensilien», das die Bestände Roedersteins im Kunsthaus Zürich auf das Beste ergänzt, befand sich einst in der Sammlung von Theodor Wolfensperger, Bankdirektor und Schweizer Honorarkonsul in Frankfurt am Main.<sup>3</sup> Zusammen mit seiner Frau Anna Elisabeth gelang es ihm, mehr als dreissig Werke von Roederstein zusammenzutragen.

**Sandra Gianfreda**

- 1 Barbara Rök, Ottilie W. Roederstein (1859–1937). Eine Künstlerin zwischen Tradition und Moderne, Monographie und Werkverzeichnis (Diss. Marburg 1997), hg. von Eva Scheid anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Hofheim a. Ts., Marburg 1999.
- 2 Frauen wurden erst 1900 zur École des Beaux-Arts zugelassen.
- 3 Zu Wolfensperger siehe den ausführlichen Artikel von Jens-Holger Jensen: [https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/frankfurt\\_sachsenhausen\\_naehere\\_betrachtet\\_hans\\_thoma\\_strasse\\_10\\_johann\\_theodor\\_wolfensperger?nav\\_id=7359](https://lisa.gerda-henkel-stiftung.de/frankfurt_sachsenhausen_naehere_betrachtet_hans_thoma_strasse_10_johann_theodor_wolfensperger?nav_id=7359) [5.2.2020].

## **ROBERT RAUSCHENBERG STONED MOON SERIES, 1969/1970**

---

Dieser Ankauf von vier Grafiken, die von der renommierten Druckwerkstatt Gemini G.E.L. in Los Angeles produziert worden und in europäischen öffentlichen Sammlungen selten zu finden sind, konnte aus der Ausstellung «Fly me to the Moon» (siehe S. 43) getätigt werden. Rauschenberg produzierte diese auf Einladung der US-amerikanischen Weltraumbehörde NASA (National Aeronautics and Space Administration). Nur wenigen ist heute noch bekannt, dass die NASA die Einbindung von Künstlerinnen und Künstlern schon schnell nach ihrer Gründung 1958, also bereits 1963 als integralen Bestandteil ihrer Medienstrategie betrachtet hat, wie der Aufruf des damaligen NASA-Chefs James Webb veranschaulicht: «Was sollen wir im Bereich der bildenden Kunst tun, um Flüge wie die von Shepard und Glenn zu dokumentieren, aber auch zukünftige Ereignisse mit historischem Potenzial, von denen wir wissen, dass sie vergänglich sind.»<sup>1</sup> Zehn Jahre später musste sich Webb, seiner apodiktischen Wortwahl zufolge, über den Zweck von Künstlern bei der NASA sicher gewesen sein, indem er von ihnen nämlich als «Augenzeugen des Weltraums» sprach.<sup>2</sup> Obschon das Kunstprogramm in den Genuss kompetenter Berater wie John Walker, dem Direktor der National Gallery of Art in Washington, kam, lag in der Grundidee aber folgendes Problem: Affirmatives Protokollieren und kritisches Denken schliessen sich aus. Man erhält heute darum auch den Eindruck, dass sich dies in der Künstlerwahl der NASA niederschlägt, von denen eine grosse Mehrheit von kunsthistorisch untergeordneter Relevanz sind. Im rund fünf Jahrzehnte anhaltenden Programm stechen aber doch einige Namen heraus, darunter Laurie Anderson, Vija Celmins, Nam June Paik, Terry Riley und Andy Warhol; und in diesem Zusammenhang Robert Rauschenberg. Als einer der wichtigsten Vertreter der Pop Art konnte dieser der Mondlandung aus der Warte der Massenkultur mit ikonischem Charakter etwas abgewinnen und liess sich die persönliche



Robert Rauschenberg  
Trust Zone. From the 'Stoned Moon Series', 1969



Robert Rauschenberg  
Tracks. From the 'Stoned Moon Series', 1970

**NASA-Einladung (neben zehn weiteren Künstlern) zum Launch von Apollo 11 nicht entgehen. Jahre später beschrieb Rauschenberg die Zusammenarbeit wie folgt: «In einem Tag hatte mich Apollo 11 verdaut. Ich war eine seiner Muskeln geworden. Fotografische Archive öffneten sich mir. Tausende von Fotos bestätigten und verrieten beeindruckende Details. [...] Apollo schwebte. Hob die Seele von jedem einzelnen mit sich hoch. Nichts wird wie vorher sein.»<sup>3</sup> Rauschenberg ist es gelungen, eben gerade jene Bilder künstlerisch zu verwerten und in Szene zu setzen, die es nie in die Schlagzeilen geschafft haben. Er verdeutlicht damit, dass es hinter den zwölf Astronauten, die den Mond heldenhaft betreten haben, eine unvorstellbar grosse Maschinerie und tausende von Helfern und Zulieferinnen gegeben hat, ohne die das teuerste wissenschaftliche Projekt der Menschheit nie stattgefunden hätte und von denen doch kaum jemand spricht. Die rund 35 Lithografien, die Rauschenberg in den nachfolgenden zwei Jahren unter dem Titel «Stoned Moon Series» (1969/1970) produzierte, gehören gemäss Kunstkritiker Donald Karshan zum Besten und «Avantgardistischsten», was zu jener Zeit im druckgrafischen Bereich kreierte worden ist.<sup>4</sup>**

**Cathérine Hug**

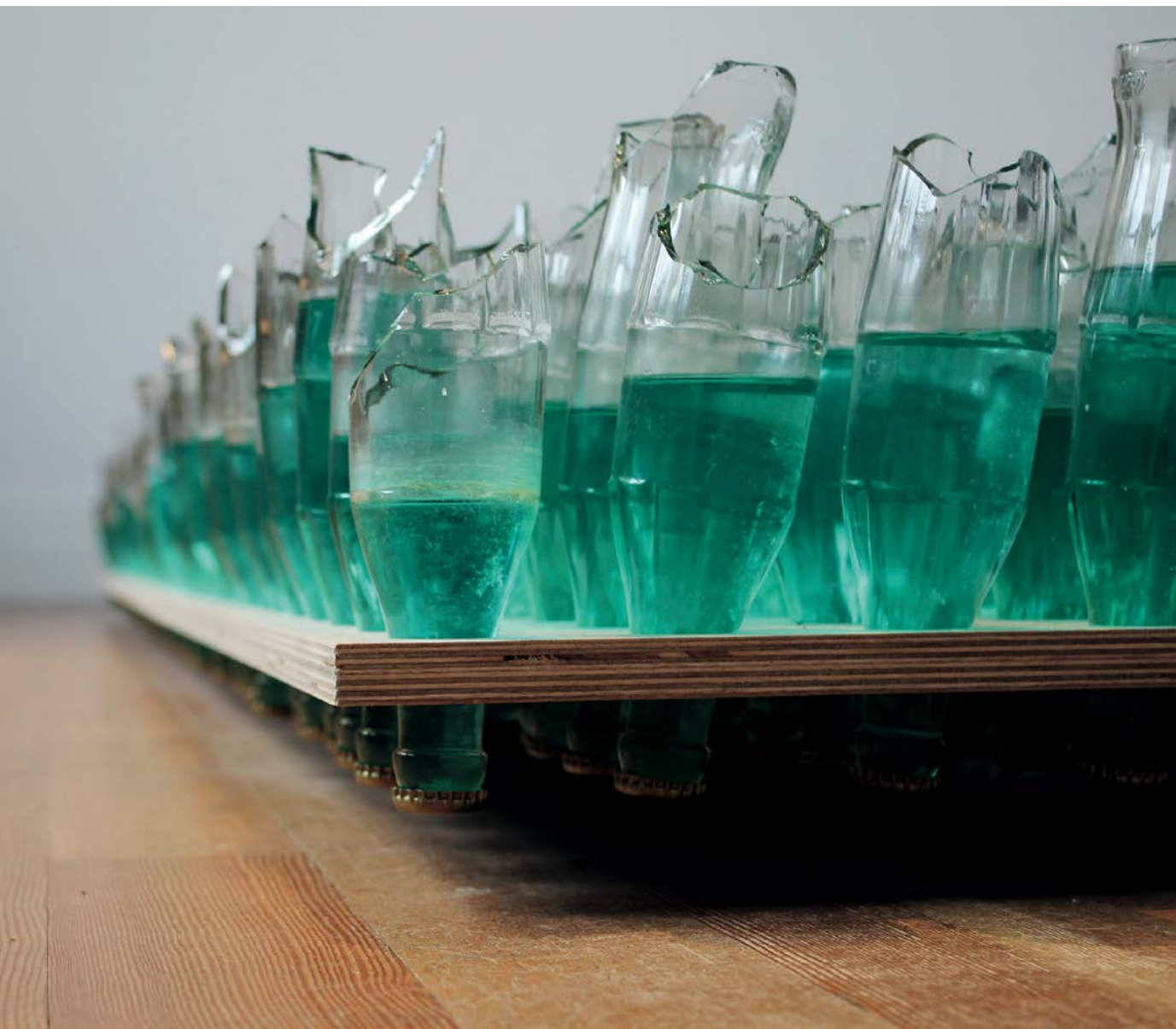
- 1 'Just what NASA should do in the field of fine arts to commemorate past historic events, such as Shepard's and Glenn's flights, as well as future historic events that we know will come to pass'. Frei übersetzt nach: James Webb zu Hiden Cox, 16. März 1962, Kopie in den NASA Art Program History files, Aeronautics Division, National Air and Space Museum, Washington, zit. nach: James Dean and Bertram Ulrich (Hg.), NASA/ART, 50 years of exploration, New York 2008, S. 7.
- 2 James Dean et. al., Eyewitness to Space, New York 1971.
- 3 Originalzitat: 'In one day Apollo 11 had digested me. I was some of its muscle. Photographic files open to me. Thousands of photos further reaffirming and informing awesome details. [...] Apollo was airborne. Lifting everyone's spirits with it. Nothing will already be the same.' Frei übersetzt nach: Rauschenberg, Stoned Moon, Robert Rauschenberg Archive, New York 1981, zit. in: James Dean and Bertram Ulrich (Hg.), NASA/ART, 50 years of exploration, New York 2008, S. 11.
- 4 Donald Karshan, «Robert Rauschenberg», in: Art in America, New York, November/December 1971, S. 48-49.



Andrea Büttner  
Phone Etching, 2015



Lungiswa Gqunta  
Lawn, 2017





Ella Littwitz  
A Moon in Ramallah is a Star in Hebron, 2017

## **ELLA LITTWITZ A MOON IN RAMALLAH IS A STAR IN HEBRON, 2017**

---

Seit 2006 wird der renommierte Kunstpreis der Dr. Georg und Josi Guggenheim-Stiftung verliehen. Bis 2017 wurden damit junge Schweizer Künstlerinnen und Künstler ausgezeichnet, die anlässlich der Swiss Art Awards-Präsentation in Basel von einer Jury ausgewählt wurden. Der Preis gab den Künstlerinnen und Künstlern die Möglichkeit, eine Publikation zu realisieren und ihre Arbeit in einer Ausstellung zu präsentieren. Zudem wurde jeweils ein Werk von der Guggenheim-Stiftung angekauft und dem Kunsthaus als Geschenk übergeben.

Im Jahr 2017 hat die Stiftung entschieden, den Preis neu zu strukturieren und auszurichten. Vor dem Hintergrund der Geschichte des jüdischen Kunstsammler-Ehepaars Dr. Georg und Josi Guggenheim, das die verhärteten Fronten im Nahen Osten zeitweilig mit Besorgnis beobachtet und sich entsprechend seinen Möglichkeiten für den Friedensprozess eingesetzt hatte, wurde der Guggenheim-Preis in ein Atelier-Austauschprogramm umgewandelt. Jährlich alternierend wird eine Künstlerin/ein Künstler aus der Schweiz und aus einem Land des Nahen Ostens ausgezeichnet und die Preisträgerinnen und Preisträger verbringen drei Monate im jeweils anderen Land. Die Schenkung eines Werkes an das Kunsthaus Zürich bleibt erhalten. Damit rückt die Idee des Dialogs, die für das Ehepaar Guggenheim so zentral war und die in der heutigen politischen Landschaft leider immer schwieriger wird, in den Fokus des Preises.

Die erste Künstlerin, die mit ihrer Familie zu einer Residenz in die Schweiz eingeladen wurde, war Ella Littwitz. Sie wurde 1982 in Haifa geboren und lebt und arbeitet in Tel Aviv. Die Künstlerin befasst sich in ihren Werken mit der Territorialisierung und Konstruktion von Grenzen sowie den oft instabilen Regeln, die diese Grenzziehungen verursachen. Sie greift dabei gerne auf

Geschichte(n) zurück, die einen Bezug zu ihrem Heimatland Israel haben und die sie in langwierigen Recherchen findet. Es handelt sich dabei häufig um vergessene oder von der offiziellen Geschichtsschreibung ausgeblendete Episoden, die sie als Ausgangspunkt oder zur Verdichtung ihrer eigenen Arbeit verwendet. Die Verschränkung von Aktualität und Historie erlaubt es ihr, stereotypisierte Darstellungen zu hinterfragen und neue Perspektiven auf die komplexe politische Realität zu eröffnen.

Für die Installation «A Moon in Ramallah is a Star in Hebron» (2017) arbeitete Ella Littwitz mit einer Gruppe arabischer Frauen zusammen. Diese stickten die Grundrisse alter Mühlen in der Region des Amud-Flusses, die im Laufe der Jahre mehrmals ihre Funktion und politische Zugehörigkeit änderten. Die Bauwerke waren zuerst palästinensische Mehlmühlen, dann jüdische Walkmühlen und schliesslich wieder palästinensische Mehlmühlen. Während die Stickerei-Technik traditionelles palästinensisches Handwerk ist, zeigt die kartografische Symbolik den europäischen Einfluss. Die Arbeit macht deutlich, wie komplex die Geschichte der Region ist und wie eng verwoben die Kultur von Israelis und Palästinensern. Der Titel verweist auf die unterschiedlichen Referenzsysteme der Symbole in Israel und Palästina, liest sich aber wie eine viel weiter gefasste Metapher für die Ähnlichkeiten und Unterschiede, die diesem komplexen kulturellen Schmelztiegel zugrunde liegen.

Mirjam Varadinis



Mircea Cantor  
*Aquila non capit muscas*, 2018



Sarah Morris  
What can be explained can also be predicted, 2019