Leben und Werk des badischen Hofmalers Georg Otto Eduard Saal (1817 – 1870)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Gabriele Häussermann

aus Heilbronn - Sontheim

Freiburg Sommersemester 2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans H. Hofstätter

Zweitgutachter: Prof. Dr. Andreas Prater

Vorsitzender des Promotionsausschusses der
Gemeinsamen Kommission der Philologischen,
Philosophischen und Wirtschafts- und Verhaltens-
Wissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Hermann Schwengel

Datum der Fachprüfung im Promotionsfach Kunstgeschichte: 26. 10. 2004

Frontispiz

Richard Lauchert (1823 - 1869) – Portrait von Georg Saal, 1853

Öl auf Leinwand

48,5 x 42,5 cm

Privatbesitz

Umschlagrückseite

Adolf Richter (1812 - 1852) – Portraitkarikatur von Georg Saal, 1853

Bleistift auf Papier

10,2 x 8 cm

Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf; Inv.Nr. C 116

Richard Lauchert (1823 - 1869) – Portrait von Georg Saal, 1853

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Hans H. Hofstätter, Universität Freiburg, für seine wertvollen Hinweise, fördernden Diskussionen und seine Betreuung im gesamten Verlaufe meiner Promotion.
Herrn Prof. Dr. Andreas Prater, Universität Freiburg, danke ich für die Erstellung des Zweitgutachtens.
Bei Herrn Dr. Klaus Durm bedanke ich mich auf das herzlichste für die umfangreiche Materialsammlung, die er mir für die Nachforschungen zu dieser Arbeit großzügig überlassen hat, für die anregenden Gespräche über seinen Urgroßvater Georg Saal und für seine stete Gastfreundschaft. Vielmals danken möchte ich auch der Familie Marschall und Frau Felizitas Wolf für ihre außergewöhnliche Unterstützung und Gastfreundschaft. Sie haben mir alle in ihrem Besitz befindlichen Werke und Dokumente Georg Saals für meiner Arbeit bereitwillig zur Verfügung gestellt.
Für ihren persönlichen Rat und ihre wertvollen Hinweise gebührt mein herzlicher Dank Herrn Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Herrn Prof. Dr. Erik Forssman, Herrn Prof. Dr. Jens Christian Jensen, der Berliner Johannisloge zur Beständigkeit und Eintracht e.V. Aachen sowie der Großloge A.F. und A.M. von Deutschland in Bonn. Danken möchte ich zudem all denjenigen Privatbesitzern Saalscher Werke, die mir freundlicherweise Abbildungen der in ihrem Besitz befindlichen Werke zur Verfügung gestellt haben.
Frau Heike Kronenwett, Stadtmuseum Baden-Baden, Herrn R. Mr. Aquilla Clarke, Herbert Art Gallery & Museum Coventry, Herrn Robert Vaughan, Coventry City Record Office, Frau Sabine Schroyen, Künstler-Verein Malkasten Düsseldorf, Frau Dr. Silke Köhn, Museum-Kunstpalast Düsseldorf, Herrn Dr. Rudolf Theilmann, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und besonders Herrn Peter Kleber, Stadtarchiv Koblenz bin ich für ihre tatkräftige Unterstützung während meiner Recherchen sehr dankbar.
Mein weiterer Dank gilt den folgenden Institutionen für ihre Unterstützung: Stadtbibliothek und Stadtarchiv Aachen, Stadtarchiv Baden-Baden, Musée municipal de l'Ecole de Barbizon in Barbizon, British Council Berlin, Geheimes Staatsarchiv Berlin, Staatsbibliothek Berlin, Stadtbibliothek Birmingham, Nordrhein-Westfälisches Personenstandsarchiv Rheinland in Brühl, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Fürstlich Fürstenbergisches Archiv Donaueschingen, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Stadtarchiv Düsseldorf, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Bundes-Militärarchiv Freiburg, Stadtarchiv Heidelberg, Generallandesarchiv Karlsruhe, Stadtarchiv Karlsruhe, Stadtgeschichtliche Sammlungen Karlsruhe, Katholisches Pfarramt Liebfrauen Koblenz, Landeshauptarchiv Koblenz, Pressearchiv der Rhein-Zeitung Koblenz, Standesamt Koblenz, Stiftung Staatliches Görres-Gymnasium Koblenz, British Library London, Courtauld Institute of Art London, Warburg Institute London, All Union Scientific Research Institute of Documentation and Archivs Moskau, Bayerische Staatsbibliothek München, Stadtarchiv München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Reichsarchiv Oslo, Stadtarchiv

Sinsheim, Rossiskaya Nationalbibliothek St. Petersburg, Bistumsarchiv Trier, Universitätsbibliothek Tübingen und Warwickshire Museum Warwick.
Für die Überlassung und Zusendung von Photographien danke ich herzlich den folgenden Museen und Auktionshäusern: Auktionshaus Ahlden GmbH Ahlden, Auktionshaus Christie's Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, Stadtmuseum Baden-Baden, Kunsthalle Bremen, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Stadtmuseum Düsseldorf, Auktionshaus Arnold Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städelsche Galerie Frankfurt, Kunsthalle Hamburg, Niedersächsische Landesgalerie Hannover, Auktionshaus Berlinghof Heidelberg, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Osborne House Isle of Wight, Galerie M. Hansen Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Kassel, Auktionshaus Bruun Rasmussen Kobenhagen, Mittelrhein Museum Koblenz, Auktionshaus Sotheby's Köln, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Paul Getty Museum Los Angeles, Galerie Fischer Luzern, Meerbuscher Kunstauktionshaus Meerbusch, Auktionshaus Karl & Faber München, Auktionshaus Neumeister München, Sotheby's München, Auksjonsforretning Blomqvist Oslo, Musée du Louvre Paris, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Potsdam, Auktionshaus Finarte Rom, Auktionshaus Bukowski Stockholm, Kunsthaus Bühler Stuttgart, Auktionshaus Dr. Fritz Nagel Stuttgart, Auktionshaus Dorotheum Wien, Museum Wiesbaden.
Ebenfalls danken möchte ich folgenden Museen und Auktionshäusern für ihre Hilfe bei der Suche nach den Werken Georg Saals, die nur aus Abbildungen bekannt sind: Auktionshaus Sotheby's Berlin, Hanzel Galleries Chicago, Fürstlich Fürstenbergisches Schlossmuseum Donaueschingen, Auktionshaus Christie's Düsseldorf, Auktionshaus Peter Karbstein Düsseldorf, Göteborgs Auktionsverk Göteborg, Auktionshaus Josef Mensing Hamm, Auktionshaus Arno Winterberg Heidelberg, Auktionshaus Carola van Ham Köln, Auktionshaus Lempertz Köln, Auktionshaus Sotheby's London, National Gallery London, Musée des Beaux-Arts Mulhouse, Auktionshaus F. Zisska & R. Kistner München, Neue Pinakothek München, Wittelsbacher Ausgleichsfond München, Auktionshaus Grev Wedels Oslo, Königliches Schlossmuseum Oslo, Nationalgalerie Oslo, Stockholms Auktionsverk Stockholm, Galerie de Beisac Wiesbaden und Auktionshaus Philippe Schuler Zürich
Mein aufrichtiger Dank gilt schließlich meinen Eltern für ihr unerschütterliches Vertrauen und für ihre tatkräftige Unterstützung in jederlei Hinsicht. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ebenfalls großen Dank schulde ich meinem Freund Michael Strohm. Er hat mich immer wieder ermutigt, weiterzumachen, und meine Probleme stets mit viel Geduld ertragen. Meinem Bruder Michael danke ich vielmals für seinen Beistand in Computerfragen.

Inhaltsverzeichnis

I EINFÜHRUNG **1**

II BIOGRAPHIE **9**

1. KOBLENZ 1817 – 1842 9

2. DÜSSELDORF 1842 – 1848/1849 UND DIE ERSTE NORWEGENREISE 1847 13

3. HEIDELBERG 1848/49 BIS 1852 /53 25

4. BADEN-BADEN SEIT 1852/53 BIS ZU SEINEM TODE 1870 29

III KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG **44**

1. FRÜHZEIT IN KOBLENZ 1836 – 1842 44

1.1 Zeichnerische Tätigkeit als Pionier *44*

1.2 Erste Landschaftsstudien *47*

1.3 Erste Arbeiten in Öl *49*

2. DÜSSELDORFER LEHRJAHRE 1842 – 1848 52

2.1 Bleistiftstudien *52*

2.2 Aquarellstudien *53*

2.3 Ölstudien *54*

2.4 Ölgemälde *56*

2.5 Weitere Werke *62*

2.6 Erste Norwegenreise 1847 *64*

2.6.1 Bleistiftskizzen und –studien 65

2.6.2 Aquarellstudien 68

2.6.3 Ölgemälde 70

3. MEISTERSCHAFT IN HEIDELBERG (1848/49 – 1852/53) UND BADEN-BADEN BIS 1858 73

3.1 Zweite und dritte Norwegenreise 1850, 1854 *74*

3.1.1 Bleistiftstudien 74

3.1.2 Aquarellstudien 77

3.1.3 Ölstudien 77

3.1.4 Lithographien 79

3.1.5 Ölgemälde 80

3.1.6 Schweizreise 1852 und weiteres Schaffen bis 1858 97

4. BARBIZON 1858 UND DER AUFBRUCH IN DIE MODERNE BIS 1870 111

4.1 Barbizon 1858 *112*
4.2 Der Schwarzwald *115*
4.3 Norwegen und die Schweiz *124*
4.4 Französische Provinz und England *132*
4.5 Mondscheinlandschaften *137*
4.6 Weitere Werke *140*
IV ANREGUNGEN UND EINFLÜSSE **142**
1. KOBLENZ UND DIE RHEINROMANTIK 1836 – 1842 142
2. DIE DÜSSELDORFER MALERSCHULE UND IHRE FOLGEN 1842 – 1858 143
3. BEGEGNUNGEN MIT DEN BARBIZONIERS 1858 152
4. DIE SPÄTEN WEGGEFÄHRTEN 1858 – 1870 156
V RESÜMEE UND WÜRDIGUNG **160**
VI KATALOG **165**
VII LITERATURVERZEICHNIS **242**
BILD- UND PHOTONACHWEIS

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Auk.Kat.	Auktionskatalog
Ausstell.Kat.	Ausstellungskatalog
Bd.	Band
Bde.	Bände
bearb.	bearbeitet
bez.	bezeichnet
Bl.	Blatt
erg.	ergänzt
FF	französischer Franc
ff	folgende Seiten
fl	Gulden
GLA	Generallandesarchiv
Hg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
HStA	Hauptstaatsarchiv
Inaug. Diss.	Inaugural Dissertation
Inv.Nr.	Inventarnummer
Jg.	Jahrgang
Kat.	Katalognummer
l.	links
Lit.	Literatur
M.	Mitte
masch. geschr.	maschinengeschrieben
Mus.Kat.	Museumskatalog
Nr. /No	Nummer
o.	oben
o. Abb.	ohne Abbildung
o. J.	ohne Jahr
o. O.	ohne Ort
r.	rechts
RM	Reichsmark
u.	unten
überarb.	überarbeitet
vgl.	vergleiche
vol.	volume

I Einführung

Georg Otto Eduard Saal, am 11. März 1817 in Koblenz geboren und am 3. Oktober 1870 in Baden-Baden gestorben, lebte und arbeitete in bewegten Zeiten – in einem Jahrhundert tiefgreifender gesellschaftlicher, politischer und ökonomischer Umbrüche. Es war die Zeit zwischen der Neuordnung Mitteleuropas auf dem Wiener Kongress (1814/15) und der Reichsgründung im Jahre 1871 unter Otto von Bismarck (1815 – 1898) - eine Ära der Gegensätze: Restauration und Revolution (1815 – 1848), Reaktion, Auflösung der feudalistischen Ständegesellschaft, Herausbildung des Bürgertums und einsetzende Industrialisierung (1850 – 1871). Doch welche Auswirkungen hatten diese gewaltigen Prozesse auf die Kunst?

Allein schon die Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende Veränderung der überkommenen Gesellschaftsstrukturen war einschneidend. Adel und Kirche, über Jahrhunderte die bestimmenden Ordnungs-, Herrscher- und Kulturmächte, büßten zunehmend ihren Einfluss ein. Als Auftraggeber und Mäzene bislang maßgebende Interpreten der Welt und somit kulturbildende Kraft wurden sie allmählich von dem wirtschaftlich erstarkenden Bürgertum zurückgedrängt. Mit ihrem Abtreten versiegte eine lange Tradition. Die Kunst wurde frei. Sie folgte nicht mehr einem einheitlichen Stilwillen, die bislang führenden Themen verloren ihre einstige Vorherrschaft und die alte Bildsprache und Symbolik ihre Verbindlichkeit. Damit war die Kunst nicht mehr bindender Ausdruck gemeinsamer Wertvorstellungen. Vielmehr hatten die Künstler auf die Bedürfnisse und Anforderungen der neuen, im Laufe des 19. Jahrhunderts tonangebend werdenden Auftraggeberschicht zu reagieren. Bestrebt, sich eine eigene Tradition zu schaffen, erwartete das Bürgertum nicht nur die Darstellung eigener Lebensbereiche und Lebensvorstellungen, sondern zudem eine Kunst, die seinen relativ geringen finanziellen Möglichkeiten und kleinen Räumlichkeiten angepasst war. Anstelle repräsentativer Portraits, großformatiger Schlachtenbilder oder mythologischer und sakraler Bildmotive waren nun die Landschafts- und die realistische Fachmalerei - vor allem Brust- oder Familienbildnisse, Interieurs und Genredarstellungen - in steigendem Maße gefragt. In der Ausführung fanden neben kleineren Formaten billigere und zugleich raschere Techniken als Öl, wie etwa das Aquarell, Druckgraphiken, Kreide-, Sepia- oder Tuschezeichnungen, Anwendung.

Für den Künstler selbst bedeutete diese Verbürgerlichung der Kunst zweierlei. Schöpferisch erfuhr er ein bislang ungekanntes Maß an Freiheit, das es ihm ermöglichte, nach seinen persönlichen Vorstellungen und Empfindungen zu arbeiten. Mit der schwindenden Abhängigkeit von Kirche und Hof konnte er nun die Themen und die formalen Mittel nach eigenem Gutdünken wählen. Folge dieser Eigenverantwortlichkeit war eine Subjektivierung und Individualisierung der Kunst. Die individuelle Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten führte im 19. Jahrhundert zu einem ungeahnten Reichtum an rasch wechselnden und polarisierenden Kunstströmungen, so etwa Klassizismus und Frühromantik bzw. Biedermeier oder Naturalismus, Realismus und Idealismus. Im Unterschied zu den vorangegangenen Jahrhunderten entfalteten sich diese Stilinseln nicht mehr nach-, sondern erstmals nebeneinander. Dabei bildeten sich komplexe Überschneidungen, Verschmelzungen

und Querverbindungen zwischen den einzelnen Richtungen aus.[1] Kehrseite der neugewonnenen Autonomie war nicht nur ein sprunghafter Anstieg der Künstlerzahl,[2] sondern obendrein der Verlust einer gesicherten Kunstförderung, Ausbildung und Existenz. Der Künstler, vom behüteten Angestellten bei Adel oder Kirche zum eigenverantwortlichen künstlerischen Unternehmer avanciert, hatte von nun an auf dem freien Kunstmarkt sein eigenes Auskommen zu suchen. Er musste sich aus eigenen Kräften behaupten und gegen die Konkurrenz sowie die aufkommende Kunstkritik bestehen. Der mangelhaften Ausbildung versuchte man an den Kunstakademien entgegenzuwirken. Allerdings waren diese nach wie vor an Staat und Krone gebunden und daher eher konservativ. Das hier herrschende, meist strenge Stil- und Geschmacksdiktat erschwerte oder verhinderte gar die freie Entfaltung individueller künstlerischer Fähigkeiten. Nicht so bei Georg Saal, der von 1842 bis 1848 die Düsseldorfer Kunstakademie besucht hatte. Dank seines großartigen Lehrers, des Landschaftsmalers Wilhelm Schirmer (1807 – 1863), erhielt er dort eine ebenso fundierte wie liberale Ausbildung, die es ihm sicherlich erleichterte, sich im Laufe der Jahre zu einem erfolgreichen, wenn auch heute fast vergessenen Künstler zu entwickeln.

Als Georg Otto Eduard Saal am 3. Oktober 1870 im Alter von nur 53 Jahren an den Folgen eines Schlaganfalles in seiner Wahlheimat Baden-Baden starb, war er längst ein vermögender, weithin bekannter und hochgeschätzter Maler. Angesichts dieser Tatsache erstaunt es, dass er bis zum heutigen Tage weder in einer Ausstellung gebührend beachtet noch dass ihm eine umfassende Werkanalyse gewidmet wurde. Die Literatur über ihn und sein Œuvre beschränkt sich bislang nur auf Kurzbiographien oder eine Kombination aus Kurzbiographie, knapper Werkbetrachtung resp. -kritik, die stets im Rahmen allgemeiner Abhandlungen über die Kunst des 19. Jahrhunderts oder in Zeitungen erschienen. Überdies sind die Beiträge häufig sehr mangelhaft recherchiert.

Ein wichtiger Indikator für den allmählich wachsenden Erfolg Georg Saals sind die Kunstnachrichten, insbesondere die Ausstellungsrezensionen und Kritiken in zeitgenössischen Zeitschriften. Bereits im Jahre 1841 erregte Saal mit seinem heute verschollenen Gemälde *Burg Stolzenfels mit Umgebung in Vollmondbeleuchtung* die „ungetheilte Aufmerksamkeit und den Beifall der Kunstfreunde“.[3] Drei Jahre später wurden seine Bilder im Kunstblatt zu den „nicht gewöhnlichen Leistungen“ gezählt.[4] In neunzehn weiteren Artikeln, die zwischen 1845 und 1872 im Kunstblatt bzw. dem Deutschen Kunstblatt, in den Dioskuren, den Organen des rheinischen resp. des badischen Kunstvereins sowie in verschiedenen Regionalzeitschriften erschienen, fielen die Urteile über seine

[1] Befördert wurde die Stilvielfalt nicht zuletzt dadurch, dass der deutsche Bund regional, politisch und kulturell zersplittert war und somit im Gegensatz zum zentralistisch organisierten Frankreich kein allein führendes Kunstzentrum existierte. Der deutsche Bund, ein feudales Konglomerat aus zahlreichen kleinen Territorialstaaten, wies eine ganze Reihe verschiedener, meist mit den fürstlichen Residenzen identischer Kunstzentren (München, Dresden, Berlin, Düsseldorf etc.) auf. Angesichts dieser Vielzahl war es schwierig, eine allgemein gültige und herrschende künstlerische Sprache auszubilden und zu pflegen.

[2] Durch die Sehnsucht nach Freiheit, Ruhm, Selbstbestimmung und Selbstgestaltung des eigenen Lebens erhielt der Beruf ‚Künstler’ spürbaren Zulauf. Doch nur wenige besaßen eine ausreichende Begabung, um letztlich von ihrer Kunst leben zu können.

[3] RMZ, Nr. 168, 23. 6. 1841.

[4] Kunstblatt 1844, 25. Jg., No 89, S. 370.

Arbeiten überwiegend positiv aus. Dabei waren es vor allem die seit 1848 in dichter Folge entstandenen Norwegenbilder, die Georg Saals Ruhm begründeten. Hochgeschätzt wurden sie aufgrund ihrer hohen technischen und malerischen Qualität sowie ihrer eindringlichen, aber dennoch naturgetreuen Wiedergabe außergewöhnlicher Lichtstimmungen. Erstaunlicherweise blieben die Werke anderer Thematik oder Gattung unbeachtet. Erst seit 1862 schenkte man in den Dioskuren auch solchen Arbeiten vermehrt Aufmerksamkeit.
Georg Saals Renommee und Marktwert in der damaligen Kunstszene lässt sich anhand der Verkaufsmitteilungen in den einschlägigen Zeitschriften ablesen. Schon seit Beginn der 1840er Jahre erzielten seine Bilder im Vergleich zu denen anderer Maler bemerkenswerte Preise. 1846 beispielweise brachten ihm drei inzwischen verschollene Landschaftsdarstellungen zusammen annähernd 600 Taler ein, eine Summe, die ungefähr dem monatlichen Beamtengehalt eines Kanzleisekretärs um 1850 entsprach.[5] 1851 gar fehlte dem Rheinische Kunstverein das nötige Geld, um das inzwischen verschollene Nordlandbild *Mitternachtssonne* für eine Verlosung anzukaufen.[6] Auch 1852 war es eine Norwegenansicht des Koblenzers, für die der Mannheimer Kunstverein einen weit über dem Durchschnitt liegenden Preis zu bezahlen bereit war.[7] Obgleich derart gefragt sucht man in den Zeitschriften nach 1852 vergeblich nach Meldungen über weitere Verkäufe. Selbst in den Journalen aus Saals späterer Wahlheimat Frankreich (spätestens seit 1857) wie der Gazette des Beaux-Arts finden sich keine entsprechenden Nachrichten. Erst in den Dioskuren der Jahre 1869 bis 1872 werden erneut Gemäldeverkäufe Georg Saals angezeigt. Der Grund für diese fehlenden Verkaufshinweise besteht mit einiger Sicherheit darin, dass Saal seit 1853 eine zahlungskräftige und ausreichend große Klientel besaß und von Privataufträgen lebte, die in aller Regel nicht öffentlich angezeigt wurden – neben den beachtlichen Gemäldepreisen ein weiteres Indiz für sein stetig wachsendes Renommee. Private Unterlagen belegen derartige Verkäufe des Malers in den 1850er und 1860er Jahren. Bereits 1856 verkaufte er dem badischen Großherzog für 330 fl das Gemälde *Sägemühle bei Oberbeuren in Baden-Baden* (Kat. 3.74).[8] 1861 überließ er der Karlsruher Kunsthalle das um 1848 entstandene *Norwegische Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) für 3000 fl – ein in der damaligen Zeit schwindelerregender Preis, der den Worten des damaligen Galeriedirektors

[5] Beschluss vom 12. Januar 1846, Unterschrift unleserlich (69 Kunstverein Karlsruhe / 32, Laufzeit 1842 – 51, GLA Karlsruhe); Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1845, 1846, S. 8, Nr. 5 (69 Kunstverein Karlsruhe / 26a, GLA Karlsruhe) und Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen in Düsseldorf, 1846, S. 66, Nr. 10 (HStA Düsseldorf).
[6] Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe für das Jahr 1851, 1852, S. 4; 69 Kunstverein Karlsruhe / 26a, GLA Karlsruhe.
[7] Generalbericht des Rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1852; 69 Kunstverein Karlsruhe / 24, GLA Karlsruhe. Der Kunstverein, Mitglied des Rheinischen Kunstvereins, zahlte für ein *Fischerbegräbnis im Hardangerfjord in Norwegen* 800 fl. Die Preise für Gemälde anderer Künstler lagen zwischen 36 und 550 fl.
[8] Brief von Saal an einen großherzoglichen Mitarbeiter, Baden-Baden, den 6. Mai 1856; Brief von einem großherzoglichen Mitarbeiter an Saal, Karlsruhe, den 9. Mai 1856 sowie Brief von Saal an einen großherzoglichen Mitarbeiter, Baden-Baden, den 11. Mai 1856; alle drei Briefe in Abt. 56/1482, GLA Karlsruhe.

der Karlsruher Kunsthalle, Carl Friedrich Lessing, zufolge den Etat „ mehr als erschöpft“[9] hatte. Kaum zwei Jahre später, am 8. Juli 1863, erwarb der französische Kaiser Napoléon III für unerhörte 6000 FF das zuvor im Pariser Salon ausgestellte Gemälde *La Mare Appia; im Wald von Fontainebleau; Winternacht* (Kat. 4.73) für seine Privatsammlung.[10] Aus privaten Dokumenten des Künstlers wird ersichtlich, dass er allein im März des Jahres 1859 in seinem Pariser Atelier noch Aufträge in Höhe von 5000 FF auszuführen hatte[11] - eine stolze Summe, bedenkt man, dass beispielweise ein mittlerer Beamter in der damaligen Zeit nur ein Jahresgehalt zwischen 2500 und 3000 FF bezog. Weitere, heute allerdings weniger berühmte Liebhaber und Käufer Saalscher Werke waren die Herren Chauffert, Dr. Philippo, Mathieu und Baron Ditrille.[12]

Im Unterschied zu den Zeitschriften finden Georg Saal und sein Werk in der übrigen Fachliteratur des 19. Jahrhunderts weniger Beachtung. Die ihn betreffenden Beiträge sind zumeist sehr kurz und bisweilen oberflächlich. Das Echo auf seine Kunst ist geteilt. Müller von Königswinter (1854) beispielsweise würdigte zwar die frühen heimischen, nicht aber die norwegischen Landschaftsdarstellungen. Rudolf Wiegmann (1856) hingegen, Lehrer und Sekretariatsleiter an der Düsseldorfer Kunstakademie, stand den Arbeiten seines einstigen Schülers eher ablehnend gegenüber. Nur Duval (1856), der den Koblenzer 1856 in seinem Baden-Badener Atelier besucht hatte, und Jourdan (1859) äußerten sich bewundernd über das künstlerische Schaffen Saals. Und der französische Kunstkritiker und Leiter der Académie des Beaux-Arts für progressive Kunst, Charles Blanc, gar bezeichnete ihn 1876 als „le meilleur paysagiste de ces contrées“.[13] Aufgrund ihrer Kürze, fragwürdigen Sachlichkeit und viel zu allgemein gehaltenen Bemerkungen sind die genannten Textpassagen allenfalls knappe Versatzstücke, aber keine fundierten Auseinandersetzungen mit dem Œuvre Georg Saals. Interessant sind diese Erwähnungen aber nicht zuletzt wegen der Nennung verschiedener Werke, die anderweitig nicht dokumentiert sind.

Während sich die Literatur zu Lebzeiten des Malers lediglich in knappen Werkbetrachtungen oder -beurteilungen erschöpfte, widmeten sich nach seinem Tode Püttner (1871), Wegeler (1876) und Blanckarts (1877) immerhin der Biographie Georg Otto Eduard Saals. Eine Auseinandersetzung mit seinem Schaffen jedoch blieb nach wie vor aus. Die ausführlichste Biographie stammt von Elise Püttner. Kaum ein Jahr nach dem Tode des Malers veröffentlichte sie in der Leipziger Zeitschrift *Der Salon* ein viereinhalb Seiten umfassendes Portrait. Hierin entwarf sie ein recht pointiertes Bild von Georg Saals Lebensweg. Beginnend mit seiner Kindheit in ärmlichen Verhältnissen, seinem sich früh manifestierenden Wunsch, eine Künstlerlaufbahn einzuschlagen und seinen Anfängen als Architekturzeichner schilderte sie, wie er sich trotz aller Unwegsamkeiten im Dezember

[9] Brief von Carl Friedrich Lessing an Heinrich Mücke, Karlsruhe, den 20. Januar 1862 (GLA Karlsruhe) sowie Generaladministration der Kunstanstalten, No 461, Karlsruhe, den 10. November 1861; 56/586, GLA Karlsruhe.

[10] Brief von Georg Saal an die Diréction générale des musées français, Paris, den 7. Juli 1863 und Brief von Georg Saal an unbekannt, Paris, den 8. Juli 1863 (beide Archives des Musées nationaux, Paris); Foucart-Walter 1981, No 5/6, S. 347, 348.

[11] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 24. März 1859; Privatbesitz.

[12] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.

[13] Blanc 1876, S. 525.

1841 an der Düsseldorfer Kunstakademie habe einschreiben wollen. Doch der damalige Direktor, Wilhelm von Schadow (1789 - 1862), habe dem jungen Koblenzer eine Absage erteilt. Daraufhin habe er im Privatatelier Andreas Achenbachs (1815 - 1910) Aufnahme gesucht und gefunden. Des weiteren berichtete Püttner von Saals zahlreichen Studienreisen etwa in die Eifel, den Schwarzwald oder nach Norwegen in den 1840er und 1850er Jahren, seinen Umzügen nach Heidelberg im Jahre 1848, nach Baden-Baden im Jahre 1852 und 1858 nach Paris sowie seinem stetig wachsenden Erfolg als Maler, der ihm seit 1853 Einladungen seitens des badischen Großherzogs Friedrich I und des Fürsten zu Fürstenberg, unzählige Auszeichnungen, eine große Schülerzahl in Paris und den Neid seiner französischen Malerkollegen beschert habe. Zu den letzten beiden Lebensjahren hingegen vermerkte die Autorin nur noch die schlechte gesundheitliche Verfassung Saals (drei Schlaganfälle - am 11. März 1869 sowie im Juni und Oktober 1870) und seine Flucht aus Paris im deutsch-französischen Krieg. Von seiner tatsächlichen Aufnahme an die Düsseldorfer Kunstakademie und der Ausbildung bei Johann Wilhelm Schirmer allerdings berichtete Püttner nichts. Ebenso verlor sie über die zahlreiche Reisen, die Saal in den 1860er Jahren unternahm, über seine näheren Lebensumstände in Heidelberg, Baden-Baden und Paris oder über seine Beziehungen zu zeitgenössischen Malerkollegen kaum ein Wort. Auch sein Werk ist in keiner Weise Gegenstand ihrer Ausführungen. Dennoch gilt Püttners Aufsatz bis heute als eine der detailliertesten und damit wichtigsten Quellen in der Literatur über Georg Otto Eduard Saal und als wertvoller Fundus für Recherchen. Leider jedoch verzichtete die Autorin in ihrem Portrait auf jegliche Quellenangaben. Gleiches trifft auf die Darlegungen Wegelers (1876) und Blanckarts (1877) zu. Sie bezogen sich allem Anschein nach auf Püttner. Im Unterschied zu ihr jedoch beschränkten sich die beiden in ihren wesentlich kürzer gehaltenen Aufsätzen auf die puren biographischen Eckdaten, listeten dafür aber noch namentlich einige von ihnen als besonders wichtig erachtete Werke des Koblenzers auf.

Im Verlaufe des 20. Jahrhunderts geriet Georg Otto Eduard Saals Œuvre fast gänzlich in Vergessenheit. Wenn überhaupt, dann wurde in den meisten wissenschaftlichen Abhandlungen über die Kunst des 19. Jahrhunderts lediglich sein Name genannt. So bei Koetschau (1926), Horn (1928), Hütt (1964), Forges (1971), Klose & Martius (1975), Bühler (1979), Rathke (1979), Theilmann (1979), Heitger (1982) oder Börsch-Supan (1988). Immerhin Dieck (1939), Börsch-Supan (1979) und Theilmann (1990) erörterten Saals Malstil anhand wenigstens eines konkreten Bildbeispiels. Beringer (1922), Jungjohann (1929), Schneider (1935), Lohmeyer (1935), Bouret (1972) und Wichmann (1981) verfassten im Rahmen ihrer Publikationen über die badische, Koblenzer und Münchner Kunst bzw. über die Barbizoniers zumindest eine Mischung aus biographischem und künstlerischem Werdegang Saals. In Inhalt und Umfang einem kurzen Lexikonartikel vergleichbar,[14] sind die Angaben allerdings häufig inkongruent. Neben dem meist falsch zitierten Geburtsjahr ist beispielsweise die Liste der Studienreisen lücken-, ihre Chronologie fehlerhaft oder die Bestimmung des Zeitpunktes seiner Übersiedelung nach Paris

[14] So etwa die Artikel über Saal bei Müller-Singer (1929, Bd. 4, S. 144), Bryan (1964, Bd. 5, S. 1), Bénézit (1976, Bd. 9, S. 210) oder Thieme-Becker (1992, Bd. 29, S. 278).

widersprüchlich. Angesichts dieser geringen kritischen Auseinandersetzung mit Georg Saals Leben und Werk sind die genannten Sekundärquellen für die Rekonstruktion seines biographischen, vor allem aber seines künstlerischen Werdegangs sehr problematisch. Die fast durchweg fehlenden Referenzen auf die Primärquellen verschärfen das Problem.
Detailliertere Informationen über das Leben, nicht aber über das Schaffen des Malers findet man in der Literatur des 20. Jahrhunderts nur bei Staerk (1937). Verglichen mit dem sechsundfünfzig Jahre zuvor veröffentlichten Portrait Elise Püttners ist sein Beitrag weniger umfangreich. Allerdings enthält er bisweilen einige, in der übrigen Literatur nicht genannte Fakten - darunter Saals wechselnde Adressen in Paris. An einer ausführlichen und kritischen Werkanalyse jedoch mangelt es auch hier. Staerk, der ebenso wie seine Kollegen kaum Quellennachweise erbrachte, scheint sich in seinem Aufsatz unter anderem auf das Tagebuch Elise Langs berufen zu haben.[15] Die handgeschriebenen, 1935 im Baden-Badener Badeblatt in leicht abgeänderter Form publizierten Aufzeichnungen von Saals Schwägerin geben private Einblicke in den Alltag der Familie. Zudem enthalten sie Hinweise über Freunde und Bekannte, die immer wiederkehrenden Aufenthalte in Paris und manch eine der zahlreichen Studienreisen. Leider jedoch legte Elise Lang in ihrem Tagebuch auf genaue Datierungen nicht allzu großen Wert und ab und an versäumte sie es ganz, den genauen Zeitpunkt der Ereignisse zu vermerken. Dadurch kommt es nicht selten zu Verwirrungen, und viele Fragen bleiben offen. Auch die beiden Zeitungsartikel von Fuss (1985) sind in bezug auf ihren thematischen Schwerpunkt und ihre Chronologie wenig hilfreich, da sich die Autorin ganz offensichtlich an Püttners (1871) und Staerks (1937) Aufsätzen orientiert hatte.
Gemessen an seiner künstlerischen Bedeutung zu Lebzeiten sowie an der Qualität und am Umfang seines Schaffens war und ist Georg Otto Eduard Saal im Ausstellungswesen und in der gesamten Fachliteratur stark unterrepräsentiert. Auch nach dem wieder erwachenden Interesse für die Kunst des 19. Jahrhunderts seit Ende der 1960er Jahre und nach der Wiederentdeckung der Leistungen der Düsseldorfer Malerschule erfuhr der Koblenzer keine Renaissance. Der einzige nennenswerte Beitrag über ihn in neuester Zeit ist der 1998 in dem dreibändigen Lexikon der Düsseldorfer Malerschule erschienene, naturgemäß komprimierte und steckbriefartige Artikel Stefan Horsthemkes.
Ziel dieser Arbeit ist es, den Menschen und Künstler Georg Otto Eduard Saal aus seiner lange währenden Vergessenheit zu befreien, Wesen und Werdegang seiner Kunst zu erfassen, seine Leistungen in der Landschaftsmalerei aufzuzeigen und ihn durch Vergleiche mit anderen Künstlern kunsthistorisch einzuordnen. Da er in erster Linie als Landschaftsmaler zu Ruhm und Reichtum gelangte, liegt der Hauptakzent der Untersuchungen auf den Landschaftsdarstellungen. Sie bilden innerhalb des Gesamtwerkes mit weit mehr als zweihundert Arbeiten zahlenmäßig den größten Teil. Um sich jedoch ein Bild von der Vielseitigkeit Georg Saals machen zu können, werden auch Portraits, Interieurs und Genreszenen in die Werkgenese einbezogen. Unberücksichtigt indes bleiben die Karikaturen – eine Reihe schnell hingeworfener, meist undatierter und unbeschrifteter

[15] 1935 wurde das Tagebuch mit Erlaubnis von Ivo Puhonny, Großneffe Elise Langs, unter dem Titel *Aus den Memoiren meiner Großtante* in der Baden-Badener Zeitung Badeblatt und seine amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden abgedruckt (Nr. 17, 27. 2. bis 1. 3. 1935 – Nr. 29, 6. bis 9. 4. 1935).

Skizzen verschiedener Personen, die möglicherweise Angehörige, Freunde, Bekannte oder Gönner und Auftraggeber des Malers wiedergeben.
Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit bildet die möglichst umfassende Rekonstruktion der näheren Lebensumstände, unter denen Georg Saal gelebt und gearbeitet hat. Anschließend gilt es, sein Œuvre kritisch zu analysieren, in Werkphasen einzuteilen, prägende Faktoren, Inspirationen und Abhängigkeiten von anderen Malerkollegen anhand einzelner Bildbeispiele nachzuweisen.
Die Ausgangsposition für dieses Vorhaben ist schwierig. Da die Literatur nur wenige zuverlässige Hinweise liefert, ist es unerlässlich, sich auf die Originalquellen, insbesondere auf Briefe, Skizzenbücher und andere schriftliche Nachweise aus jener Zeit, zu stützen. Die Problematik hier besteht darin, dass sich das Material meist in Privatbesitz befindet, weit verstreut oder aber zum Teil in den Archiven aus datenschutzrechtlichen Gründen unzugänglich ist.
Ähnliches gilt für das Œuvre. Georg Saal, ein sehr vielseitiger und produktiver Künstler, hat im Verlaufe seines Lebens weit mehr als vierhundert Gemälde, Studien, Zeichnungen und Karikaturen geschaffen. Allerdings sind seine Arbeiten heute weit verstreut. Über die Hälfte befindet sich in Privatbesitz und ist daher nur zum Teil erfassbar und zugänglich. Weitere Bilder, vorwiegend Gemälde, sind im Besitz verschiedener Museen des In- und Auslandes, werden dort aber zumeist im Magazin aufbewahrt und stehen somit dem Publikum in der Regel nicht zur Verfügung. Einige Ölbilder, Aquarelle und Studien kursieren im Kunsthandel und tauchen daher nur schlaglichtartig auf. Der Verbleib der übrigen Werke ist unbekannt. Sie kennt man lediglich aus alten Museums-, Ausstellungs- und verschiedenen Auktionskatalogen – oft aus Abbildungen, manche immerhin aus Beschreibungen und viele leider nur noch ihrem Bildtitel nach. Ein glücklicher Umstand liegt aber darin, dass die Nachfahren des Künstlers Bilder und schriftliche Zeugnisse sammelten, so über die Jahrhunderte retteten und bereitwillig für die vorliegende Arbeit zur Verfügung stellten. Allen voran zu nennen ist hier Georg Saals Urenkel, Herr Dr. Klaus Durm. Er besitzt eine beträchtliche, teils ererbte, teils über Jahre zusammengetragene Materialsammlung. Neben einer Reihe von Gemälden, Skizzen, Zeichnungen und Studien sowie persönlichen Photographien, Dokumenten und Gegenständen seines Urgroßvaters umfasst sie eine Werkkartei und die Korrespondenz mit Museen und Archiven des In- und Auslandes. Auf der Grundlage dieses Materials sowie zahlreicher persönlicher Gespräche mit Herrn Durm konnten Kontakte zu anderen Nachfahren Georg Saals geknüpft werden. Hierzu zählt unter anderem die Urenkelin des Malers, Frau Felicitas Wolf, in deren Besitz sich neben einigen Gemälden und Karikaturen der überwiegende Teil des schriftlichen Nachlasses Georg Saals befindet.
Die Verstreutheit der Quellen auf so viele verschiedene Eigentümer machten die Recherchen zu der vorliegenden Arbeit sehr aufwendig und komplex. Als besonders schwierig gestaltete sich die Beschaffung des Bildmaterials. Ein erheblicher Teil von Georg Saals Werken gilt als verschollen oder befindet sich an unbekannten Aufenthaltsorten. Häufig musste daher auf Abbildungen oder, in den glücklicheren Fällen, auf zur Verfügung gestellte Photographien zurückgegriffen werden. Der direkte Zugang zu den Originalwerken und deren Ablichtung

unter geeigneten Bedingungen hingegen war nur in beschränktem Maße, in der Regel bei Bildern im Privatbesitz, möglich. Die Qualität der Abbildungen erreicht daher leider nicht immer die optimale Güte, die wünschenswert und den Werken Saals angemessen wäre.
Im Rahmen der vorliegenden Abhandlung wird kein Werkverzeichnis erstellt. Die Intention der Arbeit liegt vielmehr darin, eine Monographie zu verfassen. Um die Lebensumstände Georg Saals zu ergründen, wurden die schriftlichen Dokumente aus Familienbesitz gesichtet und ausgewertet, die biographischen Daten aus den einschlägigen Publikationen zusammengetragen, gegebenenfalls richtiggestellt, miteinander verbunden und, um die zahlreichen Lücken zu schließen, durch eigene Nachforschungen vervollständigt. Hierzu mussten an den verschiedenen Wirkungsstätten (Koblenz, Düsseldorf, Heidelberg, Baden-Baden, Paris) und den Reisezielen (Norwegen, Schweiz, Frankreich, England) des Malers Recherchen durchgeführt werden. In den einzelnen Archiven wurden unter anderem Adressbücher, verschiedene Personenstandsregister, Nachlässe anderer Personen, mit denen Saal in Beziehung gestanden hatte, oder die Unterlagen der Düsseldorfer Kunstakademie, des rheinischen und des badischen Kunstvereins durchgesehen. Neben den Stadtarchiven in Koblenz, Heidelberg, Düsseldorf oder Baden-Baden gehörten zu diesen Institutionen das Generallandesarchiv in Karlsruhe, das Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf sowie verschiedene Archive in Coventry, London und Paris, das All Union Scientific Research Institute of Documentation and Archivs in Moskau und natürlich das Riksarkivet in Oslo, um nur die wichtigsten zu nennen.
Für die Werksanalyse wurden möglichst alle im Original oder in Abbildungen zugänglichen Arbeiten aus Privatbesitz, aus dem Kunsthandel und aus den öffentlichen Kunstsammlungen erfasst, auf ihre Authentizität hin überprüft und chronologisch in Georg Saals Gesamtwerk eingeordnet. Als problematisch erweist sich dabei die Tatsache, dass mehr als ein Drittel der Arbeiten weder ein Datum noch andere hilfreiche Angaben wie etwa topographische Angaben oder gar einen Bildtitel tragen; eine exakte Datierung ist dadurch in vielen Fällen sehr schwierig.

II Biographie

1. Koblenz 1817 - 1842

Über Georg Otto Eduard Saals Herkunft und Jugend ist kaum etwas bekannt. Das Quellenmaterial ist spärlich und in einigen Punkten kontrovers. Lediglich Elise Püttner lieferte mit ihrem 1871 verfassten Portrait *„Georg Saal. Ein deutscher Maler in Paris“* ein recht pointiertes Bild von Georg Saals Lebensweg.[1] Umso bedauerlicher, dass die Autorin den Ursprung ihrer Informationen verschwieg, weshalb nur bedingt auf ihre Ausführungen zurückgegriffen werden kann.

Georg Otto Eduard Saal wurde am 11. März des Jahres 1817[2] und nicht, wie in einem Großteil der Literatur zu lesen ist, 1818 oder gar 1819[3] als zweites von sechs Kindern in Koblenz geboren.[4] Sein Vater, Otto Philipp Saal (1784 - 1836), stammte den Worten seiner Enkelin Susanne Kilger nach aus einer in Brauweiler bei Köln ansässigen Brauereifamilie.[5] In den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts soll er bei General Kroner auf Schloss Jägerhof in Düsseldorf als Haushofmeister beschäftigt gewesen sein. Dort habe er seine zukünftige Frau, Katharina Sauerborn (1788 - 1846), eine Pensionsfreundin und Gesellschaftsdame von Kroners Ehefrau, kennen- und liebengelernt. Als politische Unruhen die Kroners vor 1815 zur Flucht nach Paris gezwungen hatten, wären – so Susanne Kilger - die inzwischen Jungvermählten nach Koblenz übergesiedelt, da sie wegen der bevorstehenden Geburt ihres ersten Kindes Anna Maria (*1815) nicht ihrer Herrschaft nach Paris hätten folgen können. Durch ihre Flucht aus Düsseldorf völlig mittellos geworden, mussten sich die Saals in Koblenz eine neue Existenz aufbauen. Otto Philipp Saal bekleidete dort das Amt eines Stadtdieners,[6] indes seine Frau Katharina spätestens nach dem Tod ihres Mannes dem Beruf

---

[1] Püttner 1871, S. 1307 - 1311. Die ebenfalls umfassenden Kurzbiographien von Wegeler (1876) und Staerk (1937) dürften im wesentlichen auf den Ausführungen Püttners basieren.

[2] Taufbuch 1816/28, S. 15 (Pfarrei Liebfrauen Koblenz) sowie Zivilstandsregister für Geburten im Jahre 1817 No 2 Coblenz, No 108 (Standesamt Koblenz). Hier lautet die Schreibweise des Familiennamens ‘Saall’. Diese Variante findet sich ansonsten in keinem weiteren Dokument.

[3] Nur Horsthemke (1998, Bd. 3, S. 168), Heitger (1982, S. 12, 22), Staerk (1937, S. 116), Wegeler (1876, S. 228, Nr. 43) und Püttner (1871, S. 1307) datieren die Geburt Saals in das Jahr 1817. In einem Großteil der übrigen Literatur indes, etwa bei Wichmann (1981, S. 268), Bühler (1979, S. 111), Bouret (1972, S. 257), Forges (1971, S. 133), Hütt (1964, S. 293), Kubach (1944, S. 350), Dieck (1939, S. 102), Schneider (1935, S. 90), Jungjohann (1929, S. 39), Horn (1928, S. 230), Beringer (1922, S. 269) oder Blanckarts (1877, S. 46), in den meisten Museums- und Ausstellungskatalogen sowie in etlichen Lexika wie Thieme-Becker (1992, Bd. 29, S. 278), Bénézit (1976, Bd. 9, S. 210), Bryan (1964, Bd. 5, S. 1) oder Müller-Singer (1929, Bd. 4, S. 144) lautet das Geburtsjahr 1818. Lohmeyer (1935, S. 390), Beringer (1922, S. 196) und Wiegmann (1876, S. 393) geben sogar 1819 als Geburtsjahr an.

[4] Georg Saals Geschwister: Anna Maria Saal (*1815), seit 1840 verheiratet mit Heinrich Kilger - aufgeführt im Zivilstandsbuch Heiraten 1840, No 18 (Stadtarchiv Koblenz), Johann Carl Friedrich (*1821), Gertrud Cordula (*1823), Franz Carl (*1825) und Franz Otto Saal (*1829) - aufgeführt in den Taufbüchern 1816/28, S. 85, 136, 197 resp. 1828/39 S. 32 (Pfarrei Liebfrauen Koblenz).

[5] Brief von Susanne Kilger an Georg Saals Sohn, Carl Otto Conrad, 17. Oktober 1909; Privatbesitz.

[6] Die Quellen enthalten widersprüchliche Angaben über den Beruf. Im Zivilstandregister für Geburten im Jahre 1817 No 2 Coblenz, No 108 (Standesamt Koblenz) ist Otto Saal ‘Privatmann’, im Taufbuch 1816/28, S. 85,

einer Kleidermacherin nachging.[7] Die Professionen der Eltern lassen vermuten, dass Georg Saal in bescheidenen Verhältnissen aufwuchs. Um so erstaunlicher ist es deshalb, ihn bereits im Alter von nur 16 Jahren im durchaus erlauchten Kreise der Freimaurer zu finden - einer Vereinigung, in der neben Volljährigkeit insbesondere auch finanzielle Unabhängigkeit zu den Voraussetzungen einer Aufnahme zählten.[8] Saals Beziehungen zu den Logenbrüdern ist durch einen am 29. Juni des Jahres 1833 in Köln verfassten Brief belegt.[9] In ihm berichtet er seinem sehr eng verbundenen Freund und Logenbruder Heinrich Künzel (1810 - 1873)[10] unter anderem:

> „In Aachen besuchte ich die Loge fleißig & fehlte bei keinem Feste. Die Br.Br. sind alle recht fidel, aber das gehoffte geistige Leben fand ich nicht. Den Arbeiten der hiesigen Brüder [der Kölner Brüder, A. d. V.] habe ich noch nicht beigewohnt und will dies auch bis zum Herbst verschieben. [...] Von meinem hiesigen Leben das Nächstemal. Vorderhand nur, daß ich wenig Geld, viel Schulden & viel Arbeit habe. Übrigens gefällt es mir hier.“[11]

Diese abschließenden Worte sprechen dafür, dass der junge Georg Saal eine längere Anwesenheit in Köln ins Auge gefasst hatte. Die konkreten Beweggründe und Umstände, die ihn zu einer Reise nach Aachen und Köln veranlasst hatten, bleiben jedoch aufgrund des Fehlens anderer Dokumente ebenso im dunkeln wie die Art der Tätigkeit und die tatsächliche Dauer der Abwesenheit von Koblenz.

In diesem Zusammenhang fällt noch eine weitere Unstimmigkeit auf: Da Saal im fraglichen Jahr noch das Königliche Gymnasium in Koblenz besuchte, stellt sich zwangsläufig die Frage, wie es ihm überhaupt möglich war, zugleich einen über den Zeitraum der Ferien hinausgehenden Aufenthalt in Köln (bis weit in den Herbst) anzustreben. Der statistischen Übersicht im Programm zur Herbst-Schulprüfung für 1834/35 zufolge verließ er erst am 7. November 1834, bereits kurz nach Beginn der Tertia, im Alter von 17 Jahren das

---

136 und 197 der Pfarrei Liebfrauen (Pfarrei Liebfrauen Koblenz) hingegen lautet seine Profession ‘Servitus urbis’, ‘servitio urbico’ resp. ‘Stadtdiener’, wohingegen im Taufbuch 1828/39, S. 32 (Pfarrei Liebfrauen Koblenz) die Bezeichnung ‘Apparatoris visitatis’ (apparitor: Amtsdiener, Unterbeamter, also Schreiber, Gerichtsdiener, Amtsbote) auftaucht.

[7] Dies geht aus einem Eintrag im Adressbuch von 1840 der Stadt Koblenz (S. 27; Stadtarchiv Koblenz) hervor.

[8] Zu den Aufnahmebedingungen in eine Freimaurerloge vgl. Binder 1995, S. 118, 128, 138.

[9] Brief von Saal an Heinrich Künzel, Köln, den 29. Juni 1833; Sign. 2 / II / 338; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

[10] Der gebürtige Darmstädter, nach Beendigung seines Studiums der Theologie, Philosophie und Literatur (1832 Promotion in Heidelberg) mehrmals im Ausland (1837 - 38 Paris, 1838 - 42 und 1852 England), war seit 1843 an der Real- und höheren Gewerbeschule (heute TU) seiner Geburtsstadt als Lehrer tätig. Er bemühte sich zeitlebens um einen Austausch zwischen der deutschen und englischen Kultur, engagierte sich bei politischen und religiösen Fragen seiner Zeit, übersetzte englischsprachige Schriften ins Deutsche und verfasste einige Abhandlungen zur englischen Geschichte und Literaturgeschichte. Vgl. dazu Fischer 1939, S. 1, 2 und Brümmer 1885, S. 456, 457.

[11] Brief von Saal an Heinrich Künzel, Köln, den 29. Juni 1833; Sign. 2 / II / 338; Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt. Welcher Loge Saal letztlich zugehörte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Sowohl in den Mitgliederverzeichnissen der Aachener Loge „Zur Beständigkeit und Eintracht“ als auch der Kölner Johannislogen „Rhenana zur Humanität“ und „Zum vaterländischen Verein“, die sich heute im Geheimen Staatsarchiv in Berlin befinden, sind weder Saal noch die von ihm in seinem Brief erwähnten Logenbrüder Ritsert und Wedekind aufgeführt.

Gymnasium.[12] Weshalb er vorzeitig von der Schule abging, lässt sich nur vermuten. Möglicherweise lagen die Gründe hierfür in den sicherlich bescheidenen wirtschaftlichen Verhältnissen seiner Eltern, von denen er zweifellos finanziell abhängig war. Vielleicht verspürte er aber auch bereits zu jener Zeit den Wunsch, eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen. Dieser Wunsch mag, wie bei Püttner zu lesen ist,[13] durch den Zeichenlehrer des Gymnasiums,[14] den Portrait- und Landschaftsmaler Konrad Zick (1773 - 1836),[15] geweckt worden sein. Er könnte das künstlerische Talent des jungen Georgs durchaus entdeckt, gefördert und somit einen nachhaltigen Einfluss auf die zukünftige Entwicklung seines Zöglings genommen haben, wobei die Art und der Umfang seiner Unterweisung und Unterstützung unbekannt sind.

Welcher Tätigkeit Saal in den Jahren 1834 und 1835 - nach Verlassen des Gymnasiums - nachging, ist nicht gesichert. Püttner zufolge[16] veranlasste der Vater, von dem Talent und damit dem Wunsche seines Sohnes, Künstler zu werden, wenig angetan, seinen Ältesten zum Eintritt in die berittene Artillerie.[17] Als man hier seine zeichnerischen Fähigkeiten erkannte, habe man ihn dem an der Neugestaltung der Burg Stolzenfels beteiligten Baubüro zur Unterstützung zugeteilt. Tatsächlich trifft man den jungen Saal in den Jahren 1836 und 1837 bei den Pionieren,[18] die unter dem Kommando von Hauptmann Adam Gottfried Naumann, Ingenieur-Offizier in der 1. Kompanie der 8. Pionier-Abteilung und seit 1836 zugleich Leiter der Baumaßnahmen, am Wiederaufbau der Ruine Stolzenfels mitwirkten. Dies bezeugen drei im Jahre 1836 von „Pionir Saal“ gezeichnete und lithographierte Blätter,[19] die den ehemaligen, gegenwärtigen und zukünftigen Bauzustand der Burg Stolzenfels wiedergeben (Kat. 1.1 -1.3) sowie vier, im Januar resp. im Juni 1837 ebenfalls von „Pionir Saal“ im Zuge

---

[12] Programm zur Herbst-Schulprüfung und zu den öffentlichen Redeübungen im hiesigen Königlichen Gymnasium 1835, S. 23; Stadtarchiv Koblenz.

[13] Püttner (1871, S. 1307) nennt fälschlicherweise einen Zeichenlehrer namens Konrad Zeik.

[14] Aus den Lehrplänen des Gymnasiums geht hervor, dass der Zeichenunterricht ab der Sexta zum festen Bestandteil der Lehrveranstaltungen zählte. In den Schuljahren 1831/32 und 1832/33 - Saal besuchte damals die Sexta bzw. die Quinta - belief sich in beiden Klassenstufen die Anzahl des wöchentlichen Unterrichts in Kalligraphie auf vier, in Zeichnen auf zwei und in Gesang ebenfalls auf zwei Stunden. Vgl. dazu Programm zur Herbst-Schulprüfung und zu den öffentlichen Redeübungen im hiesigen Königlichen Gymnasium 1832, S. 33, 1833, S. 19; Stadtarchiv Koblenz.

[15] Konrad Zick war Sohn und Schüler des berühmten Malers und Architekten Januarius Zick (1730 - 1797) und Vater des vor allem als Bildnis-, Landschafts- und Tiermaler tätigen Gustav Zick (1809 – 1886). Konrad Zick gab seit 1798 privaten Zeichenunterricht. Seit 1804 unterrichtete er zudem an der école secondaire und seit 1828 am Königlichen Gymnasium in Koblenz. Vgl. dazu Handbuch für die Bewohner der Stadt Koblenz 1828, S. 8, Nr. XVII 6 (Stadtarchiv Koblenz) sowie Heitger 1982, S. 334.

[16] Püttner 1871, S. 1307.

[17] Da die meisten Kompanierollen zusammen mit einem Großteil des Heeresarchivs der preußischen Armee (heute im Geheimen Staatsarchiv in Berlin verwahrt) im II. Weltkrieg vernichtet wurden, lässt sich Püttners Behauptung nicht mehr verifizieren.

[18] Bedauerlicherweise sind keine Unterlagen der Pioniertruppenteile überliefert. Dennoch ist davon auszugehen, dass Saal dieser Einheit zugehört hatte. Hierfür spricht die Tatsache, dass er unter der Bauleitung Hauptmann Naumanns, seit 1834 Kapitän in der 1. Kompanie der 8. Pionier - Abteilung, gedient hatte. Vgl. dazu die gedruckte Rang- und Quartierliste der Königlich Preußischen Armee für das Jahr 1834 im Geheimen Staatsarchiv in Berlin.

[19] Die Datierung in das Jahr 1836 ergibt sich aus der Tatsache, dass die drei Lithographien einem Brief beigefügt waren, den von Wussow am 14. August 1836 nach Berlin sandte. Vgl. dazu Rathke 1979, S. 73.

des Wiederaufbaus der Ruine[20] gefertigte Risse (Kat. 1.4 - 1.8), die von Hauptmann Naumann gegengezeichnet sind.

Wie lange Saal den Pionieren zugehörte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Seine Zeichentätigkeit auf Stolzenfels und die hier empfangenen Eindrücke und Einblicke jedoch scheinen für seinen künftigen Werdegang von bestimmendem Einfluss gewesen zu sein, denn einem Eintrag im Zivilstandsbuch des Jahres 1840 zufolge arbeitete er anschließend als Architekt.[21] Möglicherweise trat er, wie Püttner behauptet,[22] unmittelbar nach seiner Pionierzeit ins Baubüro des damaligen königlich-preußischen Bezirksbauinspektors Johann Claudius von Lassaulx (1781 - 1848)[23] ein. Der Autodidakt Lassaulx beschäftigte in seinem Büro stets sechs oder acht junge, am Bauwesen interessierte und zeichenkundige Männer, die für ihn Zeichnungen, Karten und Aufnahmen anzufertigen hatten. Als Gegenleistung hierfür erhielten sie Unterricht in architektonischem Zeichnen und in Stilgeschichte.[24]

Aus dem Adreß-Handbuch der Stadt Coblenz von 1840 geht hervor, dass Saal seit Ende der 1830er Jahre zugleich als Maler gearbeitet haben muss.[25] Bereits im Sommer 1841 zeigte er auf einer Ausstellung im Koblenzer Kasino das heute verschollene Ölbild *Burg Stolzenfels und Umgebung in Vollmondbeleuchtung* von 1840, und dies offenbar mit großem Erfolg. In einer Ausstellungsrezension heißt es unter anderem:

> „Das im Lokale des Kasino's ausgestellte Landschaftsgemälde von Sahl dahier erregt die ungetheilte Aufmerksamkeit und den Beifall aller Kunstfreunde. [...] Die Wahl des Gegenstandes und der Beleuchtung ist in höchstem Grade glücklich zu nennen. [...] Dieses erste bedeutende Auftreten unsers jungen Künstlers verspricht ihm einen ehrenvollen Platz unter den Künstlern seiner Vaterstadt, welche durch Zahl und Bedeutung Geltung haben. Kein Lob möge ihn indeß abhalten, die Meisterschaft als noch zu erringen anzusehen."[26]

---

[20] Vgl. dazu Kapitel III 1.1.

[21] Zu Georg Saal, der am 27. Januar 1840 bei der Eheschließung seiner Schwester Anna Maria Saal (*25. 8 1815) mit Heinrich Kilger (*22. 9. 1808) Trauzeuge war, heißt es im Zivilstandsbuch Koblenz: „Georg Saal, 22 Jahre, Architekt, wohnhaft zu Koblenz". Zivilstandsbücher Koblenz, Zivilstand Heiraten 1840, No 18; Stadtarchiv Koblenz.

[22] Bei Elise Püttner (1871, S. 1307) heißt es: „Mit Sehnsucht erwartete er das Ende seiner Dienstpflicht und als dasselbe endlich kam, da konnte er aus Mangel an Mitteln doch nicht seiner geliebten Kunst leben. Er trat in das Bureau des Bauinspector Lassaulx. Es wurde ihm dort viel Arbeit, und Arbeit, die ihn interessirte, aber wenig Lohn zu Theil; doch benutzte er jede Gelegenheit, Kunstwerke zu sehen und darüber reden zu hören."

[23] Nach Abbruch seines Jura- und Medizinstudiums in Würzburg im Jahre 1803 kehrte Lassaulx zurück nach Koblenz, wo er sich zunächst als Branntwein- und Essigfabrikant versuchte. Gleichzeitig schulte er sich autodidaktisch in den verschiedenen Kunsttechniken. Seine erworbenen Kenntnisse befähigten ihn, unter der französischen Regierung im Jahre 1812 die Stelle eines Départemental- und 1816 schließlich die Stelle eines preußischen Bezirksbauinspektors anzunehmen. In dieser Position war er unter anderem für das Erstellen von Baugutachten sowie die Verwaltung und Betreuung vorhandener und gegebenenfalls die Planung neuer Staatsbauten zuständig. Neben seinen Pflichten als Beamter war es ihm gestattet, Aufträge für Kirchen- und Zivilgemeinden auszuführen. Vgl. dazu Weyers 1970, S. 141 - 157.

[24] Diese Behauptung stützt sich auf die Lebenserinnerungen Ferdinand Kellers (1809 - 1885), in denen er, selbst zwei Jahre lang „Bau-Eleve" im Büro Lassaulx', ausführlich über dessen Unterricht berichtet. Vgl. dazu Keller 1983, S. 16, 17.

[25] Im Adreß-Handbuch der Stadt Coblenz für 1840 (S. 27; Stadtarchiv Koblenz) lautet Saals Profession „Maler".

[26] RMZ, Nr. 168 vom 23. 6. 1841; Stadtarchiv Koblenz.

Für das Jahr 1839 lassen sich ferner die Zeichnung *Loreley* (Kat. 1.9) und die Aquarellstudie *Felsmassiv bei Honingsbach (?)** (Kat. 1.10), für 1840 das ebenfalls verschollene Ölgemälde *Matthiaskapelle bei Kobern* und für 1842 *Die Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) nachweisen.[27] Angesichts des sicheren Umgangs mit verschiedenen Techniken und Kompositionen ist, da eine solche Fertigkeit längere künstlerische Studien voraussetzt, davon auszugehen, dass sich Saal bereits vor 1839 der Malerei zugewandt hatte. Wer ihn letztlich in die Geheimnisse der Malkunst einweihte, bleibt offen. Stilistische Kriterien sprechen für ein intensives Studium der Koblenzer Romantiker, deren Werke für Saal zum Beispiel im Museum seiner Heimatstadt leicht zugänglich waren. Bemerkenswert an den Gemälden *Matthiaskapelle bei Kobern* und *Die Kirche von Vallendar* ist die Motivwahl: In beiden Fällen gelangten Bauwerke zur Darstellung, die Johann Claudius von Lassaulx zwischen 1836 und 1841 neu errichtet hatte[28] - ein weiterer Hinweis für die Nähe zwischen Lassaulx und Saal, der die Bilder möglicherweise sogar auf dessen Veranlassung hin ausgeführt hatte.
Der Ausstellungserfolg von 1841 und die Freude an der Kunst mögen Georg Saal vielleicht auch in seinem Entschluss bestärkt haben, den Künstlerberuf anzustreben.

2. Düsseldorf 1842 - 1848/1849 und die erste Norwegenreise 1847

Als Georg Saal 1842[29] nach Düsseldorf ging,[30] war er fünfundzwanzig Jahre alt. Hier nahm er, eingeschrieben für die Fächer Landschaftsmalerei bei Wilhelm Schirmer und Architektur bei Rudolf Wiegmann,[31] im Oktober dieses Jahres sein Studium an der Königlichen Kunstakademie auf.
Zu dieser Zeit dürften seine finanziellen Verhältnisse noch alles andere als rosig gewesen sein. Darauf deutet ein Vermerk in der Schülerliste der Landschafterklasse von 1842/43

[27] Vgl. dazu Kapitel III 1.2 und 1.3.
[28] Die dem Apostel Matthias geweihte, im Hofraum der Oberburg von Kobern stehende Matthiaskapelle war sehr wahrscheinlich zwischen 1230 und 1240 von dem damaligen Burggrafen von Kobern, Heinrich von Isenburg, erbaut worden. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde sie in den Befreiungskriegen zerstört, wurde aber bereits 1836 im Auftrag des preußischen Kronprinzen Wilhelm IV von Johann Claudius von Lassaulx neu errichtet. Ebenfalls 1836 wurde die im frühen 13. Jahrhundert erbaute und zu Beginn des 16. Jahrhunderts wiederhergestellte katholische Pfarrkirche von Vallendar mit Ausnahme des Westturms abgerissen. An ihrer Stelle errichtete Lassaulx von 1837 bis 1841 einen Neubau.
[29] Laut Püttner (1871, S. 1308) habe sich Saal bereits im Dezember 1841 um die Aufnahme an der Düsseldorfer Akademie bemüht, wäre aber von Schadow abgelehnt worden. Daraufhin habe der junge Koblenzer Andreas Achenbach aufgesucht, der, nachdem er sich von dessen Fähigkeiten überzeugt habe, Saal zu unterrichten bereit gewesen wäre. Sollte Saal tatsächlich in engerem persönlichen Kontakt mit Achenbach gestanden und dessen künstlerischen Rat gesucht haben, so ist eine künstlerische Auseinandersetzung mit dessen Werk, insbesondere mit dessen Norwegenbildern, frühestens in Saals nach seiner ersten Norwegenreise 1847 in dichter Folge entstandenen Nordlandgemälden spürbar.
[30] In den Adresskalendern der Stadt Düsseldorf (Stadtarchiv Düsseldorf) ist Saal lediglich im Jahre 1847 aufgeführt (S. 125). Zu jener Zeit wohnte er in der Ratingerstraße 147.
[31] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Architektur Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 81 sowie Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Landschafter Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 77; HStA Düsseldorf.

hin.[32] Demnach wurde Georg Saal schon zu Beginn seines Studiums als „Freischüler“ geführt. Da diese Einstufung nur bei denjenigen Studenten vorgenommen wurde, die als weitgehend mittellos und zugleich als besonders talentiert galten,[33] ist davon auszugehen, dass die Akademieadministration das Können ihres neuen Schülers schon zu Beginn seiner Studien hoch eingeschätzt hatte. Dabei wäre es durchaus denkbar, dass Georg Saal seine Fähigkeiten entweder im Rahmen der Aufnahmeprüfung hatte unter Beweis stellen können oder aber, dass einzelne Mitglieder des Lehrkörpers der Kunstakademie bereits von seinen bisherigen künstlerischen Gehversuchen in Koblenz Kenntnis und sie als hinlänglich überzeugende Beweise seines außergewöhnlichen Talents gewertet hatten. Seine Begabung war es schließlich auch, derentwegen er im zweiten Studienjahr (1843/44) ein Stipendium erhielt.[34] Angesichts dessen verwundern auch die Beurteilungen seiner Lehrer nicht: Der Architekturlehrer Rudolf Wiegmann erachtete die Anlagen seines neuen Schülers als „sehr gut“ und seinen Fleiß sowie sein Betragen als „sehr lobenswerth“, während ihm der renommierte Landschaftsmaler Wilhelm Schirmer „Talent“ bescheinigte.[35] Trotz der guten Beurteilung verließ Saal schon nach Beendigung seines ersten Studienjahres (1842/43) die Architekturklasse. Ausschlaggebend hierfür war sicherlich das Bedürfnis, sich fortan mit ganzer Kraft der Landschaftsmalerei zuzuwenden.

Bis zum Jahre 1846 bildete sich Georg Saal unter der Obhut Wilhelm Schirmers in der Landschaftsmalerei fort. Der Unterricht scheint in ihm das Verlangen, eine umfassende Kenntnis der Natur und ihrer Darstellung zu erlangen, verstärkt zu haben. Anders kann die umfangreiche Gemälde- und Studienproduktion dieser Jahre, die ein unermüdlicher Eifer bestimmten, sich neuen technischen und künstlerischen Herausforderungen zu stellen, nicht verstanden werden. Unterbrochen wurde die Atelierarbeit immer wieder von Reisen, auf denen der Koblenzer intensive Naturstudien betrieb.[36] Dies belegen einige Studienblätter (Kat. 2.4, 2.7 - 2.10, 2.45, 2.49), durch die für die Jahre 1843 bis 1848 Skizzentouren an die Lahn, die Mosel und in die Eifel nachgewiesen werden können. Eine weitere Reise führte den Maler 1845 in den Schwarzwald (Kat. 2.5, 2.6). Darüber gibt ein Brief an den damaligen Karlsruher Galeriedirektor Carl Ludwig Frommel (1789 - 1863) vom 24. Dezember 1845 Auskunft.[37] Hierin erwähnte Saal unter anderem:

---

[32] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Landschafter Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 77; HStA Düsseldorf.

[33] Vgl. hierzu Wiegmann 1856, S. 44, 45.

[34] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1843/44, Landschafter Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 93; HStA Düsseldorf.

[35] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Architektur Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 81 sowie Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Landschafter Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 77; HStA Düsseldorf.

[36] Püttner (1871, S. 1308) schreibt, dass Saal während seiner Exkursionen Kirchen restauriert und Bauernportraits angefertigt habe. Leider aber ist heute keine dieser Arbeiten mehr nachweisbar.

[37] 69 Kunstverein Karlsruhe / 32, Laufzeit 1842 - 51; GLA Karlsruhe.

> „Im nächsten Jahr hoffe ich so Gott will wieder in den Schwarzwald zu reisen und dann werde ich mir die Freiheit nehmen Sie in Carlsruhe zu besuchen, um das neue Academie Gebäude und die schönen Gemälde zu besuchen."[38]

Allem Anschein nach fand er an der Schwarzwaldlandschaft rasch Gefallen. Doch auch die Eifel begeisterte ihn nach wie vor. Sie vor allem wurde in den ersten Lehrjahren zum bestimmenden Motivfundus für seine Arbeiten, die ihm bereits 1843 Schirmers Lob „behandelt die Eifel Natur mit Glück"[39] eintrugen.

Auch außerhalb des Akademiebetriebs wurden die Leistungen des jungen Künstlers schon frühzeitig durch erste Ausstellungen und Verkaufserfolge gewürdigt. Bereits 1844 war Georg Saal erstmals mit dem inzwischen verschollenen Gemälde *Morgenlandschaft, Motiv aus der Eifel* auf der Berliner Akademieausstellung vertreten.[40] Ebenfalls 1844 zeigte er auf der in Düsseldorf und Köln stattfindenden Kunstausstellung eine Landschaftsdarstellung, über die in Schorn's Kunstblatt unter anderem zu lesen ist:

> „[...] G. E. Saal aus Coblenz, Const. Schmidt aus Mainz, R. Wiegmann aus Düsseldorf, A. Zimmermann aus München u. A. m. haben Landschaften ausgestellt, die - allerdings unter sich an Werth verschieden, doch alle - zu den nicht gewöhnlichen Leistungen dieses Fachs gerechnet werden müssen."[41]

Ein ähnlich anerkennendes Urteil fällte ein Rezensent über die *Schwarzwälder Mondscheinszene*, deren Verbleib heute ebenfalls unbekannt ist und die 1846 auf der Düsseldorfer Kunstausstellung zu sehen war:

> „[...] die Stimmung schlägt hell, sicher und nachklingend in unserem Gemüthe an. Sollte dies nicht ein wesentliches Verdienst im Landschaftlichen sein? Was nützen uns gutgemalte Felsen, Bäume, Sträucher, Häuser, wenn sie sich nur als solche geltend machen! Für den Künstler haben sie allerdings einen doppelten Werth, insofern, sie den Beweis seines technischen Könnens im Einzelnen und den Maßstab seiner Kräfte im Verhältnis zur Aufgabe herausstellten und ich erkenne auch hier das relative Verdienst an."[42]

Tadel indes bekam die ebenfalls auf der in Düsseldorf und Köln stattfindenden Kunstausstellung präsentierte *Landschaft im Charakter des Lierbach Thales im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12). Hierzu meinte der Kritiker:

---

[38] Ob Saal im Jahre 1846 tatsächlich wieder 'gen Süden aufbrach und in Karlsruhe Station machte, kann heute nicht mehr nachgeprüft werden.

[39] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1843/44, Landschafter Klasse, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 93; HStA Düsseldorf.

[40] Börsch-Supan, 1971, Bd. 2, 1844: Nr. 874. Weitere Ausstellungsteilnahmen lassen sich für die Jahre 1845, 1846 und 1848 nachweisen. 1845 mit einer *Landschaft* im Kunstverein des Großherzogtums Baden in Karlsruhe (69 Kunstverein Karlsruhe / 92; GLA Karlsruhe), 1846 mit dem Gemälde *Landschaft im Charakter des Lierbacher Thales im Schwarzwald, mit Zigeunern* und 1848 mit den heute verschollenen Werken *Der Snehättan, der höchste Berg in Norwegen, mit Rentieren* resp. *Der Nolandsfjord in Norwegen, Abendlandschaft* auf der Akademieausstellung in Berlin. (Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1846: Nr. 1597, 1848: Nr. 859, 860).

[41] Kunstblatt 1844, 25. Jg., No 89, S. 370.

[42] Correspondenz-Blatt des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen 1846, 2. Jg., No 4, S. 26; HStA Düsseldorf.

> „Saals großes Bild ‘Landschaft im Charakter des Lierbach Thales im Schwarzwald mit Zigeunern’ sieht nicht recht echt aus. Einen bestimmten Tadel auszusprechen, so einen, den man mit Händen greifen kann, fällt hier schwer. Den beabsichtigten Eindruck macht das Bild nicht. Man interessiert sich dafür, man fragt sich selbst aus, was der Künstler gewollt habe, man findet dies alles angedeutet, und doch bringt es nicht den ganzen Eindruck des Gewollten hervor.“[43]

Wahrscheinlich nahm Saal im Jahre 1846 zudem an einer Ausstellung in Karlsruhe teil. Darauf deutet folgende Passage in seinem Brief an Frommel hin:

> „Ich habe eine kleine Skizze für Sie in Arbeit, konnte sie aber bis jezt noch nicht vollenden, es ist eine Scene aus dem „Karfunkel“ und wenn es mir einigermaßen gut damit gehen wird, so bin ich so frei es diesen Sommer zur Kunstausstellung in Carlsruhe zu schicken (nemlich das Bild.).“[44]

In demselben Schreiben, dessen Ton eine gewisse Vertrautheit aufweist und daher auf eine bereits länger währende Bekanntschaft zwischen den Korrespondierenden schließen lässt, ist noch von dem bevorstehenden Verkauf eines Gemäldes zu lesen.[45] Dabei handelt es sich um eine heute nicht mehr identifizierbare Landschaftsdarstellung, die der Kunstverein für das Großherzogtum Baden in Karlsruhe zu einem Preis von 20 Louis d’or für seine bereits im Januar 1846 stattgefundene Verlosung erworben hatte.[46] Außerdem erstand der Kunst-Verein für die Rheinlande und Westfalen, der bereits 1842 das Bild *Landschaft beim Regen, Motiv aus der Eifel* für 113 Taler angekauft hatte,[47] nur wenig später die inzwischen verschollene *Schwarzwälder Landschaft, Motiv aus dem Murgthal* für 255 Reichstaler.[48]

Was das Privatleben des Künstlers in den 1840er Jahren anbelangt, so ist darüber fast nichts bekannt. Wertvolle Hinweise hierzu finden sich vor allem in den beiden Reisetagebüchern[49] von Saals späterem Reisegefährten, dem darmstädtischen Maler August Becker (1821 - 1887). So bemerkte dieser etwa 1847, dass sein Koblenzer Malerkollege verlobt sei.[50] Seit wann diese Bindung bestand, mit wem er sie eingegangen war und welche Entwicklung sie

---

[43] Correspondenz-Blatt des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen 1846, 2. Jg., No 4, S. 26; HStA Düsseldorf.

[44] Brief von Saal an Frommel, Düsseldorf, den 24. Dezember 1845; 69 Kunstverein Karlsruhe / 32, Laufzeit 1842 - 51; GLA Karlsruhe.

[45] Brief von Saal an Frommel, Düsseldorf, den 24. Dezember 1845; 69 Kunstverein Karlsruhe / 32, Laufzeit 1842 - 51; GLA Karlsruhe.

[46] Aus einer dem obengenannten Brief (vgl. Anm. 45) angefügten Notiz geht hervor, dass der Kauf nach Beschluss vom 12. Januar 1846 mit 8 gegen 3 Stimmen befürwortet worden war. Siehe dazu auch Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1845, Carlsruhe 1846, S. 8; 69 Kunstverein Karslruhe / 26a; GLA Karlsruhe.

[47] Verhandlungen des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen 1843, 14. Jg., S. 27; HStA Düsseldorf.

[48] Auch diese Arbeit war für die Verlosung des Kunstvereins bestimmt. Siehe dazu Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, Düsseldorf 1846, S. 66 (HStA Düsseldorf) sowie Coblenzer Anzeiger, 12. August 1846, No 182, S. 3 (Stadtarchiv Koblenz).

[49] Beckers Aufzeichnungen entstanden während seiner Norwegenreisen in den Jahren 1844 und 1847. Das Tagebuch von 1844 ist bei Nordelbingen (1980, S. 48 - 138), das Tagebuch von 1847 bei Klose & Martius (1975, S. 105 - 143) abgedruckt.

[50] Tagebucheintrag vom 30. Mai sowie 6. und 7. Juni 1847, in Klose & Martius 1975, S. 112,115.

nahm liegt allerdings im dunkeln. Auf jeden Fall handelte es sich dabei nicht um Georg Saals spätere Ehefrau Susanne Lang.
Ebenfalls weitgehend ungeklärt bleiben seine Beziehungen und deren Intensität zu anderen Künstlern.[51] Eine undatierte Portraitzeichnung Adolf Richters (1812 - 1852)[52] und eine 1848 entstandene Bildnistafel Karl Heinrich Bosers (1809 - 1881)[53] lassen vermuten, dass beide Maler - zumindest zeitweilig - mit Saal verkehrten. Auch zu seinem damaligen norwegischen Mitschüler Hans Frederik Gude (1825 - 1903)[54] scheint der Koblenzer außerhalb des Klassenverbandes Kontakt gehabt zu haben. Darauf deutet August Beckers Tagebucheintrag vom 2. Mai 1844 hin:

> „Ich gehe auf die Akademie auf Gudes Atelier, dort mache ich die Bekanntschaft von Saal (derselbe, der die Landschaft gemalt hat, die Pr. Fels ing gewonnen hat). Er hat eine Landschaft in der Arbeit, die mich wahrhaft entzückt. Eine Gebirgsgegend aus der Eifel, die Sonne ist am Untergehen und bescheint glühend rot die Bergspitzen, der Mond ist eben über den Horizont gekommen und beleuchtet ganz schwach ein paar leichte Wölkchen. Im Mittelgrunde ist ein kleiner See von dunkler, graublauer Farbe, der Vordergrund, mit Staffage belebt, ist ganz im Schatten, das Bild hat etwas einsam Melancholisches, überhaupt haben Saal's Bilder alle einen tiefen, poetischen Gehalt."[55]

Angesichts dieser detaillierten Schilderung muss der Darmstädter während seines Besuches in Gudes Atelier jene in ihrer Entstehung begriffene Landschaft von Saal gesehen haben. Ganz offensichtlich hatte dieser zumindest zeitweise mit dem Norweger zusammengearbeitet. Es darf angenommen werden, dass ihn dessen Bilder, möglicherweise auch dessen Erzählungen von Norwegen nachhaltig beeindruckt und sein Interesse an diesem Land geweckt hatten.[56]
1846 bot sich Saal und Gude abermals eine Gelegenheit, ihre Beziehung zu intensivieren. In diesem Jahr trat Saal in den 1844 von Hans Fredrik Gude und seinen Düsseldorfer Malerkollegen Gustav Canton (1813 - 1885), Henry Ritter (1816 - 1853), Rudolf Jordan (1810 - 1887), Rudolf von Normann (1806 - 1882), Frederik Jensen (1818 - 1870) und

---

[51] Möglicherweise knüpfte Saal auch außerhalb seines Klassenverbandes neue Kontakte. Gelegenheit hierzu boten ihm die regelmäßig stattfindenden geselligen Abende im Haus des Akademiedirektors Wilhelm Schadow (1788 - 1862). Außerdem veranstalteten der Dichter und Jurist Carl Immermann, der Historiker und Jurist Friedrich von Uechtritz und der Kunsthistoriker Carl Schnaase zusammen mit Norbert Burgmüller, Dietrich Grabbe und dem Komponisten Felix Mendelsohn-Bartholdy Musik- und Komponierabende, Lesungen, Vorträge sowie Theaterspiele. Vgl. dazu Ausst.Kat. Düsseldorf 1980, S. 28, 41.
[52] Bleistift auf weißem Papier, 10,2 x 13,8 cm; Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Inv.Nr. C 116.
[53] Hierbei handelt es sich um eine von insgesamt 27 Bildnistafeln. Öl auf Holz, 18,5 x 13,5 cm; Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Inv.Nr. B 384.
[54] Gude besuchte von 1842 bis 1844 die Klasse Wilhelm Schirmers. Vgl. dazu Theilmann 1979, S. 145.
[55] Tagebucheintrag vom 2. Mai 1844 in Nordelbingen 1980, S. 53.
[56] Vielleicht trugen hierzu auch die norwegischen Fjord- und Gebirgsansichten Andreas Achenbachs bei. Er malte, obgleich er erst im Sommer 1839 eine Studienreise nach Norwegen unternommen hatte (Sitt 1997, S. 192 und Ponten 1983, S. 14) bereits seit 1836 in dichter Folge Nordlandbilder (vor allem Theilmann 1979, S. 138 und Wappenschmidt 1993, S. 2351), die ihm schon nach kürzester Zeit beträchtlichen Ruhm und Anerkennung eingebracht hatten (Wappenschmidt 1993, S. 2351 und Börsch-Supan 1979, S. 239). Anregungen für diese Werke lieferten Achenbach nicht nur der heimische Hunsrück (Theilmann 1979, S. 138), sondern sicherlich auch die auf seiner 1835 erfolgten Dänemark- und Schwedenreise gewonnenen Natureindrücke.

Wilhelm Camphausen (1818 - 1885) begründeten Kompositionsverein CRIGNIC ein.[57] Bei den allwöchentlich am Freitagabend stattfindenden Zusammenkünften, die dem Zwecke dienten, jeweils eine der von den anwesenden Malern mitgebrachten Kompositionen zu besprechen,[58] lernte Georg Saal auch den norwegischen Genremaler Adolph Tidemand (1814 - 1876) kennen. Durch ihn und Gude dürfte sich schließlich der Wunsch, jenes Land einmal mit eigenen Augen zu sehen, in Saal manifestiert haben.
1847 schließlich bot sich ihm tatsächlich die Gelegenheit, in den hohen Norden zu reisen. Im Frühjahr des Jahres brach er zusammen mit August Becker, August Leu (1819 - 1897) und dem Engländer Andreas Whelpdale (Lebensdaten unbekannt) von Düsseldorf aus für fast fünf Monate in Richtung Norwegen auf. Dank des detaillierten Tagebuchs von August Becker, der schon 1844 alleine den südlichen Teil dieses Landes erkundet hatte,[59] kann man sich noch heute ein genaues Bild von dem Verlauf und den Strapazen dieser Reise machen. Interessant sind auch die Beschreibungen so manch einer Begebenheit auf dieser Fahrt, die Einblicke in Saals Wesen geben, das zum damaligen Zeitpunkt noch recht ungestüm gewesen zu sein scheint.

Den Aufzeichnungen des Darmstädters zufolge war die Teilnahme Saals und Whelpdales an dieser Unternehmung ursprünglich nicht vorgesehen:

> „Sehr viel sitze ich mit Leu zusammen, wir haben zwar das Hauptsächlichste brieflich verabredet, aber es gibt doch immerhin mancherlei zu besprechen. Wie er mir sagte, werden sich noch zwei Kameraden zu uns gesellen, nämlich der Landschaftsmaler Georg Saal aus Düsseldorf und der Engländer Andreas Whelpdale. Ich kenne beide Herren nicht, was mir aber auffällt, ist der Umstand, daß sie an uns keinerlei Fragen in Betreff der Details der Reise, Ausrüstung, Gepäck, Arrangement usw richten, sodaß manchmal der Zweifel bei uns aufsteigt, ob es wohl mit ihrem Plan ganz ernst gemeint sei.“[60]

Wieso sich August Becker nicht mehr an Georg Saal erinnern konnte ist erstaunlich, nachdem er kaum drei Jahre zuvor noch eine Landschaftsbild des Koblenzers bewundert hatte.
Gewissheit über deren Mitreise erlangten Leu und Becker erst am Tag ihrer Abfahrt, am 16. Mai 1847, als sich auch Whelpdale und Saal um 7 Uhr morgens am Düsseldorfer Bahnhof einfanden. Gemeinsam fuhren sie mit der tags zuvor eingeweihten Eisenbahn zunächst nach

---

[57] Carikaturen- und Protokollbuch des Compositionsvereins CRIGNIC, Düsseldorf 1844 - 1847, S. 46 verso; KVM S 60, Malkasten Düsseldorf. Der Verein, dessen Name sich aus den Anfangsbuchstaben der Nachnamen seiner Gründungsmitglieder zusammensetzt, bestand bis 1847. Ende 1845 traten ihm Adolph Tidemand (1814 - 1876), Emanuel Leutze (1816 - 1868) und Adolf Schroedter (1805 - 1875) bei. 1846 folgten neben Georg Saal die Künstler Adolf Richter (1812 - 1852), Julius Hübner (1806 - 1882), R. C. Noodville (Lebensdaten unbekannt), Riedering (Lebensdaten unbekannt), Hermann Steinfurth (1823 - 1880), Lorenz Clasen (1812 - 1899), Constantin Schmidt (1817 - ?), Johann Peter Hasenclever (1810 - 1853), August Weber (1817 - 1873) und Carl Gottfried Eybe (1813 - 1893).
[58] Laut Protokoll (vgl. Anm. 57, S. 47 recto sowie S. 50 verso; KVM S 60, Malkasten Düsseldorf) legte Saal zwei heute nicht mehr bekannte Arbeiten vor: Am „II. Compositionsabend“ ein Aquarell *Sonniger Tannenwald* und am „III. Compositionsabend“ eine *Winterlandschaft.*
[59] Beckers Tagebuch von 1844 abgedruckt in Nordelbingen 1980, S. 48 - 138.
[60] Tagebucheintrag vor dem 16. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 105.

Hamm und anschließend mit Fuhrwerken nach Kiel, wo sie am Mittag des 19. Mai das Dampfschiff „Nordcap“ bestiegen. Nach einer recht stürmischen Überfahrt (Kat. 2.15 verso, 2.16 recto) landeten sie am Mittag des 21. Mai in Christiania, dem heutigen Oslo. Hier (Kat. 2.14, 2.15 recto) trafen sie sich häufig mit den Freunden Beckers, die er auf seiner ersten Norwegenreise im Jahre 1844 gewonnen hatte. Insbesondere mit dem Bruder des inzwischen in Düsseldorf arbeitenden Genremalers Adolph Tidemand (1814 - 1876), Emil Tidemand, verbrachten sie viel Zeit. Er machte sie mit dem Landschaftsmaler Joachim Frich (1810 - 1858) bekannt, arrangierte einen Besuch bei dem angesehenen Maler Johan Flintoe (1786 - 1870) und führte seine Gäste durch den Kunstverein und die Nationalgalerie.[61]

Am 26. Mai schließlich fuhren die vier Reisegefährten in aller Frühe nach Kongsberg. Unterwegs kam es zu ersten Missstimmigkeiten: Saal, vor dessen Gesellschaft einige Düsseldorfer Künstlerkollegen August Becker im übrigen schon vor Reisebeginn gewarnt hatten,[62] ließ in einem Augenblick, als er und Leu zur Entlastung der Pferde den Wagen am Berg wieder einmal verlassen hatten, beide einfach stehen und brauste zusammen mit Whelpdale davon. Dies bescherte den Zurückgebliebenen einen nächtlichen Fußmarsch bis zur Stadt.[63] Kaum dass sich Beckers Wut über ein derart unkollegiales Verhalten wieder verflüchtigt hatte, versetzte ihn der Koblenzer erneut in Rage. Leichtsinnig und jegliche Warnungen des Darmstädters in den Wind schlagend wirbelte Saal einige Tage später einen in einer langen Eisenspitze endenden Schirmstock so lange durch die Luft bis er ihm aus der Hand entglitt, sich in die Wand bohrte und dort ein tiefes Loch hinterließ. Glücklicherweise hatte sich Becker in jenem Augenblick gebückt. Andernfalls wäre er „ein Kind des Todes gewesen.“[64] Trotz dieser unerfreulichen Zwischenfälle erwies sich der 17tägige Aufenthalt letztlich als überaus fruchtbar. Insbesondere von den Wasserfällen, allen voran dem Labrofoss,[65] waren die vier Maler tief beeindruckt und so nutzten sie das gute Wetter für die ersten eingehenden Naturstudien.

Die nachfolgenden Tage hingegen standen für die Künstler unter keinem guten Stern. Bereits auf ihrer Fahrt durch das Hallingdal (12. und 13. Juni), dessen landschaftliche Schönheit sie begeisterte, konnten sie aufgrund eines fehlenden Quartiers keinen Studienaufenthalt einlegen.[66] Deshalb fuhren sie, ihren ursprünglichen Plänen folgend, weiter zu dem

---

[61] Über die Nationalgalerie gab Becker (Tagebucheintrag vom 24. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 109) ein für die heutige Zeit recht interessantes Urteil ab: „Wenn auch keine großen Kunstschätze hier aufgehäuft sind, so ist es doch erfreulich zu sehen, wie man mit wenig Mitteln und viel gutem Willen hier in kurzer Zeit einen Anfang geschaffen hat, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, jeder bedeutende norwegische Künstler ist wenigstens mit einem Werke vertreten, und auch von einigen Koryphäen der Düsseldorfer Schule sind Bilder erworben.“

[62] Vor dem 16. Mai schrieb Becker in sein Tagebuch (in Klose & Martius 1975, S. 105): „Zudem warnen mich verschiedene Künstler vor Saals Gesellschaft, sie meinen, es würde große Schwierigkeiten haben, mit ihm zurecht zu kommen, doch ist mir davor nicht bange, ich nehme die Leute, wie sie sind, finde mich so viel wie möglich in ihre Eigenheiten, und so geht es immer.“

[63] Tagebucheintrag vom 26. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 110.

[64] Tagebucheintrag vom 30. Mai 1847, in Klose & Martius 1975, S. 112.

[65] Becker bemerkte am 28. Mai 1847 (in Klose & Martius 1975, S. 111): „Die Wasserfälle sind wirklich über alle Erwartungen schön und lehrreich.“

[66] Bei Becker (Tagebucheintrag vom 13. Juni 1847, in Klose & Martius 1975, S. 116) heißt es dazu: „[...] und als wir etwa auf halbem Wege ein einsam gelegenes Holzhaus im Walde finden, mit Namen *Breivikprassen*: so treten wir heran und fragen, ob unter Umständen ein Aufenthalt von mehreren Tagen mit Nachtlager im Heu

Hallingdaler Gehöft Gulsvik (14. - 19. Juni). Hier allerdings verwehrten ihnen Kälte und einsetzender Regen weitgehend das Arbeiten in der Natur. Doch damit nicht genug. Saal, von dem Becker 1844 noch behauptet hatte, er fühle „gleich alle Feinheiten“,[67] reagierte auf diese Umstände ganz offensichtlich gereizt. Am letzten Abend des Aufenthaltes (19. Juni) verärgerte ihn das mürrische Verhalten eines anderen, soeben eingetroffenen Gastes, eines Familienvaters namens Krebs. Saal fasste es als Unhöflichkeit gegen sich auf und revanchierte sich mit nächtlichem Lärm, um der fünfköpfigen Familie den Schlaf zu rauben.
Einziger Lichtblick in diesen Tagen war der überraschende Besuch (14. Juni) von Hans Gudes Vater. Er war eigens wegen der Maler angereist und hatte sie zu sich nach Hause nach Naes eingeladen. Als sie am 20. Juni dorthin aufbrachen, stellte sich heraus, dass auch jene Familie Krebs dort erwartet würde. Diese Begegnung war für Saal sicherlich sehr unangenehm, zumal sich Krebs als überaus freundlich erwies und die Künstler zu sich nach Solvorn einlud. Während Krebs bereits am nächsten Tag weiterfuhr, blieben die vier noch einige Tage. Allerdings konnten sie wegen des schlechten Wetters kaum die sich im Umkreis befindlichen kleinen Mühlen, Tannen und dergleichen, „nöthige Landschaftstaffagen, woran sich hier eine große Auswahl findet“[68] (Kat. 2.18, 2.19) zeichnen.
Dennoch zufrieden traten die Künstler am 27. Juni ihre wohl bislang schwierigste Etappe an. Auf ihrem Weg zu dem im Westen gelegenen Hardangerfjord wollten sie als erste Europas größtes Hochebene, die Hardangervidda,[69] überqueren. Dieses Vorhaben war aber aufgrund der für die Strapazen einer Gebirgstour ungeeigneten Pferde und der schlechten Wegverhältnisse zum Scheitern verurteilt. Niedergeschlagen und verärgert darüber, kostbare Zeit und viel Geld verschwendet zu haben, sahen sich die vier gezwungen, noch am Nachmittag desselben Tages (29. Juni) den Rückweg anzutreten. Nach einer fast 29stündigen Fahrt erreichten sie wieder Goel. Hier konnten sie sich bei dem lebenslustigen Pfarrer Kjelstrup (Kat. 2.21 recto), den sie bereits bei den Gudes kennen gelernt hatten, von den Strapazen erholen. Am 3. Juli brachen sie zusammen mit ihm nach dem etwa 12 Stunden nordwestlich gelegenen Hemsedal auf, wo man bei einem letzten gemeinsamen Umtrunk endgültig Abschied voneinander nahm. Auf ihrem weiteren Weg durch das Lærdal[70] trafen sie zufällig den Ingenieur, Landschaftsmaler und ehemaligen Schirmer Schüler Bernt Lund (1812 - 1885).[71] Nach einem recht amüsanten Abend fuhren die vier am Morgen des 4. Juli nach Lærdalsøry. Da der bedeutende und von allen Künstlern hoch geschätzte Major Gerhard Munthe (1795 - 1876)[72] nur unweit davon entfernt lebte, versäumten es die Maler

---

gegeben werden könne. Die Antwort lautet ausweichend und unbefriedigend, also für uns so viel wie ablehnend.“

[67] Tagebucheintrag vom 2. Mai 1844 in Nordelbingen 1980, S. 53.

[68] Tagebucheintrag vom 21. bis 26. Juni 1847 in Klose & Martius 1975, S. 118.

[69] Laut Klose (1975, S. 101) beschritten Saal, Becker, Leu und Whelpdale damit neue Wege; denn die ursprüngliche Route führte über das Gebirge Fillefjell.

[70] Laut Klose (1975, S. 94) zählte dieser Weg zu den wildesten Norwegens.

[71] Lund besuchte von 1843 bis 1845 die Landschafterklasse Schirmers. Vgl. dazu Theilmann 1979, S.145.

[72] Gerhard Munthe war laut Klose „eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in Norwegen“ (1975, S. 95). Munthe hatte sich in seiner Militärzeit (bis 1830) als Landvermesser und Herausgeber einer historischen Karte des Mittelalters für sein Land verdient gemacht. Darüber hinaus unterrichtete er zwischen 1816 und 1841 an der Akademie Militär- und Freihandzeichnen und war von 1835 bis 1841 Mitdirektor der Königlichen Kunst- und Zeichenschule in Christiania.

nicht, diesen am nächsten Tag auf der Insel Ytrekroken (Kat. 2.23) zu besuchen. Seine schlechte gesundheitliche Verfassung veranlasste sie jedoch, noch am selben Tag nach Solvorn überzusetzen, wo sie von jener Familie Krebs herzlichst aufgenommen wurden. Tags darauf (6. Juli; Kat. 2.24 recto, 2.25 recto, 2.26) ließen sie sich über den Lærdal- und Lustrafjord (Verzweigungen des Sognefjords) nach Skjolden rudern, um vom Fortundal (Kat. 2.25 verso) aus ihren Aufstieg in das höchste Gebirgsmassiv Norwegens, das Jotunheimen, zu beginnen. Trotz eines anstrengenden Fußmarsches in unerträglicher Hitze hatten sie Muße, die vorbeiziehenden landschaftlichen Schönheiten in ihren Skizzenbüchern festzuhalten (Kat. 2.27). Von mehreren Aufenthalten in verschiedenen Sennhütten (Oftundalen, Oftunstoel, Bövertun, Hoff) unterbrochen, die ihnen als Ausgangspunkt für ausgiebige Skizzentouren dienten (Kat. 2.28 recto, 2.29, 2.32), erreichten sie am 16. Juli Lom. Da sich keiner der Maler für diese kleine, von flachem Land umgebene Ansiedlung begeistern konnte, beschlossen sie, zum Rondanegebirge weiterzureisen. Ausschlaggebend hierfür war Leus Bemerkung, dass er jene Region von Zeichnungen Hans Gudes her kannte und als reizvoll empfunden habe. Bereits nach drei überaus mühevollen Wandertagen hatten sie am 19. Juli das Gebirgsmassiv erklommen. Zu ihrer Enttäuschung fanden sie nichts als „langweilige, nichts sagende, maulwurfsartige Hügel ohne Charakter, ohne Reize“[73] vor. Ernüchtert traten sie unverzüglich und von dem Wunsch geleitet, so rasch wie möglich wieder nach Skjolden zu gelangen, den Rückweg an. Da sie aber keine Pferde hatten und deshalb nur langsam vorankamen mussten sie in Hoff Station machen (Kat. 2.35) - einer Sennhütte, die sie seit ihrem ersten Aufenthalt (13. bis 15. Juli) wegen der beengten Schlafmöglichkeiten und des verdorbenen Essens in schlechter Erinnerung hatten. Glücklicherweise konnten sie trotz anfänglicher Schwierigkeiten seitens des Besitzers[74] am nächsten Tag ihre Reise zum Gebirgszug Jotunheimen fortsetzen. Erneut von der imposanten Erscheinung dieses Gebirgsmassivs beeindruckt, überquerten sie es gemächlich, um Skizzen anfertigen zu können. Am letzten Tag ihrer Gebirgspassage, am 24. Juli, teilte Whelpdale seinen Kollegen plötzlich mit, dass er nicht vorhabe, sie weiterhin zu begleiten[75] und ungeachtet der Einwände Beckers hielt er an seiner Entscheidung fest. So stiegen Leu, Becker und Saal am Nachmittag alleine nach Skjolden ab. Von hier aus besuchten sie am 25 Juli zum zweiten Mal Major Munthe. Anschließend setzten sie nach Solvorn über, wo ihnen Krebs erneut einen herzlichen Empfang bereitete. Nach fünf sehr harmonischen und geselligen Tagen im Kreise der Familie und einem kurzen Abstecher zu Major Munthes Vetter in Årøy ließen sich die Maler in der Nacht des 31. Juli nach Gudvangen am Nærøyfjord rudern. Der Motivreichtum und die Schönheiten jener Gegend veranlassten sie

[73] Tagebucheintrag vom 19. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 129.

[74] Der Bauer wollte, um mehr Geld zu verdienen, Becker nur Packpferde für die gesamte Strecke von Hoff nach Skjolden geben. Erst nach Beckers Androhung einer Anzeige beim Sorenskriber (oberster Gerichtsbeamter eines Bezirkes) lenkte jener ein und stellte, Beckers Wunsch entsprechend, Tiere bis zum Gaard Quansvolden zur Verfügung. Vgl. dazu Tagebucheintrag vom 22. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 129, 130.

[75] Seine Begründung: „Ich bin kein solches Genie wie Ihr, daß ich kann machen drei Zeichnungen auf einen Tag, ich mach ein Tag 1 Quadratzoll, mein Blatt hat 24 Quadratzoll, also muß ich haben 24 Tag zu machen eine Zeichnung.“ Zitiert nach Beckers Tagebuchaufzeichnung vom 24. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 131.

zu einem längeren Studienaufenthalt (Kat. 2.36). Dieser wurde jedoch von zumeist schlechten Licht- und Wetterverhältnissen überschattet. Dennoch brachen die drei erst nach zwölf Tagen zu dem am Hardangerfjord gelegenen Ulvik auf. Angesichts der herrlichen Natur und der zahlreichen Studienmöglichkeiten war hier ebenfalls ein mehrtägiger Aufenthalt eingeplant. Als sie den Ort am Abend des 14. August klamm, müde und hungrig erreichten, mussten sie feststellen, dass der dort ansässige Küster keinerlei Lust verspürte, die drei Deutschen zu beherbergen. Und weil es keine anderen Unterkünfte gab, sahen sie sich dazu gezwungen, weiterzufahren. Da ihre Reiseplanung in Ulsvik endete, waren sie sich zunächst unschlüssig darüber, wohin sie ihr weiterer Weg führen sollte. Erst bei der Überquerung des Hardangerfjords kam ihnen der Gedanke, zumal sie sich Post aus Deutschland erhofften, zu der Poststation Utne zu rudern (15. August). Bereits während der Bootsfahrt begeisterte sie die Landschaft. Dieser Eindruck bestätigte sich auch nach den ersten Spaziergängen, von denen Becker berichtet:

> „[...] wir streifen links und rechts am Ufer herum und finden bei genauer Besichtigung, daß wir hier alles finden, was uns zu unseren Studien noch fehlt. Wir haben so ziemlich nach allen Himmelsrichtungen hier Berge, die wenn auch nicht großartig, doch immer interessant genug in Farbe und Form sind, um daran studiren zu können.“[76]

Damit stand fest, in Utne den letzten Studienaufenthalt vor Antritt der Rückreise zu verbringen. Häufiger Regen schränkte aber auch hier ihre Aufenthalte im Freien ein. Deshalb, so Becker, „kopiren wir gegenseitig voneinander Motive, indem wir an den Plätzen, die besonders reiche Ausbeute lieferten, uns stets in die Arbeit teilten zum Zwecke späterer gegenseitiger Ausgleichung.“[77]

Am 6. September traten Saal, Becker und Leu ihren Heimweg an. Da sich das Wetter inzwischen gebessert hatte, konnten sie auf ihrer dreitägigen Schiffsreise nach Bergen nochmals Skizzen anfertigen. Die zweite Etappe hingegen, eine am 11. September von Bergen über Stavanger nach Christiansand verlaufende Passage mit dem Dampfschiff „Prinz Carl“, erwies sich als äußerst strapaziös. Sturmartiger Wind und hoher Seegang machten es nahezu unmöglich, voranzukommen. Trotz allem kamen die drei am Abend des 13. September dort glücklich an. Vier Tage später brachte sie das Dampfschiff „Constitution“ nach Christiania, wo sie am 19. September Emil Tidemand schon erwartete. Nach weiteren fünf Tagen Wartezeit, in denen die Maler von ihren Freunden und Bekannten Abschied nahmen, liefen sie am Morgen des 25. September mit der „Nordcap“ nach Kiel aus, das sie am späten Vormittag des 27. September erreichten. Mit dem Zug ging es anschließend weiter nach Hamburg, wo sich die Wege der Künstler trennten. Während Becker und Leu ihre Geldangelegenheiten regeln wollten, reiste Saal noch in derselben Nacht über Bremen zurück nach Düsseldorf. Hier traf er am 28. September nach beinahe fünfmonatiger Abwesenheit wieder ein.

---

[76] Tagebucheintrag vom 16. August 1847 in Klose & Martius 1975, S. 136.
[77] Tagebucheintrag vom 18., 19. und 20. August 1847 in Klose & Martius 1975, S. 136.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr wurde der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm von Schadow (1789 - 1862) auf Georg Saal aufmerksam; er bezeichnete den inzwischen Dreißigjährigen als „sehr talentvoller Mann“[78] und nahm ihn in seine Meisterklasse auf. Sogleich machte sich Saal daran, sein reichhaltiges Studienmaterial auszuwerten. Schon nach wenigen Monaten hatte er etliche norwegische Landschaftsmotive, die in den nachfolgenden Jahren Hauptthema seines Schaffens werden und ihm endgültig zum künstlerischen Durchbruch verhelfen sollten, in Öl gefasst.[79] Hierzu zählt unter anderem der heute nur noch seinem Titel nach bekannte *Wasserfall in Norwegen*. Er wurde von einem zeitgenössischen Rezensenten als „bedeutendste Landschaft“ der Kölner Kunstausstellung von 1848 bezeichnet; überdies sah er in Saal einen Künstler, der „würdig in die Fußstapfen Ruisdaels“ trete.[80]

Neben seiner reichen Gemäldeproduktion fand Georg Saal, der inzwischen dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen beigetreten war,[81] noch Zeit, an der ersten Ausgabe der *Düsseldorfer Monathefte* mitzuwirken. Hierbei handelte es sich um eine 1847 von dem Schadow-Schüler Lorenz Clasen (1812 - 1899) zusammen mit zahlreichen Düsseldorfer Künstlerkollegen ins Leben gerufene Wochenzeitschrift.[82] Die Mitarbeiter der Monathefte setzten sich in ihren Beiträgen - Illustrationen zu Gedichten, Erzählungen resp. Abhandlungen, Bildergeschichten sowie ganzseitige, vom übrigen Text unabhängige und mit

---

[78] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1847, Meister Klaße, Regierung Düsseldorf Präsidialbüro 1559, Bl. 145; HStA Düsseldorf. Schadow hatte die Meister-Klasse im Jahre 1831 eingeführt. Sie stand ausschließlich talentierten und künstlerisch eigenständig arbeitenden Absolventen der Akademie, bevorzugt aus dem Bereich ‚Historienmalerei’, offen. Sinn und Zweck der sogenannten Meister-Klasse war es, die freie und individuelle künstlerische Entfaltung der jungen Künstler zu unterstützen, indem sie ein eigenes Atelier an der Akademie erhielten. Unter der Obhut Schadows, der die Klasse mehrmals pro Woche besuchte, sollten die jungen Maler ihre Fähigkeiten perfektionieren. Die Nachwuchskünstler konnten sich somit zwar künstlerisch und technisch weiterentwickeln, doch waren sie letztlich nicht frei. Sie unterlagen Schadows Diktat und waren an die Akademie gebunden. Vgl. dazu Wiegmann 1856, S. 41 und Markowitz 1967, S. 85.

[79] Vgl. dazu Kapitel III 2.6.3.

[80] Koblenzer Anzeiger, 18. 11. 1848, Nr. 281. Die 1848 auf der Berliner Akademieausstellung gezeigten Gemälde *Nolandsfjord* und *Snehättan* hingegen wurden zumindest von Kugler (Kunstblatt 1848, 29. Jg., No 49, S. 195) weniger begeistert aufgenommen. In seinem Bericht über die Ausstellung heißt es: „Diesselbe landschaftliche Ansicht, wie es scheint, enthält ein Bild von G. Saal, in dem wir aber den entgegengesetzten Farbeneffekt [...] finden. Das Bild hat nicht die feineren Vorzüge des von Leu, ist aber doch nicht ohne eigenthümliches Interesse. Weniger bedeutend in künstlerischer Beziehung ist ein Schnee- und Eisbild, eine Ansicht des Snehätten, des höchsten Berges in Norwegen.“

[81] Seine Mitgliedschaft lässt sich für die Jahre 1847/48 und 1849 nachweisen. Siehe dazu Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf 1848, S. X; HStA Düsseldorf.

[82] Der gegenüber dem Original unveränderte Nachdruck ist im Stadtarchiv Düsseldorf einzusehen. Interessant sind vor allem die Jahrgänge 1847 - 1849. Sie erreichten unter der Redaktion von Clasen schon bald „die für die damaligen Verhältnisse erstaunliche Zahl von fünftausend Abonnenten.“ (Rudolph, zitiert nach Büttner 1981; 212, 213). Als Clasen 1850 seine Tätigkeit aufgab, begann die Qualität der Zeitschrift zu sinken und Zahl der Leser zu schwinden. 1860 schließlich wurde die Publikation aus wirtschaftlichen Gründen eingestellt. Bedeutendste Mitarbeiter zwischen 1847 und 1849 waren: Andreas Achenbach (1815 - 1910), Wilhelm Camphausen (1818 - 1885), Johann Peter Hasenclever (1810 - 1853), Ferdinand Hildebrandt (1804 - 1874), Karl Wilhelm Hübner (1814 - 1879), Theodor Hosemann (1807 - 1875), Rudolf Jordan (1810 - 1887), Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880), Emanuel Leutze (1816 - 1868), Henry Ritter (1816 - 1853), Caspar Scheuren (1810 - 1887), Adolf Schroedter (1805 - 1875), Peter Schwingen (1813 - 1863), Johann Sonderland (1805 - 1878) sowie Adolph Tidemand (1814 - 1876). Vgl. dazu Hütt 1964, S. 204.

Dialogen, Über- oder Unterschriften versehene Lithographien - gemäßigt kritisch und im bürgerlich-liberalen Geiste mit den maßgeblich von Militär, Adel und Geldadel beeinflussten gesellschaftlichen Regeln auseinander. Dabei waren die Künstler allerdings zumeist weit davon entfernt, die bestehende Ordnung ernsthaft in Frage zu stellen. Vielmehr ging es ihnen darum, mit ihren Mitteln aktuelle Themen (Militär, Forderung nach Bildung, Presse- und Gewissensfreiheit, etc.) auf humoristische Art und Weise aufzugreifen und zu kommentieren.[83] So auch Saal, der drei ganzseitige Lithographien (Kat. 2.46 – 2.48) zu dem ersten, 1847/48 edierten Zeitschriftenjahrgang beisteuerte. Doch dabei ließ er es nicht bewenden. Als die Unzufriedenheit des Volkes über die bestehenden Missstände wuchs und sich, forciert durch die weitreichenden Auswirkungen der Pariser Februarrevolution (24. 2. 1848) schließlich in den Märzunruhen entlud, veranlasste ihn dies, sich auch aktiv am politischen Geschehen jener Tage zu engagieren. So trat er, wie einige andere Düsseldorfer Maler, am 24. März 1848 der sich soeben (Februar/März 1848) aus dem St. Sebastianus-Schützenverein konstituierten Bürgerwehr, also einer freiwilligen Bürgermiliz bei, in der er zusammen mit zehn weiteren Künstlern Mitglied des 66köpfigen Offizierscorps wurde.[84] Mit dieser Entscheidung gingen Saal und seine Kollegen über die bisherigen Aktivitäten in den *Düsseldorfer Monatheften* noch einen Schritt hinaus: Während sich die Bürgergarden der meisten anderen Städte Deutschlands von der Obrigkeit zur Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung einspannen ließen, stand man in Düsseldorf von Anfang an auf Seiten der revoltierenden Kräfte. Obgleich wegen ihrer revolutionären Einstellung schon frühzeitig mit behördlichem Misstrauen bedacht und auf Veranlassung des Oberbürgermeisters Fuchsius polizeilich überwacht, gab die von Lorenz Cantador angeführte Bürgerwehr am 8. November ihren Willen zum Fortbestand und ihre Absicht, sich weiterhin in den Dienst der Revolution zu stellen, bekannt. Bereits zweieinhalb Wochen später aber, am 24. November 1848, eskalierte die Situation und die Bürgerwehr wurde durch ministeriellen Beschluss aufgelöst. Als Vorwand hierfür diente dem Regierungspräsidenten Spiegel Lorenz Cantadors Vorhaben, die Steuerüberweisung nach Berlin zu sabotieren. Dessen Bürgerwehroffiziere erschienen am 21. November 1848 im Hauptpostamt und verlangten Auskunft über die dort lagernden Steuergeldsendungen. Nach dieser Provokation bezichtigte Spiegel die Offiziere des Überfalls und der Gewalttätigkeit. Schließlich verhängte er den Ausnahmezustand über Düsseldorf, verbot kurzerhand die Bürgerwehr und ließ ihren Anführer Cantador verhaften. Auch für Saal dürfte diese Entwicklung alles andere als erfreulich gewesen sein. Angesichts der Tatsache, dass er dem Offizierscorps der Bürgerwehr angehörte - er war stellvertretender Führer des 2. Zuges der 1. Kompanie – und er am 22. November 1848 eine schriftliche

[83] Vgl. dazu Büttner 1981, S. 205 – 276, Rudolph 1970, S. 148 - 150 und Koszyk 1963, S. 198 - 209.

[84] Im Verzeichnis der Anführer der Düsseldorfer Bürgerwehr von 1848 (Rip 4, Wr. 128; HStA Düsseldorf) sind folgende Künstler genannt: Lorenz Clasen (1812 - 1899) als Hauptmann der 7. Kompanie und stellvertretender Kommandant der Bürgerwehr, Carl Hilgers (1818 - 1890) als stellvertretender Chef der 1. Kompanie, van der Lanken als Führer des 1. Zuges der 2. Kompanie, Schaul als dessen Stellvertreter, Georg W. Volkhart (1815 - 1876) als Führer 1. Zuges der 7. Kompanie, Thekart als dessen Stellvertreter, Johann Peter Hasenclever (1810 - 1853) als stellvertretender Führer des 2. Zuges der 8. Kompanie, von Contzen als Führer des 3. Zuges der 6. Kompanie, Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880) als Führer des 3. Zuges der 8. Kompanie und Karl Friedrich Hübner (1814 - 1879) als dessen Stellvertreter. Hütt (1964, S. 198) und Gagel (1979, S. 78) führen noch Rudolf Jordan (1810 - 1887) als einen weiteren Zugführer an.

Protestnote gegen die erhobenen Anschuldigungen[85] mitunterzeichnet hatte, ist anzunehmen, dass die rigiden Strafmaßnahmen seitens der preußischen Regierung auch für ihn Schwierigkeiten mit sich zu bringen drohten - unabhängig davon, ob er am Auftritt im Düsseldorfer Postamt persönlich beteiligt war oder nicht. Nach all diesen Ereignissen scheint Saals politisches Interesse geschwunden zu sein.
Im Zusammenhang mit den geschilderten Vorgängen bleibt anzumerken, dass sich Georg Saal während des revolutionären Trubels im Herbst 1848 für sieben Tage zu Studienzwecken nach München begab und am 25. September 1848 von dort aus nach Neu Ulm weiterreiste.[86] Nach dem Eintrag im Polizeikartenregister zu urteilen, unternahm er diese Reisen nicht alleine, sondern gemeinsam mit dem New Yorker Maler John Whetton Ehninger (1827 - 1889), der, zu jener Zeit ebenfalls in Düsseldorf ansässig, in München zeitgleich mit Saal auftauchte, unter derselben Adresse logierte und am selben Tag wie der Koblenzer in Richtung Neu Ulm abreiste.[87] Sowohl über die Dauer des Aufenthaltes in Neu Ulm als auch über die Art der Beziehung zwischen den beiden Malern ist man nicht unterrichtet.

3. Heidelberg 1848/49 bis 1852/53

Irgendwann nach dem 22. November 1848 verlegte Saal seinen Wohnsitz von Düsseldorf nach Heidelberg, wo er sich nachweisbar spätestens seit dem 14. Dezember 1849 aufhielt.[88] Püttner zufolge sei dieser Umzug auf Veranlassung einer mit ihm befreundeten und in Heidelberg ansässigen Familie erfolgt.[89] Hierbei käme am ehesten die Familie des ehemaligen preußischen Regierungssekretärs Georg Friedrich Fallenstein in Betracht. Er, vor seiner 1845 erfolgten Übersiedelung nach Heidelberg[90] selbst etliche Jahre in Düsseldorf zuhause, hatte durch den dortigen Kunstverein und damit auch durch den Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm von Schadow sicherlich Kontakt zur Künstlerszene.[91]

---

[85] Protestkundgebung der Bürgergarde zu Düsseldorf vom 22. November 1848. XXIII 2; Stadtarchiv Düsseldorf.
[86] Polizeikartenregister Serie 5, Nr. 61884; Stadtarchiv München.
[87] Polizeikartenregister Serie 5, Nr. 61885; Stadtarchiv München.
[88] Brief von Saal an Professor Passavant, Heidelberg, den 14. Dezember 1849; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 682, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Für eine Übersiedelung nach 1848 spricht zudem, dass Saal erst 1850 im Adreß-Kalender der Stadt Heidelberg zu finden ist (S. 67; Stadtarchiv Heidelberg). Dieser Eintragung zufolge lebte er in der Neckarstraße d 96 zur Untermiete. In einem Großteil der Literatur gehen die Autoren ohne Angabe von Quellen davon aus, dass der Künstler im Jahre 1848 nach Heidelberg übergesiedelt sei. So etwa Börsch-Supan (1979, S. 234), Staerk (1937, S. 117), Schneider (1935, S. 90), Lohmeyer (1935, S. 390), Beringer (1922, S. 196, 269), Bötticher (1901, Bd. 2, S. 33), Blanckarts (1877, S. 46) oder Wiegmann (1856, S. 393). Wegeler (1876, S. 229) und Püttner (1871, S. 1308) indes sprechen sich für das Jahr 1850 aus.
[89] Püttner 1871, S. 1308.
[90] Nach Meinung von Frau Rudhard in Heidelberg könnte Georg Friedrich Fallenstein auf Betreiben seines Freundes, des Heidelberger Universitätsprofessors Georg Gervinus (1805 - 1871), an den Neckar übergesiedelt sein.
[91] Georg Friedrich von Fallenstein war neben Wilhelm Schadow und Carl Mosler (1788 - 1860) treibende Kraft bei der Gründung des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen im Jahre 1829 (vgl. dazu Ausstell.Kat. Düsseldorf 1979, o. S. und Großmann 1994, S. 101). Er war es auch, der mit Schadow, Mosler, Carl Schnaase und Karl Leberecht Immermann (1796 - 1840) die Vereinsstatuten verfasste und dem provisorischen Ausschuss und Verwaltungsrat des neugegründeten Kunstvereins angehörte (vgl. dazu Statut des Kunst-Vereins für die

Angesichts dessen könnte durchaus eine Verbindung zwischen ihm und dem Koblenzer bestanden haben. Gestützt wird diese Annahme durch den Umstand, dass Georg Saal bereits im Dezember 1849 Fallenstein mit finanziellen Angelegenheiten betraut hatte.[92] Ein weiteres Indiz für einen vertrauten Umgang zwischen den beiden Männern liefert Elise Lang (1825 - 1900). Die spätere Schwägerin des Malers berichtet in ihrem Tagebuch,[93] dass Saal auf einem von Fallenstein veranstalteten Fest ihre Schwester, Susanne Lang (1829 - 1885), kennen- und liebengelernt habe. Ihren künstlerischen Ausdruck fand die Bekanntschaft zwischen dem Koblenzer und Fallenstein in dem 1851 entstandenen Gemälde *Mondscheinansicht von Heidelberg vom Ziegelhäuser Ufer - Dr. Gervinus zu Gast beim Ehepaar Fallenstein* (Kat. 3.29).

Beruft man sich auf die Eintragungen in den Heidelberger Adreß-Kalendern von 1850 und 1852,[94] so scheint Saal in diesen Jahren als Historienmaler tätig gewesen zu sein. Allerdings finden sich hierzu weder in seinem Œuvre noch in zeitgenössischen Zeitschriften, Ausstellungskatalogen, Dokumenten (Briefe etc.) oder in der Literatur Anhaltspunkte, die diese Berufsbezeichnung erklären und rechtfertigen würden. Vielmehr sollte sich in seiner neuen Heimat gerade sein Ruf als Landschaftsmaler rasch festigen und vergrößern.
Aus vier Briefen an Johann David Passavant (1787 - 1861), Leiter des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt, etwa geht hervor,[95] dass Georg Saal trotz der durch die Revolution wirtschaftlich angespannten Gesamtsituation 1849/50 in nur wenigen Wochen drei Landschaftsbilder verkauft hatte. Neben der *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord in Norwegen* (Kat. 3.3), die er nach einer Ausstellung im Städel dem Institut für 1100 fl überließ,[96] handelt es sich dabei um ein ebenfalls im Städel gezeigtes *Fischerbegräbnis im Hardangerfjord*. Dieses gelangte zusammen mit einem weiteren, namentlich nicht genannten Gemälde nach England.[97] Dank dieser Einnahmen, die seinen anfänglichen finanziellen Engpass linderten,[98] war es ihm schließlich möglich, in der ersten Hälfte des Jahres 1850 erneut für nahezu fünfeinhalb Monate nach Norwegen zu fahren.

Rheinlande und Westphalen 1829, S. 7 in Ausstell.Kat. Düsseldorf 1979, o. S.). Außerdem begleitete er bis 1843 das Amt des Sekretär des Kunstvereins (vgl. dazu Ausst.Kat. Düsseldorf 1980, S. 28).

[92] Brief von Saal an Passavant, Heidelberg, den 29. Dezember 1849; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 684, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

[93] Abschrift des Tagebuchs von Saals Schwägerin, Elise Lang o. J., S. 50; Privatbesitz.

[94] Adreß-Kalender sämmtlicher Bewohner der Stadt Heidelberg in alphabetischer Ordnung und mit Angabe ihrer Gewerbe 1850, 7. Jg., S. 67 sowie 1852, 8. Jg., S. 64; Stadtarchiv Heidelberg.

[95] Briefe vom 14., 20. und 29. Dezember 1849 sowie vom 27. Januar 1850 von Saal an Passavant; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 682 - 685, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

[96] Brief von Saal an Passavant, Heidelberg, den 29. Dezember 1849; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 684, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

[97] Brief von Saal an Passavant, Heidelberg, den 27. Januar 1850; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 685, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

[98] Dass Saals finanzielle Situation in Heidelberg zunächst angespannt war, klingt in seinem Brief vom 14. Dezember 1849 (Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 682, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main) an Passavant an. Hierin schlägt Saal, nachdem er Passavant die Zusendung des Gemäldes *Ansicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord in Norwegen in Mitternachtsbeleuchtung* (Kat. 3.3) für die bevorstehende Ausstellung im Städel angekündigt hat, diesem vor, das Bild anzukaufen, wobei die abschließenden Worte eine gewisse Dringlichkeit verspüren lassen: „In der dermaligen für die Kunst und die Künstler so ungünstigen Zeit ist eine baldige Entscheidung von großem Werth und so hoffe ich nicht unbescheiden zu sein, wenn ich Er. Wohlgeboren auch noch ergebenst bitte die Beschleunigung desselben freundlichst zu vermitteln.“

Dokumentiert ist dieser Aufenthalt durch eine ganze Reihe datierter und meist mit Ortsangaben versehener Ölbilder, -studien, Aquarelle und Bleistiftzeichnungen, von denen heute allerdings nur noch wenige erhalten sind (Kat. 3.6, 3.7, 3.9, 3.10, 3.12 recto, 3.17 recto, 3.19 verso - 3.21).[99] Aufgrund der lückenhaften Überlieferung von Werken und der relativ langen Reisedauer ist zu vermuten, dass es sich bei den bekannten Arbeiten nur um einen Bruchteil derer handelt, die der Koblenzer während seines zweiten Skandinavienbesuchs angefertigt hatte. Deshalb, aber auch wegen der alten, heute teils nicht mehr identifizierbaren Ortsnamen ist es kaum mehr möglich, die Route dieser zweiten Nordlandreise genau zu rekonstruieren. Den frühest datierten Studien zufolge hielt sich Saal am 4. Mai in Vik, einem am Südufer des Sognefjords gelegenen Ort, und zwischen dem 18. und 30. Juni in Kongsberg auf. Hier scheint er sich, wie schon auf seiner ersten Reise, vorwiegend dem Studium des Labrofoss' gewidmet zu haben (Kat. 3.6). Im Verlaufe des Juli muss er über das Rondanegebirge, die im Nærøydal liegenden Ansiedlungen Storvik und Framnes (im Kirchenspiel Oppheim in Voss) sowie Utne an den Sognefjord zurückgekehrt sein. Hier machte er am 3. August zunächst in Balestrand (Kat. 3.9) Station, bevor er sich weiter nach Norden wandte. Ziel war die Umgebung des größten Gletschers auf dem europäischen Festland, des Jostedalsbres. Dort hielt sich der Maler anscheinend längere Zeit in den am Fuße des Gletschers gelegenen Orten Lunde, Fjærland und Mundal auf (Kat. 3.10, 3.12 recto, 3.17 recto). Am 24. August schließlich findet man ihn wieder in Balestrand, wo er, von einem dreitägigen Aufenthalt in Vik abgesehen, wahrscheinlich bis zum 10. September verweilte. Dem mit „Mundal i Fjaerland" bezeichneten Ölbild vom 18. September 1850 (Kat. 3.19) nach zu urteilen, reiste er von Balestrand aus erneut zum Gletscher Jostedalsbre. In dieser Region scheint er angesichts der Portraitzeichnung Harald Sverdrups (Kat. 3.21), die am 12. Oktober in Lunde entstanden ist, nochmals fast einen Monat verbracht zu haben, bevor er wieder zum Sognefjord zurückkehrte. Wie lange Saal hier noch blieb, wann er seine Heimreise antrat und welchen Weg er dabei nahm, ist unbekannt.

Gleich nach seiner Rückkehr nach Heidelberg, die Ende Oktober oder Anfang November 1850 erfolgt sein dürfte, machte er sich daran, seine mitgebrachten Studien auszuwerten. Es ist frappierend, welch nachhaltigen Einfluss die kurz zuvor gewonnenen Landschaftseindrücke auf die nun folgende Schaffensperiode ausübten. Selbst die Impressionen seiner Schweizreise, die den bekannten Studien zufolge im August und September 1852 stattgefunden hatte,[100] traten zunächst in den Hintergrund. Bis 1857 verarbeitete er in seinen Gemälden überwiegend norwegische Motive (vgl. dazu Kap. III

[99] Kenntnis über die verschollenen Studien erhält man durch den Auktionskatalog Rudolph Bangels. Er hatte am 13. und 14. März 1876 im Auftrage von Susanne Saal einen Großteil von Saals Œuvre zur Versteigerung angeboten. Die besagten Norwegenstudien sind in dem Katalog (Bangel 1876, S. 3, 4, 12 - 16) unter den Nummern 1, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 98, 100, 102, 103, 105 - 107, 122, 134, 138, 139, 144 - 146, 148, 159, 163, 168 aufgeführt.

[100] Mit Ausnahme der sechs, heute in Privatbesitz befindlichen Studien (Kat. 3.31 – 3.35, 3.37 recto) und des 1985 versteigerten Gemäldes *Blick auf die Hohe Palm* (Kat. 3.36; Auk.Kat. Arnold, 30. 11. 1985, Frankfurt, S. 62) sind alle übrigen, 1852 in der Schweiz entstandenen Arbeiten verschollen. Sie wurden 1876 resp. 1920 bei Bangel in Frankfurt zur Versteigerung angeboten. Vgl. dazu Bangel 1876, S. 5, 12, 14, 15, Nr. 22, 23, 101, 135, 153 und Bangel 1920, S. 14, Nr. 118.

3.1.5). Wie schon die 1849 entstandene *Ansicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord in Norwegen in Mitternachtsbeleuchtung* (Kat. 3.3), die Passavant als „ein Bild von zauberhafter Wirkung und doch von grösster Naturwahrheit“[101] gepriesen hatte, brachten auch die neuen Werke Saal innerhalb kürzester Zeit die Wertschätzung seiner Zeitgenossen ein. Die beiden quellenmäßig belegbaren Gemälde *Wasserfall in Norwegen* und *Alpenglühen der Mitternachtssonne* zum Beispiel wurden auf der Sonntagsausstellung des Rheinischen Kunstvereins von 1851 in Karlsruhe enthusiastisch aufgenommen:

> „[...] zwei Bilder aber sind es, welche einen so mächtigen Eindruck auf die Mitglieder ausgeübt haben, daß sie nur genannt werden brauchen, um wieder im lebhaftesten Glanze ihres Lichtes und ihrer Farben, und in der ganzen Erhabenheit ihrer Darstellung vor die Seele zu treten.“[102]

Durch diese und andere, ebenfalls unverzüglich ausgestellte resp. angekaufte Arbeiten[103] drang Saals Ruf als Landschaftsmaler bald weit über die Grenzen Deutschlands hinaus. Sogar an der Kaiserlichen Akademie zu St. Petersburg wusste man von seinen künstlerischen Leistungen, die am 15. Oktober 1852 mit seiner Ernennung zu ihrem freien Ehrenmitglied gewürdigt wurden. In dem Diplom heißt es:

> „Zum Vorteil und zum Ruhme Rußlands, regiert von dem Erhabensten Kaiser Nikolaus dem Ersten, hat die Seinem Schutz befohlene Kaiserliche Akademie der Künste von St. Petersburg kraft der ihr vom Alleinherrscher verliehenen Vollmacht hiermit den Herrn aus Heidelberg Igor Sahl für seine Liebe zur Kunst und seine ehrenden künstlerischen Bekenntnisse zu ihrem freien Ehrenmitglied ernannt und zur Bekräftigung dieses Entschlusses vorliegendes Diplom mit der

---

[101] Deutsches Kunstblatt 1850, 1. Jg., No 5, S. 34.

[102] Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1851, 1852, S. 4, Nr. 19, 40 (69 Kunstverein Karlsruhe / 26a; GLA Karlsruhe). An gleicher Stelle wird bemerkt, dass das *Alpenglühen der Mitternachtssonne* trotz vielfach geäußerten Wunsches wegen fehlender Mittel nicht angekauft werden könnte. Diese Bemerkung legt die Vermutung nahe, dass der von Saal geforderte Preis die finanziellen Mittel des Kunstvereins ganz offensichtlich bei weitem überstiegen hatte.

[103] Hierbei handelt es sich zunächst um eine Ansicht des *Labrofoss' bei Kongsberg*, die 1850 auf der Sonntagsausstellung des Rheinischen Kunstvereins in Karlsruhe ausgestellt war. (Karlsruhe Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1850, 1851, S. 8, Nr. 30; 69 Kunstverein Karlsruhe / 26a; GLA Karlsruhe). Ebenfalls 1850 kaufte der Frankfurter Kunstverein ein Gemälde *Labrofoss' bei Kongsberg* für seine Verlosung an (Deutsches Kunstblatt 1851, 2. Jg., No 17, S. 136). Ob es sich dabei um das Bild handelt, das bereits in Karlsruhe ausgestellt war, lässt sich, da Saal den Wasserfall ‚Labrofoss' in insgesamt drei Ölbildern verarbeitete, heute nicht mehr feststellen. Aus einem Brief (Privatbesitz), den er am 26. Juni 1851 an Passavant richtete, ist überdies zu erfahren, dass eine *Norwegische Landschaft* im Sommer 1851 zunächst im Städel und anschließend in Brüssel ausgestellt werden sollte. Des weiteren wurde die *Landschaft mit einem Schlitten*, der *Wasserfall in Norwegen* und das *Alpenglühen der Mitternachtssonne* 1851 auf der Sonntagsausstellung des Rheinischen Kunstvereins in Karlsruhe gezeigt. (Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Großherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1851, 1852, S. 7, Nr. 3, 19 und 40; 69 Kunstverein Karlsruhe / 26a; GLA Karlsruhe). 1852 schließlich kaufte der Mannheimer Kunstverein ein *Fischerbegräbnis im Hardangerfjord* für 800 fl zur Verlosung an (Generalbericht des Rheinischen Kunstvereins für das Jahr 1852; 69 Kunstverein Karlsruhe / 24; GLA Karlsruhe).

> Unterschrift des Präsidenten und beigedrückten akademischen Siegel ausgestellt.“[104]

Auch in privater Hinsicht war Georg Saal das Glück gewogen. Am 16. Oktober 1852 heiratete er Susanne Lang.[105]

4. Baden-Baden seit 1852/53 bis zu seinem Tode 1870

Nach dem 17. Oktober 1852, aber vor dem 11. August 1853[106] verlegten Georg Saal und seine Frau ihren Wohnsitz nach Baden-Baden. Dort bezogen sie, ebenso wie Susanne Saals Schwester Elise Lang und deren Eltern, je eine Wohnung auf dem Schlossberg, die sich aufgrund der Adressen sogar im selben Haus befanden. Mit ausschlaggebend für den Umzug mag, wenngleich darüber keine gesicherten Quellen mehr existieren, neben der Nähe zum Schwarzwald die Hoffnung auf eine ergiebigere Auftraggeber- und Käuferklientel gewesen sein; denn die Bäderstadt erlebte in jenen Jahren ihre gesellschaftliche und kulturelle Blütezeit. Die landschaftliche Schönheit sowie die Kureinrichtungen, insbesondere die Attraktivität des Kasinos hatten wesentlich dazu beigetragen, dass das Bad seit Beginn der 1840er Jahre zu einem der beliebtesten Treffpunkte der wohlhabenden Gesellschaft zählte.[107] Kaum ein Jahrzehnt später machte Edouard Bénazet (1801 - 1867), der seit 1849 in der Nachfolge seines Vaters Jean Jacques (1778 - 1848) die Spielbank erfolgreich weiterführte, Baden-Baden auch zu einem kulturellen Anziehungspunkt ersten Ranges.[108] Durch die Gründung eines Kurorchesters, die Engagements berühmter Gastspiele sowie durch die Förderung junger Musiker entfaltete sich seit den 1850er Jahre das Kulturleben in einer Reichhaltigkeit, die keinen internationalen Vergleich scheuen musste. Zahlreiche berühmte Künstler, darunter der Maler Franz Xaver Wintherhalter (1805 - 1873), der Komponist Johannes Brahms (1833 - 1897) oder der Schriftsteller Fjedor Dostojewski (1821 - 1881)

---

[104] Das Diplom befindet sich heute in Privatbesitz. Herr Romanov, Mitarbeiter der National Library of Russia in St. Petersburg, wies auf das 1853 erschienene Buch „Opisanie obscego sobraniya Imperatoriskoj Akademii khudozhestv byvshego 27 sentyabrya 1853 goda i Otchet Akademii za 1852 - 1853 akadmicheskij god.“ hin, in dem auf S. 43 über diese Ernennung zu lesen ist: „In der allgemein zugänglichen Versammlung der kaiserlichen Akademie der Künstler, nach alter Zählung am 28ten September des Jahres 1852, wurde bestätigt: die Würde eines freiwilligen Mitglieds: dem Landschaftsmaler aus Heidelberg Georg Saal, den französischen Graveuren Gustave Levi und Henriet Dupon, und dem englischen Graveur William Gretbatch.“

[105] Standesbücher Heidelberg 1851 - 1870, Nr. 16; Abt. 390/1778; GLA Karlsruhe und Duplikat des Geburtsbuches der evangelischen Gemeinde Waldangelloch pro 1852, Auszug aus dem Ehebuch der katholischen Stadtpfarrei Heidelberg, V pag. 398, Jahr 1852, Nr. 16; Abt. 390/4812 - 4813; GLA Karlsruhe.

[106] Die früheste greifbare Nachricht von Saal in Baden-Baden ist ein Brief, den er am 11. August 1853 an die Königliche Kunstakademie in München schrieb (Autogr. Saal, Georg; Bayerische Staatsbibliothek München).

[107] Wesentlichen Anteil daran hatte Jean Jacques Bénazet (1778 - 1848). Dank seiner umsichtigen Leitung der Spielbank (1837 - 1849), seiner Bestrebungen, die städtische Infrastruktur durch Modernisierungen und Erneuerungen für die Gäste anziehender zu gestalten, und dank seiner allgemein geschätzten Gesellschaften konnte sich die Bäderstadt nach wenigen Jahren größter Beliebtheit erfreuen. Davon zeugen vor allem die steigenden Besucherzahlen: Während zwischen 1827 und 1837, zu Zeiten des ersten Kasinopächters Chabert (1774 - 1850), durchschnittlich 10000 Kurgäste nach Baden-Baden reisten, konnten 1840 schon 20022, 1841 bereits 22231 und 1850 schließlich 33623 Besucher registriert werden. In den nachfolgenden Jahren nahm die Besucherzahl noch weiter zu. Vgl. dazu Loeser 1891, S. 429.

[108] Vgl. dazu Fuss 1987, S. 161 und Berl 1936, S. 310 - 311.

kamen an die Oos und manche von ihnen, etwa die Operndiva Pauline Viardot-Garcia (1821 - 1910), die Pianistin und Komponistin Clara Schumann (1819 - 1896) oder der Literat Iwan Turgenjew (1818 - 1883) siedelten sich sogar in der Kurstadt an. Ebenso hatten Maler wie August von Bayer (1803 - 1875), Daniel Fohr (1801 - 1862) oder Johannes Grund (1808 - 1873) ihre Ateliers im Verlaufe dieses ungeahnten Aufschwunges in die Bäderstadt verlegt.[109]

Allem Anschein nach erwies sich der Umzug nach Baden-Baden für Saal als richtige Entscheidung. Den Schilderungen Elise Langs zufolge hatte ihr Schwager trotz seiner Zurückgezogenheit „[...] bald einige aufrichtige Verehrer und Gönner gefunden, welche die Notwendigkeit einsahen, ihn öfter aus seinem phlegmatischen Haushammeltum heraus zu reißen und mit einflussreichen Leuten bekannt zu machen."[110] Zu diesen Bewunderern zählte beispielsweise der Bildnismaler Richard Lauchert (1823 - 1869), der seinen Künstlerkollegen 1854 portraitierte,[111] oder der Arzt und Schriftsteller Justinus Kerner (1786 - 1862), der in einem späteren Brief an Saal ganz begeistert über einen Norwegischen Wasserfall des Künstlers schrieb:

> „[...] ich mein, es wär noch besser gethan, er würde dieß herrliche Bild an sich ziehen und es den Münchnern Künstlern zur Ehre der rheinischen Kunst vor Augen stellen."[112]

Auch der in Berlin ansässige Naturforscher und Geograph Alexander von Humboldt (1769 – 1859) war Anfang der 1850er Jahre auf ein Werk Georg Saals – eine in Berlin ausgestellte, heute verschollene *Mitternachtssonne* – aufmerksam geworden. Bekannt waren die beiden Männer miteinander, weil Saal seine während seiner Nordlandreisen zusammengetragene „natur historische Sammlung" Alexander von Humboldt zu Forschungszwecken geschenkt hatte.[113]

Darüber hinaus fanden Georg Saals Werke, die auf zahlreichen nationalen (Bremen, Frankfurt, Karlsruhe, Leipzig, München) und internationalen (Brüssel, New York, St. Petersburg) Ausstellungen vertreten waren,[114] immer wieder den Beifall der Kritiker. So

---

[109] August von Bayer lebte von 1839 bis 1853 in Baden-Baden, Daniel Fohr arbeitete seit den 1840er Jahren hier, und Johannes Grund war 1852 an die Oos übergesiedelt. Vgl. dazu Ausst.Kat. Karlsruhe 1990, S. 383, 385, 386.

[110] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 59 (Privatbesitz) und Puhonny 23. - 26. März 1935, Nr. 24.

[111] Öl auf Leinwand, Maße unbekannt; Privatbesitz.

[112] Brief von Justinus Kerner an Georg Saal, undatiert; Privatbesitz.

[113] Brief von Alexander von Humboldt an Georg Saal, Berlin, undatiert; Privatbesitz.

[114] 1853 Ausstellung eines heute nicht mehr identifizierbaren Bildes in St. Petersburg, auf der Permanenten Kunstausstellung bei del Vecchio in Leipzig und in der Königlichen Kunstakademie in München (Brief von Saal an die Königliche Kunstakademie in München, Baden-Baden, den 11. August 1853; Autogr. Saal, Georg; Bayerische Staatsbibliothek München). Ebenfalls 1853 Ausstellung der Gemälde *Sommer- und Winternacht* (Karlsruher Zeitung, 29. 9. 1853, Nr. 230). 1854 Ausstellung des Gemäldes *Mundal i Fjarland* in Karlsruhe (Bericht über den Bestand und die Wirksamkeit des Kunstvereins Baden in Karlsruhe im Jahr 1854, 1855) und des Ölbildes *Hochgebirge von Lappland in der Mitternachtssonne* in Frankfurt (Städel) und Brüssel (Brief von Susanne Saal an Passavant, Baden-Baden, den 14. 6. 1854). Dasselbe Bild wurde 1855 auf der Weltausstellung in Paris (Reff 1981, Bd. 1, S. 15, Nr. 167) und 1856 zusammen mit einem *Labrofoss in Norwegen* und einer *Schneelandschaft* auf der Berliner Akademieausstellung gezeigt (Die Dioskuren 1856, 1. Jg., No 7, S. 180; Deutsches Kunstblatt 1856, 7. Jg., No 47, S. 408). 1855 Ausstellung einer *Norwegischen Landschaft* in New York und Bremen (Deutsches Kunstblatt 1855, 6. Jg., No 10, S. 87).

etwa lobte O. v. Schorn in seiner Rezension über die Münchner Kunstausstellung im Jahre 1853:

> „Saal's zahlreiche Arbeiten, [...], zeigen keineswegs die Anwendung unerlaubter Mittel, sondern die mit gesundem Blick erfasste Wirklichkeit, mit vorzüglicher Technik wiedergegeben."[115]

Einen weiteren Höhepunkt erreichte Georg Saals Karriere am 22. September 1853, als er vom Prinzregenten Friedrich I von Baden (1826 - 1907) zum badischen Hofmaler berufen wurde.[116] Während der Titel „Hofmaler" früher noch mit einer festen Anstellung und demnach mit einem geregelten Gehalt verbunden war, handelte es sich im Falle Saals ausschließlich um einen Ehrentitel ohne Gehalt und ohne alljährliche Abgabe eines Besoldungsbildes.[117] Selbstverständlich bedeutete eine solche Ernennung für jeden berufenen Künstler eine hohe Auszeichnung, die mit erheblichem Renommee verbunden war; doch blieb Saal weiterhin ein selbständiger, freischaffender Maler, der sich alleine um seine Existenzsicherung kümmern musste. Seine finanzielle Situation dürfte, wenngleich heute keine Nachweise über Bildverkäufe in jenen Jahren mehr existieren, recht passabel gewesen sein. Dafür spricht die Tatsache, dass er sich im Frühsommer 1854, nur wenige Monate nach der Geburt seiner ersten Tochter Sophia Katharina (21. 2. 1854 - 1903),[118] erneut einen längeren Aufenthalt in Norwegen leistete. Dokumentiert ist diese dritte Reise, die er größtenteils in Gesellschaft des ungarischen Adeligen Moritz von Marsovsky verbrachte,[119] durch zwölf erhaltene (Kat. 3.53 – 3.64) und etliche, nur noch dem Titel nach bekannte Arbeiten.[120] Sie bezeugen, dass der Künstler im Juni das Romsdal, eine im Westen gelegene Tallandschaft (Kat. 3.53, 3.56, 3.69) erkundete. Anfang Juli machte er sich dann in Richtung Hammerfest (Kat. 3.62) auf. Im Verlaufe seines dortigen Aufenthaltes lernte er laut Püttner den Erbprinzen Schwarzburg-Sondershausen und dessen Begleiter, Baron Uckermann, kennen.[121] Zusammen mit ihnen brach er wenig später zum Nordkap (Kat. 3.68)

---

[115] Deutsches Kunstblatt 1853, 4. Jg., No 50, S. 434.

[116] Abt. 56/587, G. C. No 1781, 1922 (GLA Karlsruhe) sowie Karlsruher Zeitung 29. 9. 1853, Nr. 230.

[117] In einem Beschluss vom 10. Dezember 1853 (Abt. 56/588, No 1751; GLA Karlsruhe) ließ der Prinzregent und spätere badische Großherzog (1856 - 1907) Friedrich I die Abgabe eines Besoldungsbildes pro Jahr zum 1. Januar 1854 abschaffen. Statt dessen mussten die Hofmaler nun folgenden Verpflichtungen nachkommen:
„1. Für jedes bedeutende Gemälde , welches ein Gr. Hofmaler anfertigt, soll der Grz. Gemälde Gallerie das Vorverkaufsrecht zustehen. Zu diesem Ende sollen bei Vermeidung der Gehaltssistirung alle derartigen Erzeugniße hierher gesendet und öffentlich ausgestellt werden. 2. Noch ehe die Ausführung eines Gemäldes beendigt ist, muß die Anzeige davon an die Gallerie Direction gemacht werden, um bey Zeit Anordnung wegen der Einsendung und zweckmäßigen Ausstellung treffen zu können. 3. Ausgenommen von dem Vorverkaufsrechte sind nur diejenigen Gemälde, welche auf vorherige und nachgewiesener Gestattung ausgeführt werden, doch sind diese von der Ausstellung nicht befreit."

[118] Kopien der Kirchenbücher Stiftskirche, Katholische Kirchengemeinde Baden, Taufbücher der katholischen Kirchengemeinde 1851 - 1860, S. 160, No 30; Stadtarchiv Baden-Baden. 1873 heiratete Sophia Katharina Saal den Landschaftsmaler Victor Puhonny (1838 - 1909).

[119] Moritz von Marsovsky hatte Georg Saal unmittelbar nach dessen Ankunft in Norwegen kennen gelernt. Beide verband später eine tiefe Freundschaft. Vgl. dazu Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 69; Privatbesitz.

[120] Vgl. hierzu Bangel 1876, S. 3 – 5, 12, 14, 16; Nr. 2 - 7, 10, 11, 13, 14, 17, 20, 99, 131, 132, 164, 166, 167.

[121] Püttner 1871, S.1309.

auf.[122] Damit hatte er den äußersten Punkt seiner Reise, die er nach einigen Tagen zu dem östlich gelegenen Porsanger- und Tanafjord (Kat. 3.72, 3.73) fortsetzte, erreicht. Anfang August schließlich orientierte er sich allmählich wieder ‘gen Süden. Dabei führte ihn, möglicherweise entlang der Westküste, sein Weg unter anderem nach Tromsø (Kat. 3.71) und Trondheim, das er im Juli schon einmal besucht hatte (Kat. 3.63). Wohin er sich anschließend begab, lässt sich, da die Ortsbezeichnungen auf den überlieferten Studien nicht mehr identifiziert werden können, allerdings nicht mehr rekonstruieren.
Zwischen September und November 1854[123] kehrte Saal aus Norwegen nach Baden-Baden zurück. Glücklich darüber, wieder im Kreise seiner Familie zu sein, verbrachte er die nächsten beiden Jahre vorwiegend an der Oos. In seinem Atelier in der Lichtentaler Allee (im heutigen Alleehaus) entstand in dieser Zeit eine Vielzahl von Werken, wobei er verstärkt Motive aus der näheren und weiteren Umgebung Baden-Badens in seinen Darstellungen verarbeitete (etwa Kat. 3.74, 3.82 – 3.86, 3.89, 3.92, 3.101, 3.102). Unterbrochen wurde sein Schaffen von gelegentlichen Ausflügen in die Region sowie einer Reise nach Berlin und nach Hamburg, wo er unter anderem seinen Freund Moritz von Marsovsky besuchte.[124]

Unter den norwegischen Landschaftsbildern des Jahres 1854 befanden sich auch sechs Ansichten, nach deren Vorlage Julius Hellesen (1823 - 1877) und A. Nay (Lebensdaten unbekannt) Ende 1854 oder Anfang 1855 für Em. Bærentzen in Dänemark die Lithographien *Nordkap* (Kat. 3.68), *Vermedalsfoss i Romsdalen* (Kat. 3.69), *Parti af Moldefjord* (Kat. 3.70), *Tromsöe* (Kat. 3.71), *Parti ved Porsangefjord* (Kat. 3.71) und *Parti ved Tanafjord* (Kat. 3.73) ausführten. Diese erschienen 1855 in der zweiten Auflage von „Norge fremstillet i Tegninger“ - einem mit 71 Originalsteindrucken geschmückten Buch über Norwegen, das der norwegische Verleger Nils Christian Tønsberg (1813 - 1897) dem König von Norwegen und Schweden, Oskar I, gewidmet hatte.[125] Da Georg Saal neben Franz Wilhelm Schiertz (1813 - 1887) der einzige deutsche Künstler war, dessen Arbeiten in diese Ausgabe aufgenommen wurden, und die Mitwirkung an der Dokumentation sicherlich einer besonderen Auszeichnung gleichkam, ist offenkundig, wie sehr seine künstlerischen Leistungen im damaligen Norwegen geschätzt wurden.
Ebenfalls 1855 konnte der Maler noch einen weiteren, für seine künstlerische Zukunft wichtigen Erfolg verzeichnen. In diesem Jahr wurde erstmals eine seiner Arbeiten, und zwar das inzwischen verschollene Gemälde *Mitternachtssonne in den Hochgebirgen von*

[122] Klose (1975, S. 58) bezweifelt, dass sich Saal in Nordnorwegen aufgehalten hatte. Seiner Meinung nach würden dessen „diesbezügliche Bilder die Wirklichkeit nur unzulänglich wiedergeben.“
[123] Das genaue Datum seiner Rückkehr lässt sich heute nicht mehr ermitteln. Den spätesten nachweisbaren Studien zufolge muss diese nach dem 5. September 1854 erfolgt sein. Püttner (1871, S. 1309) spricht, allerdings ohne Angaben von Quellen, vom November 1854.
[124] Brief von Georg Saal an Elise Lang, Barbizon, den 29. September. 1858; Privatbesitz.
[125] Das Buch erschien erstmals 1848. Wegen der großen Resonanz wurde es 1855 erneut aufgelegt und auch ins Deutsche und Englische übersetzt. In die zweite Auflage wurden - im Gegensatz zur Erstausgabe - unter anderem um die sechs Steindrucke nach Vorlagen Saals aufgenommen. In der dritten Edition von 1889 finden sich nur noch drei der nach Saal gefertigten Lithographien. Hierbei handelt es sich um die Ansichten *Nordkap* (Kat. 3.68), *Vermedalsfoss i Romsdalen* (Kat. 3.69) und *Parti af Moldefjord* (Kat. 3.70).

Lappland, zum bedeutendsten Kunstereignis Frankreichs, dem Pariser Salon,[126] zugelassen und sogleich mit einer „lobenden Erwähnung“[127] bedacht.
Diese erste greifbare und für Saal sicherlich wichtige Anerkennung in der französischen Kunstmetropole Paris mag ein entscheidender Impuls dafür gewesen sein, sich dort ein weiteres Atelier einzurichten. Vermutlich bestärkt wurde er in seinem Entschluss durch die zu jener Zeit anhaltend schlechte Auftragslage in Deutschland, die er im April 1858 beklagte:

> „[...] denn wo in aller Welt sind die Nachwehen der allgemeinen Geldkrise nicht empfunden worden? Selbst die solidesten Städte Deutschlands, worunter Bremen gewiß zuerst genannt werden muß, sind von diesem Schlage hart getroffen worden, und müssen nun die Schuld anderer Städte büßen helfen. Daß die Kunst [...] darunter leiden würde ist nun die natürliche Folge dieser Krise.“[128]

Spätestens im Spätsommer 1857 hatte sich Saal in Paris niedergelassen.[129] Kenntnis hierüber erhält man von seiner Frau, die ihrer Schwester am 3. September 1857 schrieb:

> „[...] so gerne ich [...] sogar selbst hierbleiben möchte, so werden wir doch diesen Winter uns trennen müßen, ich habe mich zu deutlich davon überzeugt daß mein Plaz nothwendig in Paris ist, aber wir gehen erst im Januar & kommen schon so schnell als möglich im Frühjahr zurück.“[130]

Nur wenige Wochen später, am 9. Oktober 1857, berichtete sie weiter:

> „Die Zeit unsrer Abreise kommt schnell näher, von der Reise selbst & und sogar dem Aufenthalt in Paris ist mir nicht mehr so bange, man gewöhnt sich an alles, [...]. Wir wollen jedenfalls das Atelier wechseln, weil das Licht schlecht ist & dann ein paar möblierte Zimmer nehmen, die man alle Monate aufgeben kann [...].“[131]

---

[126] Vgl. dazu Sfeir-Semler 1992, S. 212 - 222.
[127] Deutsches Kunstblatt 1855, 6. Jg., No 14, S. 463 und Duval 1856, S. 120, 123.
[128] Brief von Saal an den Bremer Kunsthändler Dreyer, Paris, den 2. April 1858; Privatbesitz.
[129] In der Literatur sind die Angaben hierzu sehr ungenau. Wegeler (1876, S. 229) und Püttner (1871, S. 1309) datieren Saals Übersiedelung nach Paris in das Jahr 1858. Thieme-Becker (1992, Bd. 29, S. 278), Hütt (1964, S. 293), Staerk (1937, S. 117), Müller-Singer (1922, Bd. 4, S. 144) und Blanckarts (1877, S. 46) berichten ohne Angabe genauerer Daten lediglich von längeren resp. häufigen Parisaufenthalten. Bühler (1979, S. 111), Bouret (1972, S. 257) und Forges (1971, S. 133) wiederum erwähnen nur den 1858 erfolgten Besuch in Barbizon. Bei Beringer (1922, S. 269), in den Karlsruher Mus.Kat. (1971, S. 205 und 1978, S. 484) und in dem Ausst.Kat. Karlsruhe 1990 (S. 390) sind die Angaben insofern missverständlich, als es hier stets heißt: „1858 erstmals in Frankreich, 1870 Reise nach Paris“. Wichmann (1981, S. 268) und Bénézit (1976, Bd. 9, S. 210) indes behaupten, dass sich Saal lediglich in den 1870er Jahren in Paris aufgehalten habe. Schneider (1935, S. 90) datiert den ersten Besuch sogar in die Zeit vor 1848.
[130] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden-Baden, den 3. September 1857; Privatbesitz.
[131] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden-Baden, den 9. Oktober 1857; Privatbesitz.
Angesichts des bevorstehenden Atelierwechsels ist anzunehmen, dass Saal sogar schon vor September 1857 nach Paris gegangen war. Möglicherweise hatte er, bevor er 1858 in die rue de la Rochefoulcauld Nr. 46 (Montmartre) zog (Brief von Saal an Dreyer, Paris, den 2. April 1858; Privatbesitz), zunächst in der rue Blanche und anschließend in der rue de Milan (ebenfalls Montmartre) gelebt. Diese Adressen finden sich, allerdings ohne Angabe von Quellen und Jahreszahlen, bei Staerk (1937, S. 117).

Wie aus diesen Briefpassagen herauszulesen ist, stand Susanne Saal der beruflichen Veränderung ihres Mannes ambivalent gegenüber. Auf der einen Seite war sie von der Notwendigkeit seines Planes, sich in Paris als Künstler etablieren zu wollen, überzeugt; auf der anderen Seite bekümmerten sie die damit einhergehenden langen Trennungen von der Familie. Grund dafür war vor allem ihre Sorge um die Kinder, insbesondere um die erst einjährige Tochter Maria Elisabetha Luise (* 5. 5. 1856)[132] und den nur wenige Wochen alten Sohn Carl Otto Conrad (* 20. 12. 1857), die in Baden-Baden blieben.[133]

Trotz dieser schwierigen familiären Situation verbrachte Georg Saal die nächsten Jahre vorwiegend in Paris. Hier reifte in ihm bald der Entschluss, einen Studienaufenthalt in Barbizon einzulegen. Das kleine, etwa 60 km südöstlich von Paris gelegene Dorf am Waldrand von Fontainebleau war spätestens seit den 1840er Jahren ein berühmter Arbeitsort zahlreicher Künstler aus ganz Europa. Nicht ganz unbeteiligt an Saals Vorhaben war möglicherweise sein Malerkollege oder gar Freund, der Genremaler Ludwig Knaus (1829 - 1910). Er, der schon seit 1852 in der französischen Hauptstadt lebte und im Frühjahr 1853 in Barbizon tätig gewesen war, könnte während seines Besuches in Baden-Baden im Herbst 1857 dessen Neugierde für jene Region geweckt haben.[134]

Gegen Ende August 1858 traf Saal, nachdem er zuvor noch einige Wochen bei seiner Familie in Baden-Baden verbracht hatte, in Barbizon ein. Unterkunft fand er in der berühmten Auberge Ganne (heute Museum), die seit ihrer Entstehung namhafte Künstler wie François Daubigny (1817 - 1878), Narcisse Diaz de la Peña (1807 - 1876), Paul Huet (1803 - 1869), Théodore Rousseau (1812 - 1867) oder Alfred Sisley (1839 - 1899) und Seurat (1859 - 1891) zu ihren Gästen zählte.[135]

Schon wenige Tage nach seiner Ankunft zeigte sich Saal in einem Brief an Elise Lang von den Reizen dieser Gegend beeindruckt:

> „Was nun die Schönheiten hiesiger Umgebung betrifft, so muss ich im Ernste gestehen, lohnt es sich schon der Mühe von Baden aus hierher zu reisen, denn der Wald ist so schön und grossartig, wie kein zweiter in Europa. Oft glaubt man mitten in einem Urwald zu sein, und wenn die Sonne scheint sind die Interieurs so schön, dass man nicht weiss, wo man zuerst anfangen soll;[...]. Wir ziehen

---

[132] Kopien der Kirchenbücher Stiftskirche, Katholische Kirchengemeinde Baden, Taufbücher der katholischen Kirchengemeinde 1851 - 1860, S. 270, No 71; Stadtarchiv Baden-Baden. Sie heiratete am 8. September 1877 den Architekten Josef Durm (*1837).

[133] Kopien der Kirchenbücher Stiftskirche, Katholische Kirchengemeinde Baden, Taufbücher der katholischen Kirchengemeinde 1851 - 1860, S. 361, No 15; Stadtarchiv Baden-Baden.

[134] Der gebürtige Wiesbadener, von 1845 bis 1848 Schüler an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Carl Ferdinand Sohn, hatte Saal vermutlich während dieser Jahre kennen gelernt. Dass die beiden Künstler auch später noch miteinander in Verbindung standen, geht aus einem Brief Susanne Saals vom 9. Oktober 1857 an ihre Schwester, Elise Lang (Privatbesitz) hervor. Hierin heißt es: „Der lezte unsrer Gäste, Profeßor Knauss aus Paris der Genremaler hat mir wohlgefallen, [...]. Georg machte mit ihm einen Ausflug in den Schwarzwald & ist jezt entschloßen seine Aufmerksamkeit wieder mehr auf Figuren zu wenden, [...]."

[135] In den „Registres de police de l'auberge de Ganne, de 1848 à septembre 1861 et de 1874 à 1887 et de 1889 à 1899" (heute im Besitz des Musée municipal de L'Ecole de Barbizon, Barbizon) ist Saal lediglich in der Zeit vom 22. September bis 24. Oktober 1858 als Gast der Herberge aufgeführt. Da er jedoch bereits in seinem Brief vom 1. September 1858 an Elise Lang (Privatbesitz) die Auberge Ganne als seine Wohn- und Briefadresse nennt, ist davon auszugehen, dass der Künstler während seines gesamten Aufenthaltes hier logiert hatte.

> morgens um 6 Uhr aus und sitzen den ganzen Tag im Walde, mag es donnern oder blitzen oder regnen oder die Sonne scheinen, das bleibt sich gleich.“[136]

Ungeachtet aller Anstrengungen und häufiger Regenschauer[137] genoss Saal seine Zeit im Wald von Fontainebleau sehr. Seine Begeisterung für diesen Landstrich war nicht nur Ausdruck einer momentanen Stimmung, sondern zugleich Zeugnis eines Erlebens, das sein weiteres Schaffen nachhaltig prägen sollte (vgl. dazu Kap. III 4.). Welch außerordentliche Bedeutung er jenem nahezu zweimonatigen Studienaufenthalt selbst beimaß, geht aus seinem Brief vom 19. November an Elise Lang hervor:

> „Ich wollte nur, ich könnte Dir dieselben [die im Anschluss an den Barbizonaufenthalt entstandenen Ausstellungsbilder] zeigen, es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen diesen und den früheren in Baden gemalten Bildern; denn der Aufenthalt in dem Walde von Fontainebleau hat mir durch die fleissigen Studien, die ich dort machte, die Augen sehr geöffnet. Ich habe erst seit Barbizon recht sehen gelernt, indem ich auch Arbeiten der anderen zu würdigen und zu schätzen gelernt habe; [...].“[138]

Zu diesen „Anderen“ zählte, wie an gleicher Stelle zu erfahren ist, unter anderem Narcisse Diaz de la Peña (1808 - 1876). Saal, der ihn während der Arbeit zufällig kennen gelernt hatte,[139] brachte dem Franzosen ganz offensichtlich zwiespältige Gefühle entgegen; denn in seinem Brief an Elise Lang bezeichnete er Diaz zwar als „Hauptführer der neueren Schule“, fügte aber zugleich an, dass dieser „in ein Sackgässchen gelaufen ist und auf seinem alten Schimmel sitzt und nicht vor noch rückwärts kann [...].“[140] Des weiteren ist zu lesen:

> „Ein Polterer von Natur aus, der alles mit seinem Stelzfusse darnieder schlagen will und fortwährend mit den allergemeinsten Redensarten um sich wirft und die Leute niederdonnert. Aber das muss man ihm lassen, er ist ein geborener Maler, dabei sehr produktiv, obgleich er seine neuesten Motive stiehlt aus alten Kupferstichen, was die Laien natürlich nicht sehen können.“[141]

Wohl gegen Ende Oktober 1858 kehrte Saal vorerst nach Paris zurück. Hier begann er sogleich mit den Vorbereitungen für die am 15. April 1859 beginnende Salonausstellung, auf

---

[136] Brief von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 1. September 1858; Privatbesitz.

[137] Am 29. September 1858 (Brief in Privatbesitz) berichtete Saal seiner Schwägerin aus Barbizon: „Sehr oft kommt es vor, dass ich von heftigen Regengüssen durch und durch nass werde, da hört dann das Malen auf und gewöhnlich ist am Ende, wenn es zu toll wird, eine vorstehende Sandsteinplatte meine Zufluchtsstätte.“

[138] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.

[139] Saal schilderte seiner Schwägerin (Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz) die erste Begegnung mit Narcisse Diaz de la Peña folgendermaßen: „Wir malten zusammen, und zwar an seinem Lieblingsplätzchen, an der sogenannten reine blanche [...], das genierte den Polterer gewaltig, dass es einer wagte, sich in seiner Nähe, in seinem Nimbus, auf demselben Felde zu versuchen. Da er aber in mein Skizzenbuch sah, wie ich die Warzen und Kurven und Blätter der alten Bäume sorgfältig aufzeichnete, war er mehr beruhigt und das konnte ich in seinem Gesicht lesen, dass er dachte: Dieser da, der macht mich nicht zuschaden - aber kommt Zeit, kommt Rat, ich will ihm schon etwas erzählen und aus den Brocken, die er großartig verschmäht schon etwas zusammendrechseln.“

[140] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.

[141] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.

der er einen Preis zu erringen hoffte.[142] Die Arbeit fiel ihm allem Anschein nach schwer, da er beklagte „wie knapp mir die Zeit zugemessen ist und welche Dunkelheit in den kurzen Tagen [...] hier herrscht.“[143] Einzige Abwechslung in dieser Zeit boten ihm ab und an die Besuche einiger potentieller Käufer und Künstlerkollegen. So etwa wurden die Herren Dr. Philippo, Baron Ditrille, der Bildhauer Jean Pierre Dantan (1800 - 1869) und dessen Freund, ein Schweizer namens Mathieu in seinem Atelier vorstellig.[144] Darüber hinaus verbrachte der Landschaftsmaler Karl Bodmer (1809 - 1893), den Saal erstmals in Barbizon getroffen hatte, Anfang November eine Woche bei ihm.[145] Weniger gern gesehen war der schon zu Lebzeiten berühmte Portraitist Franz Xaver Winterhalter (1805 - 1873), der nach Saals Meinung „aus Geiz, Ehrsucht und Habgier zusammengesetzt ist.“[146] Auch als Künstlerkollegen schätzte er Winterhalter nicht sonderlich:

> „Er kommt nie zu mir, ohne dass er etwas will. Meine Bilder besieht er sich nur en passant und bedeutend von oben herunter. Ein eigentlicher Künstler ist er nicht. Das sieht man, wenn man längere Zeit hier ist, und doch hat er mehr Hochmut als alle anderen zusammen Er ist klug und doch sehr dumm, von wissenschaftlicher Bildung keine Spur und von Musik nur die Mode (?) wie seine Bilder [...].“[147]

Ein weit aus größeres Vergnügen bereitete dem Koblenzer ein anderer Kontakt aus dieser Zeit. Durch seinen Schwager, den Architekten Ludwig Lang (*1828), hatte er im Dezember den französischen Schriftsteller Emile de Girardin (1806 - 1881) kennen gelernt. Er wiederum war ein Vertrauter und Freund des französischen Prinzen Napoléon. Ganz offensichtlich versprach sich Saal durch diese Bekanntschaft Zugang zum Hof und damit kommerzielle Erfolge, da er Elise Lang gegenüber bemerkte:

> „[...] er hat mir versprochen mein Atelier zu besuchen, und wenn er Wort hält, so packe ich ihn schon, dass er mir den Prinzen bringt; mit dem werde ich auch nicht viel Federlesens machen, denn da er sich für Norwegen, wo er die weltberühmte Reise hinmachte interessiert, muss ich sehen, welche schwache Seite er hat, wo ich ihn packen kann.“[148]

Auch wenn sich Georg Saals Hoffnungen zu jenem Zeitpunkt vielleicht noch nicht erfüllt haben sollten, so zeigt sich doch, welche gesellschaftliche Beachtung er schon 1858 in Paris genoss. Dennoch scheint er sich dort anfangs nicht sehr wohl und heimisch gefühlt zu haben. Zum einen vermisste er, obgleich er des öfteren mit Künstlerkollegen und verschiedenen

---

[142] Bereits in Barbizon (Brief von Georg Saal an Elise Lang, Barbizon, den 29. September 1858; Privatbesitz) teilte Saal seiner Schwägerin mit: „Diesen Winter hoffe ich sehr fleissig zu sein, denn dann gilt es auf der Ausstellung einen Preis zu erringen.“
[143] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.
[144] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.
[145] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.
[146] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.
[147] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.
[148] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.

Musikern verkehrte oder zu Soireen eingeladen war,[149] offenbar aufrichtige Freundschaften. Anlass zu dieser Vermutung gibt eine Bemerkung, die er im Hinblick auf seine Beziehung zu den Herren Dantan und Mathieu machte: „[...]. Dann ist auch das Naturell der Franzosen gar wenig für Freundschaften empfänglich."[150] Zum anderen sehnte er sich beständig nach seiner Familie.[151]

Deshalb beschloss Saal, trotz der geplanten Salonteilnahme und des damit verbundenen Termindrucks, die bevorstehenden Weihnachtsfeiertage in Baden-Baden zu verbringen. Zum Bedauern seiner Frau, die ebenfalls unter den monatelangen Trennungen litt, musste er jedoch schon in den ersten Januartagen des Jahres 1859 wieder abreisen.[152] Trost fand sie allerdings in der Aussicht, ihrem Mann im Oktober des Jahres mit den Kindern in die französische Metropole nachzufolgen.[153] Aus diesem Grunde kümmerte sich Saal gleich nach seiner Rückkehr nach Paris um eine neue Unterkunft. Bereits im März 1859 hatte er nur wenige Häuser von seinem derzeitigen Atelier in der rue de la Rochefoucauld No 46 entfernt eine geeignete Wohnung gefunden.[154] Etwa zur gleichen Zeit erfuhr er, dass sämtliche seiner Ausstellungsbilder von der Salonjury angenommen worden waren.[155] Angesichts der Bedeutsamkeit dieses Kunstereignisses war er darüber sicherlich erleichtert. Seine Hoffnungen auf eine Auszeichnung aber erfüllten sich nicht.[156] Dennoch konnte Saal mit den Ergebnissen zufrieden sein. Seine Salonbilder, darunter ein heute nicht mehr identifizierbarer Mondschein, fanden das Wohlwollen der Kritiker.[157] Darüber hinaus lagen ihm „trotz

---

[149] Briefe von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858 und 24. März 1859; beide in Privatbesitz. Umgang pflegte der Künstler unter anderem mit den Malern Winterhalter und Ludwig Knaus (1829 - 1910), den Komponisten Gutmann und Jean Becker sowie den Musikern Ehmant und Müller.

[150] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 14. Dezember 1858; Privatbesitz.

[151] Briefe von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 29. September 1858 und Paris, den 19. November 1858; beide in Privatbesitz.

[152] Brief von Susanne Saal an ihre Schwester, Elise Lang, Baden-Baden, den 15. Januar 1859; Privatbesitz.

[153] Brief von Susanne Saal an ihre Schwester, Elise Lang, Baden-Baden, den 15. Januar 1859; Privatbesitz.

[154] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden-Baden, den 28. März 1859; Privatbesitz. Das neue wie auch schon das alte Atelier befanden sich in dem von zahlreichen Künstlern bevorzugten Quartier „La Nouvelle Athène" am Fuße des Montmartre (heute 9. Arrondissement). Vgl. dazu Weltkunst 70. Jg., Nr. 5, 2000, S. 866.

[155] Brief von Georg Saal an Elise Lang, Paris, den 24. März 1859; Privatbesitz. Interessant sind die Hintergründe des Auswahlverfahrens, über die der Künstler in diesem Schreiben berichtet: „Dieses Mal will das allerdings viel heissen, und in keinem Jahr soll dieselbe so streng gewesen sein, als in diesem. Im ganzen kamen 8000 Bilder zur Ausstellung. Von diesen 8000 passieren 2000 von solchen Künstlern, die dekoriert sind oder Belohnungen erhielten, ohne Jury. Bleiben also 6000 Bilder dem Ermessen der Jury. Dieselbe hat nun 5000 davon zurückgewiesen, also werden im ganzen 3000 ausgestellt werden." Etwas ernüchtert fügte er an gleicher Stelle noch an: „Und doch soll sich trotz der Strenge doch manches schlechte Bild mit hineingepfuscht haben, denn jeder von der Jury hat doch auch sein Protegee."
Ebenfalls aufschlussreich sind die Eindrücke Susanne Saals (Brief an ihre Schwester Elise Lang, den 29.Juni 1859; Privatbesitz), die während ihres fünfwöchigen Aufenthaltes in Paris die Salonausstellung besucht hatte und zu dem Schluss kam: „[...] es ist eine Sündfluth von Bildern, viele schlechte, die meisten mittelmäßig & sehr wenige besonders schöne, Georg's Bilder halten gut den Vergleich mit allen andern Landschaften aus, obgleich er nicht die vortheilhaftesten sujets gewählt hat; er hat Salon & keine Ausstellungsbilder gemalt, [...]."

[156] Susanne Saal teilte ihrer Schwester am 29. Juni 1859 (Privatbesitz) mit, „daß kein Deutscher eine Auszeichnung erhalten werde, als der jüngere Achenbach welcher einen revolutionären Italiener mit seinem Dolche zum Motiv gewählt hatte."

[157] In dem bereits erwähnten Brief vom 29. Juni 1859 (Privatbesitz) schreibt Susanne Saal: „In einigen Zeitungskritiken waren meines Mannes Bilder sehr vortheilhaft erwähnt, & zwar von Kritikern, die wir gar nicht kannten, also gewiß nicht bestochen hatten."

Kriegsgeschrei“[158] Gemäldebestellungen in Höhe von insgesamt 5000 FF vor - eine zu damaliger Zeit beträchtliche Summe.[159] Einen Teil dieser Aufträge hatten ihm der Bildhauer Dantan und ein Herr namens Winger zugeführt.[160]

Auch in persönlicher Hinsicht begann sich Georg Saal in Paris wohl zu fühlen. Zum einen hatte er im Laufe des Jahres 1859 in dem Bildhauer Dantan, der den Maler in einer Büste verewigte,[161] in Mathieu und in einem Mann namens Schlösser[162] gute Freunde gefunden. Zum anderen sollten die immerwährenden Trennungen von seiner Frau und seinen Kindern alsbald der Vergangenheit angehören. Zunächst kam Susanne Saal Anfang Mai für fünf Wochen nach Paris, und Ende Juli kehrte Saal nach Baden-Baden zurück.[163] Hier besuchte ihn im Sommer 1859 sein Malerkollege Ludwig Knaus. Nach einem achttägigen Beisammensein mit der Familie brachen die beiden Männer, die bereits im Herbst 1857 eine Studienreise durch den Schwarzwald unternommen hatten,[164] wohl Ende August zu ihrer zweiten gemeinsamen Skizzentour in den Schwarzwald auf.[165] Dort wollten sie, wie Saals Schwiegervater Carl Josef Lang in einem Brief an seine Tochter Elise schrieb, „Studien von Menschen und Vieh“[166] anfertigen. Den auf dieser Reise entstandenen Portraits (Kat. 4.15, 4.16) und Interieurs zufolge waren die beiden bis Mitte/Ende September unterwegs. Ob Saal, wie er zu Beginn des Jahres erwogen hatte, anschließend noch einmal nach Barbizon reiste,[167] lässt sich nicht mehr feststellen.

Sicher ist, dass er sich vor dem 2. November 1859 wieder nach Paris begeben hatte und die in etwa für diesen Zeitpunkt vorgesehene Übersiedelung seiner Familie bis auf weiteres aufgeschoben war.[168] Möglicherweise lagen die Gründe hierfür in den politischen Spannungen, ausgelöst durch den italienischen Einigungskrieg, in dem Frankreich an der Seite Sardiniens gegen Österreich kämpfte. Dennoch wagte es Susanne Saal Ende Januar 1860, ihrem Mann mit den Kindern nachzufolgen. In der rue de la Rochefoucauld No 17, in unmittelbarer Nachbarschaft zu dem Bildhauer Aimé Millet (1819 - 1891) und dem Maler Alexandre Cabanel (1823 - 1889), bezogen die fünf eine Wohnung mit Atelier.[169] Damit

---

Auf der Salonausstellung war Saal Jourdin (1859, S. 181, 182) zufolge mit den Gemälden *Norwegische Einsamkeit*, *Lappländische Wilddiebe*, *Erinnerungen an den Wald von Fontainebleau* und *Aussicht in Holland* vertreten.

[158] Brief von Georg Saal an Elise Lang, Paris, den 24. März 1859; Privatbesitz.

[159] Um sich eine Vorstellung von der Höhe dieser Summe machen zu können, hier eine wage Umrechnung: 5000 FF im 19. Jh. entsprechen etwa 62500 FF (Stand 1981) bzw. an die 36500 DM (Stand 1977) und somit an die 18662 €. Nach Sfeir-Semler 1992, S. 369.

[160] Brief von Georg Saal an seine Frau, Paris, den 27. April 1859; Privatbesitz.

[161] Entstehungszeit unbekannt. Die Büste befindet sich heute in Privatbesitz.

[162] Hierbei könnte es sich um den Radierer sowie Genre- und Bildnismaler Carl Bernhard Schlösser (1832 - 1914) handeln. Er hielt sich von 1857 bis 1870 in Paris auf. Vgl. dazu Thieme-Becker 1992, Bd. 30, S. 114.

[163] Brief von Susanne Saal Elise Lang, den 29.Juni 1859; Privatbesitz.

[164] Vgl. dazu Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 9. Oktober 1857; Privatbesitz.

[165] Brief von Carl Josef Lang, an Elise Lang, Baden-Baden, den 17. September 1859; Privatbesitz.

[166] Brief von Carl Josef Lang, an Elise Lang, Baden-Baden, den 17. September 1859; Privatbesitz.

[167] Brief von Susanne Saal an ihre Schwester, Elise Lang, Baden-Baden, den 15. Januar 1859; Privatbesitz.

[168] Brief von Carl Josef Lang an Elise Lang, Baden-Baden, den 2. November 1859; Privatbesitz.

[169] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 7. Februar 1860; Privatbesitz. Ebenfalls in der rue de la Rochefoucauld wohnten: Der Maler Gustave Moreau (1826 - 1898) in Haus Nr. 14, der Bildhauer Jules Franceschi (1825 - 1893) in Haus Nr. 32, der Bildhauer Séraphin Denécheau (1831 - nach 1912) in Haus Nr. 46, der Maler, Radierer und Lithograph John Lewis Brown (1829 - 1890) sowie der Maler Ernest Guillaume (*1831) in Haus Nr. 64.

begann eine überaus harmonische und gesellige Zeit. Gerne traf sich das Ehepaar des abends mit Mathieu und Dantan, besuchte Konzerte oder einmal einen Kostümball, auf dem sich die gesamte Künstlerelite einfand. Selbst mit dem von Saal nicht sehr geschätzten Franz Xaver Winterhalter pflegte man regelmäßigen Umgang. Einzig die schlechte Auftragslage bereitete Susanne Saal Sorge:

> „Mit dem Bilderverkauf geht es gegenwärtig langsam, denn es sterben alle Geschäfte, weil niemand weiß wie es mit der Politik steht."[170]

Allerdings konnte sich ihr Mann über mangelnde Arbeit nicht beklagen. Außer einem Fischerbegräbnis für den Schweizer Mathieu und einem heute nicht mehr identifizierbaren Genrebild schuf er in dieser Zeit zahlreiche Mondscheinbilder (etwa Kat. 4.19), da sich diese nach Meinung seiner Frau „immer am sichersten verkaufen" ließen.[171]
Ende Mai oder Anfang Juni 1860 kehrte die Familie für einige Monate nach Baden-Baden zurück. Diesen Aufenthalt nutzte Georg Saal unter anderem zu einer weiteren Studienfahrt in den Schwarzwald. Angesichts der Datierungen einiger Arbeiten dürfte sich der Künstler Mitte Juli zunächst zum Schluchsee (Kat. 4.21, 4.22) begeben haben. Von dort aus führte ihn sein Weg über St. Blasien (Kat. 4.23) und Immeneich (Kat. 4.24, 4.25) nach Bernau (Kat. 4.26 – 4.28), wo Saal die Bekanntschaft des 21jährigen Hans Thoma (1839 - 1924) machte. Dieser, zusammen mit seinem Freund und Studienkollegen Eugen Bracht (1842 - 1921) ebenfalls auf Skizzentour, schrieb über das Treffen in seinen Erinnerungen:

> „Auch der Maler Saal aus Paris war in Bernau. Er gab uns viel Anregung, denn er war, obgleich deutlich älter als wir, ungemein fleißig. Von meiner Muter hatte er eine gute Meinung, er hat gesagt, es sei kein Wunder, wenn ich ein großer Maler werde, man solle nur einmal die Augen meiner Mutter ansehen."[172]

Welche Entwicklung die Begegnung der Maler in den kommenden Jahren nahm, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Ebenso unbekannt ist, ob Thoma, wie er in einem Brief seiner Mutter und Schwester ankündigte, den Koblenzer 1868 in Paris aufsuchte.[173]
Bald nach seiner Rückkehr nach Baden-Baden, die wohl gegen Ende September 1860 erfolgte, reiste Saal mit seiner Familie erneut in die französische Metropole. Von diesem Zeitpunkt an wird die Rekonstruktion von Georg Saals Lebensweg schwierig, da die Zahl der erhaltenen Quellen abrupt abnimmt. Selbst die Tagebuchaufzeichnungen seiner Schwägerin Elise Lang, die ihn und seine Familie 1860/61, 1861/62 und 1862/63 nach Paris begleitete, gewähren allenfalls einen sporadischen Einblick in Saals letztes Lebensjahrzehnt.[174] Über den Parisaufenthalt im Jahre 1860/61 erfährt man lediglich, dass das Ehepaar Saal viele Abende in Gesellschaft des Dirigenten Armingaud, des Pianisten Ernst Lübeck, einem späteren Freund des musikliebenden und begeisterten Cellisten Saal,

---

[170] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 29. April 1860; Privatbesitz.
[171] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 29. April 1860; Privatbesitz.
[172] Zitiert nach Busse 1942, S. 36. Staerk (1937, S. 117) schreibt, jedoch ohne die Angabe einer Datierung, dass Saal ein Portrait von Hans Thomas Mutter gemalt habe. Bislang konnte aber ein solches Bildnis noch nicht ausfindig gemacht werden.
[173] Busse 1942, S. 55.
[174] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 81 - 88; Privatbesitz.

und des Komponisten und Kapellmeisters Heinrich Marschner (1795 - 1861) verbrachte. Die beruflichen Aktivitäten des Malers hingegen liegen weitestgehend im dunkeln. Erwiesen ist, dass er 1860 mit einem *Fischerbegräbnis in Norwegen* auf einer Ausstellung in Amsterdam[175] und 1861 mit einem *Wasserfall von Gerolstein* und einem *Mondschein im Wald von Fontainebleau* im Salon d'Anvers[176] vertreten war. Im selben Jahr hatte er zudem die heute verschollenen Gemälde *Ansicht vom Niederrhein bei Mondbeleuchtung* und *Waldlandschaft bei Mondschein* geschaffen, die 1862 auf der Amsterdamer Ausstellung präsentiert wurde.[177]

Im Sommer 1861 dürften sich die Saals und Elise Lang wieder in Baden-Baden eingefunden haben. Die im September und Oktober 1861 entstandenen Bilder (Kat. 4.41 – 4.52) deuten darauf hin, dass es den Künstler im Herbst abermals in den Schwarzwald zog, wobei er sich dieses Mal überwiegend in Willaringen und Todtmoos aufhielt. Im Anschluss an diese Reise verkaufte er das Gemälde *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) für 3000 fl an die Kunsthalle Karlsruhe.[178] Den Worten des damaligen Galeriedirektors Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880) nach zu urteilen war dies eine stolze Summe, denn in einem Schreiben teilte er seinem Freund, dem Düsseldorfer Historienmaler Heinrich Mücke (1806 - 1891), mit:

> „[...] unser Fond zum Ankauf von Gemälden ist mehr als erschöpft woran der Großherzog durch den Ankauf eines Saalschen Bildes schuld ist, dessen Preis unserem Fond zur Last gefallen und den wir nicht im Laufe dieses Jahres abzahlen können."[179]

Der hohe Kaufpreis zeigt, welch außergewöhnliche Wertschätzung den norwegischen Darstellungen Saals nach wie vor entgegengebracht wurde. Doch auch andere Motive, insbesondere seine Mondscheinansichten, erfreuten sich in Deutschland inzwischen größerer Beliebtheit. So etwa bemerkte ein Rezensent über die *Mondnacht am Niederrhein*, die 1862 zusammen mit den Gemälden *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) und *Wasserfall bei Geroldsau* (verschollen) auf der Ausstellung des norddeutschen Gesamt-Vereins zu sehen und anschließend von Bremen zur Verlosung angekauft worden war:[180]

> „[...] daß aber die Mondnacht ihm besser gelingt [als die *Kühe im Stall*, Anm. d. V.], ist nicht zu verwundern. Es giebt nichts Naturwahreres, als die so schwierige Spiegelung des Mondes in dem stillen Wasser."[181]

Saal, der sich seit dem Spätherbst 1861 längst wieder in Paris aufhielt, wird eine derartige Resonanz sicherlich erfreut haben. Wie französische Kunstkritiker seine Werke beurteilten, konnte aufgrund des spärlichen Quellenmaterials nicht festgestellt werden. Ebenso fehlen

---

[175] Ausst.Kat. Amsterdam 1860, S. 26, Nr. 340.
[176] Ausst.Kat. Amsterdam 1861, Nr. 956, 957.
[177] Ausst.Kat. Amsterdam 1862, S. 30, Nr. 413.
[178] Generaladministration der Kunstanstalten, Carlsruhe, den 10. November 1861, No 461; 56/586, GLA Karlsruhe.
[179] Brief von Carl Friedrich Lessing an Heinrich Mücke, Karlsruhe, den 20. Januar 1862. Zum Vergleich: Lessings Jahresgehalt als Galeriedirektor betrug damals 1800 fl.
[180] Die Dioskuren 1862, 7. Jg., S. 144.
[181] Die Dioskuren 1862, 7. Jg., S. 126.

Nachweise zu möglichen, in Frankreich stattgefundenen Ausstellungsbeteiligungen resp. Bildankäufen der Jahre 1860 bis 1862.

Bekannt hingegen ist, dass Elise Lang Ende Mai 1862 mit den Kindern wieder an die Oos reiste, während Susanne Saal bei ihrem Mann blieb, der den Sommer in Savoyen verbringen wollte.[182] Danach scheint er, wie aus einem mit „30. 9. 1862“ datierten, heute ebenfalls verschollenen Gemälde *Interieur einer Bauernstube in Hottingen* hervorgeht, erneut den Schwarzwald aufgesucht zu haben. Allerdings kehrten Saal und seine Frau schon im Spätherbst 1862 wieder in ihr Pariser Domizil zurück.[183] Hier widmete sich der Künstler in erster Linie den Vorbereitungen für die nächste Salonausstellung (1. 5. - 1. 7. 1863), auf der er einen für seine künstlerische Zukunft wichtigen Erfolg verzeichnen sollte: Am 8. Juli 1863 erwarb der französische Kaiser Napoléon III für 6000 FF das dort gezeigte Gemälde *La Mare Appia; im Wald von Fontainebleau; Winternacht* (Kat. 4.73) für seine Privatsammlung.[184] Sowohl der Kauf an sich, der Sfeir-Semler zufolge „eine den Medaillen vergleichbare Auszeichnung“[185] darstellte, als auch die Höhe des Preises[186] belegen nochmals das zeitgenössische Renommee Georg Saals.
Entspannung und Abwechslung von seiner Arbeit fand der Künstler im Kreise seiner Familie sowie seiner Freunde und Bekannten, deren Zahl inzwischen erheblich gestiegen war. Hierzu gehörten neben einem reichen Holländer namens E. de Hardog, dem deutschen Juristen Levita und seiner späteren Ehefrau, der Malerin Lina von Weiler (Lebensdaten unbekannt), Berühmtheiten wie der Maler und Bildhauer Aimé Millet (1819 - 1891), der Maler Alexandre Cabanel (1823 - 1889), der Komponist Camille Saint Saëns (1835 - 1921) und der Zeichner, Lithograph und Radierer Gustave Doré (1832 - 1883).[187]
Abgesehen von einem Eintrag im Taufbuch des Jahres 1866, in dem die Geburt seiner Tochter Georgina (*10. 2. 1866) angezeigt wird,[188] finden sich für die Jahre 1863 bis 1869 keine Nachrichten über den weiteren Lebensweg Saals. Einzig die zahlreich erhaltenen Werke und die zeitgenössischen Rezensionen und Dokumente unterrichten über seine künstlerischen Aktivitäten und Anerkennungen der Jahre 1864 bis 1868, in denen er vor allem in Frankreich große Erfolge feierte. Bereits 1864 erlangte er mit seinen im Pariser Salon ausgestellten Bildern *Die Bewohner der Lofodden sind in der Nacht des Hl. Johann am Strande versammelt* und einer *Mondscheinszenen aus der Umgebung von Bougival* (beide Gemälde sind verschollen) erneut das Wohlwollen der Kritiker.[189] Nur zwei Jahre später erhielt er für ein ebenfalls im Salon gezeigtes, heute aber nicht mehr identifizierbares

[182] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 83; Privatbesitz.
[183] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 83; Privatbesitz.
[184] Foucart-Walter 1981, No 5/6, S. 347, 348.
[185] Sfeir-Semler 1992, S. 94.
[186] Laut Sfeir-Semler (1992, S. 96, 97) spiegelte sich der Wert eines Künstlers auch an dem Ort wieder, an dem sein Bild nach dem staatlichen Ankauf hängen sollte. Das Prestige des Künstlers war am höchsten, wenn sein Werk im Musée du Luxembourg ausgestellt wurde. Ebenfalls erstrebenswert waren Regierungsgebäude, Schlösser, Privatsammlungen oder andere Museen in Paris. Provinzmuseen indes nahmen in der Hierarchie den untersten Rang ein.
[187] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 84 - 86; Privatbesitz.
[188] Kopien der Kirchenbücher Stiftskirche, Katholische Kirchengemeinde Baden, Taufbücher der katholischen Kirchengemeinde 1861 - 1866, S. 414, No 79; Stadtarchiv Baden-Baden.
[189] Die Dioskuren 1864, 9. Jg., S. 252.

Gemälde eine Goldmedaille.[190] Dieser Auszeichnung folgte 1867 die Anerkennung seitens des Kupferstechers und Kunstschriftstellers Charles Blanc (1813 - 1882),[191] der in seinem Bericht über die Weltausstellung Saal als „le meilleur paysagiste de ces contrées" erachtete.[192] Im Jahre 1868 schließlich brachte ihm das im selben Jahr entstandene Gemälde *Un amateur indescret* (Kat. 4.150) auf der Ausstellung in Le Havre eine Medaille ein.[193]

Die Jahre 1863 bis 1870, in denen Saal mit seiner Familie immer zwischen Paris und Baden-Baden pendelte, waren von seiner ständigen Suche nach neuen Motiven geprägt, die er auf verschiedenen Reisen zu entdecken hoffte. So etwa geht aus fünf mit „Coudrée" bezeichneten Landschaften (Kat. 4.76, 4.78, 4.96) hervor,[194] dass er im März und im September 1864 eine Skizzentour nach Savoyen unternommen hatte. Eine ebenfalls nur durch Bilder dokumentierte Studienreise führte ihn im September 1864 und erneut im September des darauffolgenden Jahres über Coudrée nach Kenilworth, einer in der englischen Grafschaft Warwick, acht Kilometer südwestlich von Coventry gelegenen Kleinstadt, die vor allem wegen der eindrucksvollen Schlossruine aus dem 12. - 16. Jahrhundert Georg Saal offensichtlich sehr beeindruckt hatte (Kat. 4.80 - 4.82, 4.97 - 4.99, 4.101 - 4.103, 4.121). Weiteren, zumeist in Aquarell ausgeführten Arbeiten nach zu urteilen hielt er sich im Herbst 1866 und 1867 nochmals im Schwarzwald (etwa Kat. 4.113, 4. 125), im August 1867 am Bodensee (Kat. 4.122) und von Juni bis August des Jahres 1868 in der Schweiz (etwa Kat. 4.136, 4.137, 4.139) auf.

Als Georg Saal mit seiner Familie im Frühsommer 1869 wie gewohnt für einige Monate nach Baden-Baden kam, erlitt er dort einen Schlaganfall, der nach den Worten Elise Langs „für die Zukunft begründete Besorgnisse erregte".[195] Deshalb begab er sich in Begleitung seiner Frau und seiner jüngsten Tochter Georgina zur Erholung in die Schweiz, wo er trotz seiner angegriffenen Gesundheit zahlreiche Arbeiten (Kat. 4.160, 4.161, 4.166) anfertigte. Allem Anschein nach hatte sich sein Zustand schon bald gebessert; denn bereits wenige Tage nach seiner Rückkehr nach Baden-Baden, die wohl gegen Ende September 1869 erfolgt sein dürfte, begab sich Saal erneut nach Paris. Hier verbrachte er zusammen mit seinen Kindern und seiner Frau, die aufgrund einer Erkrankung ihrer Schwester erst acht Tage später hatte nachfolgen können,[196] die nächsten zehn oder elf Monate, in denen unter anderem die Gemälde *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.181), *Hirtenidylle* (Kat. 4.182) und *Mondscheinlandschaft bei Fontainebleau* (verschollen) entstanden.

Jäh beendet wurde der Aufenthalt in Paris, als am 19. Juli 1870 der deutsch-französische Krieg ausbrach. Saal, der seiner Schwägerin zufolge ‚als Preuße fest überzeugt von dem Siege der deutschen Waffen" war,[197] verspürte zunächst keine Veranlassung, die

---

[190] Nachweisbar durch die heute in Privatbesitz befindliche Goldmedaille der Pariser Salonausstellung von 1866.
[191] Bei Thieme-Becker (1992, Bd. 5, S. 321) wird Blanc als „bedeutendste zeitgenössische Stimme" bezeichnet.
[192] Blanc 1876, S. 525.
[193] Dies geht aus einer Urkunde hervor, die sich heute in Privatbesitz befindet.
[194] Die übrigen zwei, mit ‚Coudrée' bezeichnete Landschaften sind inzwischen verschollen. Kenntnis von ihnen erhält man lediglich durch den Auktionskatalog von Bangel (1876, S. 9, Nr. 73, 75).
[195] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 105; Privatbesitz.
[196] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 105, 106; Privatbesitz.
[197] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 106; Privatbesitz.

französische Hauptstadt zu verlassen. Doch musste er bald feststellen, dass die politische Situation weitaus prekärer war als ursprünglich angenommen. Als er, so Püttner, „auf der Straße als Deutscher erkannt und mit Steinwürfen verfolgt wurde,“[198] beschloss er, Paris zu verlassen. Darüber sowie über die letzten Tage des Künstlers berichtet einzig Elise Lang:

> „Als man aber hiezulande die Möglichkeit erkannte, daß Paris belagert werden würde, ermahnte mein Vater Saal, nach Deutschland zurückzukehren. Aber erst nachdem die Franzosen anfingen, infolge ihrer Niederlagen, sich feinselig gegen die in Paris lebenden Deutschen zu beweisen, und nachdem die Kinder auf der Straße wegen ihrer blonden Haare insultiert worden waren, entschloß sich die Familie heimzukehren. Der nächste Weg über Straßburg war bereits gesperrt, sie mußten durch die Schweiz reisen und kamen von dort unbehelligt in Baden an. Ihr Hab und Gut aber, samt Bilder und Studien, war in Paris geblieben und mußte die Belagerung dort aushalten. Glücklicherweise ohne Schaden zu nehmen. Leider mußten wir aber gleich bei Saals Ankunft wahrnehmen, daß sein Gesundheitszustand sehr besorgniserregend war. Von den Züricher Verwandten erfuhren wir auch, daß ein dortiger Arzt ihn für hoffnungslos erklärt habe. Er war im letzten Stadium einer Arterienerweichung. Einige Tage nach der Einnahme von Straßburg [27.9.1870] ließ er sich nicht abhalten, in Begleitung seines Freundes [Victor Puhonny] dahin zu reisen, um die zerstörte Stadt noch als unberührten Trümmerhaufen zu sehen und zu skizzieren. Er soll auch dort noch sehr munter gewesen sein; aber auf der Rückreise erlitt er auf dem Bahnhof zu Baden-Baden einen Schlaganfall und wurde sterbend nach Hause gebracht.“[199]

Am 3. Oktober 1870 starb Georg Otto Eduard Saal.[200] Zwei Tage später wurde er auf dem Stadtfriedhof in Baden-Baden beigesetzt, wo bis zum heutigen Tage ein imposantes Grabmal an ihn erinnert.

Wenige Monate nach Beendigung des deutsch-französischen Krieges reiste Susanne Saal nochmals nach Paris, um das dortige Atelier ihres Mannes aufzulösen.

---

[198] Püttner 1871, S. 1310.
[199] Abschrift des Tagebuchs von Elise Lang o. J., S. 106, 107; Privatbesitz.
[200] Kopien der Kirchenbücher Stiftskirche, Katholische Kirchengemeinde Baden, Sterberegister 1867 - 1877, S. 215, No 188; Stadtarchiv Baden-Baden.

III Künstlerische Entwicklung

1. Frühzeit in Koblenz 1836 - 1842

1.1 Zeichnerische Tätigkeit als Pionier

Die ersten nachweisbaren und erhaltenen Arbeiten Georg Saals stammen aus den Jahren 1836 und 1837. Zu dieser Zeit diente er in seiner Geburtsstadt bei den Pionieren, die zur Mithilfe an der Neugestaltung der Burg Stolzenfels abgestellt waren.[1]
Im März 1823 hatte die Stadt Koblenz dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm die am linken Rheinufer gelegene Burgruine geschenkt,[2] die auf dessen Geheiß sogleich neu errichtet werden sollte. Leiter dieser aufwendigen Baumaßnahmen war der Koblenzer Bauinspektor Johann Claudius von Lassaulx.[3] Da die von ihm veranschlagten Baukosten das bereitgestellte Budget bei weitem überstiegen, wurden die Arbeiten kaum zwei Jahre später wieder eingestellt.[4] Im Jahre 1833 allerdings beschloss der Thronfolger, Stolzenfels doch noch wiederherstellen zu lassen. Auslöser für diesen Sinneswandel war möglicherweise eine Rheinreise, die Friedrich Wilhelm damals, also 1833, unternommen und während der er seine Burg Stolzenfels wiedergesehen und die bereits restaurierten Burgen Rheinstein und Rheineck besichtigt hatte.[5] Vielleicht verfolgte er mit dem Ausbau der weithin sichtbaren Feste aber auch das Ziel, die Macht und Autorität des protestantischen preußischen Herrscherhauses in dem katholischen und meist antipreußisch eingestellten Rheinland

---

[1] Eine ausführliche Dokumentation über die gesamten Baumaßnahmen auf der Burg Stolzenfels liegt in Form der 1979 erschienenen Dissertation „Preußische Burgenromantik am Rhein“ von Ursula Rathke vor. Ihren Ausführungen nach (S. 55, 58) war die 7. Pionierabteilung unter der Leitung des damaligen Pionier-Inspektors Major von Richthofen schon 1824 und 1831 zur Restaurierung der Burg herangezogen worden.

[2] Rathke (1979, S. 49) vermutet, dass die Beweggründe dieser Schenkung in erster Linie politischer Natur waren. Die Beziehungen zwischen dem protestantischen Preußen und den katholischen Rheinlanden, die nach 20jähriger französischer Herrschaft (1794 - 1814) auf dem Wiener Kongress 1815 Preußen zuerkannt wurden, waren ziemlich gespannt. Koblenz, seit 1822 Verwaltungshauptstadt der preußischen Rheinprovinz und Sitz des Oberpräsidiums, sollte zu einer Militärfestung hochgerüstet werden. Die Stadt litt somit unter der preußischen Regierung, die sich lange Zeit ausschließlich von finanziellen und militärischen Interessen leiten ließ, da sie in erster Linie die Unterkunft und Versorgung ihrer Truppen und die Verteidigung ihrer neuen Gebiete gesichert wissen wollte. Die dabei anfallenden Kosten wurden auf die Koblenzer Bevölkerung abgewälzt. Überdies missachtete Preußen sein 1815 abgegebenes Verfassungsversprechen, eine Landesvertretung einzurichten. Erst im Jahre 1823 ließ der preußische König Friedrich Wilhelm III sogenannte Provinzialstände zu, die allerdings keinerlei politische Mitbestimmung besaßen. Die Beziehungen zwischen Koblenz und dem preußischen Königshaus waren aufgrund dessen recht spärlich und unterkühlt. Vor diesem Hintergrund ist auch Rathkes (1979, S. 49) Begründung für die Schenkung zu sehen: „Die politische Bedeutung ist umso größer, als hier eine erste Reaktion der Rheinländer auf die persönlichen Vorlieben der preußischen Prinzen Ausdruck findet; so wird die Schenkung einer Burgruine aus dem Besitz einer rheinischen Stadt zum diplomatischen Akt.“

[3] Vgl. dazu Kap. II 1., S. 12, Anm. 23.

[4] 1831 wurde lediglich ein von Kapellen zur Burg Stolzenfels führender Weg erneuert.

[5] Rathke 1979, S. 58.

symbolisch zu erhöhen.[6] Als 1836 mit der Instandsetzung der Ruine begonnen wurde, lag die Oberbauleitung in Händen Karl Friedrich Schinkels (1781 - 1841). Von Berlin aus koordinierte er die gesamten Baumaßnahmen und stand, unterstützt von dem königlichen Hofmarschall von Meyerinck, in regelmäßigem Briefkontakt mit den in Koblenz für die Bautätigkeiten Verantwortlichen - dem Rheinischen Oberpräsidenten Ernst Albert von Bodelschwingh-Velmede (1794 – 1854), dem Oberstleutnant und Generalstabschef Friedrich Erhardt von Roeder und dem Generalleutnant und Ingenieur-Inspektor Philipp Johann Georg von Wussow (1792 – 1870). Dieser war es auch, der 1836 mit Genehmigung des Kronprinzen darum bat, Pioniere für bestimmte Arbeiten einstellen und einem Ingenieuroffizier die Bauleitung vor Ort übertragen zu dürfen.[7] Die Wahl fiel dabei auf Adam Gottfried Naumann (*1792), Hauptmann und Chef der 1. Kompanie der 8. Pionierabteilung. Da ihm unter anderem die Erstellung der Baupläne oblag, ist es möglich, dass er Georg Saals zeichnerisches Talent erkannt und ihn deshalb mit der Fertigung der vorliegenden Lithographien und Bauzeichnungen betraut hatte.

Die mit hoher Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1836 zu datierenden Lithographien[8] halten den ehemaligen (Kat. 1.1), gegenwärtigen (Kat. 1.2) und zukünftigen (Kat. 1.3) Bauzustand der Burg Stolzenfels von Osten aus gesehen fest. Aus welchem Anlass sie entstanden und warum sie am 14. August 1836 einem nach Berlin adressierten Brief des Ingenieur-Inspektors von Wussow beigefügt worden waren,[9] lässt sich heute nur noch vermuten. Auf der einen Seite könnten sie dem preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm und Schinkel als Dokumentation und Entwurfsvermittlung gedient haben, um ihnen so einen Eindruck von der Neugestaltung der Anlage zu geben. Dies würde erklären, weshalb Saal lediglich den Architekturkomplex, nicht aber die ihn umgebende Landschaft festgehalten und dabei jeweils den gleichen Blickwinkel gewählt hatte. Auf der anderen Seite könnten die Blätter – wie schon 1823 die Burgruine selbst – ein Geschenk für den Thronfolger gewesen sein, mittels dessen die Koblenzer dem kunstsinnigen Erbprinzen zum zweiten Male ihre Gunst und ihren Wunsch nach einem guten Verhältnis zu dem Repräsentanten Preußens und dessen Präsenz im Rheinland ausdrücken wollten.

Die Ansicht von Rheinburgen wie Stolzenfels zählte im 19. Jahrhundert, insbesondere zu Zeiten der Rheinromantik, zu den bevorzugten Motiven in der Graphik und Malerei.[10] Die vorliegenden Lithographien Saals entsprechen aber nicht der häufig anzutreffenden Darstellungsweise. Während Künstler wie Friedrich Christian Reinermann (1764 – 1835; Kat. 5.1), Karl Bodmer (1809 – 1893; Kat. 5.2) oder Johann Ludwig Bleuler (1792 – 1850; Kat. 5.3) im eigentlichen Sinne Landschaftsbilder schufen, also nicht nur die Burg, sondern zudem die sie umgebenden Berge, Ansiedlungen und natürlich den Rhein festhielten,

[6] Rathke 1979, S. 113, 114.
[7] Rathke 1979, S. 65.
[8] Hierbei handelt es sich um die bislang einzigen bekannten Lithographien, die Saal selbst ausgeführt hat. Wie, wann und von wem er das Steindruckverfahren erlernte, ist nicht bekannt. Ebensowenig lässt sich eruieren, bei welcher Verlagsanstalt die Arbeiten gedruckt wurden.
[9] Rathke 1979, S. 73.
[10] Vor allem in den illustrierten Rhein-Reisebüchern und –alben, die in jener Zeit zahlreich erschienen, finden sich viele Ansichten der Rheinburgen. Eine ausführliche und reich bebilderte Übersicht hierzu lieferte 1996 Michael Schmitt mit seinem Buch „Die illustrierten Rhein-Beschreibungen“.

verzichtete Saal auf die Schilderung der Umgebung. Statt dessen fokussierte er sein Augenmerk auf das Bauwerk, das in den frontal und nahsichtig erfassten engen Bildausschnitten fast die gesamte Breite der Blätter einnimmt. Damit schuf er keine Landschafts-, sondern Architekturdarstellungen, bei denen die topographische Lage der Burg Stolzenfels keine Rolle spielt. Dieser ungewöhnliche Blickwinkel stellt die Erhabenheit und blockhafte Geschlossenheit der Architektur eindringlich heraus. Zugleich vermittelt er dem Betrachter das Gefühl, als stünde er auf derselben Höhe wie die zentral ins Bild gesetzte Feste, die sich majestätisch auf einem sich bildparallel über den gesamten Vordergrund hin erstreckenden Bergplateau erhebt, das seinerseits von zwei drängend hintereinandergestaffelten Bergrücken hinterfangen wird. Es ist offenkundig, dass es Saal ausschließlich um eine sachliche Bestandsaufnahme der Burg ging, bei der die Bergrücken lediglich der Festigung der Komposition dienten. Auch in der graphischen Ausgestaltung der Lithographien liegt die Gewichtung auf der bildbestimmenden Architektur. Die Konturen, bei *Stolzenfels als Ruine* (Kat. 1.2) leicht vibrierend, um so den ruinösen Zustand des Mauerwerkes hervorzuheben, sind dennoch präzise und belegen die Sorgfalt des Entwurfes. Ihre Geradlinigkeit verleiht den Ansichten *Stolzenfels vor 1688* (Kat. 1.1) und *Stolzenfels als Projekt zur Wiederherstellung* (Kat. 1.3) eine Nüchternheit, die erst durch die Modellierung herabgemildert wird. Durch ihr Zusammenspiel mit dem von links einfallenden Licht entstehen auf den Fassaden Lichtwerte unterschiedlicher Hell-Dunkel-Valeurs. Sie lassen die einzelnen Bauteile sachte vor- und zurückspringen und machen so die unterschiedlichen Tiefenschichtungen in der Bausubstanz sichtbar. Auch bei der Wiedergabe der dichtbewaldeten Berge erzielte Saal durch differenzierte Grauabstufungen etwas Räumlichkeit. Vom Dunklen ins Helle arbeitend gestaltete er im Vordergrund das von scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten belebte Laubwerk in zahllosen ondulierenden Linien, wohingegen für den Mittel- und Hintergrund eine weich verfließende und zunehmend summarisch gearbeitetere Bewaldung charakteristisch sind.

Alles in allem wirken die Lithographien in der Komposition und der Wahl des Bildausschnittes sicher. Allerdings mangelt es ihnen noch an einer klaren Entwicklung der Tiefenräumlichkeit. Die einzelnen Bildgründe kleben förmlich aufeinander und die Bergzüge bilden eine volumenlose, auf ihre wesentlichen Formen reduzierte Kulisse für die Burg.

Als Pionier zeichnete Georg Saal im Januar 1837 zudem die Pläne *Ansicht der Süd-Seite / Ansicht der Ost-Seite* (Kat. 1.4), *Ansicht im Hofe / Querschnitt nach xy* (Kat. 1.5), *Thorgebäude und Wartthurm der Burg Stolzenfels im Zustande als Ruine* (Kat. 1.6), *Grundrisse der Etagen des Torgebäudes im Schlosse Stolzenfels nach dem Wiederherstellungs-Projekt* (Kat. 1.7) und im Juni 1837 die *Zeichnung des wiederherzustellenden Erkers auf dem Schlosse Stolzenfels nach dem Projekt des Herrn Geheimen Ober-Bau-Direktors Schinkel* (Kat. 1.8). Festgehalten sind die noch im selben Jahre zur Ausführung gelangten Entwürfe, die sicherlich für die Oberbauleitung in Berlin zur

Begutachtung und Genehmigung bestimmt waren.[11] Ein jeder dieser Pläne ist natürlich maßstabsgetreu konstruiert und mit großer Sorgfalt ausgeführt. Die exakten, mit Lineal angelegten Bleistiftzeichnungen sind anschließend mit hauchdünner Feder übergangen. Zusätzliche Lavierungen modellieren in verschiedenen, gleichmäßig aufgetragenen Tonwerten die Außenmauern auf den Grundrissen und die im Aufriss gegebenen Fassaden. Dieser in der Zeichenpraxis der Militärarchitektur entwickelte Einsatz von Farbe diente der schnelleren Information; denn mittels einzelner Farben konnten die unterschiedlichen Materialien deutlich gemacht oder die bestehenden von den projektierten Bauteilen abgesetzt werden. Darüber hinaus wurde die Kolorierung aus rein ästhetischen Gründen verwandt. Sie verlieh, wie bei den vorliegenden Plänen (Kat. 1.4 – 1.8) zu beobachten ist, den Architekturzeichnungen Plastizität.

Da Georg Saal bei der Entstehung dieser frühen Arbeiten aller Wahrscheinlichkeit nach einer zweckgebundenen, die künstlerische Individualität weitgehend zurückdrängenden Darstellungsweise folgen musste, ist es kaum möglich, Fragen zu seinem persönlichen künstlerischen Ausdruck oder zu seiner Stilentwicklung in bezug auf die Lithographien zu beantworten. Doch sind diese frühen Architekturzeichnungen ein wichtiges Zeugnis für die Sicherheit und die Kenntnis, die der junge Koblenzer damals schon im Umgang mit verschiedenen Techniken und der Perspektive bewies. Allein die Fähigkeit, die hauchdünnen Linien auf den Rissen gleichmäßig durchzuziehen, erforderte Übung und lässt, wie auch die Beherrschung des Steindruckverfahrens, auf eine intensive schöpferische Arbeit vor 1836 schließen. Bedauerlicherweise existieren keine Hinweise darauf, wann und vor allem durch wen er sich derartige Fähigkeiten erworben hatte.

1.2 Erste Landschaftsstudien

Mit dem Jahr 1839 zeichnet sich ein weiterer Abschnitt in der künstlerischen Entwicklung Georg Saals ab. Spätestens in jenem Jahr begann er, sich dem Studium der Natur zuzuwenden. Anregungen suchte und fand er hauptsächlich am Mittelrhein. Ganz offensichtlich scheinen den Künstler dabei die Bergwelt und deren geologische Strukturen besonders fasziniert zu haben.

Ältestes Zeugnis einer solchen Naturbeobachtung ist die am 28. August 1839 entstandene Zeichnung *Loreley* (Kat. 1.9). Die Loreley zählte, wie schon die Burg Stolzenfels, vor allem in Zeiten der englischen und deutschen Rheinromantik (Anfang 19. Jahrhundert) zu einem beliebten Motiv des Mittelrheins.[12] Meist wurde der am rechten Rheinufer aufragende Schieferfelsen über den Rhein hinweg von einem nördlich oder westlich gelegenen Standpunkt aus festgehalten, damit in der linken Bildhälfte plaziert und der Komposition im Vordergrund ein Uferstreifen vorgeblendet. So etwa bei den Loreleyansichten von Egidius

[11] Da es sich Schinkel als leitender Oberbaudirektor der Baumaßnahmen vorbehielt, die Entwürfe vor ihrer Ausführung zu begutachten, ist anzunehmen, dass ihm auch die von Saal gezeichneten Pläne vorgelegt worden sind.

[12] Bilder der Loreley finden sich vor allem in den illustrierten Rhein-Reisebüchern und -alben, die während der Rheinromantik zahlreich erschienen. Vgl. hierzu Schmitt 1996, Abb. 22 – 25, 131, 132.

Federle, Ernst Fröhlich oder Johann Jakob Tanner (Kat. 5.4 – 5.6). Auch Saal griff in seiner Studie diese Blickrichtung auf. Im Gegensatz zu seinen Künstlerkollegen jedoch verzichtete er auf jegliche, den Vordergrund rahmende Bildelemente. Der Betrachter, dem ein erhöhter Standpunkt zugewiesen ist, glaubt, er schwebe unmittelbar über dem Rhein, der vorn in die Darstellung hineinführt und sich rechts zwischen Felsen verliert. Durch seine Richtung erschließt er diagonal die Bildtiefe und lenkt das Auge auf die am jenseitigen Flussufer aufragende Loreley, die sich vom linken Bildrand ausgehend über zwei Drittel des gesamten Mittelgrundes erstreckt. Hier fängt sich der Blick auf einem ebenfalls bildparallel angeordneten und den Hintergrund versperrenden Bergzug, der zusammen mit der rechts in den Mittelgrund vorstoßenden Landzunge für einen Massenausgleich gegenüber dem Schieferfelsen sorgt. Hieraus ergibt sich eine Gliederung des Bildraumes in drei horizontale, aber unverbunden wirkende Raumebenen, die noch flächig erscheinen. Gegenüber den Ansichten der Burg Stolzenfels (Kat. 1.1 -1.3) allerdings steigerte Saal bei der *Loreley* (Kat. 1.9) die Tiefenwirkung durch den schräg nach rechts gerichteten Flusslauf. Damit wird zugleich ein langsames Wandern des Auges über die Landschaft gefördert und die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Loreley gelenkt. Kompositionell liegt demnach die Gewichtung auf dem Schieferfelsen. Unterstrichen wird sie durch die Ausgestaltung des Blattes. Auffallend dabei ist, dass Saal die geologischen Strukturen des Felsens lediglich im oberen Drittel herausarbeitete. In den lichtarmen Zonen gab er die Zerklüftungen mit äußerst feinen Bleistiftschraffuren an, während er dort, wo das Licht auftrifft, den Blattgrund stehen ließ. Durch diesen unvermittelten Wechsel von Licht- und Schattenpartien entsteht ein facettenartiges, Plastizität erzeugendes Oberflächenrelief. Der untere Bereich des Felsens und die ihn umgebende Landschaft hingegen sind sehr summarisch aufgefasst. Hier ließ Saal die von anderen Künstlern (vgl. etwa Kat. 5.4 – 5.6) stets mit Liebe geschilderten Naturdetails wie Unebenheiten des Bodens, Geröll, Pflanzen und Wasserbewegungen oder -spiegelungen völlig außer acht. So ist die rechts eingeschobene Landzunge kaum strukturiert, während die Berge immerhin ein gleichmäßig aufgetragenes mittleres Grau tönt. Das Grau ist in wenigen, die Felsspalten und -klüfte andeutenden Partien von einem dunkleren Ton unterbrochen. Durch den Verzicht auf raumschaffende Schraffuren scheinen die einzelnen Bildelemente trotz ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Raumebenen zu einer großen zusammenhängenden Form zu verschmelzen. Es entsteht eine fest verspannte Mittel- und Hintergrundspartie, die, graphisch strukturiert, einen kontrastreichen Gegensatz zu dem nur unwesentlich ausgeführten Vordergrund bildet und damit den ohnehin flächigen Charakter der Zeichnung verstärkt.

Legte der Künstler bei der *Loreley* (Kat. 1.9) noch Wert darauf, das Hauptmotiv in einen landschaftlichen Zusammenhang einzubetten, richtete sich sein Augenmerk bei der zweiten erhaltenen Arbeit dieser frühen Periode ausschließlich auf Details. Gegenstand der im Oktober 1839 ausgeführten Aquarellstudie *Felsmassiv bei Honingsbach (?)** (Kat. 1.10) ist eine frontal und aus nächster Nähe gesehene, schräg aufragende Gesteinsformation, die den Blick in die Tiefe fast völlig versperrt. Zu beiden Seiten wird sie von leicht nach rechts geneigten und weit über die Blattränder hinausragenden Felswänden gerahmt. Ganz offenkundig ließ sich Saal bei dieser Arbeit von dem Wunsche leiten, das Motiv zu

monumentalisieren. Dies zeigt sich allein schon an der starken Untersicht sowie dem enggefassten Bildausschnitt, in den das Massiv derart steil und drängend gezwängt ist, dass dem Betrachter jegliche Möglichkeit vorenthalten wird, dessen tatsächliche Größe und Lage abzuschätzen. Unterstrichen wird die Schwere und Dimension dieser Gesteinsformation durch den Bildaufbau. In der rechten Bildhälfte wird ihr zwar eine nach links abfallende Böschung vorgeblendet, doch ist diese, ebenso wie die im Hintergrund angedeutete Landschaft, nur folienartig aufgefasst und deshalb ohne raumbildende Kraft. Der Mittelgrund hingegen ist plastisch durchstrukturiert. Die einzelnen Landschaftselemente haben eine ihrer Ausdehnung entsprechende Standfläche, und durch die rechte, sich in die Tiefe zu ziehen scheinende Felspartie wird eine gewisse Tiefenwirkung erzielt. Dadurch ist keine kontinuierliche Entwicklung des Landschaftsraumes gegeben, die vordere und hintere Bildebene werden von dem Mittelgrund förmlich bedrängt, der damit bildbeherrschend ist.
In der Ausführung liegt der Schwerpunkt ebenfalls auf dem formatfüllenden Fels. Die großgesehenen Formen sind in dem bereits bekannten feinkonturierenden Zeichenstil exakt umrissen. Parallel geführte Schraffuren unterschiedlicher Dichte und Länge, die je nach Helligkeitswert von einem hellem Grau bis zu einem tiefen Schwarz variieren, geben die Zerklüftungen des Gesteins an. Dabei konzentriert sich volumenbildende Binnengestaltung vor allem auf das Zentrum der Felsformation. Um zu einer malerischen Wirkung zu gelangen, überzog Saal das Blatt mit einer flächigen, aber farblich fein abgestuften Lavierung. Sie stellt die Lichtbrechungen auf der Felsformation heraus und setzt verschattete Partien gegenüber den vom Licht beschienenen ab. Zugleich fasst das auf wenige helle und mittlere Brauntöne herabgestimmte Kolorit die durch den Kontur des Stiftes vereinzelten Bildelemente zusammen und bindet sie harmonisch in die Fläche ein.

Im Ganzen wirken diese beiden frühen Studien (Kat. 1.9, 1.10) sicher in der Erfassung des Landschaftsausschnittes und in der Wahl des Betrachterstandpunktes. Ihr flächiges Erscheinungsbild jedoch macht deutlich, dass Saal zum damaligen Zeitpunkt künstlerisch noch nicht in der Lage war, den Bildraum kontinuierlich in die Tiefe zu entwickeln und so zu einer differenzierten Verräumlichung der Darstellung zu gelangen. Seine technischen Fähigkeiten hingegen reichten aus, einzelnen Landschaftselementen mit graphischen Mitteln Plastizität zu verleihen. Hierbei ist die Tendenz zu beobachten, bestimmte Bereiche eines Motivensembles – bei der *Loreley* (Kat. 1.9) das obere Drittel des Felsens, beim *Felsmassiv bei Honingsbach (?)** (Kat. 1.10) das Zentrum des Massivs - herauszugreifen und detailliert auszuarbeiten, während die Ausführung nach den Rändern hin summarischer wird.

1.3 Erste Arbeiten in Öl

Bereits in Koblenz begann Georg Saal, sich auch der Ölmalerei zuzuwenden. Ob ihn jemand dazu angeregt hatte oder ob er damit ganz einfach seinem künstlerischen Drang gefolgt war, lässt sich nicht mehr entscheiden. Ungewiss ist auch, wie viele Gemälde er in seiner Geburtsstadt bis 1842 schuf. Aus dieser Zeit sind nur drei in Öl gefasste Arbeiten aus seiner Hand bekannt: Die verschollenen Gemälde *Burg Stolzenfels und Umgebung in*

Vollmondbeleuchtung[13] und *Matthiaskapelle bei Kobern*[14] aus dem Jahre 1840 sowie das 1842 entstandene und heute im Mittelrheinischen Museum aufbewahrte Ölbild *Die Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11). Da es sich hierbei um das erste und das einzige greifbare Gemälde aus Koblenz handelt und somit alleiniger Repräsentant der frühen Stilphase ist, soll es eingehender erläutert werden.

Der von Norden aus gegebene Blick auf die Vallendarer Kirche mit den von Mosel und Rhein umgebenen Ansiedlungen Koblenz und Niederwerth sowie der Feste Ehrenbreitstein wurde auch von anderen Künstlern immer wieder aufgegriffen. Meist ist, wie etwa auf der von A. Joly nach einer Zeichnung G. Howens lithographierten Ansicht *Vue de Coblence et d' Ehrenbreitstein*, die Kirche rechts im Mittel- und die Festung links im Hintergrund plaziert. Auch Georg Saal wählte in seinem Bild eine ähnliche Anordnung. Allerdings rückte er, indem er den Betrachterstandpunkt extrem weit nach rechts verschob, die beiden Sehenswürdigkeiten ins Bildzentrum. So erscheint nun, hinterfangen von der Flusslandschaft, rechts der Ehrenbreitstein und links das von Bergen begrenzte Gotteshaus. Durch diese Zentrierung stehen die Bauwerke trotz ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Raumebenen in direktem Bezug zueinander. Obendrein wird der Blick ganz bewusst auf die sehr klein wirkende Feste gelenkt und diese damit betont. Der Kirchturm, der nahezu die vertikale Mittelachse bildet wird damit zum kompositorischen Zentrum der Darstellung. Als höchstes, senkrecht aufragendes Bildelement rhythmisiert und festigt er die Landschaft. Auf der einen Seite verklammert er die horizontal angeordneten Raumebenen miteinander und setzt einen deutlichen Vertikalakzent; auf der anderen Seite scheint er, einer aufgerichteten Schranke vergleichbar, die Darstellung in zwei charakterlich unterschiedliche Ansichten zu teilen. Hierdurch wird der Kontrast zwischen der Enge der Bergwelt und der Weite der Flusslandschaft hervorgehoben. Einen Ausgleich zu dem dominanten Turm schafft eine am rechten Bildrand emporwachsende abgestorbene Eiche. Sie hält das Bild formal und inhaltlich zusammen. Hier als Zeichen des Todes steht sie in enger Beziehung zu dem Hoffnung symbolisierenden Sakralbau. Demnach eröffnet nicht der hochaufragende Kirchturm, sondern die Eiche den Bildeinstieg und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Kirche. Hier allerdings lädt ihn der als Rückenfigur wiedergegebene Pfarrer, der rauchend vor dem Kirchenportal steht und somit keinen Anteil an der Schönheit der Ferne hat, zum Verweilen ein. Obwohl er im Verhältnis zu der hochaufragenden Nordfassade sehr klein und unbedeutend erscheint, fällt ihm, da er auf das Gotteshaus verweist, eine für die Bildgestaltung wichtige Rolle zu.
Strukturiert wird die Ansicht zudem durch die Lichtführung. Saal blendete dem im letzten Sonnenlicht erstrahlenden Kirchenareal eine sich über die gesamte Bildbreite erstreckende, schmale Schattenpartie vor. Sie fasst die beiden Landschaftsbereiche - rechts die Flusslandschaft mit der Feste Ehrenbreitstein, links das von Bergen hinterfangene

[13] Das Ölbild *Burg Stolzenfels und Umgebung in Vollmondbeleuchtung* (Datierung, Maße unbekannt) kann lediglich durch einen Artikel in der RMZ, Nr. 168 vom 23. 6. 1841 (Stadtarchiv, Koblenz) nachgewiesen werden.
[14] Die *Matthiaskapelle bei Kobern* (Öl auf Leinwand, Maße unbekannt) gilt seit dem 2. Weltkrieg als verschollen. Das Gemälde war am 5. 4. 1937 zusammen mit dem Ölbild *Der Auberg bei Gerolstein* (Kat. 2.1) vom Städtischen Museum in Trier angekauft worden.

Gotteshaus - zusammen und bildet eine nahezu querovale Rahmung für die Ansicht. Zugleich wird durch die stufenweise ansteigende Helligkeit die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Ferne gelenkt. Dadurch ergeben sich zwei Schwerpunkte, zwischen denen das Auge hin- und herwandert: Auf der einen Seite die von der Abendsonne erleuchtete Kirche, auf der anderen Seite die im Abenddunst liegende Rheinlandschaft. Der Kontrast als beherrschendes Prinzip zeigt sich überdies im Kolorit und in der Malweise. Diese ist im Hintergrund vornehmlich glatt. Die Farbübergänge sind, insbesondere bei den in abendlichen Dunst getauchten Höhenzügen, fließend und die einzelnen Bildelemente nicht genau durchformuliert. Im Gegensatz dazu findet sich in den vorderen Bildpartien ein ausgeprägter Detailrealismus. Vor allem die Felsen, Bäume und Sträucher, die ebenso wie die Architektur sehr präzise wiedergegeben sind, treten durch einen pastosen Farbauftrag hervor. Diesem Wechsel in der malerischen Ausführung entspricht die unterschiedliche Farbhelligkeit in den einzelnen Raumebenen. So sind Vorder- und Mittelgrund in dunklen Braun- und Grüntönen gehalten, von denen sich das Goldbraun des Kirchenbaus wirkungsvoll absetzt. Mit zunehmender Ferne wird das Kolorit heller. Hier färbt der Abenddunst die Berge und Ansiedlungen in ein atmosphärisches milchiges Blau ein und fügt sie damit harmonisch in die Flusslandschaft ein. Der Abendhimmel indes ist wieder dunkler. Sein bestechend klares Blau, das durch den leuchtend gelben Mond einen gelblichen Schimmer über dem Horizont erhält und erst im oberen Bildbereich in einen milderen Ton übergeht, steht in reizvollem Gegensatz zu den warmen Erdtönen des Vorder- und Mittelgrundes.

Die Darstellung der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) besticht nicht nur durch die Fertigkeit, die der junge Koblenzer bereits 1842 im Umgang mit der Öltechnik zeigte, sondern auch durch die gelungene Komposition. Ihre Besonderheit liegt darin, dass Saal durch die formalen und inhaltlichen Verschränkungen der untereinander unverbunden wirkenden Raumebenen eine interessante und gleichzeitig harmonisch geschlossene Komposition erlangte. Durch die stufenweise ansteigende Helligkeit von vorne nach hinten erzielte er Tiefenräumlichkeit. Unterstrichen wird sie durch den Verzicht auf jegliche, den Hintergrund versperrende Landschaftselemente, wodurch, im Gegensatz zu den bisherigen Arbeiten (Kat. 1.1 – 1.3, 1.9), ein weiter Ausblick in die Ferne gewährleistet ist. Auch in der Malweise, vor allem in den feinen Abstufungen der Braun- und Blautöne, zeigt sich, dass Georg Saal schon damals ein natürliches Geschick im Umgang mit Ölfarben besaß.
In der Auffassung war Georg Saal der rheinischen Romantik des frühen 19. Jahrhunderts verpflichtet. Die stimmungsvolle, nicht aber pathetische Wirkung, die Motiv- und Farbwahl sowie die biedermeierlich anmutende Feinmalerei der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) erinnern an Gemälde anderer Koblenzer Romantiker wie etwa die von Saals Zeichenlehrer am Gymnasium, Konrad Zick.

2. Düsseldorfer Lehrjahre 1842 – 1848

Als Georg Saal im Oktober 1842 an der Königlichen Akademie zu Düsseldorf in die Landschaftsklasse Wilhelm Schirmers und in die Architekturklasse Rudolf Wiegmanns eintrat,[15] hatte er bereits mit Erfolg eines seiner ersten Ölgemälde, die Ansicht der *Burg Stolzenfels und Umgebung in Vollmondbeleuchtung*, in Koblenz ausgestellt.[16]

Mit Beginn seiner Lehrjahre eröffneten sich ihm unter der Obhut Johann Wilhelm Schirmers gänzlich neue Eindrücke und Möglichkeiten. Georg Saal begann, die Natur eingehend zu studieren, einen ausgeprägten Sinn für ihre Vielfalt zu entwickeln und einen unprätentiösen Malstil in seinen Freilichtstudien zu pflegen. Gleichzeitig begann er aber auch, seine offiziellen, also für die Öffentlichkeit bestimmten Gemälde romantisch zu verklären und somit die Gefühle des Betrachters bewusst zu steuern.
Im Zuge seiner Lehrjahre unternahm er zahlreiche Studienreisen. Sie führten ihn unter anderem in die Eifel, den Schwarzwald und an die Lahn und offenbarten ihm bergige, teils unberührte Landschaftsregionen, die in den nächsten Jahren Hauptgegenstand seiner Kunst werden sollten. Während dieser Fahrten fertigte Georg Saal zahlreiche Studien in Bleistift, Aquarell und nunmehr auch in Öl. Obgleich die meisten dieser Arbeiten heute nur noch dem Titel nach bekannt sind,[17] ist es dennoch anhand des vorhandenen Bildmaterials möglich, einen Eindruck seines damaligen Schaffens in der Natur zu gewinnen.

2.1 Bleistiftstudien

Bislang konnten der Düsseldorfer Akademiezeit nur drei Bleistiftzeichnungen mit Sicherheit zugeordnet werden. Auffallend an ihnen ist das Bemühen Saals, sich zugunsten einer großzügigeren Formgebung von der Detailverliebtheit der Anfänge (Kat. 1.1 – 1.3, 1.9, 1.10) zu lösen. Bereits auf dem frühesten dieser Blätter, einer Ansicht der nordöstlich von Baden-Baden gelegenen mittelalterlichen Hochburg Ebersteinburg (Kat. 2.5), die der Koblenzer während seiner Schwarzwaldtour im Jahre 1845 ausgeführt haben dürfte, ist der Duktus nicht detailliert. Die Umrisse der auf einem den Hintergrund versperrenden Bergzug ruhenden Burgruine und des sich zu ihren Füßen erstreckenden Dorfes sind mit sicheren, häufiger abgesetzten und im Vergleich zu der *Loreley* (Kat. 1.9) lockereren Linien gezeichnet. Anschließende, parallel geführte Schraffuren, die, unabhängig vom tatsächlichen Lichteinfall, Teile der Dächer und des baumbestandenen Vordergrundes modellieren, verleihen der Ansicht malerische Wirkung. Allerdings lässt die sparsame Binnenzeichnung

[15] Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Landschafter Klasse, in Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1559, Bl. 77 sowie Verzeichnis der Schüler der Königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf, Studienjahr 1842/43, Architektur Klasse, in Regierung Düsseldorf Präsidialbüro, 1559, Bl. 81; HStA Düsseldorf.
[16] siehe Kapitel II 1., S. 12, 13.
[17] Vgl. dazu vor allem Auk.Kat. Bangel, 1876, S. 13, Nr. 110, 113, 115, 117, 118; S. 14, Nr. 120, 121, 123, 126, 128, 130; S. 15, Nr. 152, 158; S. 16, Nr. 169. Der Katalog entstand aus Anlass der am 13. und 14. März 1876 erfolgten Nachlassversteigerung durch Georg Saals Witwe, Susanne Saal.

die Darstellung flächig erscheinen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Komposition, die vergleichsweise unstrukturiert erscheint.
Ein Reifung des Stils veranschaulichen die nur ein Jahr später datierte Studie *Bergrücken bei Rheingrafenstein** (Kat. 2.9) und das 1848 entstandene, mit „Schmidt Weinberg“ bezeichnete Blatt eines Bergzuges (Kat. 2.49). Beide Zeichnungen weisen die aus den Studien des Jahres 1839 (Kat. 1.9, 1.10) bekannte filigrane und in allen Bildbereichen gleichmäßig klarbleibende Liniensprache auf. Im Unterschied zu den früheren Zeichnungen jedoch ist der Duktus großzügiger. Es besteht eine harmonische Strukturierung und Rhythmisierung der Flächen durch Schraffuren. Ausgehend von der Gesamterscheinung sind nur noch die prägnantesten Konturen der Bergpartien angegeben. Die anschließend eingesetzten Schraffuren - bei dem *Bergrücken bei Rheingrafenstein** (Kat. 2.9) weich und vertrieben, bei dem *Bergzug** (Kat. 2.49) parallel geführte Striche unterschiedlicher Länge, die mit den teils unbearbeiteten Flächen alternieren – sollen der plastischen Durchbildung dienen. Allerdings ist diese alles in allem noch schwach.

2.2 Aquarellstudien

Die klare Strukturierung der Motive durch kompakte und sichtbar gegeneinandergesetzte Formen findet auch bei den vier überlieferten Aquarellen Anwendung. Dargestellt sind neben einem Bergrücken (Kat. 2.45) ausschließlich Burgen (Kat. 2.4, 2.6, 2.10). Obgleich sich alle drei Bauten stets im Zentrum einer sanftgeschwungenen, in drei horizontale Raumebenen unterteilten Hügellandschaft erheben, sind die kompositionellen Schwerpunkte unterschiedlich gesetzt. Bei dem nur aus einer qualitativ sehr schlechten Abbildung bekannten, 1845 ausgeführten Blatt *Burg Edelon Bärresheim** (Kat. 2.4), das in Bildgestaltung und Wahl des nahegelegenen Betrachterstandpunktes durchaus den Lithographien der *Burg Stolzenfels* (Kat. 1.1 - 1.3) vergleichbar ist, suchte Saal die Nähe zur Architektur und machte sie zum bildbestimmenden Faktor. Bei dem um 1845 entstandenen Aquarell *Burg Ortenberg** (Kat. 2.6)[18] und der unvollendeten *Hügellandschaft mit Burgruine** von 1846 (Kat. 2.10) hingegen reduzierte er die Architektur auf ihre geometrisch-flächige Silhouette. Obgleich er in beiden Fällen auf eine Identifizierung der Burg Wert zu legen schien, plazierte er diese für den Betrachter kaum noch erkennbar im Mittelgrund der weitsichtig wiedergegebenen Landschaftsausschnitte und rückte damit die umgebende Natur in den Mittelpunkt des Interesses.
In der Ausführung knüpfen die beiden unvollendeten Ansichten *Burg Edelon Bärresheim** (Kat. 2.4) und *Hügellandschaft mit Burgruine** (Kat. 2.10) an das 1839 entstandene *Felsmassiv bei Honingsbach (?)** (Kat. 1.10) an. Wiederum sind die wesentlichen Formelemente mit feinem Bleistift sorgfältig umrissen und innerhalb der Einzelheiten sauber laviert. Ohne sich an Details aufzuhalten, trug Saal die fein abgestuften zarten Braun- und

[18] Es kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, ob das Aquarell tatsächlich die Burg Ortenberg wiedergibt. Dennoch ist davon auszugehen, dass diese Studie wohl um 1845 entstand. Für diese Datierung sprechen nicht zuletzt das Kolorit und die Darstellung der Wolken, die den während der Akademiejahre entstandenen Ölstudien (Kat. 2.7, 2.8) vergleichbar ist.

Grüntöne, die, heftige Kontraste vermeidend, mit dem hellen Papiergrund eine harmonische Verbindung eingehen, mit breitem Pinsel dünn und fließend auf. Durch den unregelmäßigen Fluss der Farbe gelangte er zu einer Modellierung der einzelnen Landschaftselemente. Lediglich in den Vordergrundspartien der *Hügellandschaft mit Burgruine** (Kat. 2.10) löst sich die Aquarellierung stellenweise von der Vorzeichnung.
Dieselbe Vorgehensweise ist bei der Wiedergabe eines kargen *Bergzuges** (Kat. 2.45) zu beobachten. Die Silhouette des Bergrückens - aller Wahrscheinlichkeit nach eine Detailstudie zu dem 1847 ausgeführten Gemälde *Romantische Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) und daher ebenfalls um 1847 zu datieren - ist mittels eines dünnen Bleistifts präzise angegeben und anschließend mit sehr dünn und großflächig aufgetragenen Blau-, Grau- und Brauntönen genau laviert. Bei dem Aquarell *Burg Ortenberg** (Kat. 2.6) hingegen gewinnt die Farbe an Bedeutung. An die Stelle des spitzen Stifts tritt der Farbkontur. Jede Form ist fest umrissen und jede Farbe klar gesetzt. Partie für Partie ist das vorwiegend auf gedämpfte Braun-, Grün- und Blautöne beschränkte Kolorit flächig und deckend aufgetragen, so dass die Bleistiftvorzeichnung kaum noch erkennbar ist. Durch den Verzicht auf differenzierende Tonabstufungen und fließende Übergänge entstehen unvermittelt wechselnde und sichtbar gegeneinander gesetzte Farbfelder, die gleichwertig nebeneinander liegen. Ihre Ränder besitzen linearen Wert und führen so zu einer optischen Zergliederung der Landschaft.

In den sieben erhaltenen Bleistift- und Aquarellstudien der Düsseldorfer Akademiejahre (Kat. 2.4 - 2.6, 2.9, 2.10, 2.45, 2.49) kündigt sich eine neue, von der Gesamterscheinung eines Landschaftsausschnittes oder -details ausgehende Natursicht an. Saal gelingt es nach 1842, vermittels einer großzügigeren, nicht im Detail verweilenden Zeichnung zu einer Klarheit in der Formgestaltung und in der übersichtlichen Strukturierung der Landschaft zu gelangen. Allerdings fehlen ihm noch die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten, sich von dem Flächenstil der frühen Jahre zu lösen. Den Landschaftsebenen fehlt es nach wie vor an Volumen, Relief und an einer ihrer Ausdehnung entsprechenden Standfläche. Auch der Duktus ist noch von dünnen, kalligraphischen Linien bestimmt. Sie lassen die Bildgegenstände häufig substanzlos und unräumlich erscheinen. Selbst bei den Aquarellen bleibt die Bleistiftlinie bzw. der Kontur ungeachtet tonaler Qualitäten durch die Lavierung formbestimmend.

2.3 Ölstudien

Ergänzt wird das bisherige Studienmaterial durch die Ölstudien *Lahnufer* (Kat. 2.7) und *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8). Obgleich die in Stil, Kolorit und Auffassung einander vergleichbaren Arbeiten nicht datiert sind, können sie aufgrund ihrer farblichen Nähe zu dem Aquarell *Burg Ortenberg** (Kat. 2.6) und der für die Frühzeit charakteristischen Wolkenbildung chronologisch um 1845 eingeordnet werden.
In der bildparallelen Organisation des Landschaftsraumes und in der Wahl des leicht erhöht liegenden Betrachterstandpunktes stimmen das *Lahnufer* (Kat. 2.7) und der *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8) mit anderen Studien der Düsseldorfer Lehrjahre (Kat.

2.4 - 2.6, 2.10) überein. Maltechnisch jedoch erreichte Saal auf seinen beiden Ölstudien (Kat. 2.7, 2.8) eine bemerkenswert atmosphärische Wirkung, die er zuvor kaum hervorzubringen vermocht hatte.
Im Zentrum des hochformatigen *Felskegels in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8) steht ein aus nächster Nähe betrachteter, monolithartig ´gen Himmel aufragender schroffer Felsvorsprung. Majestätisch auf einem keilförmig in den linken Bildraum vorstoßenden und diesen diagonal unterteilenden Abhang thronend gibt er nach rechts den Blick auf einen von Bergzügen hinterfangenen Fluss frei. Bemerkenswert an diesem Bild ist die bei der Schilderung des Wassers und der Vegetation konsequent durchgeführte Auflösung der Formen in farbige Striche, die vor allem in bezug auf die zu einem teppichartigen Bewuchs reduzierte Flora durchaus an das Aquarell *Burg Ortenberg** (Kat. 2.6) erinnert. Allerdings wirkt die vorliegende Ölstudie nicht zergliedert. Das von nuancierten Grüntönen über Rotbraun bis hin zu Blauviolett changierende Kolorit ist ohne jegliche Konturen mit breitem Pinsel fließend und vertrieben aufgetragen. Dadurch erlangt die Darstellung einen flüchtigen, nahezu impressionistisch anmutenden Charakter, der jedoch durch die festgefügten Umrisse des Felsens und der den strahlend blauen Himmel auflockernden weißen Cumuluswolken herabgemildert wird. Saal, wie schon in seinen Koblenzer Jahren (Kat. 1.9, 1.10) an der exakten Schilderung der Gesteinsstrukturen interessiert, gab sie mittels dunkel getönter Striche wieder, die er mit feinem Pinsel auf die helleren braunen Farbschichten pastos setzte.
Ebenfalls erfrischend unbefangen in der Naturbeobachtung ist die wohl um 1845 entstandene Ölstudie *Lahnufer** (Kat. 2.7). Festgehalten ist ein nach dem bekannten Schema gegliederter Landschaftsausschnitt - drei horizontale Raumebenen, von denen die in mildes Licht getauchte Wasserfläche im Mittel- und die abschließenden Bergzüge im Hintergrund mit der weitgehend verschatteten, baumbestandenen Uferzone im Vordergrund kontrastieren. Anders als bei den bisherigen Studien ist dieser als Repoussoir aufgefasst, als schmaler Streifen, der wie bei der 1842 entstandenen *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) die Ansicht nach vorne hin rahmt, festigt und in eine in sich geschlossene Komposition überführt. Was das *Lahnufer** (Kat. 2.7) vor allem auszeichnet, ist die Art und Weise, wie Georg Saal die Lichtreflexe einfing. Die Sonne, von einer über der Uferzone aufziehenden Regenfront verdeckt und somit in ihrer Leuchtkraft herabgemildert, bringt den Fluss und die angrenzenden Berge mit ihrem ockerfarbenen Licht zum Leuchten. Dieses Leuchten scheint die Landschaft in einzelne Farbpartien und Pinselstriche aufzulösen, die sich erst durch die fließenden Übergänge von Blau und Ocker oder Grün und Ocker zu einer Einheit verbinden. Dementsprechend ist der malerische Vortrag im Mittel- und Hintergrund sehr summarisch und frei. Die Vegetation des Vordergrundes hingegen ist präzise ausgearbeitet. Blatt für Blatt ist hier das saftiggrüne Laubwerk der Repoussoirbäume mit feinen Pinselstrichen in seiner Charakteristik erfasst. Zu den Rändern hin lässt diese naturalistische Detailgenauigkeit allerdings spürbar nach.

Den um 1845 zu datierenden Arbeiten *Lahnufer* (Kat. 2.7) und der *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8) fällt eine besondere Bedeutung im Frühwerk Georg Saals zu. Beide Ölstudien belegen deutlich dessen Interesse an einer naturgetreuen Beleuchtung und ihrer Umsetzung in Farbe. Konstitutiv für die Ansichten ist weniger das Motiv, als vielmehr

die Übersetzung des Lichtes in Farbe und ihre atmosphärische Wirkung auf den Betrachter. Saal gab den Vorrang des Konturs weitgehend auf und verlegte sich auf einen fließenden Pinselduktus, der trotz aller Unmittelbarkeit sicher wirkt. Relativiert wird die Spontaneität lediglich durch die strenge Bildordnung, die festgefügten Umrisse der Wolken und des Gesteins sowie durch die detailfreudige Ausführung der vorderen Partie beim *Lahnufer** (Kat. 2.7).
Trotz aller Kunstfertigkeit betrachtete Georg Saal die bislang beschriebenen Naturstudien wohl ausschließlich als Übungsmaterial, Gedächtnisstütze und Arbeitsgrundlage für Kompositionen,[19] nicht aber als eigenständige und für ein breites Publikum bestimmte Werke.

2.4 Ölgemälde

In seinen offiziellen Gemälden, die Georg Saal während seiner Akademiejahre schuf, ist nichts mehr von der rasch zupackenden Malerei und der natürlichen Lichtgebung seiner Ölstudien (Kat. 2.7, 2.8) zu spüren. Seine Ölbilder basieren zwar auf Natureindrücken, unterliegen aber den akademischen Regeln und der Auffassung der Düsseldorfer Landschaftsschule von einer romantischen, die Seele berührenden Bildgestaltung. Infolgedessen sind sie von dem Zwiespalt zwischen unbefangener Malkunst und tendenziösem Habitus geprägt.
Bedauerlicherweise sind nur noch fünf der zwischen 1842 und 1848 entstandenen Ölgemälde mit heimatlichen Motiven bekannt.[20] Hierbei handelt es sich um das im Städtischen Museum Trier befindliche Bild *Auberg bei Gerolstein* von 1842 (Kat. 2.1) und die vier, nicht im Original zugänglichen Ansichten *Abendlandschaft mit Regenbogen* von 1843 (Kat. 2.2), *Kloster Maria Laach* (Kat. 2.11) und *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern*, beide von 1846 (Kat. 2.12)[21] und *Romantische Berglandschaft mit Badenden* aus dem Jahre 1847 (Kat. 2.44). Im Vergleich zu dem 1842 in Koblenz entstandenen Werk *Die Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) gewinnt in den Düsseldorfer Gemälden (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12, 2.44) die Landschaft zunehmend an Bedeutung und drängt damit die Architektur nach und nach in den Hintergrund. Saal verzichtete in seinen Akademiebildern entweder gänzlich auf die Darstellung von Architektur (Kat. 2.2, 2.12, 2.44) oder er maß ihr eine wesentlich geringere Bedeutung (Kat.

[19] Leider konnte bislang keine der genannten Naturstudien einem ausgeführten Werk zugewiesen werden.
[20] Einige der zwischen 1842 und 1847 entstandenen Gemälde sind bei Wiegmann (1856, S. 393), Blanckarts (1877, S. 479) und bei Bötticher (1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 1 – 5) aufgeführt. In einem Bericht über die Kunstausstellung in Köln und Düsseldorf im Jahre 1844 ist zudem eine auf der Ausstellung gezeigte Landschaftsdarstellung Saals erwähnt (Kunstblatt 1844, 25. Jg., No 89, S. 370). Da jedoch Titel und Motiv ungenannt bleiben, ist eine Identifizierung des Werkes heute nicht mehr möglich. Gleiches gilt für ein weiteres Landschaftsgemälde, das der Kunstverein für das Großherzogtum Baden für seine am 24. 1. 1846 stattgefundenen Verlosung Saal für 220 Gulden abgekauft hatte. (Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Grossherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1845, erstattet durch den Vorstand des Vereins in der General-Versammlung am 19. März 1846, 1846, S. 8, Beilage A. Gewinn-Nummer 5).
[21] Bei Wiegmann (1856, S. 393) trägt das Gemälde den Titel „Landschaft im Charakter des Lierbacher Thals im Schwarzwald mit Zigeunern“, bei Blanckarts (1877, S. 47) hingegen wird es als „Das Lierbacher Thal im Schwarzwald mit Zigeunern“ aufgeführt.

2.1, 2.11) zu als früher. Während seiner Akademiejahre wuchs auch sein Interesse an unterschiedlichen Stimmungen und sein Streben nach einer verbesserten Tiefenräumlichkeit. Hierzu modifizierte er vor allem die Vordergrundspartien des bis dahin häufig angewandten Kompositionsschemas aus drei horizontalen Raumebenen. Auch in der Auffassung zeigen sich grundlegende Unterschiede gegenüber den Anfängen in Koblenz: Saal begann, seine Landschaftsansichten romantisch zu verklären.

Deutlich werden die Neuerungen bereits auf dem bildparallel organisierten Ölbild *Auberg bei Gerolstein* von 1842 (Kat. 2.1). Die von einem nur leicht erhöhten Standpunkt aus betrachtete und weit in die Tiefe entwickelte Landschaftsansicht zeigt im Vordergrund einen mit grasenden Schafen belebten, diagonal in die Bildtiefe verlaufenden Weg. Gesäumt von einer am linken Bildrand hochaufragenden und ebenfalls schräg in den Raum vorstoßenden Felsformation führt er auf einen nur erahnbaren Abhang zu, hinter dem sich eine vom abendlichen Dunst erfüllte, sanftgeschwungene Hügellandschaft mit Fluss und Ansiedlung in die Tiefe ausbreitet. Gegenüber der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) ist die Komposition dahingehend weiterentwickelt, dass die vordere Bildpartie nicht mehr als schmales Abschlussmotiv, sondern vielmehr als breiter, den Bildeinstieg eröffnender Landschaftsbereich gestaltet ist, der durch den Diagonalzug des Weges und der Felsen an Tiefenräumlichkeit gewinnt. Allerdings fehlt es der Komposition noch an Raumkontinuität. Saal gliederte und rhythmisierte den Bildraum wie bei dem Koblenzer Gemälde (Kat. 1.11) durch den kontrastreichen Wechsel von Licht und Schatten und führte so die einzelnen Bildgründe nicht gleitend ineinander über. Außerdem trennte er durch die zäsurartige Bodenwelle die dunkeltonige Nähe von der lichten Ferne. Einen kompositorischen Ausgleich bilden die rechts im Mittel- und links im Vordergrund aufragenden Gesteinsformationen, die, ähnlich der abgestorbenen Eiche und des Kirchturms bei der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11), Vorder- und Hintergrund diagonal miteinander verspannen. In der Malweise des *Aubergs bei Gerolstein* (Kat. 2.1) folgte Saal dem bereits auf seinem Koblenzer Gemälde (Kat. 1.11) beobachteten Prinzip, die Bildgegenstände im Vorder- und Hintergrund zur Verdeutlichung der Entfernungen unterschiedlich zu akzentuieren. Die vordere Landschaftspartie ist minutiös ausgearbeitet. Die Gräser und Sträucher, die Felsbrocken und Stämme sowie die Schafe und Blüten sind mit feinsten, pastos aufgesetzten Pinselstrichen in ihrer jeweiligen Charakteristik getreu erfasst und exakt wiedergegeben. Auch die geologischen Strukturen der am linken Bildrand aufragenden Felsformation werden durch den Wechsel zwischen glatt aufgetragenem Grau und Braungrün plastisch herausmodelliert. Mit zunehmender Entfernung weicht diese akribische Darstellungsweise einem freieren und weniger detaillierten Vortrag. Die Farbübergänge werden fließend, die Vegetation ist auf einen, dem Terrain folgenden teppichartigen Bewuchs reduziert und die im Bildzentrum zu sehende Ansiedlung ist nur summarisch erfasst. Lediglich bei der rechts auf einem Hügel thronenden Gesteinsformation, Pendant zu dem Felsmassiv im Vordergrund, legte Saal auf eine genaue Schilderung der Zerklüftungen Wert. Erste Anzeichen einer Veränderung gegenüber dem Koblenzer Bild (Kat. 1.11) zeigen sich im Stimmungsgehalt des *Aubergs bei Gerolstein* (Kat. 2.1). Die Lichtdarstellung und der Umgang mit Farben ist gefühlvoller als bei der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11). Der

Abendhimmel des Düsseldorfer Bildes (Kat. 2.1) erstrahlt in prachtvollen Pastelltönen, die von einem zarten, aber leuchtenden Gelb über Violett bis hin zu Weiß und verschiedenen Blaunuancen reichen. Am Horizont changiert der Ton in ein helles Grün, das den Mittel- und Hintergrund dominiert, während im vorderen Bildbereich dunkle, erdige Töne vorherrschen.
Wie Saal bei seiner 1843 entstandenen *Abendlandschaft mit Regenbogen* (Kat. 2.2) die Farben einsetzte, lässt sich, da das Gemälde nur noch in einer Schwarzweißphotographie vorliegt, nicht sagen. Soweit die Abbildung aber zu erkennen gibt, folgte der Koblenzer hier dem von seinem Lehrer Wilhelm Schirmer propagierten Detailrealismus. Die einzelnen Bildelemente sind mit viel Liebe und einem bemerkenswerten Sinn für das Stoffliche in allen Bereichen minutiös ausgestaltet. Kompositionell wird die *Abendlandschaft mit Regenbogen* (Kat. 2.2) wie schon der *Auberg bei Gerolstein* (Kat. 2.1) von dem spannungsvollen Gegensatz abrupter Hell-Dunkel-Kontraste bestimmt. Zugunsten einer erhöhten Raumkontinuität verzichtete Saal 1843 (Kat. 2.2) auf die traditionellen seitlichen Repoussoirmotive und gestaltete den Vordergrund, dessen Abschluss gegen den Mittelgrund nur einige Büsche rechts markieren, als eine sich landeinwärts öffnende Bogenform. Diese, lediglich durch einen schmalen Flusslauf unterbrochen, läuft auf der linken Bildseite optisch in dem jenseitigen, verschatteten Uferbereich aus, der seinerseits in den hell erleuchteten, von einem Regenbogen überspannten kargen Felsrücken mündet.
Hinsichtlich der Landschaftsauffassung erweist sich Georg Saal bei seinen frühesten erhaltenen Düsseldorfer Gemälden (Kat. 2.1, 2.2) als Romantiker. Im Unterschied zu der stimmungsvollen, aber gegenwärtig wirkenden *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) verklärte er die Ansichten *Auberg bei Gerolstein* (Kat. 2.1) und *Abendlandschaft mit Regenbogen* (Kat. 2.2). Dabei wies er dem Licht, das im Gegensatz zu den Ölstudien (Kat. 2.7, 2.8) nicht die natürliche Beleuchtungssituation berücksichtigt, eine besondere Bedeutung zu. Über seine die Landschaft gliedernde und rhythmisierende Funktion hinausgehend verklärt es die Ferne, hebt diese hervor, stellt sie dem dunkeltonigen Vordergrund gegenüber und erzeugt bei dem Betrachter Sehnsucht nach dieser lichten, friedvoll wirkenden Region. Diese scheint jedoch aufgrund der Schattenzone im Vordergrund für den Menschen unerreichbar.
Auf dem 1846 ausgeführten Ölbild *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) inszenierte Saal ein dramatisches Lichtschauspiel. Erstmals in seinem Schaffen verlieh er einer Ansicht eine düster-spannungsgeladene Stimmung. Hervorgerufen wird sie durch eine aufziehende Gewitterfront, die bereits weite Teile der Landschaft verschattet hat. Besonders dunkel sind die Wolkenbänke um ein kleines Lichtauge, dessen leuchtendes Orange sich auf der Seeoberfläche widerspiegelt, sowie um ein nahezu querrechteckiges Wolkenfenster über der Horizontlinie. Sein von links einfallendes, fast weiß erstrahlendes Licht durchleuchtet den See und die den Hintergrund abschließenden Berge. Ungeklärt bleibt, welche Lichtquelle den Vordergrund erhellt. Dieser ist als weitgefasste, mit Findlingen und Büschen belebte bühnenartige Lichtung gebildet. Links wird sie von einem verschatteten Waldstück gerahmt, das sich im Mittelgrund mit einem bildparallel angeordneten und nach rechts hinten auslaufenden Waldgürtel zusammenschließt, inmitten dessen das Kloster Maria Laach liegt. Dorthin scheint auch der bildeinführende Weg zu weisen. Kompositionell ergeben sich daraus zwei annähernd gleich tiefe Landschaftsräume, die durch den schlangenförmig

verlaufenden Mittelgrund formal miteinander verspannt, optisch aber entschieden voneinander getrennt werden. Der lichte, unbelebte Hintergrund, dessen Zutritt durch jenen Waldgürtel verborgen bleibt, ist als ein dem Menschen entrückter und unerreichbarer Bereich gestaltet. Obgleich noch mit Helligkeit und Ruhe erfüllt, täuscht der trügerische, zunächst Hoffnung und Geborgenheit verheißende Frieden; denn in der bereits von dem aufziehenden Gewitter bedrohten Stille, deren Lautlosigkeit die unbewegte Wasseroberfläche zusätzlich betont, liegt etwas Beängstigendes. Im Bildvordergrund hingegen ist die Idylle bereits zerstört. Hier versucht ein Schäfer, aufgeschreckt durch den nahenden Sturm, sich und seine Herde in Sicherheit zu bringen. Merkwürdigerweise versucht er nicht, sich zu dem nahegelegenen Kloster zu retten; vielmehr flieht er in die dem Seebereich entgegengesetzte Richtung. Doch welchen Schutz sucht er?

Durch das Fehlen des vorderen Abschlussmotivs wird man unmittelbar mit dem ohnmächtigen Ausgeliefertsein an die Natur konfrontiert, das sich auch in der Kleinheit des Bildpersonals widerspiegelt. Der Betrachter fühlt sich der Situation gefühlsmäßig zugehörig. Überdies kann er aufgrund des oberhalb des Landschaftsraumes liegenden Standpunktes eine Verbindung mit der Ferne aufbauen und so in beide Stimmungen eintauchen – in den der Naturgewalt ausgelieferten Bereich im Vorder- und die vermeintlich sichere Situation im Hintergrund.

Trotz dieser ins Dramatische gesteigerten Stimmung blieb Saal in der Gestaltung selbst realistisch. Das *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) ist in allen Bereichen mit größter Sorgfalt und mit Sinn für das Stoffliche detailliert ausgearbeitet. Die Farben, der düsteren Atmosphäre entsprechend vorwiegend verhalten, sind in der für die Düsseldorfer Lehrjahre typischen Manier dünn und vertrieben aufgetragen. Die reich nuancierten Grün- und Brauntöne im Vordergrund, die je nach Beleuchtung in Helligkeit und Leuchtkraft variieren, werden im Hintergrund um Orange und ein fahles Gelb bereichert. Ihre Intensität steht in spannungsvollem Gegensatz zu dem dunklen Grau des Himmels, das über dem Horizont um Blaugrau und Weiß erweitert ist. Durch den Detailrealismus und die Farben wirkt das Ölbild realitätsnah; doch die dramaturgisch überhöhten Lichteffekte stellen dessen Glaubwürdigkeit im gleichen Moment wieder in Frage.

Bei der ebenfalls 1846 datierten *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12)[22] scheint der innere Widerspruch zwischen Detailrealismus und romantischer Inszenierung nicht ganz so offenkundig wie bei dem *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11). Wiedergegeben ist eine sich über die gesamte vordere Bildbreite dreieckförmig in den Landschaftsraum ausdehnende und beidseitig von Bäumen gerahmte Waldlichtung, auf der eine Gruppe von Wanderern verweilt. Anscheinend ohne von ihrer Umgebung Notiz zu nehmen haben sich sechs der Rastenden in einem

[22] Das Gemälde, das im Jahre 1846 zusammen mit dem verschollenen Bild *Schwarzwälder Mondscheinszene* bei der Düsseldorfer Kunstausstellung zu sehen war, erhielt damals folgende Kritik (Correspondenz-Blatt des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen 1846, 2. Jg., No 4, S. 26): „Saals großes Bild *Landschaft im Charakter des Lierbach Thales im Schwarzwald mit Zigeunern* sieht nicht recht echt aus. Einen bestimmten Tadel auszusprechen, so einen, den man mit Händen greifen kann, fällt hier schwer. Den beabsichtigten Eindruck macht das Bild nicht. Man interessiert sich dafür, man fragt sich selbst aus, was der Künstler gewollt habe, man findet dies alles angedeutet, und doch bringt es nicht den ganzen Eindruck des Gewollten hervor."

kleinen Kreis niedergelassen, während links von ihnen eine junge Frau in das Spiel mit drei Kindern vertieft ist. Beobachtet wird sie dabei von einer älteren, am schattigen Waldrand stehenden Frau. Hochaufragende, von Dunst verschleierte Berge schließen die Darstellung im Hintergrund ab. Wie bei dem vorangegangenen Gemälde (Kat. 2.11) verzichtete Saal hier ebenfalls auf das den Landschaftsraum nach vorn hin abgrenzende Repoussoirmotiv und gestaltete die vordere Bildpartie abermals als einen beleuchteten, in sich geschlossenen Bühnenraum, der durch seine Weiträumigkeit Raumtiefe erzeugt. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem *Gewitter von Maria Laach* (Kat. 2.11) besteht jedoch darin, dass die Hauptbewegungslinien des Waldgürtels, der die Lichtung einfasst und jeweils vom linken bzw. vom rechten vorderen Bildrand auf die Mittelachse zuführt, nunmehr zwei gegenläufige Diagonalen bilden. Sie erschließen den Landschaftsraum nahezu trichterförmig und schaffen allein dadurch räumliche Tiefe. Das Bergmassiv im Hintergrund allerdings wirkt trotz seines Diagonalverlaufes noch flächig und trägt damit nicht wesentlich zur Tiefenwirkung bei. Saal, der sein Hauptaugenmerk auf die Menschengruppe im Vordergrund richtete, wählte eine Nahsicht. Den ungehinderten Blick in die Ferne verwehrte er durch den Waldgürtel. Betrachtet man die Gesamtkomposition, so erweckt sie das Gefühl, dass die einzelnen Landschaftsbereiche eher hintereinandergeschoben sind, als sich kontinuierlich in die Tiefe zu entwickeln.

Da die *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) nur noch in einer Schwarzweißabbildung vorliegt sind keine Aussagen über das Kolorit möglich. Eine Ahnung von der Atmosphäre des Werkes lässt die Photographie aber dennoch zu. Sie vermittelt den Eindruck, als bestünde hier eine beschaulich-harmonische Beziehung zwischen Mensch und Natur. Hierfür spricht vor allem die entspannte Haltung der Rastenden, deren verschiedene Posen, Gesten und Mimiken mit einer bemerkenswerten Sicherheit wiedergegeben sind. Allerdings bleiben die Personen, ähnlich dem Schäfer auf dem Gemälde *Gewitter von Maria Laach* (Kat. 2.11), vom hinteren Landschaftsbereich ausgeschlossen.

Eine ebenfalls ruhige Stimmung strahlt die 1847 ausgeführte *Romantische Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) aus. Dargestellt ist eine von der Abendsonne durchwärmte Felslandschaft mit Fluss. Im Vordergrund, einer felsigen Uferzone, die am rechten Bildrand in den Landschaftsraum eingeschoben und gegen den Mittelgrund durch dichtes Buschwerk abgegrenzt ist, stehen zwei Knaben, die gerade ihre weißen Hemden für das bevorstehende Bad ausziehen. Währenddessen sind sie in den Anblick eines hinter einem der Felsen verborgenen Gegenstandes vertieft, was natürlich die Aufmerksamkeit des Betrachters erregt. Doch wird sein Blick sogleich von der imposanten Felswand gefangen genommen, die, vom vorderen Uferbereich durch den Fluss getrennt, am linken Bildrand weit in den Mittelgrund vorstößt und dadurch die sie hinterfangende Bergkette fast völlig verdeckt. Im Gegensatz zu den älteren Gemälden (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12) beschreibt die vordere Bildpartie - insbesondere der Fluss - eine diagonal ins Bildinnere hineinführende Richtung. Zweifelsohne erzielte Saal durch diese Linienführung eine beachtliche Tiefenräumlichkeit. Allerdings wird diese durch die dichtgedrängte Hintereinanderschichtung des bildparallel angeordneten Mittel- und Hintergrundes nicht unterstützt.

Auch in der Licht- und Farbgebung sind Veränderungen gegenüber den vor 1847 entstandenen Ölbildern zu vermerken. Saal reduzierte die Palette, die nur am Himmel ein zartes Gelb und Blau bereichert, auf wenige gedämpfte Braun-, Grau- und Grüntöne. In der üblichen Manier mit feinem Pinsel vertrieben, aber dennoch jedes Detail genau wiedergebend aufgetragen, verleihen sie der Darstellung einen warmen, bräunlich-goldenen Gesamtton, der ein Gefühl von Ruhe und Geborgenheit vermittelt. Unterstrichen wird dieser Eindruck durch die fein ausgewogene Behandlung des von rechts einfallenden, gelblich eingefärbten Abendlichtes. Diente das Licht bislang (Kat. 1.11, 2.1, 2.2, 2.11, 2.12) dazu, die Ansichten mittels abrupter Hell-Dunkel-Kontraste zu gliedern und einzelne Landschaftsbereiche zu akzentuieren, so verbindet es auf der *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) weite Teile des Bildraumes miteinander und legt sich wie ein hauchdünner Schleier über die Landschaft.
Betrachtet man hier das Verhältnis von Mensch und Natur, so ist es ähnlich wie bei der *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) zwiespältig. Deutlich wird diese Ambivalenz durch den Unterschied zwischen dem Blickwinkel des Bildpersonals und dem des Betrachters. Er kann den gesamten Landschaftsraum überblicken. Den beiden Knaben hingegen bleiben, ebenso wie den rastenden Zigeunern (Kat. 2.12), aufgrund ihres eingeschränkten Sehwinkels die Schönheiten der Landschaft weitgehend verborgen. Unterstützt wird diese Ambiguität durch die bewusste Trennung von Vorder- und Mittelgrund. Da bei der *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) kein Weg die beiden Uferbereiche miteinander verbindet, bleibt nicht nur dem Betrachter, sondern zudem den Jungen der Zugang zu dem imposant aufragenden Felsmassiv verwehrt. Der Kontakt beschränkt sich lediglich auf dessen Anblick, der im Gegensatz zu den 1842 bis 1843 entstandenen Gemälden (Kat. 2.1, 2.2) nicht mehr Sehnsucht, sondern Bewunderung und Respekt auslöst.

In Anbetracht der Lückenhaftigkeit – viele der frühen Arbeiten sind, wie bereits erwähnt, verschollen - ist es schwierig, eine abschließende Beurteilung über die in den Düsseldorfer Akademiejahren entstandenen Gemälde mit heimischen Motiven zu treffen. Gleichwohl lässt sich sagen, dass Georg Saal fünf im Detail realistische, in der Lichtregie und Atmosphäre aber romantisch inszenierte Landschaften (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12, 2.44) von hoher maltechnischer Qualität schuf. Die Wahl der Bildausschnitte ist stets sicher und die Strukturiertheit der Kompositionen beachtlich. In dem Bemühen um eine dynamische Tiefenbewegung allerdings zeigen sich noch Unsicherheiten. Die Tiefenräumlichkeit ist im Gesamtarrangement kompositorisch noch nicht zuende gedacht. Insbesondere diejenigen Bilder, bei denen der Maler einen vergleichsweise nahegelegenen Standpunkt wählte und den Hintergrund mit hochaufragenden (Kat. 2.2) oder eng hintereinandergeschichteten Bergzügen verstellte (Kat. 2.12, 2.44), wirken in den hinteren Raumebenen flächig. Auch die Lichtführung erscheint noch nicht ganz ausgereift. Sie ist mit Ausnahme der 1847 datierten *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) noch gliedernd und bisweilen trennend. In der Auffassung sind die Veränderungen gegenüber den Anfängen in Koblenz deutlich spürbar. Im Unterschied zu der zwar stimmungsvollen, aber unpathetischen und biedermeierlich anmutenden Atmosphäre auf der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) sind die

in Düsseldorf entstandenen Landschaften ganz bewusst verklärt. Im Widerspruch zu diesem tendenziösen Habitus steht der Detailrealismus, der den Atelierbildern von nun an eigen ist. Saal faszinierte vor allem die atmosphärische Wiedergabe aufsehenerregender Licht- oder Witterungserscheinungen wie Regenbogen (Kat. 2.2), hereinbrechende Dämmerung (Kat. 2.1, 2.44) oder Sturm (Kat. 2.11), um unterschiedliche seelische Empfindungen auszulösen. Dabei sei allerdings vor einer Überinterpretation gewarnt. In all diesen zwischen 1842 und 1847 entstandenen Bildern sind religiöse Bezüge, wie sie sich beispielsweise im Œuvre Caspar David Friedrichs finden, kaum zu erwarten.

2.5 Weitere Werke

Neben den Landschaftsansichten sei noch auf einige Seltenheiten unter den frühen Werken Georg Saals hingewiesen, in denen er sich als durchaus befähigter Portraitist, humoristischer Genremaler und Karikaturist erwies.
Hierbei handelt es sich zunächst um ein 1845 in Aquarell ausgeführtes, unvollendetes Portrait, das die Büste einer jungen, leicht zur rechten Seite gewandten Frau vor monochromem Hintergrund wiedergibt (Kat. 2.3). Durch die knappe Anlage richtet sich die Konzentration des Betrachters auf das blasse, von dunkelbraunem, in der Mitte gescheiteltem Haar gerahmte Antlitz, dessen prägnanteste Gesichtspartien mit nur wenigen Linien ohne jegliche Idealisierung wiedergegeben sind. Das von links einfallende Licht dient dem Erfassen der plastisch-räumlichen Werte, wobei zarte, ausschließlich in Braun und Grau lavierte Schattierungen Augen, Nase, Mund und Kinn modellieren und miteinander verbinden. Die großen, den bewussten Blick mit der Außenwelt vermeidenden Augen sind gedankenverloren in die Ferne gerichtet. Sie verleihen der jungen Frau einen ernsten und melancholischen Ausdruck. Durch den schmallippigen, etwas zusammengekniffenen und im Verhältnis zu der ausgeprägten Nase relativ klein wirkenden Mund jedoch, der auf eine innere Anspannung hindeutet, mischen sich zugleich Selbstbewusstsein, ja sogar Trotz in die Züge. Saal erweist sich bei dieser Arbeit als ausgezeichneter Beobachter, der mit großem Einfühlungsvermögen zu einer eindringlichen Charakterisierung der Portraitierten gelangte. Ihre unprätentiöse und schlichte Erscheinung lässt vermuten, dass es sich um ein Bildnis privaten Charakters handelt, wobei die Identität der Dargestellten allerdings unbekannt bleibt. In Anbetracht der künstlerischen Qualität ist, wenngleich sich heute keine weiteren Portraits aus jener Zeit mehr nachweisen lassen, davon auszugehen, dass sich Saal bereits in seiner Frühzeit mehrfach mit diesem Genre auseinandergesetzt haben dürfte.
Eine gänzlich andere Seite seines Könnens offenbart das 1846 entstandene, leider nur noch in einer qualitativ schlechten Kopie vorliegende Ölgemälde *Späte Heimkehr* (Kat. 2.13). Thematisch und stilistisch steht das kleinformatige Werk in der Tradition der im Vormärz beliebten satirisch-humorigen Genrebilder. Auf anekdotische, aber dennoch liebenswürdige Weise schilderte Saal die Heimkehr eines nächtlichen Zechers, der, im Zentrum des Bildes zu sehen, gerade leicht beschwingt aus einem Gasthaus auf eine dämmrige Gasse tritt. Beobachtet wird er dabei vom Mond, der mit weit aufgerissenen Augen das späte Treiben gleichermaßen amüsiert und gebannt verfolgt. Allein schon die kindliche Auffassung des

Mondes sowie die am linken oberen Bildrand schwingende Laterne, die mit der heiter-beseelten Stimmung des Nachtschwärmers korrespondiert, verleihen der durchaus alltäglichen Szenerie einen humoristischen Charakter. Verstärkt wird dieser durch die für diese Gattung typische karikierende Verzeichnung des Mannes, der angesichts seiner derb-wulstigen Physiognomie, aber auch seiner in Relation zur Körpergröße überlangen Arme sowie seiner allzu großen Hände und Schuhe komisch wirkt.
Handelt es sich bei diesem kleinen Bildchen um eine harmlose Belustigung über eine menschliche Schwäche, so sind die in das Jahr 1847/48 zu datierenden Karikaturen (Kat. 2.46 – 2.48) politisch motiviert. Alle drei Arbeiten wurden in der ersten Ausgabe der 1847 von dem Schadow-Schüler Lorenz Clasen (1812 - 1899) gegründeten *Düsseldorfer Monathefte* abgedruckt.[23] Das wöchentlich erscheinende Blatt, an dem zahlreiche Düsseldorfer Künstler mitarbeiteten, gilt aus heutiger Sicht im Vergleich zu anderen deutschen Zeitschriften jener Zeit wie den *Fliegenden Blättern* aus München als durchaus kritisch, aber nicht als kämpferisch, bissig und konfrontativ.[24] Die Beiträge sind in der Regel gemäßigt und nicht darauf bedacht, die damals herrschende Ordnung ernsthaft in Frage zu stellen.[25] Vielmehr wurden aktuelle Themen (Militär, Forderung nach Bildung, Presse- und Gewissensfreiheit, etc.) auf humoristische Art und Weise aufgegriffen und kommentiert. Leider ist es heute zum Teil sehr schwierig und in manchen Fällen sogar unmöglich, die Inhalte der Karikaturen und ihre Anspielungen oder Analogien zu entschlüsseln.
Zwei der Saalschen Lithographien (Kat. 2.46, 2.48) befassen sich mit dem preußischen Militär – ein Thema, das sich in den *Düsseldorfer Monatheften* bis zu ihrer Einstellung im Jahre 1860 stets großer Beliebtheit erfreute. Auf dem ersten Blatt (Kat. 2.46) zeigte der Maler einen schlaff und kraftlos dastehenden Rekruten namens Ziethen aus Eschweiler, der sich vor den Augen seiner Kameraden einer dienstlichen Unterredung mit seinem strammstehenden Vorgesetzten unterziehen muss. Mittelpunkt des zweiten Blattes (Kat. 2.48) bilden ebenfalls zwei Soldaten. Sie stehen im Vordergrund eines Exerzierplatzes, um - nahezu blind durch ihre tief in die Gesichter gezogenen Pickelhauben – den zackigen Stechschritt zu üben. Mit ihren übergroßen Nasen, den etwas zu lang geratenen Armen und den dumpfen Blicken wirken die Soldaten, insbesondere die Rekruten (jeweils links im Bild), derart unbeholfen und tumb, dass man ihnen weder Verstand, Disziplin noch militärischer Schneid zuzutrauen bereit ist. Saal, der in beiden Fällen militärische Attitüden aufs Korn genommen hatte, tat dies eher auf humoristische denn auf karikierende Art und Weise. Ob sich sein Spott dabei gegen bestimmte Personen richtete, lässt sich heute bedauerlicherweise nicht mehr feststellen. So bleibt ungeklärt, ob der Maler den Namen ‚Ziethen' eher zufällig gewählt oder ob er ihn in Anspielung auf die alte, allgemein bekannte preußische Offiziersdynastie ‚Zieten' bewusst als Symbol für das Militär verwandt hatte.

---

[23] Vgl. dazu Kap. II 2., S. 23.
[24] Vgl. dazu Koszyk 1963, S. 198 – 209; Hütt 1964, S. 198 – 215, insbesondere S. 204; Rudolph 1970, S. 148 - 150 und Büttner 1981, S. 205 - 276.
[25] Eine Ausnahme bilden zum Beispiel die politischen Karikaturen Andreas Achenbachs (1815 – 1910). Sie rücken den Maler nach den Worten Vomms (1997/98, S. 161) nicht nur „neben die großen Franzosen Grandville und Daumier", sondern in diesen Blättern „verbinden sich politischer Inhalt und künstlerische Form zu einer Schärfe, die die eher biedermeierlich ‚gemütliche' Art der anderen Düsseldorfer Karikaturisten weit hinter sich lässt."

Die dritte Lithographie (Kat. 2.47) zeigt einen wohlgenährten Jungen namens Pitterchen, der mit etlichen Würsten in seinen Armen, vor den Augen seiner hungrig aussehenden und aufmerksam zuhörenden Klassenkameraden amüsiert die Ermahnungen seines ebenfalls wohlgenährten Lehrers, nicht unersättlich zu sein, über sich ergehen lässt. Ob dieses Blatt versteckte politische Untertöne in sich birgt, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr zu erschließen. Sehr wahrscheinlich prangerte Saal hier einfach menschliche Schwächen an, um sie der Öffentlichkeit preiszugeben. Wie bei den vorangegangenen Arbeiten (Kat. 2.13, 2.46, 2.48) stellte er dabei einmal mehr seinen Scharfblick und Sinn für Humor unter Beweis.

2.6 Erste Norwegenreise 1847

Als sich Georg Saal vom 16. Mai bis zum 27. September 1847 zusammen mit seinen Düsseldorfer Malerkollegen August Becker (1822 – 1887), August Leu (1819 - 1897) und dem Engländer Andreas Whelpdale (Lebensdaten unbekannt) auf Motivsuche in den Süden Norwegens begab, zeigte er sich von dem Land derartig beeindruckt, dass er 1850 und 1854 weitere Male für jeweils mehrere Monate dorthin zurückkehrte. Fasziniert von der Unberührtheit und Ursprünglichkeit der dortigen Natur, entwickelte er 1847 eine Vorliebe für einsame, teils unwegsame und unheimlich anmutende Landschaften nordischen Charakters, die in den nächsten Jahren seine Kunst entscheidend bestimmen sollten.
Georg Saals stetes Bemühen, die Besonderheiten Norwegens zu ergründen und künstlerisch zu erfassen, dokumentiert eine Vielzahl gezeichneter und gemalter Motive. Allein aus dem Jahre 1847 sind acht, teils unvollendete Aquarelle (Kat. 2.14, 2.15 recto, 2.16 verso, 2.18, 2.22 recto, 2.41 - 2.43), mehrere Zeichnungen (Kat. 2.15 verso, 2.16 recto, 2.17, 2.19, 2.21 recto und verso, 2.22 verso, 2.24 recto, 2.25 recto und verso, 2.28 recto und verso - 2.33) und zwei kleinformatige, 36 bzw. 79 Blätter umfassende Skizzenbücher, die allerdings nur in qualitativ sehr schlechten Kopien vorliegen, bekannt. Entstanden in der Zeit vom 23. Mai bis zum 14. September enthalten sie neben einem Portrait (Kat. 2.39), einem Studienblatt mit Rentieren (Kat. 2.40) und einigen Häuserstudien (Kat. 2.20) vor allem Skizzen unterschiedlicher Landschaftsausschnitte oder –details (Kat. 2.23, 2.26, 2.27, 2.34 – 2.38).
Des weiteren finden sich im Nachlass Saals noch etliche Einzelblätter, die meist Landschaftsausschnitte wiedergeben. Ihre chronologische Einordnung ist jedoch schwierig, da die Arbeiten oft weder eine Datierung noch topographische Angaben tragen. Auch indirekte Datierungsmethoden führen nur selten zum Ziel. Trotz eingehender Vergleiche mit bezeichneten Werken Saals konnten die Motive weder identifiziert noch einer ausgeführten Fassung zugewiesen werden.[26] Aufgrund des spärlich überlieferten Studienmaterials von der zweiten, 1850 und dritten, 1854 erfolgten Norwegenreise ist es sehr schwierig, eine mögliche Stilentwicklung seit 1847 zu rekonstruieren, um so anhand von stilistischen Gemeinsamkeiten oder Unterschieden eine Datierung vorzunehmen. In Anbetracht dessen werden von den nicht bezeichneten Studien im Folgenden nur diejenigen berücksichtigt, die

[26] Auch der Vergleich mit norwegischen Landschaftsdarstellungen anderer Düsseldorfer Künstler - insbesondere denen Andreas Achenbachs und Hans Gudes – brachte keinen Erfolg bei der Identifizierung von Saals undatierten und unbezeichneten Studien aus Norwegen.

aufgrund eindeutiger stilistischer Ähnlichkeiten mit den für das Jahr 1847 gesicherten Arbeiten möglicherweise in der gleichen Zeit entstanden sind.

2.6.1 Bleistiftskizzen und -studien

Auffallend an den norwegischen Reisenotizen des Jahres 1847 ist der unterschiedlich starke Grad in der Ausführung. Vor allem in den Skizzenbüchern findet sich eine Vielzahl flüchtig hingeworfener, vornehmlich einzelne Landschaftsdetails oder -ausschnitte wiedergebende Ansichten, bei denen die wesentlichen topographischen Gegebenheiten nur mit wenigen und im Gegensatz zu dem älteren Studienmaterial (Kat. 1.9, 1.10, 2.9) mit raschen, kurvigen und locker gesetzten Strichen notiert sind. Die Abstraktion ist teilweise so weit getrieben, dass die einzelnen Landschaftselemente kaum noch erkennbar und deshalb, wie auf einer unbezeichneten *Fjordlandschaft** (Kat. 2.37), beschriftet sind. Auf Schraffuren wird, etwa bei den *Bergzügen bei Krogefielden** (Kat. 2.23) und den *Bergzügen am Sognefjord** (Kat. 2.26), entweder gänzlich verzichtet oder sie werden, so auf der *Hügellandschaft bei Optun** (Kat. 2.27), dem *Tal bei Gulbrandsdalen** (Kat. 2.34) oder der *Hügellandschaft bei Hoff** (Kat. 2.35) nur in geringem Maße eingesetzt, um den Darstellungen etwas Plastizität zu verleihen. In Anbetracht dieses reduzierten und im Stadium der gliedernden Vorzeichnung verbleibenden Stils sind jene Blätter ausschließlich als flüchtige Bestandsaufnahmen zu werten, die später höchstens als Motiverinnerung oder zur Bildfindung dienten. Für diese Annahme sprechen auch die Farbangaben bei dem am 12. August gezeichneten *Bergrücken bei Gudvangen** (Kat. 2.36) und der nicht bezeichneten *Hügellandschaft** (Kat. 2.38), die darauf hindeuten, dass Saal ursprünglich eine bildmäßige Ausgestaltung der Motive geplant hatte.

Bei anderen Reiseerinnerungen hingegen legte der Koblenzer auf eine sorgfältigere Wiedergabe des Gesehenen Wert. Ein schönes Beispiel hierfür sind die Studien von Brücken und einzelnen oder mehreren Holzhäusern (Kat. 2.20, 2.24 recto, 2.28 recto). In ihrer klaren, wie mit dem Lineal gezogenen feinen Liniensprache, die ein jedes Bauelement präzise verzeichnet, erinnern diese Blätter an die für die Arbeiten (Kat. 1.4 - 1.8) aus der Pionierzeit des Malers typische Akkuratesse. Allerdings verzichtete er bei seinen norwegischen Brücken- und Holzhausstudien (Kat. 2.20, 2.24 recto, 2.28 recto) weitgehend auf eine detaillierte Beschreibung der verschiedenen Oberflächenbeschaffenheiten. Lediglich in stark verschatteten Zonen, etwa bei den Fugen einzelner Balken, bei den Fenstern und Türen oder unter den Dachfirsten, setzte Saal wenige verstärkte Linien und geringfügige Schraffurpartien ein, um Tiefenräumlichkeit zu schaffen. Diese bereits auf manchen vor 1847 entstandenen Studien (Kat. 2.5, 2.9) zu beobachtende Tendenz, zugunsten der Gesamterscheinung eines Motivkomplexes auf eine allzu große Detailverliebtheit zu verzichten, findet sich gleichfalls bei den norwegischen Baumstudien des Jahres 1847 (Kat. 2.32, 2.33). Den vegetativen Formen entsprechend tritt an die Stelle des graphisch-linearen Duktus' eine ungezwungene und malerische Linienführung. Unter besonderer Berücksichtigung des Wuchses sind die kurvigen Umrisse der zumeist bizarr gewachsenen und reich vergabelten Stämme und Äste präzise wiedergegeben, wobei wenige, parallel

geführte Strichlagen unterschiedlicher Dichte dem Astwerk Plastizität verleihen. Die Ausführung des Laubes und der Rindenstruktur indes bleibt summarisch.
Deutlich wird das Bemühen um eine großzügige Formgebung auch auf den Einzelstudien sanftgeschwungener Bergzüge und Felspartien, die sich hierfür vorzüglich eignen. Auf dem am 6. Juli 1847 gezeichneten *Bergrücken am Sognefjord** (Kat. 2.25 recto) beispielsweise liegt die Betonung nicht mehr auf der kleinteiligen, geologischen Analyse, sondern auf der unverwechselbaren Gesamterscheinung, die mit präzisem Stift verzeichnet ist und durch die raumbildenden Kontraste aus verschiedenen Hell- und Dunkeltönen das nötige Volumen erhält.
Die bildmäßig ausgeführten Arbeiten folgen ebenfalls dem soeben beschriebenen Prinzip, das zugleich dem Ansinnen, den Landschaftsraum klar und übersichtlich zu strukturieren entgegenkommt. Dies verdeutlicht die am 27. Juni 1847 gezeichnete Ansicht *Naes i Hallingdal** (Kat. 2.19), eine von leicht erhöhtem Standpunkt aus eingesehene und von Bergen begrenzte Ansiedlung mit einer auffälligen Birke im Vordergrund. Trotz der Kleinteiligkeit im Bereich des Dorfes erreichte Saal hier eine übersichtliche, aus drei horizontalen Ebenen bestehende Raumgliederung, die der Zeichnung eine gewisse Strenge verleiht. Verstärkt wird diese durch den Duktus, eine exakte, kalligraphisch feine und aus sehr kurzen Strichzügen bestehende Liniensprache, in der die baulichen und topographischen Gegebenheiten ohne jedwede Binnengestaltung und Stimmungswerte verzeichnet sind. Nur die Birke, die sich jeglichem Schematismus entzieht und ebenso wie die beiden Baumstudien (Kat. 2.32, 2.33) mit großem Einfühlungsvermögen wiedergegeben ist, verleiht der Ansicht einen malerischen Akzent.
Bei der nur wenige Tage später entstandenen *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) ist diese überaus straffe, auf den reinen Kontur beschränkte Darstellungsweise einer malerischeren Auffassung gewichen. Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus blickt der Betrachter über ein am unteren Bildrand angeschnittenes Gewässer, das von sanft ansteigenden und eine schmale Schlucht bildenden Bergen hinterfangen wird. Die einzelnen Landschaftselemente sind in bildparallel aufeinanderfolgenden Raumebenen angeordnet, wobei der Tiefenzug durch die sich trichterförmig verengende Bergschlucht gesteigert wird. Um die einzelnen Bergzüge sichtbar gegeneinander abzusetzen und ihnen Volumen zu verleihen, überzog Saal das Blatt großenteils mit vertriebenen Schraffuren, die in stark verschatteten Zonen mehrfach übereinander gesetzt sind. Dort, wo das Licht auftrifft, ließ er den Papiergrund stehen, der in seinem gedämpften Beigegrau die Skala der verschiedenen Grautönungen bereichert. Mittels dieser harmonischen Strukturierung und Rhythmisierung der Flächen erzielte der Maler eine stimmungsvolle Ausstrahlung, wie er sie vorher und nachher kaum noch erreichte.
Im Zusammenhang mit den Blättern *Naes i Hallingdal** (Kat. 2.19) und *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) dürften zwei weitere weder datierte noch lokalisierbare Landschaftszeichnungen zu sehen sein. Hierbei handelt es sich zunächst um die unvollendete *Flusslandschaft mit Brücke** (Kat. 2.30) - eine in leichter Übersicht festgehaltene Ansicht eines breiten, in die Tiefe führenden Flusses mit steinigen Uferzonen, die durch eine im Bildzentrum parallel zum Blattrand angeordnete Brücke miteinander verbunden sind.

Stilistisch lässt die Studie einen direkten Bezug zu der *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) und der Brückenstudie (Kat. 2.28 recto) erkennen. Demzufolge scheint eine Datierung in das Jahr 1847 sehr wahrscheinlich. Die nahsichtig wiedergegebene *Fjordlandschaft mit Holzhäusern und Boot** (Kat. 2.31) hingegen steht in ihrer strikten horizontalen Hintereinanderstaffelung der einzelnen Bildgründe und in ihrem trockenen, auf Binnengliederung weitgehend verzichtenden Duktus der Ansicht *Naes i Hallingdal** (Kat. 2.19) sehr nahe, wohingegen die Gestaltung der Blockhäuser mit der auf den Einzelstudien (Kat. 2.20, 2.24 recto) eng verwandt ist. Diese Umstände lassen ebenfalls eine Entstehung im Jahre 1847 vermuten. Gestützt werden die Annahmen durch eine Nummerierung, die sich sowohl auf der mit 1847 datierten *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) als auch auf den beiden nicht bezeichneten Blättern (Kat. 2.30, 2.31) befindet. Sie deutet darauf hin, dass die drei Zeichnungen Bestandteil einer ehemals umfassenderen Bilderserie gewesen sein müssen, die im Verlaufe des ersten Norwegenaufenthaltes 1847 entstand.

Neben der landschaftlichen Schönheit interessierte sich Saal während seiner Nordlandreise auch für das Studium von Mensch und Tier (Kat. 2.15 verso, 2.16 recto, 2.17, 2.21 recto und verso, 2.39, 2.40, 2.41 verso). Bemerkenswert dabei ist die Kompetenz, mit der er Haltung und Mimik einzufangen wusste. Allen Arbeiten gemeinsam sind die bereits bekannten, feinen und sicher gesetzten Konturlinien, wobei der Grad der künstlerischen Ausgestaltung wie schon bei den norwegischen Landschaftszeichnungen differiert. So sind die Studienblätter *Fünf Männer** (Kat. 2.15 verso) und *Seekranke** (Kat. 2.16 recto) weitgehend auf den reinen Umriss beschränkt. Lediglich die Haare der seekranken Frauen und einige Kopfbedeckungen der Männer sind mit wenigen, kräftig gesetzten Strichen weiter ausgearbeitet. Die ganzfigurige Darstellung eines *Bootsmannes** (Kat. 2.17) hingegen weist, ebenso wie zwei Rentierstudien (Kat. 2.40, 2.41 verso) und drei Bildniszeichnungen (Kat. 2.21 recto und verso, 2.39) eine weichtonige Modellierung auf. Mittels sorgfältig gezeichneter Parallel- und Kreuzschraffuren unterschiedlicher Dichte und Länge sind hier insbesondere die Gesichtspartien und Faltenwürfe hervorgehoben, die durch die verschiedenen Grautönungen eine hohe körperliche Präsenz erlangen. Ungeachtet dieses unterschiedlich starken Einsatzes graphischer Mittel jedoch zeugt ein jedes dieser Blätter von Saals scharfer Beobachtungsgabe und seinem Gespür, das Typische zu erkennen und ohne Stilisierung oder Idealisierung festzuhalten. So sind die Personenstudien (Kat. 2.15 verso, 2.16 recto, 2.17) aufgrund ihrer treffsicheren Schilderung verschiedenster Haltungen ebenso eindringlich wie die Portraits (Kat. 2.21 recto und verso, 2.39) in ihrer Individualität und Unmittelbarkeit im Ausdruck.

Festzuhalten bleibt, dass Saal bei seinen norwegischen Studien des Jahres 1847 das schon auf den vor 1847 ausgeführten (Kat. 1.9, 2.5, 2.9) Naturstudien zu beobachtende Streben nach einer großzügigeren Formgebung weiter verbesserte. Auch sind die Formen bei den zwischen Mai und September 1847 entstandenen Norwegenstudien fester als vor der Reise, der Duktus bestimmter und die Beschreibung plastischer Massen durch raumbildende, modellierende Schraffuren eindringlicher.

2.6.2 Aquarellstudien

Ergänzt wird das reichhaltige graphische Studienmaterial durch mehrere, teils unvollendete Aquarelle. Dargestellt sind vorwiegend menschenleere und unbewohnte Landschaftsregionen - zwei Fjordlandschaften (Kat. 2.15 recto, 2.42), ein Bergzug (Kat. 2.18) und eine Waldlichtung (Kat. 2.22 recto). Darüber hinaus haben sich noch die Ansichten zweier Ansiedlungen (Kat. 2.14, 2.16 verso) und eine motivische Seltenheit in Saals Werk erhalten: ein auf einem reißenden Fluss kenternder Ruderer (Kat. 2.43).

Vier der Landschaftsansichten (Kat. 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto, 2.43) sind von einem leicht erhöhten Standpunkt aus einzusehen und weisen eine einfache Komposition aus drei horizontal aufeinanderfolgenden Raumebenen auf. Bei dem frühesten der Aquarelle indes, dem am 23. Mai 1847 ausgeführten *Baumbestandenen Abhang mit Häusern bei Christiania** (Kat. 2.14), scheint es auf den ersten Blick, als hätte Saal auf eine übersichtliche Bildgliederung und auf Tiefenräumlichkeit nur wenig Wert gelegt. Der Betrachter sieht sich unmittelbar einem eng ins Bild gesetzten und nach links abfallenden Hang gegenüber, der, zwei Drittel des gesamten Vordergrundes einnehmend, den Blick in die Ferne ebenso verwehrt wie die Baumgruppe, die ihn bekrönt. Die nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass das jeweils am Fuße bzw. auf dem Hügelplateau stehende, den linken und den rechten Blattrand markierende Haus nicht derselben Raumebene zugehören. Vielmehr sind beide Bauten in einer in der linken unteren Ecke beginnenden und in der Bildmitte am rechten Bildrand endenden Diagonallinie angeordnet, die Tiefenwirkung erzeugt. Desgleichen lässt sich von den zwei entwurzelten Bäumen der Baumgruppe sagen, die aus der Ansicht bzw. in die Bildtiefe zu stürzen scheinen.

Bei der leider nur noch in einer Schwarzweißphotographie vorliegenden Aquarell *Fjordlandschaft mit Segelboot** (Kat. 2.42) hingegen ist, ähnlich dem Gemälde *Romantische Berglandschaft mit Badenden** von 1847 (Kat. 2.44), dem von bildparallel angeordneten Bergen begrenzten Fjord eine Uferzone vorgelagert, die sich, obwohl sie eine sanfte, landeinwärts geöffnete Bogenform beschreibt, gleich einer Diagonalen entlang des unteren und rechten Bildrandes bis zur horizontalen Mittelachse zieht und dadurch räumliche Perspektive schafft. Im Vergleich zu dem Gemälde (Kat. 2.44) allerdings ist bei der Fjordansicht (Kat. 2.42) die Enge und Gedrängtheit einer bewusst erlebten und wiedergegebenen Weite der Landschaft gewichen.

Hinsichtlich ihrer Ausführung lassen der *Baumbestandene Abhang mit Häusern bei Christiania** (Kat. 2.14), die *Fjordlandschaft mit Segelboot** (Kat. 2.42) und die vier anderen bekannten Norwegenansichten des Jahres 1847 (Kat. 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto, 2.43) noch Anklänge an ältere Aquarelle (Kat. 1.10, 2.4, 2.10) erkennen. In allen Fällen sind die einzelnen Bildgegenstände mit Bleistift fein vorgezeichnet und anschließend mit dünn aufgetragenen Farben übergangen. Im Unterschied zu den vor Mai 1847 entstandenen Arbeiten aber hat die Vorzeichnung bei den norwegischen Aquarellen (Kat. 2.14, 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto, 2.42, 2.43) nicht nur an Bedeutung verloren, sondern ist zudem weitaus spontaner und skizzenhafter. Parallel dazu zeigt sich eine bereits bei etlichen norwegischen Bleistiftstudien von 1847 (etwa Kat. 2.23, 2.25 recto, 2.26, 2.27) konstatierte Klärung und Vereinfachung der Formen. Bei der *Fjordlandschaft bei Christiania** (Kat. 2.15 recto) oder

dem *Bergzug bei Naes im Hallingdal** (Kat. 2.18) beispielsweise sind die jeweils in einer Horizontalebene liegenden Gegenstände lediglich durch einen übergreifenden Kontur locker miteinander verbunden. Auch bei den Ansichten *Häuser** (Kat. 2.16 verso) und *Baumbestandener Abhang mit Häusern bei Christiania** (Kat. 2.14) beschränkt sich die Vorzeichnung auf die wesentlichen Umrisse. Bei dem *Kenternden Ruderer auf reißendem Fluss** (Kat. 2.43) schließlich scheinen sich die Formen nur aus der Farbe heraus zu entwickeln. Unterstützt wird das Streben nach einer großzügigeren Formgestaltung durch den Farbauftrag. Dieser ist im Unterschied zu den älteren Arbeiten wie etwa der 1845 datierten *Burg Edelon Bärresheim** (Kat. 2.4), bei der noch jeder einzelne Bildgegenstand sauber laviert wurde, flüssiger und fließender. Im Vordergrund der *Fjordlandschaft bei Christiania** (Kat. 2.15 recto) oder bei dem *Kenternden Ruderer auf reißendem Fluss** (Kat. 2.43) etwa verlieren die einzelnen Gegenstände zum Teil an Eigenständigkeit und verbinden sich im unregelmäßigen Fluss der Farbe miteinander. Ausnahme bildet die 1847 entstandene *Fjordlandschaft mit Segelboot** (Kat. 2.42). Wie bereits bei der wohl 1845 ausgeführten *Burg Ortenberg** (Kat. 2.6) sind die Einzelformen fest umrissen und die Farben Partie für Partie aufgetragen. Dadurch entstehen unvermittelt wechselnde und sichtbar gegeneinander gesetzte Farbfelder mit liniengleichen Rändern, die die Landschaft zu zergliedern scheinen.
Saal, der in seinen Norwegenaquarellen (Kat. 2.14, 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto, 2.42, 2.43) ganz offensichtlich unterschiedliche Atmosphären einfangen wollte, verwandte ausschließlich ruhige, vorwiegend auf Blau, Grün, Braun, Grau und Ocker begrenzte Farben. Diese verleihen den Ansichten zwar einen hohen Stimmungsgehalt, doch vermögen sie es nicht immer, die herrschenden Witterungs- und Lichtverhältnisse fühlbar zu vermitteln. Deutlich macht dies vor allem die *Waldlichtung bei Torpe** (Kat. 2.22 recto). Auf dem Blatt, das der Künstler nach eigener, am linken unteren Bildrand vermerkter Angabe am 30. Juni 1847 bei „erschröcklicher Mittagshitze ½ 1 Uhr“ gemalt hatte, lassen die gedämpften Grün-, Gelb- und Brauntöne nichts von der flirrenden und gleißenden Mittagssonne verspüren.

Insgesamt erlangen die norwegischen Aquarelle von 1847 (Kat. 2.14, 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto, 2.42, 2.43) durch den malerisch-flüssigen Stil und die skizzenhafte, oft kaum mehr wahrnehmbare Bleistiftvorzeichnung eine Unmittelbarkeit und Spontaneität, die in dieser Form bei den früheren Arbeiten (Kat. 1.10, 2.4, 2.6, 2.10) noch nicht zu beobachten war.

Im Zusammenhang mit der ersten Norwegenreise dürfte auch die aquarellierte *Portraitstudie von Arstak Reiseter und Lars Johannesen** (Kat. 2.41 recto) zu sehen sein.[27] Hier erweist sich Georg Saal erneut als unbestechlicher Beobachter. Anders als bei seinen bisherigen Bildniszeichnungen (Kat. 2.21 recto und verso, 2.39) gab er die beiden Männer in Ganzfigur wieder. Erstaunlicherweise wählte er dabei einen vergleichsweise kleinen Maßstab. Auf der linken Blatthälfte steht der 76jährige Arstak Reiseter. Entspannt, ja fast in heiterer Gelassenheit an ein Geländer oder eine Brüstung gelehnt blickt uns der in Dreiviertelansicht Dargestellte lächelnd an. Der 44jährige Lars Johannesen hingegen ist, seinen linken Arm

[27] Für ein Datierung um 1847 sprechen vor allem die Ortsbezeichnungen „Utne“ und „Bergenstift“. Hier hielt sich Saal nachweislich (Beckers Tagebucheinträge vom 15. 8. - 5. 9. 1847 sowie 8. - 10. 9. 1847 in Klose & Martius 1975, S.136 - 139) in der zweiten Augusthälfte resp. Anfang September des Jahres 1847 auf.

hinter dem Rücken, seinen rechten vor dem Bauch haltend, dem Betrachter frontal zugewandt. Die in allen Bereichen gleichmäßig detaillierte Ausführung dieses Blattes besticht vor allem durch die Souveränität in der Beherrschung der Aquarelltechnik und durch die Präzision in der Darstellung der Stofflichkeiten. Die Einzelformen, zunächst mit dünnem Bleistift exakt umrissen, sind anschließend in Rot, Schwarz, Blaugrau und Braun Partie für Partie koloriert. Ähnlich den Landschaftsansichten *Burg Ortenberg** um 1845 (Kat. 2.6) und *Fjordlandschaft mit Segelboot** von 1847 (Kat. 2.42) setzte Saal hier ebenfalls deckende Farbflächen kompakt gegeneinander. Allerdings legte er bei der aquarellierten *Portraitstudie von Arstak Reiseter und Lars Johannesen** (Kat. 2.41 recto) auf eine Binnengestaltung Wert. Durch die Verwendung unterschiedlicher Rot- und Brauntöne arbeitete er die Faltenwürfe der einzelnen Kleidungsstücke heraus und verlieh ihnen auf diese Weise Plastizität. Bemerkenswert ist überdies die realistische Schilderung der Physiognomien, die, Falten und kleine Unschönheiten nicht übergehend, in einem reich nuancierten bräunlich-beigen Ton modelliert sind.

2.6.3 Ölgemälde

Nach seiner Rückkehr nach Düsseldorf am 28. September 1847 scheint Georg Saal bis zu seiner Übersiedelung nach Heidelberg frühestens Ende 1848 in erster Linie die in Norwegen empfangenen Eindrücke auf Leinwand gebannt zu haben. Diese Annahme stützt sich, da fast alle Norwegengemälde jener Zeit verschollen sind, vor allem auf die in zeitgenössischen Zeitschriften und Ausstellungskatalogen zitierten Arbeiten.[28] Erhalten sind lediglich die großformatigen Ölbilder *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) und *Norwegische Landschaft mit Ren* aus dem Jahre 1848 (Kat. 2.51). Mit ihnen kündigt sich ein neuer Schritt in Georg Saals künstlerischer Entwicklung an. Zum einen entwickelte er in diesen Norwegenansichten (Kat. 2.50, 2.51) zwei Kompositionstypen, die er, wenngleich in immer wieder abgewandelter Form, auch seinen späteren Norwegenbildern häufig zugrunde legte; zum anderen veränderte er hier seine bisherige Landschaftsauffassung, indem er begann, die Natur zu heroisieren. Da beide Werke somit für die nachfolgende Schaffensphase typische Stilelemente in sich tragen, an denen Saal untrüglich zu erkennen ist, sollen sie im folgenden eingehender beleuchtet werden.

---

[28] Hierbei handelt es sich um folgende Gemälde: *Der Snehättan* und *Der Nolandsfjord in Norwegen, Abendbeleuchtung*, beide von 1847 und auf der 36. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin im Jahre 1848 ausgestellt. (Vgl. u. a. Deutsches Kunstblatt 1848, 29. Jg., No 49, S. 195; Börsch-Supan 1971, Bd. 2, 1848, Nr. 859, 860).
Wasserfall in Norwegen. Motiv Stalimsbaken und *Norwegische Landschaft* - beide 1848 entstanden und noch im selben Jahr auf der Kunstausstellung in Köln zu sehen. Über die Werke schrieb ein zeitgenössischer Kritiker (Koblenzer Anzeiger Nr. 281 vom 18. 11. 1848): „Die Nr. 183: 'Ein Wasserfall in Norwegen', von Saal in Düsseldorf, die bedeutendste Landschaft der Ausstellung, zeigt uns das Werk eines Künstlers, der würdig in die Fußstapfen Ruidaels tritt, eines Künstlers, der sich selbst bewußt geworden, der die fleißig genutzten Lehrjahre zurückgelegt und sich als Meister an die schwierigsten Aufgaben seiner Kunst wagen kann.[...]Von dem zweiten Bilde von Saal, „eine norwegische Landschaft", Nr. 473, können wir nur das eben Gesagte wiederholen." (Vgl. zudem Wiegmann 1856, S. 393, 394 und Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 10.) *Mondscheinlandschaft: norwegisches Fischerbegräbnis, Motiv Hardanger Fjord*, 1848 (Correspondenz-Blätter und Verhandlungen des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen in Düsseldorf, 1848, S. 35).

Das um 1848 zu datierende *Norwegische Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) verkaufte der Koblenzer am 15 November 1861 für 3000 Gulden an die Kunsthalle Karlsruhe.[29] Dargestellt ist eine im Mondschein stattfindende Begräbnisfahrt über einen Fjord - ein Thema, das Georg Saal bis zu seinem Tode immer wieder fesselte (vgl. Kat. 3.22, 3.38, 4.88).[30] Bei der vorliegenden Ansicht sieht der leicht erhöht stehende Betrachter vom nahegelegenen Ufer aus eine Trauergesellschaft. Verteilt auf zwei Ruderkähne geleiten die Insassen vor dem Hintergrund einer imposant aufragenden Bergkette einen Sarg im Schein einer Fackel zu einer am fernen Ufer gelegenen Kirche. Aufmerksam beobachtet werden sie dabei von zwei Kindern. Sie stehen zusammen mit ihren trauernden und der Szenerie abgewandten Eltern an einem Uferstreifen im Vordergrund.
Kompositionell steht das Gemälde dem 1847 datierten Aquarell *Fjordlandschaft mit Segelboot** (Kat. 2.42) sehr nahe. In beiden Fällen ist das die Darstellung abschließende Bergmassiv bildparallel angeordnet. Ebenso erschließt der den Fjord nach vorne hin abgrenzende und sich allmählich verbreiternde Uferstreifen, der sich vom linken unteren Bildrand ausgehend bis auf die Höhe des Mittelgrundes erstreckt, durch seinen Diagonalzug den Raum. Gegenüber dem Aquarell (Kat. 2.42) allerdings modifizierte Saal den Bildaufbau des *Norwegischen Fischerbegräbnisses* (Kat. 2.50) dahingehend, dass er die Tiefenräumlichkeit durch die Bewegungsrichtung der beiden Boote steigerte und das seitliche, den Vordergrund rechts durch einen Busch gegen den Mittelgrund abgrenzende Repoussoirmotiv durch zwei Birken ersetzte. Aufgrund ihrer schlanken, hochaufragenden Gestalt erlauben sie dem Betrachter einen ungehinderten Blick in die Ferne. Des weiteren reduzierte der Künstler im Vergleich zu der *Fjordlandschaft mit Segelboot** (Kat. 2.42) die Höhe des Betrachterstandpunktes und rückte diesen beim *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) näher an das Geschehen heran, wodurch Nähe und Ferne in gleichbleibender Schärfentiefe erscheinen. Von den geologischen Strukturen der Bergkette bis hin zur Vegetation des steinigen Uferstreifens sind auf dem Ölbild (Kat. 2.50) die einzelnen Bildgegenstände mit feinem Pinsel präzise und minutiös verzeichnet. Wie auf seinen bis 1847 entstandenen Gemälden (etwa Kat. 2.11, 2.44) bewies Saal dabei einen ausgeprägten Sinn für das Stoffliche. Besondere Sorgfalt verwandte er auf die Personen. Vor allem deren

---

[29] Dies geht aus dem Bericht der „Direction der Gr. Kunsthalle“ vom 20. November 1861 hervor. 56/586; GLA, Karlsruhe.
In einem Brief, den der damalige Galeriedirektor der großherzoglichen Kunsthalle Karlsruhe, Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880), am 20. Januar 1862 an seinen Freund Heinrich Mücke (1806 - 1891) richtete, heißt es unter anderem dazu: „[...] unser Fond zum Ankauf von Gemälden ist mehr als erschöpft woran der Großherzog durch den Ankauf eines Saalschen Bildes schuld ist, dessen Preis unserem Fond zur Last gefallen und den wir nicht im Laufe dieses Jahres abzahlen können.“ Diese Äußerung ist auch deshalb interessant, weil sie darauf hindeutet, dass die Kaufsumme in damaliger Zeit sehr hoch gewesen sein muss. Ein Vergleich mit Lessings Jahresgehalt als Galeriedirektor bestätigt diese Annahme – er bekam ca. 1800 Gulden pro Jahr.

[30] Ebenfalls 1848 muss Saal ein weiteres Ölbild dieser Thematik ausgeführt haben – die *Mondscheinlandschaft: norwegisches Fischerbegräbnis, Motiv Hardanger Fjord*. Sie wurde noch im Jahre ihrer Entstehung für 283, 10 Reichstaler vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen angekauft. (Vgl. dazu Correspondenz-Blätter des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, 19. Verwaltungsjahr vom 18. August 1847 - 26. August 1848, S. 35). Bötticher (1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 9) nennt dieses Werk zusammen mit dem Karlsruher Bild und einer *Skandinavischen Begräbnisszene bei Mondschein*, die nach Mexiko gelangt sein soll. Weitere 1850, 1852 und 1864 ausgeführte Fischerbegräbnisse finden sich heute in Privatbesitz (Kat. 3.22, 3.38, 4.88).

unterschiedliche Mimiken wusste er mit großem Einfühlungsvermögen eindringlich wiederzugeben.

Auffällig an dem *Norwegische Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) ist die Beleuchtung, die Georg Saal ganz offenbar im Unterschied zu den Jahren 1842 bis 1846 naturgetreuer wiedergeben wollte. Ähnlich wie bei der *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) verzichtete er bei dem *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) nicht nur auf die den Bildraum gliedernden abrupten Hell-Dunkel-Kontraste, sondern erstmals auch auf eine Verschattung des vorderen Uferbereiches. In der Folge binden das milde, von vorn einfallende abendliche Sonnenlicht und das Licht des über der Gebirgssilhouette aufgehenden Mondes die gesamten Landschaftsbereiche zusammen und verleihen der Ansicht eine friedvolle Stimmung. In seltsamem Gegensatz zu dieser harmonischen Lichtführung steht jedoch die Fackel - optisches Zentrum und Faszinosum des Gemäldes -, deren extrem intensive Leuchtkraft magisch und artifiziell wirkt. Ihr gleißendes Licht, das große Teile der Trauergesellschaft erhellt und sich in der ruhigen Wasseroberfläche widerspiegelt, erweckt den Eindruck des Übernatürlichen. Angesichts dessen mag dieser außergewöhnlichen Lichtquelle vielleicht eine symbolische Bedeutung zukommen.

Herausgearbeitet hat Saal den augenfälligen Gegensatz zwischen der artifiziellen Lichtquelle, der Fackel, und dem natürlichen Mond- und Sonnenlicht natürlich durch das farbliche Arrangement. Das differenzierte Graublau des Himmels, dessen schmale Wolkenbänder die untergehende Sonne ebenso rötlich einfärbt wie die Bergwipfel, geht mit den verhaltenen, doch reich nuancierten Grün-, Braun- und Grautönen der Landschaft eine harmonische Verbindung ein. Auch die in Rot, Weiß und Blau gekleideten Staffagefiguren stehen farblich in Einklang mit der Ansicht. Um so deutlicher und unvermittelter tritt das grelle Orangegelb der brennenden Fackel hervor, dessen Intensität und Leuchtkraft einen wirkungsvollen Kontrast zu dem ansonsten gedeckten Grundton der Ansicht bildet.

Einen wesentlich gedämpfteren Eindruck vermittelt die von einem erhöhten Betrachterstandpunkt aus eingesehene *Norwegische Landschaft mit Ren* aus dem Jahre 1848 (Kat. 2.51). In ihrem Bildaufbau erinnert das Gemälde an die 1843 ausgeführte *Abendlandschaft mit Regenbogen* (Kat. 2.2). Hier wie dort beschreibt der verschattete, als breite, felsige Uferzone gestaltete Vordergrund eine sich landeinwärts öffnende Bogenform. Diese schließt sich allerdings bei der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) auf Höhe der horizontalen Bildachse mit den sich trichterförmig in die Tiefe ziehenden und hier von einer bildparallel angeordneten, schneebedeckten Bergkette hinterfangenen Felshängen des Mittelgrundes zusammen. Somit entsteht ein in sich geschlossenes Oval, dessen Zentrum der im Abendlicht rot changierende Fjord bildet. Was den Stimmungsgehalt des Norwegenansicht anbelangt, so kann, da es leider nur noch in einer Farbphotographie mäßiger Qualität vorliegt, nur bedingt eine Aussage getroffen werden. Dennoch entsteht der Eindruck, als habe sich die Auffassung gegenüber den vorangegangenen Ölbildern (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12, 2.44) gewandelt. Wurde in den bisherigen Arbeiten mit Ausnahme des 1846 ausgeführten Gemäldes *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) die Natur von ihrer freundlichen Seite her geschildert, so wirkt die Landschaft nun, obgleich keine im eigentlichen Sinne bedrohliche Situation festgehalten ist, schroff, abweisend und düster.

Verantwortlich hierfür ist neben einer zum Teil recht scharfkantigen Formgebung der erstmals im Werke Saals zu vermerkende vollständige Verzicht auf eine an Vegetation und erzählerischem Detail reichen Darstellungsweise. Nackter Fels, Wasser und Schnee beherrschen die *Norwegische Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) – ein Grundmotiv, das in den nachfolgenden Jahren häufig variiert werden sollte. Verstärkt wird dieses Empfinden durch das Kolorit und die Lichtführung. Diese fasst zwar die einzelnen Landschaftselemente zu großen Gruppen zusammen, doch wirkt sie bei der Fjordlandschaft (Kat. 2.51) aufgrund der allmählichen Steigerung der Helligkeit von vorn nach hinten natürlicher als bei den älteren Arbeiten (vgl. etwa Kat. 1.11, 2.1, 2.2, 2.11, 2.12). Die Sonne, den Lichtreflexen auf dem Wasser nach zu urteilen bereits rot eingefärbt, ist durch ein schmales, den Vordergrund verdunkelndes Wolkenband verdeckt. Dadurch in ihrer Leuchtkraft herabgemildert, taucht sie die mittlere und hintere Landschaftspartie in fahles Licht. Dementsprechend wirkt das auf ein gedecktes Grau, Braun und Rotbraun reduzierte Kolorit, das an sich schon eine bleierne, ja düster-spannungsvolle Stimmung hervorruft, ebenso kühl wie das leuchtende Weiß des Schnees und der zwischen den Felsklüften hängenden Nebelschwaden.

Gegenüber den zwischen 1842 und 1847 entstandenen Landschaften heimatlicher Thematik (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12, 2.44) kündigt sich auf Saals ersten Norwegengemälden (Kat. 2.50, 2.51) ein neues Raumverständnis an. Die einzelnen Landschaftsbereiche erhalten einen ihrer Ausdehnung entsprechenden Raum und entwickeln sich kontinuierlich in die Tiefe. In der Lichtführung wird diese harmonische Kontinuität allerdings noch nicht im gleichen Maße nachvollzogen. Wie auf seinen früheren Ölbildern bediente sich der Maler nach wie vor der Dramaturgie von Hell-Dunkel-Kontrasten. Die atmosphärischen Lichtstimmungen der beiden Nordlandbilder (Kat. 2.50, 2.51) erinnern an die der älteren Werke (Kat. 1.11, 2.1, 2.2, 2.11, 2.12), sind aber gegenüber diesen noch aufsehenerregender. Saal entwickelte bei seinen ersten Norwegenansichten (Kat. 2.50, 2.51) eine Vorliebe für besondere Lichtphänomene und ihre artifizielle, aber stimmungsvolle Darstellung. Geändert hat sich auch die Landschaftsauffassung. Nunmehr vergegenwärtigte der Koblenzer dem Mitteleuropäer fremde, grandios und spröde anmutende Landschaftsregionen, die er, verstärkt durch das Licht, heroisierte, um bei dem Betrachter nicht mehr Sehnsucht (Kat. 1.11, 2.1, 2.2) und Furcht (Kat. 2.11), sondern vielmehr Respekt auszulösen.

3. Meisterschaft in Heidelberg (1848/49 – 1852/53) und Baden-Baden bis 1858

Nachdem Georg Saal im Jahre 1848/49 die Düsseldorfer Kunstakademie verlassen und sich zunächst in Heidelberg und 1852/53 schließlich in Baden-Baden niedergelassen hatte,[31] wuchs sein Ruf als Landschaftsmaler. Binnen weniger Jahre stieg er zu einem international geachteten Künstler auf. Sein Renommee gründete sich im wesentlichen auf seine

[31] Über die mutmaßlichen Gründe der Übersiedelungen wurde bereits in der Vita ausführlich referiert. Vgl. dazu Kap. II. 3, S. 25 ff.

mannigfaltigen Darstellungen norwegischer Impressionen, die bis 1858 zu den wichtigsten Themen seines Schaffens zählten und einen Großteil seines Hauptwerkes ausmachen.

3.1 Zweite und dritte Norwegenreise 1850, 1854

Die Faszination für Norwegen veranlasste Georg Saal, in den Jahren 1850 und 1854 erneut für jeweils mehrere Monate den hohen Norden aufzusuchen. Dokumentiert sind diese beiden Reisen, in deren Verlauf er den mittleren und nördlichen Teil des Landes erkundete, ausschließlich durch Studien, von denen die meisten verschollen sind. Aus dem Jahre 1850 sind heute neben drei gezeichneten Landschaftsansichten (Kat. 3.10, 3.13, 3.17 recto und verso) und einer Felsstudie (Kat. 3.12 recto und verso) lediglich noch ein Portrait (Kat. 3.21), eine aquarellierte Wolkenstudie (Kat. 3.18) und eine bildmäßig konzipierte Ölstudie (Kat. 3.20) erhalten. Aus dem Jahre 1854 sind überdies acht in Öl gemalte Landschaftsausschnitte (Kat. 3.53, 3.56 - 3.58, 3.60) oder –details (Kat. 3.54, 3.55, 3.61, 3.64) bekannt.

3.1.1 Bleistiftstudien

Von den 1850 entstandenen Zeichnungen schließen nur noch zwei Blätter stilistisch an die Norwegenstudien des Jahres 1847 an (etwa Kat. 2.25, 2.29). Hierbei handelt es sich um die bildmäßig angelegte *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjarland** (Kat. 3.10). Sie zeigt von einem leicht erhöhten Standpunkt aus einen Fjord, der von diagonal in die Tiefe verlaufenden Bergen hinterfangen wird und an dessen linker Uferseite zwei kleine Ansiedlungen liegen. Wie schon bei der 1847 entstandenen *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) sind die landschaftlichen Gegebenheiten mit filigranen und in allen Bildbereichen gleichmäßig klarbleibenden Linien erfasst. Während sich die Wiedergabe der Häuser, des Wassers und des Bootes weitgehend auf den reinen Kontur beschränkt, sind die Bergformationen durch den differenzierten Einsatz verschieden dichter und intensiver, vertriebener Schraffuren plastisch herausgearbeitet. Nur dort, wo das Licht auftrifft, bleibt der Papiergrund stehen und erweitert in seinem gedämpften Grau die Skala der verschiedenen Grautönungen. Durch diese harmonische Modellierung erzielte Saal eine atmosphärische Ausstrahlung, die bei der nur wenige Tage später entstandenen Studie *Mondschein bei Lunde** (Kat. 3.17 recto) noch eindringlicher zu tage tritt. Obgleich er angesichts seiner Notiz auf der linken Seite des Blattes auf die Identifizierbarkeit des Motivs Wert zu legen schien, ging es ihm bei dieser bildparallel angeordneten und im Hintergrund von Bergen abgeriegelten Fjordlandschaft vor allem um die Beleuchtung. Insbesondere dem Himmel, der nahezu zwei Drittel der Zeichnung einnimmt, fällt dabei eine besondere Bedeutung zu. Dieser ist aus einem Wechsel von weich vertriebenen Schraffurpartien unterschiedlicher Stärke und freigelassenen Papierstellen gebildet, die, den Schein des Mondlichtes widerspiegelnd, als eigener Lichtwert erscheinen.
Bei den beiden im August 1850 entstandenen *Felsstudien* (Kat. 3.12 recto und verso) nahm Saal Abstand von der zarten Liniensprache. Statt ihrer bestimmen nun kraftvolle Konturen

und Schraffuren das Strichbild. Bestehend aus verschieden dichten und stellenweise übereinandergelegten, vorwiegend parallel geführten Strichen reichen die Tonwerte nun von einem hellem bis zu einem tiefdunklen Grau.
Der gleiche Duktus findet sich bei der nicht bezeichneten *Felslandschaft mit Rentieren** (Kat. 3.13), einer aus fünf annähernd gleichgroßen Einzelblättern bestehenden Ansicht einer bildparallel arrangierten Felslandschaft mit mehreren Rentieren. Die Darstellung, die aufgrund ihrer stilistischen Übereinstimmungen mit den zuletzt genannten *Felsstudien* (Kat. 3.12 recto und verso) aller Wahrscheinlichkeit nach in das Jahr 1850 datiert werden dürfte,[32] ist mit einem unterschiedlich dichten Netz aus parallelen und vertriebenen Schraffuren überzogen, die in den stark verschatteten Zonen mehrfach übereinander gesetzt sind. Nur an den Stellen, an denen das Licht auftrifft, bleibt der Papiergrund stehen.
Ungeachtet ihrer differierenden Liniensprache erzielte der Künstler bei den genannten Bleistiftstudien des Jahres 1850 mittels der raumbildenden und modellierenden Kontraste aus verschiedenen Hell-Dunkel-Tönungen eine beträchtliche Plastizität sowie tonale und malerische Qualitäten, die in solchem Maße erstmals bei der *Gebirgslandschaft bei Hoff** von 1847 (Kat. 2.29) zu beobachten waren. Ob es sich bei den Veränderungen im Duktus allerdings um einen Stilwandel handelt, lässt sich aufgrund der mangelnden Vergleichbeispiele in den folgenden Jahren nicht mehr feststellen.
Kompositionell zeigen die bildmäßig angelegten Blätter *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjarland** (Kat. 3.10) und *Felslandschaft mit Rentieren** (Kat. 3.13) die bereits bei den Ölgemälden von 1848 (Kat. 2.50, 2.51) konstatierte Weiterentwicklung im Raumverständnis. Die einzelnen Landschaftsbereiche sind ausmessbare Bildebenen, die den Tiefenraum kontinuierlich erschließen. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind organisch miteinander verbunden, wodurch die Weite spürbar zur Anschauung gebracht wird.

Neben den Landschaftsstudien schuf Saal im Jahre 1850 noch mindestens ein Portrait (Kat. 3.21). Das kleinformatige Blatt zeigt den Sognepræst Harald Sverdrup im Halbportrait. Bekleidet in der landesüblichen Tracht mit Halskrause blickt er, den Kopf etwas nach links gewandt, ernst und gedankenverloren in die Ferne. Wie schon die 1847 ausgeführten Zeichnungen *Doppelportrait der Pastoren Stenersen und Kjelstrup** (Kat. 2.21 recto) und *Halbportrait von Pol Hansen** (Kat. 2.21 verso) beeindruckt das vorliegende Blatt durch seine Unmittelbarkeit und Natürlichkeit im Ausdruck. Dieser Eindruck resultiert unter anderem aus Saals Konzentration auf das Gesicht, das zunächst mit dünnem Bleistift exakt umrissen, durch weichtonige Modellierung eine hohe körperliche Präsenz erlangt. Im Bereich des Oberkörpers und der Kleidung hingegen beschränkt sich die Wiedergabe nur auf das Nötigste.
In diesem Zusammenhang seien noch vier undatierte genrehafte Szenen erwähnt, die eher seltene Motive in Saals Œuvre darstellen. Bei der Skizze *Walfang** (Kat. 3.11 recto und

[32] Für diese Datierung sprechen außerdem die motivischen und kompositorischen Ähnlichkeiten mit dem 1851 ausgeführten Aquarell *Norwegische Landschaft mit Rentieren* (Kat. 3.28), das, etwas abgewandelt, möglicherweise durch die vorliegende Studie vorbereitet wurde. Schließlich lassen die auf der Rückseite einer der Skizzenblätter niedergeschriebenen Worte „An Fräulein Elise Lang wohlgeb. hier“ vermuten, dass Saal die Ansicht seiner Schwägerin zusandte. Da er diese aber erst um 1849/50 kennenlernte, dürfte das Blatt frühestens 1850 entstanden sein.

verso) ist auf der Vorderseite ein am Bug eines kleinen Bootes stehender Walfänger wiedergegeben, der gerade im Begriff ist, seine Harpune mit einer ausholenden Bewegung nach dem unmittelbar vor ihm schwimmenden Meeressäuger zu schleudern. Auf der Rückseite des Blattes ist der Wal nahezu abgetaucht, indes sich der Harpunier zu einem weiteren Wurf anschickt. Daneben haben sich die inhaltlich zusammenhängenden Arbeiten *Von Wölfen gejagt** (Kat. 3.14)[33] und *Zwei Männer trauern um ihren Kameraden** (Kat. 3.15, 3.16), die einmal in Kohle und einmal in Bleistift identisch ausgeführt ist, erhalten. Auf dem Blatt *Von Wölfen gejagt** (Kat. 3.14) sieht man drei Männer auf einem von Rentieren gezogenen Schlitten, die versuchen, sich eines aus dem Wald heranstürmenden Rudels Wölfe zu erwehren und diesem zu entkommen. Allem Anschein nach wurde einer der Kameraden im Verlaufe der Verfolgungsjagd getötet. Hierauf deutet die zweite, unvollendete Arbeit *Zwei Männer trauern um ihren Kameraden** (Kat. 3.15, 3.16) hin. Sie zeigt, wie zwei der Schlittenfahrer neben dem im Schnee liegenden Leichnam ihres Freundes stehen. Ihre Häupter vor Trauer geneigt bemerken sie nicht, dass einer der Wölfe neugierig, ja beinahe schuldbewusst an dem Toten schnuppert.

Trotz des unterschiedlich starken Einsatzes graphischer Mittel zeugen alle vier Darstellungen von der ausgezeichneten Beobachtungsgabe des Künstlers und von seinen künstlerischen Fähigkeiten in der Gestaltung der Figuren. Mensch und Tier sind nicht nur sicher erfasst, sondern sie strahlen in ihren Bewegungen und in ihrem Gesichtsausdruck zudem die Natürlichkeit und Lebendigkeit aus, die man bereits von den früheren Portraits und Figurenstudien (etwa Kat. 2.3, 2.15 verso, 2.16 recto, 2.17, 2.21 recto und verso, 2.39, 2.40) her kennt.

Die genaue die Datierung der Blätter (Kat. 3.11 recto und verso, 3.15, 3.16) erweist als schwierig. *Der Walfang** (Kat. 3.11 recto und verso) steht aufgrund seiner raschen, doch sicher gesetzten dünnen Linien und seiner sparsamen Binnenzeichnung stilistisch einigen Norwegenskizzen des Jahres 1847 (etwa Kat. 2.15 verso, 2.16 recto) nahe. Demnach wäre eine Entstehung in jenem Jahr denkbar. Da jedoch August Becker in seinen ausführlichen, Saals erste Norwegenreise genau dokumentierenden Tagebuchaufzeichnungen mit keinem Wort ein derartig außergewöhnliches Ereignis erwähnt, aber wohl kaum verschwiegen hätte, ist es wahrscheinlich, dass die Skizzen erst im Verlaufe von Saals zweitem (1850) oder gar drittem (1854) Norwegenaufenthalt entstanden sein dürften.

Die beiden Blätter *Von Wölfen gejagt** (Kat. 3.14) und *Zwei Männer trauern um ihren Kameraden** (Kat. 3.15, 3.16) hingegen sind aufgrund ihrer kräftigen Zeichnung und ihrer dunkeltonig-vertriebenen Schraffuren stilistisch den *Felsstudien** (Kat. 3.12 recto und verso) resp. der *Felslandschaft mit Rentieren** (Kat. 3.13) von 1850 vergleichbar. Deshalb ist eine Datierung in das Jahr 1850 oder 1854 gerechtfertigt. Im Unterschied zu den genannten Arbeiten (Kat. 3.12 recto und verso, 3.13) aber tritt nun an die Stelle der kantigen eine weiche schwungvolle Linienführung. Zudem verwandte Saal bei den Blättern *Von Wölfen gejagt** (Kat. 3.14) und *Zwei Männer trauern um ihren Kameraden** (Kat. 3.15, 3.16)

[33] Die Zeichnung diente möglicherweise als Ausgangspunkt für das heute nur noch dem Titel nach bekannte Gemälde *Landschaft mit Wölfen bei Schlittenfahrt*, das 1851 im Kunstverein Tagebuch aufgeführt ist. Vgl. dazu 69 Kunstverein Karlsruhe / 92, GLA Karlsruhe.

erstmals zusätzlich Kohle und weiße Kreide, um die variierenden Hell- und Dunkelwerte noch deutlicher herauszuheben.

3.1.2 Aquarellstudien

Unter den Reiseerinnerungen findet sich noch eine undatierte aquarellierte Wolkenstudie (Kat. 3.18), deren breitflächig fließende Pinsellavierung an die Aquarelle des ersten Norwegenaufenthaltes (vgl. dazu Kap. 2.6.2) erinnert. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, dass die Farbflächen gegenüber früheren Arbeiten (etwa Kat. 2.6, 2.14, 2.18, 2.42) fließender ineinander greifen und die Farbränder kaum noch linearen Charakter besitzen. Des weiteren ist der Himmel im Unterschied zu den 1847 gemalten Studien *Fjordlandschaft bei Christiania** (Kat. 2.15 recto) und *Bergzug bei Naes im Hallingdal** (Kat. 2.18) nunmehr aus einer Farbe heraus entwickelt, wobei das Grau des Papiergrundes gezielt als eigener Licht- und Farbwert eingesetzt wird. Den bereits bei dem 1850 gezeichneten *Mondschein bei Lunde** (Kat. 3.17 recto) konstatierten stimmungsbildenden Wechsel von weich vertriebenen Schraffurpartien und freigelassenem Papiergrund übertrug Saal bei der *Wolkenstudie* (Kat. 3.18) in eine atmosphärisch dichte Valeurmalerei. Aus einem einzigen verhaltenen Grau heraus, das lediglich auf der linken Bildseite von leuchtendem Weiß abgelöst wird, modellierte er die regenschweren Cumuluswolken, wobei er deren reich nuancierte Tönungen immer wieder durch den fließenden und unterschiedlich starken Farbauftrag differenzierte. Angesichts dieses spontanen Duktus' wird deutlich, dass sich Saal hier offensichtlich in der schnellen Notiz einer flüchtigen Stimmung übte.
Aufgrund der stilistischen und maltechnischen Unterschiede gegenüber den Aquarellen des Jahres 1847 (Kat. 2.14, 2.18, 2.42, 2.43) erscheint eine Datierung der *Wolkenstudie* (Kat. 3.18) um das Jahr 1850 am zutreffendsten.

3.1.3 Ölstudien

Auch die zehn überlieferten Ölstudien sind ein eindrucksvoller Beleg für Saals Auseinandersetzung mit unterschiedlichen atmosphärischen Gegebenheiten, insbesondere mit dem Licht. Bei der bislang einzigen bekannten Meeresstudie *Stürmische See** von 1850 (Kat. 3.20) zeigte sich der Koblenzer von dem bewegten Spiel aufgewühlten Wassers fasziniert. Der Bildausschnitt ist eng, der Standpunkt unmittelbar am Strand und der Blick geradewegs auf die See gerichtet. Alle Aufmerksamkeit ist somit den anbrandenden Wellen gewidmet, die sich in Schaumkronen überschlagen oder an einem in die linke Bildhälfte ragenden Felsen brechen. Dabei differenzierte Saal die verschiedenen Bewegungen durch den Duktus. Während die aufgepeitschten, in unterschiedlichen Blauabstufungen changierenden Fluten ihrer Dynamik entsprechend in schwungvoll nebeneinandergesetzten Pinselstrichen wiedergegeben sind, ist die leuchtend weiße Gischt in feinster, fast weich vertriebener Manier festgehalten.
Bei den erhaltenen Ölstudien von 1854 (Kat. 3.53- 3.58, 3.60, 3.61, 3.64) ging es dem Maler um die Wiedergabe verschiedener Bergzüge oder einzelner Felsen bei wechselnden Witterungs- und Beleuchtungsverhältnissen. Dafür spricht nicht zuletzt die genaue Angabe

der Entstehungszeit bei der Ansicht *Moldefjord im Romsdalen** (Kat. 3.56). Dargestellt ist eine im Hintergrund aufragende, von Bildrand zu Bildrand reichende Gebirgskette, die sich in der glatten Wasseroberfläche des ihr vorgeblendeten Fjords widerspiegelt. Obgleich das Bild an einem heißen Juninachmittag entstand - Saals Notiz am unteren rechten Bildrand zufolge herrschten 41° in der Sonne und 29° im Schatten – spiegelt das Kolorit die sommerliche Hitze nicht wider. Bestimmt wird das Bild von dem gedeckten Braun und Grau der schneebedeckten Berge sowie von den dunklen Blautönen des Wassers und des Himmels, die, vom oberen und unteren Bildrand ausgehend, allmählich in ein gebrochen-zartes Gelb über dem Horizont und am Ufer übergehen. Bei der panoramaartig wiedergegeben *Fjordlandschaft Thusten bei Molde** (Kat. 3.57) und der Ansicht einer *Steilküste** (Kat. 3.58) hingegen vermitteln die Intensität und Leuchtkraft der Farben fühlbar den Eindruck von der Wärme des Sonnenlichtes. Hier steht das kräftige Blau des zum Teil mit weißen Cumuluswolken durchsetzten Himmels (Kat. 3.57) in reizvollem Gegensatz zu den warmen, von Hellbraun und Ocker über Grau und Grün verlaufenden Farben im Vorder- und Mittelgrund. Auch bei den unvollendeten Studien zweier Hochgebirgsausschnitte (Kat. 3.54, 3.55), die angesichts ihres klaren blauen Himmels ebenfalls bei schönem Wetter entstanden sein dürften, zeugt die von Weiß, Grün, ins Violette changierendem Grau und verschiedenen Blautönen dominierte Palette trotz einer moderaten Temperierung von einer heiteren Atmosphäre. Dies zeigt der Vergleich mit der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53), die den stimmungsvollen Augenblick vor oder nach einem Regenschauer schildert. Dementsprechend ist die Leuchtkraft des im wesentlichen auf Blaugrau, Braun und Grün beschränkten Kolorits sichtlich reduziert. Selbst der Schnee erhält unter dem bewölkten, in Graublau gehaltenen Himmel einen grauenbläulich Schimmer.
Wichtig waren Saal bei seinen Ölstudien vor allem die Licht- und Schattenmodulationen auf den Gebirgsoberflächen, die er genauestens beobachtet hatte, um sie in Farbe umzusetzen. Dies erreichte er, indem er entweder über eine dunklere eine hellere oder über eine hellere eine dunklere Farbschicht mit feinem Pinsel sorgfältig auftrug. Auf diese Weise erlangen die einzelnen Landschaftselemente nicht nur Plastizität, sondern es entsteht zugleich die Illusion von Struktur. Wie wichtig dem Maler dieses Anliegen war, zeigt sich an der Ausführung. Bei der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53), den beiden Hochgebirgsausschnitten (Kat. 3.54, 3.55), dem *Moldefjord im Romsdalen** (Kat. 3.56) und der *Steilküste** (Kat. 3.58) führte er lediglich die im Hintergrund liegenden Bergketten präzise aus, wohingegen summarische (Kat. 3.56, 3.58) oder gar unausgearbeitete Partien (Kat. 3.53 – 3.55) die Vordergründe bestimmen. Bei den beiden Felsstudien (Kat. 3.61, 3.64) hingegen verhält es sich, der Plazierung der Felspartien entsprechend, genau umgekehrt. Hier wird der Vortrag mit zunehmender Entfernung immer summarischer. Die gleiche Vorgehensweise liegt der *Landschaft bei Selfkabsholmen** (Kat. 3.60) zugrunde. Im Unterschied zu der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53) ist die vordere Uferzone absolut bildbestimmend. Sie allein nimmt nahezu zwei Drittel des gesamten Landschaftsraumes ein, so dass dem Fjord und den Bergen im Hintergrund nur noch marginale Bedeutung zukommt. Dementsprechend beschränkt sich die präzise und detailverliebte Ausführung wie bei den beiden Felsstudien (Kat. 3.61, 3.64) auf den

Vordergrund, wohingegen der Fjord und die fernen Berge zwar scharf konturiert, nicht aber differenziert erfasst sind.
Auffallend in diesem Zusammenhang sind die unterschiedlichen motivischen Schwerpunkte. Während Saal bei den beiden Detailstudien (Kat. 3.61, 3.64) und der *Landschaft bei Selfkabsholmen** (Kat. 3.60) die Felspartien in nächster Nähe ins Zentrum des Bildes rückte, verzichtete er bei beiden Hochgebirgsausschnitten (Kat. 3.54, 3.55) auf die Ausführung des Vordergrundes und konzentrierte sich vielmehr auf die Wiedergabe des Gebirgspanoramas in der Ferne. Die *Fjordlandschaft Thusten bei Molde** (Kat. 3.57) schließlich ist eine kompositorische Synthese der vorangegangenen Ansichten (Kat. 3.54, 3.55, 3.60, 3.61, 3.64). Hier sind Vorder- und Hintergrund gleichermaßen sorgfältig ausgestaltet.
Kompositionell bestehen die Ölstudien mit Ausnahme der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53), der *Landschaft bei Selfkabsholmen** (Kat. 3.60) und der *Felsstudie bei Boom** (Kat. 3.61) aus zwei frontalen, bildparallel ausgerichteten und unterschiedlich ausgedehnten Raumzonen. Resultat des Verzichts auf eine klassische Gliederung des Landschaftsraumes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund ist wie die *Stürmische See** (Kat. 3.20), der *Moldefjord im Romsdalen** (Kat. 3.56) oder die *Fjordlandschaft Thusten bei Molde** (Kat. 3.57) sehr schön veranschaulichen, eine gesteigerte Unmittelbarkeit und Schlichtheit in der Präsenz der Motive. Was diese Studien darüber hinaus auszeichnet sind die Natürlichkeit in der Beleuchtung, die ausgewogene Verteilung von Licht und Schatten, die unbefangen-naturalistische Auffassung und die lockere Malweise, die nicht in der akribischen Beschreibung kleinster Details verhaftet bleibt, sondern vielmehr die jeweils herrschende Stimmung einfängt.

3.1.4 Lithographien

Weitere Landschaftsansichten Georg Saals liegen heute nur noch in Form von sechs Lithographien vor, die Julius Hellesen (1823 - 1877) und A. Nay nach Vorlagen des Koblenzers wohl 1854/55 in der lithographischen Anstalt Em. Bærentzen in Dänemark ausgeführt hatten. Im Jahre 1855 erschienen diese Graphiken erstmals in der zweiten Auflage des Buches „Norge fremstillet i Tegninger“, einem von Nils Christian Tønsberg (1813 - 1897) herausgegebenen und mit 71 Originalsteindrucken versehenen Bildband über Norwegen.[34]
Neben der von Westen aufgenommenen Ansicht des *Nordkaps* (Kat. 3.68) und dem aus nächster Nähe betrachteten Wasserfall *Vermedalsfoss i Romsdalen* (Kat. 3.69) gelangten hier die vier charakterlich unterschiedlichen Fjordlandschaften *Parti af Moldefjord* (Kat. 3.70), *Tromsöe* (Kat. 3.71), *Parti ved Porsangefjord* (Kat. 3.72) und *Parti ved Tanafjord* (Kat. 3.73) zur Darstellung, die allesamt von einem leicht erhöhten Standpunkt einzusehen sind.

[34] Als man das Werk 1855 wegen der großen Nachfrage erneut auflegte, wurde es gegenüber der ersten Ausgabe unter anderem um die sechs Steindrucke nach Vorlagen Saals erweitert. In der dritten Edition, die 1889 erfolgte, finden sich nur noch drei der nach Bildern Saals gefertigten Lithographien. Hierbei handelt es sich um die Ansichten *Nordkap* (Kat. 3.68), *Vermedalsfoss i Romsdalen* (Kat. 3.69) und *Parti af Moldefjord* (Kat. 3.70). Vgl. dazu Kap. II 4, S. 32.

Da die den Steindrucken zugrunde liegenden Originale Georg Saals nicht mehr verfügbar sind und man somit keine Kenntnis darüber hat, in welcher Technik (Bleistift, Aquarell, Öl etc.) sie ausgeführt wurden, können über ihren Stil und über ihre Stimmung keine verbindlichen Aussagen getroffen werden. Ungewiss ist auch, ob die Lithographen eventuell stilistische oder kompositorische Veränderungen vorgenommen hatten. Unter diesen Umständen ist eine exakte Datierung der Saalschen Vorlagen nicht möglich. Angesichts der Motive, die allesamt aus dem mittleren und nördlichen Teil Norwegens stammen, ist jedoch davon auszugehen, dass der Künstler die Ansichten im Verlaufe seines dritten Aufenthaltes (1854) schuf. Für diese Annahme sprechen auch die motivischen und stilistischen Ähnlichkeiten der Lithographien *Vermedalsfoss i Romsdalen* (Kat. 3.69) und *Parti af Moldefjord* (Kat. 3.70) mit dem Gemälde *Norwegischer Wasserfall* (Kat. 3.66) und mit der Ölstudie *Moldefjord im Romsdalen** (Kat. 3.56) - beides Werke, die 1854 entstanden.

3.1.5 Ölgemälde

Wie schon zuvor erwähnt (S. 73, 74) blieb die Darstellung nordischer Landschaften nach der Übersiedelung Georg Saals nach Heidelberg lange Zeit zentrales Thema seines künstlerischen Schaffens. Allein zwischen 1849 und 1858 entstanden mehr als siebzig Norwegenansichten, die zumeist datiert und bezeichnet sind. Siebenunddreißig dieser Werke sind heute nur noch dem Titel nach bekannt,[35] dreiundzwanzig kennt man aus Abbildungen und achtzehn sind im Original zugänglich. Zehn davon befinden sich in Museen und acht in Privatbesitz. Motivisch bevorzugte der Koblenzer auf seinen Gemälden Fjorde. Allein auf einunddreißig der einundvierzig aus Abbildungen oder im Original bekannten Nordlandbilder finden sich unwegsame, mehr oder weniger vegetationsarme und nur zum Teil besiedelte Fjordlandschaften (etwa Kat. 3.3, 3.7 - 3.9, 3.19, 3.23, 3.27, 3.39 – 3.44, 3.59, 3.65, 3.75 – 3.80, 3.93 - 3.98). Zehn weitere Werke zeigen andere Motive – und zwar eine Schnee- (Kat. 3.4), eine Küsten- (Kat. 3.5) und zwei Gebirgslandschaften (Kat. 3.99, 3.100), drei nahsichtig wiedergegebene Wasserfälle (Kat. 3.6, 3.24, 3.66), zwei Überblickslandschaften mit Städten (Kat. 3.62, 3.63) und eine Ansicht des Eismeeres (Kat. 3.45). In der Auffassung blieb Saal zumeist seinem 1848 eingeschlagenen Weg treu, bevorzugt die raue, bisweilen heroisch und bedrohlich anmutende Seite dieser Landschaft zu schildern und damit die Macht und Erhabenheit der Natur herauszustellen. Nach 1848 zeigte er sich aber auch verstärkt von den norwegischen Abend- und Mitternachtsbeleuchtungen fasziniert, die er dem Betrachter in farbenprächtigen, stets von einer romantischen Grundstimmung getragenen Bildern vor Augen führte.

Motivisch kann man die Fjordlandschaften des Hauptwerkes in sechs Grundtypen klassifizieren. Zu der ersten Gruppe gehören die großformatigen Nachtbilder *Nacht über einem Gebirgssee* von 1849 (Kat. 3.2), *Begräbnis auf einem Gebirgssee* von 1850 (Kat.

[35] Siehe dazu Bangel 1876, S. 3 - 5, 10, 11; Nr. 1 - 20, 81[a] - 83, 86, 91; Böttticher 1901, Bd. 2, S. 33; Nr. 15 - 18; Brief von Saal an Passavant, Heidelberg, den 27. Januar 1850 (Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 685, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main); Deutsches Kunstblatt 1853, 4. Jg., No 50, S. 434 und 1855, 6. Jg., No 10, S. 87; Die Dioskuren 1856, 1. Jg., No 7, S. 180 und 1858, 3. Jg., No 25, S. 68; Larsen 1977, S. 371; Auk.Kat. Berlin, 24. 6. 1930, Nr. 532.

3.22) und *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* von 1852 (Kat. 3.38). Allen drei Darstellungen liegt die gleiche Bildidee zugrunde, die Saal bereits in seinem um 1848 zu datierenden *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) aufgegriffen hatte.[36]
Eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen dem Karlsruher Bild (Kat. 2.50) und den 1849, 1850 und 1852 ausgeführten Gemälden (Kat. 3.2, 3.22, 3.38) betrifft den Schauplatz der Ereignisse: Bei jeder dieser Ansichten ist es ein im Hintergrund von Bergzügen begrenzter Fjord, den jeweils zwei vollbesetzte, dicht aufeinanderfolgende Ruderboote durchqueren. Dabei wählte der Künstler in allen vier Fällen einen leicht erhöhten und nahegelegenen Standpunkt, der es dem Betrachter ermöglicht, nicht nur die Landschaft zu überschauen, sondern zudem unmittelbaren Anteil an den Geschehnissen zu nehmen. Ebenfalls gleich ist die Lichtführung. Wie bereits bei dem *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) durchdringt auch die *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2), das *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22) und das *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) sanftes Abendlicht, das den drei Werken eine friedvolle Ausstrahlung verleiht. Eine weitere Übereinstimmung zeigt sich schließlich in der Malweise. Bei den zwischen 1849 und 1852 entstandenen Ansichten (Kat. 3.2, 3.22, 3.38) sind, wie schon um 1848 (Kat. 2.50), die einzelnen Bildgegenstände in allen Raumebenen mit derselben Sorgfalt gestaltet, in ihren unterschiedlichen Stofflichkeiten exakt erfasst und plastisch herausgearbeitet. Der Farbauftrag ist vertrieben und der Duktus überaus detailliert. Besondere Aufmerksamkeit schenkte der Künstler der Staffage, deren unterschiedliche Gesten und Mienenspiele er mit großem Einfühlungsvermögen eindringlich und unprätentiös wiederzugeben vermochte.
Aufgrund dieser unverkennbaren Parallelen handelt es sich bei den 1849, 1850 und 1852 ausgeführten Werken (Kat. 3.2, 3.22, 3.38) um Variationen des um 1848 (Kat. 2.50) erstmals entwickelten Bildthemas, die je nach betrachtetem Gesichtspunkt unterschiedlich gruppiert werden können. Vom Thema her lassen sich die Gemälde in zwei Gruppen unterteilen. Während bei der *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) eine offensichtlich ausgelassene Hochzeitsgesellschaft festgehalten ist, die, unter Salutschüssen und von einem spielenden Geiger begleitet, das erfreuliche Ereignis in ihren Booten feiert, zeigen das *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22) und das *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) stille Leichenfahrten bei Mondschein. Beide Darstellungen entsprechen dem Karlsruher Bild (Kat. 2.50) zwar im Inhalt, nicht aber im Stimmungsgehalt. In diesem Punkt unterscheiden sie sich von der älteren Version. Verantwortlich hierfür ist die andersartige Behandlung der Fackel, die auf jedem dieser drei Gemälde (Kat. 2.50, 3.22, 3.37) dem vorderen Boot Licht spendet. Während sie auf dem um 1848 ausgeführten Fischerbegräbnis (Kat. 2.50) als unnatürlich grell aufleuchtender Strahlenkegel gestaltet ist, der, ins Zentrum des Bildes gesetzt, das Wasser zu entflammen scheint, bildet sie auf der 1850 und der 1852 entstandenen Fassung (Kat. 3.22, 3.38) nurmehr eine punktuelle, ins linke Bilddrittel gerückte Lichtquelle. Durch den Verzicht auf das artifiziell überhöhte Beleuchtungsspektakel reduzierte Saal die romantische Verfremdung, wodurch das *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22) und das *Fischerbegräbnis auf dem*

[36] Ein weiteres Gemälde dieser Thematik schuf Saal im Jahre 1864. Hierbei handelt es sich um das heute in Privatbesitz befindliche, ebenfalls großformatige Nachtbild *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 4.88).

Hardangerfjord (Kat. 3.38) nicht mehr der Wirklichkeit entrückt erscheinen. Verglichen mit dem älteren *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) wirken die jüngeren Fassungen natürlicher und damit glaubwürdiger.
Richtet man das Augenmerk auf die Komposition, so stehen die 1849 entstandene *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) und das drei Jahre später datierte *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) einander sehr nahe. Beide Darstellungen weisen eine aus drei Raumebenen bestehende Gliederung des Bildraumes auf, die sich auch bei dem um 1848 ausgeführten Ölbild (Kat. 2.50) findet. Überdies wird jede dieser Ansichten im Vordergrund von einem sich allmählich verbreiternden Uferstreifen gerahmt, der vom linken unteren Bildrand bis auf die Höhe des Mittelgrundes führt. Einzig bei dem *Begräbnis auf einem Gebirgssee* von 1850 (Kat. 3.22) verzichtete Saal auf dieses traditionelle vordere Abschlussmotiv. Hierdurch reduziert sich nicht nur die Anzahl der Bildgründe von drei auf zwei; obendrein erreichte der Künstler eine gegenüber den anderen Darstellungen (Kat. 2.50, 3.2, 3.38) gesteigerte Unmittelbarkeit, da der Betrachter nun geradewegs mit der Begebenheit konfrontiert wird.
In der Perspektive allerdings stimmen die *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) und *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) mit dem *Begräbnis auf einem Gebirgssee* von 1850 (Kat. 3.22) überein, unterscheiden sich aber von dem Karlsruher Bild (Kat. 2.50). Hier (Kat. 2.50) steht der Betrachter an der Breitseite des Fjords und schaut somit quer über diesen zum jenseitigen Ufer; bei den späteren Ansichten (Kat. 3.2, 3.22, 3.38) dagegen befindet er sich an der Stirnseite des Gewässers. Dementsprechend verläuft die Blickrichtung jetzt entlang der Längsachse des Fjordes. Infolge dieses veränderten Standpunktes erscheint das im Hintergrund aufragende Gebirgsmassiv nicht mehr bildparallel angeordnet (Kat. 2.50), sondern es beschreibt nun (Kat. 3.2, 3.22, 3.38) durch die diagonale Hintereinanderschichtung eine konkave Bogenform. Damit folgt die Erschließung des Landschaftsraumes dem trichterförmigen Prinzip, das die Tiefenräumlichkeit im Vergleich zu dem älteren Gemälde (Kat. 2.50) spürbar steigert. Dieser Eindruck entsteht vor allem auch deshalb, weil der tiefste Punkt der Landschaft nicht mehr marginal (Kat. 2.50), sondern zentral gesetzt ist.

Die zweite Gruppe der Nordlandbilder umfasst sieben zwischen 1849 und 1857 ausgeführte karge Fjordlandschaften (Kat. 3.3, 3.27, 3.39 - 3.41, 3.77, 3.93), von denen vier (Kat. 3.27, 3.39, 3.40, 3.93) leider nur noch aus Abbildungen bekannt sind. Bei den genannten Darstellungen handelt es sich um freie Variationen der 1848 gemalten *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51). Allen Werken gemeinsam ist der erhöhte Standpunkt, der weitgefasste Blick auf einen von unzugänglichen Felsformationen umgebenen Fjord mit Rentieren, die Beschränkung des Motivrepertoires auf nackten Fels, Wasser und Rentiere oder Rentierjagden, die in allen Raumebenen gleichermaßen detailverliebte Malweise und die Auffassung. Je dieser sieben Ansichten (Kat. 3.3, 3.27, 3.39 - 3.41, 3.77, 3.93) ist, wie schon 1848 die *Norwegische Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51), formal vom Erhabenen der Natur inspiriert und steht damit in der Tradition der Romantik.
In der Gestaltung des Bildraumes jedoch sind Unterschiede zwischen dem 1848 ausgeführten Gemälde (Kat. 2.51) und den späteren Landschaften (Kat. 3.3, 3.27, 3.39 -

3.41, 3.77, 3.93) erkennbar. Der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) am nächsten stehen die *Mitternachtssonne am Nordkap* von 1851 (Kat. 3.27) und die nahezu identische *Abendlandschaft mit Hirsch* aus dem Jahre 1852 (Kat. 3.39). Auf beiden Arbeiten finden sich der panoramaartige Landschaftsüberblick, der breite Vordergrund, der beidseitig von schroffen Felshängen eingefasste, bilddominierende Fjord im Mittelgrund und die bildparallel angeordnete, schneebedeckte Bergkette im Hintergrund. Im Gegensatz zu der älteren Version (Kat. 2.51) allerdings bildet die Wasserfläche kein in sich geschlossenes Oval, sondern sie ist vielmehr durch die seitlichen Gesteinsformationen zerklüftet. Hierdurch wirkt die Komposition weitläufiger als zuvor. Unterstützt wird dieser Eindruck durch einen Teich, der, in der vorderen Uferzone einfügt, bei der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) fehlt. Vergleicht man die Darstellung mit der 1849 datierten *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord* (Kat. 3.3),[37] so ist der von Felshängen ovalförmig gerahmte Fjord trotz ähnlicher Bildaufteilung nicht mehr bildbestimmend. Dadurch dass Saal hier einen gegenüber der 1848 ausgeführten Ansicht (Kat. 2.51) tiefer und ferner gelegenen Standpunkt wählte und zudem im Vordergrund eine Felsformation einschob, die zu einer strikten Trennung von Vorder- und Hintergrund führt, rückte er den Fjord in den Hintergrund. Die Betonung liegt nunmehr auf dem breiten vorderen Uferbereich, an dem zwei Jäger Rentiere jagen. Noch deutlicher wird die motivische Akzentverschiebung bei den Gemälden *Ren an einem Gebirgssee in Lappland* (Kat. 3.40) und *Nordische Landschaft bei Abendbeleuchtung* des Jahres 1852 (Kat. 3.41). Betrachtet man nur den motivischen Aspekt, so muss an dieser Stelle auch das 1851 entstandene Aquarell *Norwegische Landschaft mit Rentieren* (Kat. 3.28) angeführt werden. In allen drei Fällen ist das ehemalige Hauptmotiv ‚Fjord' (Kat. 2.51) nur noch Bestandteil der hinteren Bildpartie, wohingegen sich die vorderen Landschaftsbereiche – mit kleinen Seen durchsetztes, felsiges Gelände, auf dem einige Rentiere zu sehen sind - weit in die Tiefe ausdehnen. Ein weiterer Unterschied zur *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) liegt in der Raumgestaltung. Anstelle des ovalen Kompositionsschemas zeigen die vorliegenden drei Arbeiten (Kat. 3.28, 3.40, 3.41) einen bildparallelen Aufbau, der bei den Ölbildern *Ren an einem Gebirgssee in Lappland* (Kat. 3.40) und *Nordische Landschaft bei Abendbeleuchtung* (Kat. 3.41) durch eine diagonale Hintereinanderschichtung der Felsen rechts zusätzlich an Tiefe gewinnt.

Die beiden letzten Bilder dieser Gruppe, die *Mitternachtssonne in Norwegen* von 1856 (Kat. 3.77) und die *Rentierjagd bei Mitternachtssonne in einer norwegischen Fjordlandschaft* von 1857 (Kat. 3.93), stehen in ihrer Grundstruktur der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) nahe. In der Wahl des Bildausschnittes indes weichen sie von den vorangegangenen Arbeiten (Kat. 2.51, 3.3, 3.27, 3.28, 3.39 - 3.41) ab. Anstatt einen weitgefassten Landschaftsüberblick wiederzugeben, konzentrierte sich Saal bei den 1856 bzw. 1857 ausgeführten Fjordlandschaften (Kat. 3.77, 3.93) auf einen relativ engen Naturausschnitt. Aufgrund dessen wirken beide Gemälde im Vergleich zu den älteren Versionen (Kat. 2.51, 3.3, 3.27, 3.28, 3.39 - 3.41) erheblich kompakter und in sich geschlossener. Deutlich wird

[37] Noch im selben Jahr verkaufte Saal das Bild für 1100 fl an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt. Vgl. dazu die Briefe vom 20. und 29. Dezember 1849 von Saal an Passavant; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 683 und 684, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

dies vor allem bei der im Leipziger Museum der Bildenden Künste aufbewahrten *Mitternachtssonne in Norwegen* von 1856 (Kat. 3.77). Hier wählte der Koblenzer einen gegenüber den übrigen Ansichten dieser Gruppe (Kat. 2.51, 3.3, 3.27, 3.28, 3.39 - 3.41, 3.93) näher und vor allem niedriger gelegenen Betrachterstandpunkt – mit der Folge, dass nicht mehr die Weite der Landschaft, sondern die imposante Erscheinung der Bergmassive und deren Monumentalität hervorgekehrt werden.

Weitere Modifikationen gegenüber der 1848 ausgeführten Fjordlandschaft (Kat. 2.51) betreffen die Atmosphäre. Bei dem 1852 ausgeführten Gemälde *Ren an einem Gebirgssee in Lappland* (Kat. 3.40) fing Saal der Farbphotographie nach zu urteilen anstelle einer regnerischen Abend- (Kat. 2.51) eine sommerliche Spätnachmittagsstimmung ein. Hierauf deuten, trotz des überwiegend kalten Kolorits, der ungetrübte blaue Himmel und die langen Schattenwürfe der Rentiere hin. Diesen gegenüber der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) veränderten Lichtverhältnissen entsprechend herrschen nicht mehr gedeckte, sondern vielmehr kräftige Farben vor. Das Licht, dessen Quelle verborgen bleibt, färbt die gesamte Landschaft (Kat. 3.40) in einen bläulichen Ton, der, am Horizont in ein zartes Gelb übergehend, mit dem warmen Grün, Braun und Grau des Vordergrundes kontrastiert.[38]

Die übrigen fünf Werke dieser Gruppe (Kat. 3.3, 3.27, 3.38, 3.41, 3.77, 3.93) prägen Abend- oder Nachtstimmungen, die den wildromantischen Charakter der Landschaften unterstreichen. Da die Gemälde *Mitternachtssonne am Nordkap* (Kat. 3.27), *Abendlandschaft mit Hirsch* (Kat. 3.39) und *Rentierjagd bei Mitternachtssonne in einer norwegischen Fjordlandschaft* (Kat. 3.93) leider nur noch aus Schwarzweißphotographien bekannt sind, können sie einer detaillierten Betrachtung nicht unterzogen werden. Mit der *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord* von 1849 (Kat. 3.3), der *Nordischen Landschaft bei Abendbeleuchtung* von 1852 (Kat. 3.41) und der *Mitternachtssonne in Norwegen* von 1856 (Kat. 3.77) haben sich jedoch eindrucksvolle Beispiele für Saals romantische Stimmungskunst erhalten. Die dem Frankfurter Städel gehörende *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord* (Kat. 3.3), auf der Georg Saal nach eigenem Bekunden eine Mitternachtsstimmung festgehalten hatte,[39] erinnert in ihrer Licht- und Farbgebung an eine fröhliche Abendlandschaft. Im Gegensatz zu der 1848 ausgeführten *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) erstrahlt der Himmel in einem leuchtenden Blau und die Sonne, obgleich hinter einer Wolke versteckt, ist noch hell und kräftig genug, um die Landschaft mit ihrem warmen goldgelben Licht zu durchtränken. Bei der 1852 gemalten *Nordischen Landschaft bei Abendbeleuchtung* (Kat. 3.41) aus dem Bestand des Freiburger Augustinermuseums hingegen hielt der Künstler - wie schon vier Jahre zuvor (Kat. 2.51) - die einbrechende Abenddämmerung fest. Aufgrund der unterschiedlichen Witterungsbedingungen und demnach einer unterschiedlichen Licht- und Farbgebung gelangte er aber zu verschiedenen Ergebnissen: Im Gegensatz zu der kühl und bleiern wirkenden *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) präsentiert sich die *Nordische*

[38] Eine dem 1852 datierten Gemälde *Ren an einem Gebirgssee in Lappland* (Kat. 3.40) vergleichbare Stimmung strahlt das bereits 1851 entstandene Aquarell *Norwegische Landschaft mit Rentieren* (Kat. 3.28) aus. Hier färbt die Sonne, die ebenfalls verborgen bleibt, die gesamte Landschaft in einen türkisfarbenen Ton.

[39] Brief von Saal an Passavant, Heidelberg, den 14. Dezember 1849; Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 682, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.

Landschaft bei Abendbeleuchtung (Kat. 3.41) als prächtiges Naturschauspiel. In farblich reich differenzierten Abstufungen lässt die über dem Horizont stehende Abendsonne die Landschaft in einem glühenden Rot und den klaren Himmel in intensiven Gelb- und Orangetönen erstrahlen, die im oberen Drittel in ein dunkles Blau übergehen. Die Sonne selbst bleibt dabei verborgen. Sie ist, damit der Betrachter nicht geblendet wird, von der Spitze eines im linken Vordergrund steil aufragenden Felsens verdeckt. Nicht weniger prachtvoll und frisch, aber erheblich dezenter als das Freiburger Bild (Kat. 3.41) ist die vier Jahre später, also 1856 datierte Leipziger *Mitternachtssonne in Norwegen* (Kat. 3.77). Die Sonne – über dem Horizont sichtbar – hat gegenüber der *Nordischen Landschaft bei Abendbeleuchtung* (Kat. 3.41) an Intensität eingebüßt. Dementsprechend bestreitet nun eine vielfach nuancierte und temperierte Skala aus Rot, Rotorange und Orange die Palette.

Auch die Fjordlandschaften der dritten Gruppe (Kat. 3.42, 3.43, 3.75, 3.76) zeigen Saals künstlerisches Interesse am nordischen Abend- und Nachthimmel, die, von ihrer jeweiligen Naturwirklichkeit unabhängig, die Landschaftsansichten romantisieren. Bei der *Mitternachtssonne auf Grönland* von 1852 (Kat. 3.42) färbt das nahezu weiße Sonnenlicht den Himmel gelblich ein, spiegelt sich mit lichten Streifen im Wasser und lässt die Felsen, Berge und Bäume rötlich aufleuchten. Die im selben Jahr ausgeführte *Nordische Landschaft bei Mitternachtssonne* (Kat. 3.43) und die *Fjordlandschaft bei Sonnenuntergang* von 1855 (Kat. 3.75) wiederum bestimmt ein dunklerer, warm schimmernder Ton. Hier veranschaulichte Saal die bei einbrechender Dämmerung bzw. Mitternacht herrschenden Lichtverhältnisse mittels eines reich nuancierten Spektrums an orangegelben und orange bis zu rot gesteigerten Farbtönen, die am oberen Bildrand in ein dunkles Blau übergehen. Über die Farb- und Lichtwirkung der 1855 ausgeführten *Norwegischen Landschaft im Mondschein* (Kat. 3.76) indes können keine weiterführenden Aussagen getroffen werden, da die Ansicht bedauerlicherweise nur noch in einer vermutlich nicht lichtechten Farbphotographie verfügbar ist. Maltechnisch jedoch stimmt sie mit den übrigen Bildern (Kat. 3.42, 3.43, 3.75) dieser Gruppe überein. Im Gegensatz zum Hintergrund, der in atmosphärischer Unschärfe verschwimmt und wo demnach keine Form scharf umrissen und keine Farbe klar gesetzt ist, sind der Mittel- und Vordergrund genau durchformuliert. Dem Postulat des Detailrealismus' folgend sind hier die Felsstrukturen, Vögel (Kat. 3.42, 3.43, 3.75, 3.76), Bäume (Kat. 3.42) und sonstigen Bildelemente mit feinem Pinsel in ihrer jeweiligen Charakteristik getreu wiedergegeben.

Betrachtet man die Komposition, so handelt es sich bei den 1855 geschaffenen Arbeiten *Fjordlandschaft bei Sonnenuntergang* (Kat. 3.75) und *Norwegische Landschaft im Mondschein* (Kat. 3.76) um Variationen der drei Jahre zuvor entstandenen *Nordischen Landschaft bei Mitternachtssonne* (Kat. 3.43), die nur in Details voneinander abweichen. Bei jedem dieser Bilder blickt der Betrachter von einem leicht erhöhten und nahegelegenen Standpunkt aus auf eine weitgefasste, von nackten Felsen umgegebene Bucht. Im Vordergrund begrenzt sie ein felsiger, sich nach rechts hin allmählich verbreiternder Uferstreifen, an dem zahlreiche Vögel verweilen. Auf der rechten Bildseite umfassen hochaufragende, sich in weitem Bogen bis in die Tiefe der Landschaft ziehende Felsformationen das stille Gewässer, das auf der linken Bildseite aus dem Bild

hinauszufließen scheint. Daraus ergibt sich ein elliptisches Arrangement, das die Weite und Tiefe der Landschaften spürbar zur Anschauung bringt.
Im Motiv verwandt, im Bildaufbau aber gänzlich anders als die zuletzt genannten Bilder (Kat. 3.43, 3.75, 3.76) präsentiert sich die *Mitternachtssonne auf Grönland* von 1852 (Kat. 3.42). Hier findet man die konventionelle Aufteilung des Landschaftsraumes in drei horizontale Ebenen, die, gleichförmiger als die Kompositionen der *Nordischen Landschaft bei Mitternachtssonne* (Kat. 3.43), der *Fjordlandschaft bei Sonnenuntergang* (Kat. 3.75) und der *Norwegischen Landschaft im Mondschein* (Kat. 3.76), die romantisch-stimmungsvolle Melancholie der Abend- resp. der Mitternachtssonne unterstützt. Die *Mitternachtssonne auf Grönland* (Kat. 3.42), im Hintergrund durch eine Gebirgskette abgeschlossen, zeigt im Vordergrund einen schmalen, felsigen Uferstreifen, der auf der linken Bildseite in einen baumbestandenen, bis zur vertikalen Mittelachse reichenden Hügel übergeht. Auf der rechten Seite hingegen ist die Komposition offen. Nur eine kleine Insel sorgt für einen Massenausgleich gegenüber jenem links in den Bildraum ragenden Hügel.[40]

Im Vergleich zu den seit 1849 ausgeführten Fjordansichten der ersten, zweiten und dritten Gruppe wirken die sieben zwischen 1850 und 1854 ausgeführten Gemälde (Kat. 3.7 – 3.9, 3.19, 3.44, 3.59, 3.65) der vierten Gruppe erstaunlich schlicht. Das Motiv, die Lichtgebung und das daraus resultierende Kolorit verbinden diese Werke. Bei allen sieben Darstellungen bevorzugte Saal mildes Tageslicht, das die einzelnen Landschaftsbereiche harmonisch miteinander verbindet und den Bildern eine natürliche Ausstrahlung verleiht. In der Farbgebung beschränkte er sich im wesentlichen auf ruhige, reich differenzierte Braun-, Grau-, Grün-, Ocker- und Blautöne, die bei der *Fjordlandschaft bei Balestrand** von 1850 (Kat. 3.9) um Rot erweitert sind. Motivisch hielt Saal von Bergzügen hinterfangene Fjordlandschaften fest, die mit Ausnahme der 1854 datierten *Fjordlandschaft bei Klongerholmen** (Kat. 3.59) entweder ein Segelboot (Kat. 3.7), ein Hochsitz (Kat. 3.8), Häuser (Kat. 3.9) oder Häuser und Menschen (Kat. 3.19, 3.44, 3.65) beleben. Als Standpunkt wählte er dabei stets eine leicht erhöhte und nahegelegene Position.
Unterschiede zwischen den sieben Werken zeigen sich in der Akzentuierung der einzelnen Landschaftsbereiche. Bei den 1850 entstandenen Ansichten *Fjordlandschaft bei Tromnaes** (Kat. 3.7) und *Norwegische Fjordlandschaft** (Kat. 3.8)[41] sowie bei der *Norwegischen Fjordlandschaft* von 1852 (Kat. 3.44) richtete der Maler sein Augenmerk vor allem auf die vorderen Uferpartien. Bei den aus dem Jahre 1850 stammenden Gemälden *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9) und *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19) sowie bei der *Norwegischen Fjordlandschaft** von 1854 (Kat. 3.65) hingegen wollte er zugleich die imposante Erscheinung der Bergwelt herausstreichen. Um seine jeweilige Intention zu verwirklichen, wählte Saal bei allen sechs Darstellungen unterschiedliche Perspektiven. Bei den drei zuerst genannten Ansichten (Kat. 3.7, 3.8, 3.44) hielt er den Blick quer über das

[40] In diesem Zusammenhang seien noch die 1850 ausgeführten Gemälde *Nordische Mondscheinlandschaft* (Kat. 3.23) und *Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein* von 1857 (Kat. 3.94) erwähnt. Da beide Arbeiten nur noch aus einer Schwarzweiß- bzw. aus einer qualitativ schlechten Farbphotographie bekannt sind, bleiben sie von einer eingehenderen Betrachtung ausgeschlossen.
[41] Die *Fjordlandschaft* (Kat. 3.8) dürfte angesichts ihrer stilistischen und koloristischen Ähnlichkeit mit der *Fjordlandschaft bei Tromnaes** (Kat. 3.7) ebenfalls in das Jahr 1850 datiert werden.

Gewässer fest. So war es ihm möglich, die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf die vordere Uferzone zu lenken und ihm deren Details minutiös vor Augen zu führen. Bei den übrigen drei Darstellungen (Kat. 3.9, 3.19, 3.65) hingegen entschied sich Saal für einen Sehwinkel entlang der Längsachse des Fjordes. Diese Blickrichtung erlaubte es ihm, sowohl die Tiefe der Landschaft als auch den schluchtenartigen Charakter der Berge herauszustellen. Als Konsequenz aus diesen wechselnden Perspektiven ergeben sich unterschiedliche Raumgeometrien. Während die Komposition der *Fjordlandschaft bei Tromnaes** (Kat. 3.7) und der beiden *Norwegischen Fjordlandschaften* (Kat. 3.8, 3.44) aus drei bildparallel hintereinandergeschichteten Ebenen besteht, erfolgt bei der *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9), der *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19) und bei der *Norwegischen Fjordlandschaft** (Kat. 3.65) die Erschließung des Landschaftsraumes durch das parabolische Prinzip, das die Tiefenräumlichkeit im Vergleich zu den vorigen drei Bildern (Kat. 3.7, 3.8, 3.44) wesentlich deutlicher zur Anschauung bringt.

Auf die malerische Ausgestaltung und Farbgebung der Werke hatte die unterschiedliche Absicht allerdings keinen Einfluss. Jede der sechs Landschaften (Kat. 3.7 – 3.9, 3.19, 3.44, 3.65) ist in allen Bildebenen gleichermaßen sorgfältig ausgeführt. Die Pflanzen, Felsbrocken, Kiesel, Boote, Häuser sowie das Bildpersonal der vorderen Uferpartien sind in ihrer jeweiligen Charakteristik getreu erfasst und mit feinem Pinsel detailliert ausgearbeitet. Und auch die geologischen Strukturen der abschließenden Gebirgsketten im Hintergrund werden, sofern sie nicht bewaldet sind, durch den aus den norwegischen Ölstudien dieser Jahre (Kat. 3.53 - 3.58, 3.60, 3.61, 3.64) bekannten Wechsel zwischen dunkleren und helleren Farbschichten exakt plastisch herausmodelliert.

Nicht so bei der 1854 entstandenen Ansicht *Fjordlandschaft bei Klongerholmen** (Kat. 3.59), die angesichts der Wahl des Bildausschnittes und der Perspektive der *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9), der *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19) und der *Norwegischen Fjordlandschaft** (Kat. 3.65) vergleichbar ist. In bezug auf die Raumgestaltung und maltechnische Ausführung jedoch fällt die Arbeit aus dem Schema heraus. Bei der *Fjordlandschaft bei Klongerholmen** (Kat. 3.59) zeigte Saal im Gegensatz zu der *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9), der *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19) und der *Norwegischen Fjordlandschaft** (Kat. 3.65) kompositionell nicht nur die räumliche Tiefe, sondern zugleich die Weite der Landschaft. Indem er hier einen weitgefassten Bildausschnitt wählte, konnte er einen panoramaartigen Blick über die Fjordlandschaft festhalten und damit die Tiefe in Weite transponieren. Zur Verdeutlichung der Entfernung akzentuierte er die Bildgegenstände im Vorder- und Hintergrund unterschiedlich. Demnach weicht die relativ sorgfältige Darstellungsweise der vorderen Gründe mit zunehmender Entfernung einem freieren und weniger detaillierten Vortrag. Die Farbübergänge sind hier fließend und die geologischen Strukturen des abschließenden Gebirges nur angedeutet. Diesem Wechsel der Malweise entspricht die Intensität im Kolorit. Die Farben, im Vorder- und Mittelgrund noch den vorigen Landschaften (Kat. 3.7 – 3.9, 3.19, 3.44, 3.65) entsprechend klar und kräftig, erscheinen im Hintergrund durch den schwebenden Dunst gebrochen und milchig.

Nach dem gleichen Muster wie die *Fjordlandschaft bei Klongerholmen** (Kat. 3.59) - weitgefasster Bildausschnitt, leicht erhöhter Standpunkt und malerische Ausgestaltung - fertigte Saal im Jahre 1856 die Gemälde *Sommerlandschaft in Lappland* (Kat. 3.78) und *Mitternachtssonne in Lappland* (Kat. 3.79). Beide Ölbilder sind, von der Lichtgebung und geringfügigen Abweichungen in der Anordnung des Bildpersonals abgesehen, motivisch und kompositorisch identisch und können zu einer fünften Gruppe unter den Fjordlandschaften der Jahre 1849 bis 1857 zusammengefasst werden. Wie bei den Norwegenbildern der vierten Gruppe (Kat. 3.7 – 3.9, 3.19, 3.44, 3.59, 3.65) lässt sich bei der *Sommerlandschaft in Lappland* (Kat. 3.78) und der *Mitternachtssonne in Lappland* (Kat. 3.79) gleichfalls eine freundliche Sichtweise auf die nordische Natur beobachten. In ihrer Intention allerdings unterscheiden sich die Gemälde beider Gruppen. Während sich Saal bei den Fjordlandschaften der vierten (Kat. 3.7 – 3.9, 3.19, 3.44, 3.59, 3.65) wie auch bei denen der zweiten und dritten Gruppe (Kat. 3.3, 3.27, 3.28, 3.39 - 3.43, 3.75, 3.76, 3.93) stets auf die Wiedergabe der nordischen Natur an sich und ihrer geheimnisvollen, ja manchmal bedrohlich wirkenden Ausdruckskraft konzentrierte, rückte er 1856 (Kat. 3.78, 3.79) deren Bewohner und traditionell bestimmten Lebensformen in den Mittelpunkt der Darstellung. In diesem Punkt sind beide Bilder der *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) von 1849, dem *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22) von 1850 und dem zwei Jahre später ausgeführten *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) vergleichbar.

Bestimmt werden die *Sommerlandschaft in Lappland* (Kat. 3.78) und die *Mitternachtssonne in Lappland* (Kat. 3.79) von einem breiten Vordergrund, der als vegetationsreicher, immer wieder von Felsen durchzogener und links von einer imposanten Felsformation begrenzter Uferbereich gestaltet ist. Auf der rechten Seite, oberhalb eines kleinen Tümpels, der nahezu im Zentrum des Küstenstreifens liegt, haben Lappen inmitten grasender Rentiere ihr Lager aufgeschlagen. Unweit davon stehen drei Lappen auf Felsvorsprüngen und scheinen sich am Anblick des im Dunst liegenden und von Bergen hinterfangenen Fjords zu erfreuen. Bei der *Sommerlandschaft in Lappland* (Kat. 3.78) sieht man am unteren rechten Bildrand noch drei weitere Lappen, die sich, vertieft in ein Gespräch, auf Felsblöcken niedergelassen haben.

Kompositionell bediente sich Saal hier wiederum eines aus drei bildparallel aufeinanderfolgenden Raumebenen bestehenden Gliederungsschemas, das durch den leichten Diagonalverlauf des vorderen Uferbereiches räumlicher Tiefe erhält. Als zentrales Motiv nimmt die Uferzone nahezu zwei Drittel des gesamten Landschaftsraumes ein, wohingegen der Fjord und die abschließenden Gebirgszüge nur noch eine untergeordnete Rolle spielen. Verstärkt wird die unterschiedliche Akzentuierung durch das Kolorit und die malerische Ausgestaltung. Dem fröhlichen Sommertag entsprechend verwandte der Künstler für die vordere Landschaftspartie der *Sommerlandschaft in Lappland* (Kat. 3.78) ausschließlich eine frische und kräftige Palette aus leuchtendem Rot und reich differenziertem Grün, Braun, Blau, Grau und Ocker. Die Farben sind dünn aufgetragen und die einzelnen Bildgegenstände – Bäume, Sträucher, Felsbrocken, Zelte, Rentiere und Menschen – mit zeichnerischer Akribie wiedergegeben. Im atmosphärisch verschwommenen Mittel- und Hintergrund hingegen ist der Vortrag entsprechend freier. Die Farbübergänge sind hier fließend, die einzelnen Bildelemente weniger genau durchformuliert und die Pracht

des Kolorits auf weichverfließende blasse Blau-, Braun- und Weißtöne reduziert. Das gleiche Gestaltungsprinzip, der unterschiedliche Grad in der Ausführung von Vorder- und Hintergrund, findet sich auch auf der *Mitternachtssonne in Lappland* (Kat. 3.79). Die Farbgebung selbst kann, da das Gemälde nur noch in einer Schwarzweißphotographie vorliegt, aber nicht beurteilt werden.
Den beiden Lapplandbildern (Kat. 3.78, 3.79) in der Wahl des Schauplatzes, des Standpunktes und Bildausschnittes sowie in der Raumgliederung, Ausführung und in der Betonung des erzählerischen Moments verwandt ist das ebenfalls 1856 ausgeführte Gemälde *Fjordlandschaft mit zwei fliehenden Rentieren** (Kat. 3.80). Auch hier liegt der kompositorische und malerische Schwerpunkt auf dem Vordergrund, einer breiten, mit Felsen durchzogenen tundraartigen Uferzone, die einem von Bergzügen hinterfangenen Fjord vorgelagert ist. Hinsichtlich des Inhaltes und der Atmosphäre jedoch bestehen erhebliche Unterschiede gegenüber den vorigen beiden Fjordansichten (Kat. 3.78, 3.79). Nicht das harmonische Miteinander von Mensch und Natur, sondern deren Urgewalt wird auf der *Fjordlandschaft mit zwei fliehenden Rentieren** (Kat. 3.80) thematisiert. Die Landschaft ist, wie des öfteren bei Saal, menschenleer (etwa Kat. 3.8, 3.40 – 3.43, 3.59) und die Stimmung düster. Hervorgerufen wird sie durch eine am linken Bildrand aufziehende Regenfront, die bereits ein Drittel des weißgrauen Himmels verdunkelt hat. Besonders dunkel ist die Wolkenbank um die Sonne, die auf einen kleinen, milchig orangeleuchtenden Lichtfleck links im Hintergrund reduziert ist. Trotz des herannahenden Unwetters verweilt ein kleines Rudel von Rentieren unbeirrt am Fjord. Nur im Vordergrund, weit entfernt von ihren Artgenossen, rennen zwei weitere Rentiere, als könnten sie die von der Ferne ausgehende Bedrohung erahnen, in die dem Gewässer entgegengesetzte Richtung. Durch ihre Flucht erhält die Darstellung eine dramatischen Note, die durch die Lichtregie noch betont wird. Das Plateau mit den beiden aufgeschreckten Rentieren ist im Unterschied zu der restlichen Umgebung durch rötliches Licht hervorgehoben. Das Lichtarrangement, das an das 1846 datierte *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) erinnert, wirkt bühnenhaft und verleiht der *Fjordlandschaft mit zwei fliehenden Rentieren** (Kat. 3.80) einen theatralischen Charakter, der zwar weit weniger stark ausgeprägt ist als 1846 (Kat. 2.11), die Darstellung aber dennoch im Vergleich zu den 1856 entstandenen Lapplandbildern (Kat. 3.78, 3.79) altertümlich erscheinen lässt. Dem nahenden Unwetter entsprechend sind gedeckte, auf Rotbraun, Grün, Braun, Grau und etwas Blau beschränkte Farben bildbestimmend, die in gewohnter Manier dünn und vertrieben aufgetragen sind.

Die sechste und letzte Gruppe innerhalb der zwischen 1849 und 1857 entstandenen Fjordansichten bilden vier Arbeiten aus dem Jahre 1857 (Kat. 3.95 – 3.98). Ihre auffälligste Gemeinsamkeit ist das Hochformat, das Saal bei seinen Landschaftsgemälden bis dahin nur selten verwandt hatte, so etwa bei dem 1853 datierten Ölbild *Blick auf den Königssee mit Watzmann* (Kat. 3.52). Weitere Übereinstimmungen zeigen sich im Motiv, der Intention, dem kleinen Bildmaß, dem enggefassten Bildausschnitt und in der in allen Bildbereichen gleichermaßen präzisen Ausführung. Wie schon bei den zuvor besprochenen Ansichten *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9), *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19) und *Norwegische Fjordlandschaft** (Kat. 3.65) bannte Saal auch bei seinen vier

norwegischen Fjordansichten aus dem Jahre 1857 (Kat. 3.95 – 3.98) die beeindruckend steil aufragenden Felsschluchten eins ums andere mal auf Leinwand. Deshalb entschied er sich bei allen vier Bildern erneut für eine Blickrichtung entlang der Längsachse des Gewässers. Dass die Werke dennoch unterschiedliche Eindrücke hervorrufen, liegt an dem Hochformat und dem veränderten Betrachterstandpunkt. Bei der *Fjordlandschaft mit mähendem Bauer** (Kat. 3.95) und zwei weiteren *Fjordlandschaften* (Kat. 3.96, 3.97), allesamt Variationen ein und derselben Bildidee, die nur in wenigen Vordergrunddetails (Birke rechts, mähender Bauer, Kahn) voneinander abweichen, wählte der Künstler einen im Vergleich zu den drei älteren Gemälden (Kat. 3.9, 3.19, 3.65) weitaus niedrigeren und nahegelegeneren Standpunkt, der zudem nach rechts gerückt ist. Hierdurch sieht sich der Betrachter, der über dem Wasser zu schweben scheint, unmittelbar mit den imposanten Bergen konfrontiert, die, von Bildrand zu Bildrand reichend, den Hintergrund beherrschen. Auf der rechten Seite laufen sie in einer mit Bäumen bestandenen, felsigen Uferzone aus, die keilförmig in den Bildraum hineinragt. Der Fjord, der vorn in die Darstellung hineinfließt, führt in die Tiefe, wird dort aber durch die Felswände abgefangen. Kompositorisch weisen die drei 1857 ausgeführten Gemälde (Kat. 3.95 – 3.97) damit eine aus den älteren Arbeiten (Kat. 3.9, 3.19, 3.65) bekannte Gliederung in drei kontinuierlich aufeinanderfolgende Geländeformationen mit trichterförmiger Raumerschließung auf. Durch den Verzicht auf das vordere Abschlussmotiv jedoch wirken die *Fjordlandschaft mit mähendem Bauer** (Kat. 3.95) und die beiden *Fjordlandschaften* (Kat. 3.96, 3.97) im Zusammenspiel mit der nahen Betrachterposition wesentlich gedrängter und monumentaler als die 1850 resp. 1854 datierten Bilder (Kat. 3.9, 3.19, 3.65). Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Hochformat, das die Berge nicht mehr breit gelagert erscheinen lässt, sondern deren Höhe wirkungsvoll zur Geltung bringt.

Im Bildaufbau verwandt, in der Zielsetzung und Wirkung aber anders als die zuletzt genannten Bilder (Kat. 3.95 – 3.97) präsentiert sich die vierte *Fjordlandschaft* (Kat. 3.98) dieser Gruppe. Auch hier findet man eine Gliederung des Landschaftsraumes in drei aufeinanderfolgende Ebenen mit trichterförmiger Bildgeometrie. Im Unterschied zu den vorherigen Gemälden (Kat. 3.95 – 3.97) jedoch suchte der Künstler bei der vorliegenden Darstellung (Kat. 3.98) die Weite der Landschaft. Durch einen fernen und hoch gelegenen Standpunkt an der Stirnseite des Tales wird dem Betrachter ungehindert ein umfassender Ausblick über die Landschaft gewährt. Infolge dieses gegenüber den oben erwähnten Ansichten (Kat. 3.95 – 3.97) veränderten Standpunktes fehlt der vorliegenden *Fjordlandschaft* (Kat. 3.98) die zuvor konstatierte Gedrängtheit und Monumentalität. Das abschließende Gebirgsmassiv bleibt nicht mehr auf den Hintergrund beschränkt. Vielmehr erstreckt es sich nun bis in den Mittelgrund, dem ein hohes, bewaldetes Felsplateau vorgelagert ist. Durch diese räumliche Staffelung der Berge in die Bildtiefe wird deren schluchtenartige Anordnung dem Betrachter weitaus deutlicher vor Augen geführt als bei den übrigen drei Bildern dieser Gruppe (Kat. 3.95 – 3.97). Verbunden mit dem Hochformat wird zudem die Tiefenräumlichkeit im Vergleich zu den älteren Darstellungen (Kat. 3.9, 3.19, 3.65) gesteigert. Unterstützt wird dieser Eindruck nicht zuletzt dadurch, dass der tiefste

Punkt der Landschaft nicht mehr marginal (Kat. 3.95 – 3.97), sondern (Kat. 3.98) nahezu zentral gesetzt ist.

Neben den Fjordlandschaften erregten offenkundig auch norwegische Wasserfälle das künstlerische Interesse des Koblenzers. Im Zeitraum von 1850 bis 1855 schuf Saal allein neun Gemälde mit derartigen Naturschauspielen. Bedauerlicherweise ist heute lediglich noch eines dieser Werke im Original zugänglich (Kat. 3.6). Zwei weitere von ihnen sind immerhin aus Abbildungen (Kat. 3.24, 3.66) und die übrigen sechs Bilder dem Titel nach bekannt.[42]
Das wohl eindringlichste Zeugnis unter den erhaltenen drei Bildern ist der am 21. Juni 1850 ausgeführte *Labrofoss bei Kongsberg* (Kat. 3.6) im Bestand der Karlsruher Kunsthalle. Saal, der schon auf seiner ersten Norwegenreise im Jahre 1847 vom Anblick des etwa eineinhalb Stunden stromabwärts der Stadt gelegenen Katarakts begeistert war,[43] wählte für seine Darstellung eine recht verblüffende Perspektive. Nicht der fallende Wasservorhang, sondern der reißende Fluss ist Bildthema. Der Betrachter steht vor der Fallstufe unmittelbar am Ufer des Lårgen und blickt stromabwärts: Das heißt, er sieht nur die tosenden Wassermassen bevor sie in das Flusstal des Lårgen hinabstürzen, der, durch die aufschäumende Gischt verschwommen, im Hintergrund dann ruhig dahinzieht. Die anbrandenden Wogen im Vorder- und die sprudelnde Gischt im Mittelgrund vermitteln einen Eindruck von dem spektakulären, aber auch gefährlichen Charakter dieses Szenariums. Obendrein erzeugen sie eine Dynamik, deren Auflösung dem Betrachter jedoch vorenthalten bleibt, da das Naturschauspiel selbst ja nicht sichtbar ist. Eine Pointierung erfährt die Spannung des Werkes durch den engen Bildausschnitt, die dichte Hintereinanderschichtung der drei Raumebenen und den niedrigen, direkt am Ufer gelegenen Standpunkt. Dieser gewährt zwar einen Blick auf die schräg in die Tiefe verlaufenden und teils mit Nadelbäumen bestandenen Felsufer, die den Fluss zu beiden Seiten im Hintergrund säumen, doch wird, da die Horizontlinie sehr hoch liegt, die Sicht in die Ferne verwehrt.
Bei dem ebenfalls 1850 entstandenen *Wasserfall in Norwegen* (Kat. 3.24) hingegen wählte Saal eine konventionelle Perspektive. Nicht mehr der reißende Fluss, sondern der Katarakt selbst ist das zentrale Motiv. Im Unterschied zu dem *Labrofoss bei Kongsberg* (Kat. 3.6) steht der Betrachter unterhalb der Fallstufe und kann sich in den Anblick des fast senkrecht von einem felsigen Abgrund herabstürzenden Stromes vertiefen. Obgleich dem *Wasserfall in Norwegen* (Kat. 3.24) die gleiche Konzeption wie dem Karlsruher Gemälde (Kat. 3.6) zugrunde liegt, also der kleine Bildausschnitt, der nahe und tiefgelegene Standpunkt, der hohe, einen Ausblick in die Ferne verwehrende Horizont, die bildparallele Raumaufteilung sowie die bedrängend enge Inszenierung von Vorder- Mittel- und Hintergrund, wirkt es durch die gewohnte Perspektive weniger dynamisch und spannungsgeladen als das Karlsruher Gemälde (Kat. 3.6). Noch friedlicher erscheint die Szenerie auf dem *Norwegischen Wasserfall* aus dem Jahre 1854 (Kat. 3.66). Auch hier schaut der Betrachter in der herkömmlichen Weise stromaufwärts auf den Wasserfall. Allerdings vergrößerte Saal die Distanz zwischen Betrachter und Katarakt im Vergleich zu den vorangegangenen Darstellungen (Kat. 3.6, 3.24), indem er im Mittelgrund noch einen Ausschnitt des

[42] Siehe dazu Auk.Kat. Bangel 1876, S. 3, 4, 10, Nr. 8, 14, 16, 19, 81[b], 91.
[43] Vgl. hierzu Tagebucheintrag August Beckers vom 26. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 111.

beruhigten Flusslaufes unterhalb des Katarakts einfügte. Das Werk erhält damit trotz ähnlicher Gestaltungsprinzipien einen weitläufigeren und zugleich beschaulicheren Charakter als die beiden anderen Wasserfallansichten (Kat. 3.6, 3.24). Verstärkt wird die besinnliche Atmosphäre des *Norwegischen Wasserfalls* von 1854 (Kat. 3.66) durch die Staffage - ein friedlich im Wasser stehender Angler und zwei Ruderer, die, ungeachtet ihrer unmittelbaren Nähe zu dem Wasserfall, in ihrem Boot in völliger Ruhe und unbehelligt auf dem Strom zu treiben scheinen.
In der malerischen Ausgestaltung ist die Ansicht *Labrofoss bei Kongsberg* (Kat. 3.6) am zupackendsten. Der aufgepeitschte, in unterschiedlichen Grauabstufungen changierende Strom im Vordergrund ist seiner Dynamik entsprechend in schwungvoll nebeneinandergesetzten Pinselstrichen wiedergegeben, während die übrigen Landschaftselemente in der gewohnten Manier fein und exakt verzeichnet sind. Bei den Gemälden *Wasserfall in Norwegen* (Kat. 3.24) und *Norwegischer Wasserfall* (Kat. 3.66) hingegen erfahren die Details in allen Raumebenen dieselbe feinteilige Ausgestaltung. Der Farbauftrag ist stets dünn und der Duktus detailliert. Allen drei Ansichten (Kat. 3.6, 3.24, 3.66) indes gemeinsam sind das milde Tageslicht, das die einzelnen Landschaftsbereiche harmonisch miteinander verbindet, und die Farbgebung. Hier beschränkte sich der Maler auf ruhige, reich nuancierte Braun-, Grau-, Grün- und Blautöne, die mit dem leuchtenden Weiß der Gischt kontrastieren.

Andere norwegische Motive, etwa eine Schnee- (Kat. 3.4) oder Küstenlandschaft (Kat. 3.5, 3.45), Städte- (Kat. 3.62, 3.63) oder reine Gebirgsansichten (Kat. 3.99, 3.100) hat Georg Saal ebenfalls festgehalten, allerdings wesentlich seltener als Fjordansichten. Insgesamt sind unter seinen Gemälden nur noch neunzehn Bilder dieser ungewöhnlichen Thematik nachweisbar.[44] Weitere Arbeiten dieser Art wurden nicht gefunden.
Mit der nur aus einer Abbildung bekannten *Verschneiten Berglandschaft mit zwei Raben* von 1849 (Kat. 3.4) hat sich die einzige Winterlandschaft des Koblenzers erhalten. Dargestellt ist eine über und über mit Schnee bedeckte, in drei horizontale Raumzonen gegliederte Gebirgslandschaft unter einem bewölkten Himmel, die der Betrachter von einem im Vordergrund angeschnittenen Plateau aus überblicken kann. Seine Aufmerksamkeit wird zunächst von zwei Raben gefangen genommen. Sie haben sich auf einem Zweig eines entwurzelten, diagonal in den Bildraum ragenden Baumstammes im Vordergrund niedergelassen, der den Blick über einen dichten Waldgürtel hinweg zu den schneebedeckten Bergzügen im Hintergrund lenkt. Diese stille, eindringliche Naturszenerie führt der Künstler dem Betrachter in weicher, toniger Technik vor Augen. Dabei beschränkte er das Kolorit der Photographie nach zu urteilen auf Weiß, Graugrün, Braungrau, von dem sich das Schwarz der Raben wirkungsvoll abhebt.
Bei der ebenfalls 1849 entstandenen *Norwegischen Küstenlandschaft* (Kat. 3.5) fing der Maler die unendliche Weite des Meeres ein. Der Betrachter, dem ein erhöhter und nahegelegener Standpunkt in dem weitgefassten Bildausschnitt zugewiesen ist, blickt über den breiten, am linken unteren Bildrand keilförmig in die Ansicht hineinragenden

[44] Zwölf dieser Werke sind nur noch ihrem Titel nach bekannt. Sie wurden im Jahre 1876 von Bangel zur Versteigerung angeboten. Vgl. dazu Auk.Kat. Bangel 1876, S. 3, 10; Nr. 5 – 7, 9 – 13, 17, 18, 83, 86.

Küstenstreifen hinweg auf das ruhige sich am Horizont verlierende Meer, das rechts in die Darstellung hineinführt und, mit kleinen Riffs und Sandbänken durchsetzt, zwei Drittel des Landschaftsraumes ausfüllt. Das schlichte, gegenständlich belanglose Motiv gewinnt durch die Komposition an Spannung und Ausdruckskraft. Der breite Uferstreifen mit seinem steilen, dem Betrachter jedoch verborgen bleibenden Abhang zum Ozean teilt den Bildraum in zwei charakterlich unterschiedliche Zonen - die nahe, begehbare, endliche Felsküste und die ferne, unendlich weite See, deren weich verfließende Wiedergabe den Gegensatz zu dem klaren und plastisch gestalteten Ufer noch unterstreicht. Ungewöhnlich indes ist die Staffage: Ein Mädchen mit Hund, das, den Kopf leicht gesenkt und in sich versunken, dem Betrachter im Vordergrund entgegenkommt. Obgleich es in Relation zu der Landschaft sehr klein und unbedeutend erscheint, fällt ihm eine für das Bild wichtige Rolle zu. Zum einen belebt es die Einsamkeit und vertieft damit die der Darstellung innewohnende Stille; zum anderen verdeutlicht diese verloren wirkende junge Frau die Kleinheit, nicht aber Ohnmacht des Menschen gegenüber der vom Meer ausgehenden Weite und Unendlichkeit. Vor weiterführenden Interpretationen sei dabei allerdings gewarnt. In der *Norwegischen Küstenlandschaft* (Kat. 3.5) ist, wie schon in den früheren Gemälden, die Romantik der Szenerie ohne jegliche gedankliche Überhöhungen und religiöse Bezüge.

Einen wesentlich spektakuläreren Meeresblick verewigte Saal in seinem Gemälde *Mondnacht bei Grönland* von 1852 (Kat. 3.45). Von einem sehr nahen und im Unterschied zu der *Norwegischen Küstenlandschaft* (Kat. 3.5) etwas tiefergelegenen Standpunkt aus blickt der oberhalb eines schmalen Felsufers stehende Betrachter auf einen im Hintergrund schroff aufragenden Eisberg, dessen Spitze formal Assoziationen an eine Festung wachruft. Ihm vorgelagert ist ein weiterer, ebenfalls aus zahlreichen übereinandergeschichteten Platten bestehender Eisberg, der am rechten Bildrand in die Darstellung hineinragt. Eine dieser dicken Schollen, die sich, abgestützt von dem felsigen Untergrund, etwa auf Augenhöhe des Betrachters bis in die linke Bildhälfte erstreckt, lenkt dessen Blick auf ein Segelschiff, das inmitten dieser unwirtlichen Eiswüste seine Segel eingeholt hat und vor Anker gegangen ist. Während die Besatzung auf Deck ein Feuer entfacht hat, machen sich von rechts zwei Eisbären unbemerkt in Richtung des Schiffes auf.

Die Faszination dieses Bildes, das eine aus drei bildparallel aufeinanderfolgenden Ebenen bestehende Komposition aufweist, geht von der bizarren, aber durchaus naturgetreuen Formgebung aus. Die scharfkantigen und überaus detailliert ausgearbeiteten Eisblöcke des Mittelgrundes sind mit solch einer Eindringlichkeit gemalt, dass sie körperlich greifbar erscheinen. Hinzu kommt das Kolorit, das die Kälte und Stille der polaren Eisnacht fühlbar wiedergibt. Das dünn und vertrieben aufgetragene, nach Türkis changierende Weiß des Eisberges im Hintergrund, das gedeckte Graugrün der Eisschollen und das ebenfalls gedämpfte Blaugrün des wolkenlosen Himmels und des Meeres greifen die kühle Farbpalette des ewigen Winters auf, von der sich lediglich der warme, orangeleuchtende Schein des Feuers und das sanfte Gelb des von links vorn einfallenden Mondlichtes absetzen. Damit erhält die Darstellung eine warme, romantisch anheimelnde Atmosphäre, die durch das bemannte Schiff, ja selbst durch die Eisbären akzentuiert wird. Denn durch die Gegenwart des Menschen wird die bedrohliche Lebensfeindlichkeit der eisigen Umgebung gemildert.

Angesichts der realistischen Gestaltung ist zu vermuten, dass Saal die *Mondnacht auf Grönland* (Kat. 3.45) nicht frei erfunden, sondern ihr Naturstudien zugrunde gelegt hat. Ob er diese allerdings tatsächlich in Grönland angefertigt hat oder ob er sich vielmehr von der nordatlantischen Küste Norwegens inspirieren ließ, lässt sich nicht mehr nachprüfen.
Ein weiteres Beispiel für Saals Stimmungskunst ist das ovale Gemälde *Norwegische Seenlandschaft bei Mondschein* aus dem Jahre 1854 (Kat. 3.67). Dem fahlen Mondlicht entsprechend wählte der Maler hier ein im Vergleich zu seinen Abendstimmungen (etwa Kat. 3.3, 3.41, 3.75) oder Mitternachtssonnen (etwa Kat. 3.42, 3.43, 3.77) wesentlich dezenteres Kolorit. Über dem Horizont steht der Vollmond, dessen helles Licht sich im Wasser widerspiegelt. In farblich reich differenzierten Abstufungen lässt er den See im Mittelgrund und die ihn hinterfangenden Berge in einem dezenten Rot und den klaren Himmel in sanften orangegelben Tönen erstrahlen, die im oberen Drittel in ein zartes Blau übergehen. Die vordere Landschaftspartie indes, deren frisches, kräftiges, auf Grün und etwas Grau beschränktes Kolorit in reizvollem Kontrast zu den zarten Farben des Mittel- und Hintergrundes stehen, scheint von dem Mondlicht unberührt. Hierdurch entsteht eine Trennung zwischen dem vorderen und dem hinteren Bildbereich. Und gerade diese Zäsur verleiht der *Norwegischen Seenlandschaft bei Mondschein* (Kat. 3.67), wenn auch nicht so krass ausgeführt wie in manch früherem Werk (Kat. 1.11, 2.1, 2.7), einen im Vergleich zu allen in diesem Kapitel bislang besprochenen Nordlandbildern etwas rückwärtsgewandt wirkenden Zug. Unterstützt wird dieser Eindruck vor allem durch einen schmalen Baumgürtel, der die vordere Raumebene - einen breiten, grasbewachsenen und mit Findlingen, Büschen sowie Steinen durchsetzten Uferstreifen, an dem ein Pärchen in die Richtung des Haines flaniert - gegen den See abgeschirmt, der rechts aus der Darstellung hinauszufließen scheint. Hierdurch entsteht eine entschiedene Trennung von Vorder- und Mittelgrund und damit eine Zäsur im Raumkontinuum.
Hinsichtlich der Landschaftsauffassung erweist sich Saal auch bei diesen Norwegendarstellungen als Romantiker. Doch im Gegensatz zu seinen Fjordansichten der Jahre 1848 bis 1858 betonte er auf den Gemälden *Verschneite Berglandschaft mit zwei Raben*, *Norwegischen Küstenlandschaft*, *Mondnacht bei Grönland* und *Norwegische Seenlandschaft bei Mondschein* (Kat. 3.4, 3.5, 3.45, 3.67) nicht die Erhabenheit der nordischen Natur, sondern vielmehr deren Einsamkeit und Unberührtheit. Der besondere Reiz der vier genannten Darstellungen liegt in einer verhaltenen Stille, die, verstärkt durch das Licht, den Bildern eine meditative, bisweilen melancholische Atmosphäre verleiht.
Die 1854 ausgeführten Städteansichten *Blick auf Hammerfest** (Kat. 3.62) und *Blick auf Trondhejm* (Kat. 3.63) hingegen lassen kaum romantische Anklänge verspüren; sie beeindrucken vielmehr durch ihre Frische und Natürlichkeit. Bei beiden Bildern scheint es Saal mehr an einer realistischen Städteansicht denn an einem romantischen Stimmungsbild gelegen gewesen zu sein. Interessant dabei ist die kompositorische Verschiedenheit, mit der er in den beiden Werken die topographische Lage der Stadt, ihre Einbettung in die landschaftliche Umgebung und deren Weite festhielt. Auf dem Gemälde *Blick auf Hammerfest** (Kat. 3.62) erfasste er einen weiten, bildparallel organisierten Landschaftsraum, der durch die seitliche Bildbegrenzung wie abgeschnitten wirkt. Der

Betrachter blickt von einem mit Findlingen durchsetzten, flachen Ufer aus über die ruhige Meeresbucht hinweg auf die am linken Bildrand in die Darstellung hineinragende Insel Kvaløy mit Hammerfest, das sich an einen begrünten Bergrücken schmiegt. Am rechten Bildrand, auf gleicher Höhe wie die Stadt, erhebt sich ein Fels aus dem Meer, der für einen Massenausgleich gegenüber der Insel sorgt. Unweit von ihr liegt ein Segelschiff mit eingeholten Segeln vor Anker, das die beschauliche Atmosphäre des Bildes unterstreicht. Das offene Meer und die im Dunst liegende bergige Westküste Norwegens, die unter einem strahlend blauen Himmel die Ansicht im Hintergrund abschließt, vermitteln den Eindruck räumlicher Weite.

Bei dem Gemälde *Blick auf Trondhejm* (Kat. 3.63) hingegen, das einen panoramaartigen Blick über die Stadt und ihre Umgebung wiedergibt, griff der Maler in der Gliederung des Bildraumes auf eine Mischform aus diagonal und horizontal verlaufenden Linien zurück. Im Gegensatz zu dem *Blick auf Hammerfest** (Kat. 3.62) führen bei der vorliegenden Ansicht (Kat. 3.63) alle Linien fächerförmig auf einen Punkt, und zwar auf die Stadt zu, die damit betont wird. Der Betrachter steht oberhalb eines in mehreren Stufen abfallenden, grasbewachsenen Hangs, der im Vordergrund diagonal in den Landschaftsraum vorstößt. Auf der rechten Seite der Ansicht markiert ein Busch und links in der Ebene ein dichtes, ebenfalls diagonal verlaufendes Waldstück den Abschluss gegen den Mittelgrund. Hinter den Baumkronen sieht man die Ausläufer der Stadt, die sich im rechten Bilddrittel weit in das stille Wasser hinauswölben. Auf der linken Seite der Ansicht blickt man über den Trondhejmsfjord, der, zum Bildrand hin unbegrenzt, zusammen mit den angedeuteten Bergen im Hintergrund die Weite der Landschaft veranschaulicht. Verstärkt wird die Tiefenräumlichkeit durch die unterschiedliche Akzentuierung der Bildgegenstände in Vorder- und Hintergrund sowie durch das Kolorit. Dem heiteren Sommertag entsprechend verwandte der Künstler für die vordere Landschaftspartie eine frische und kontrastreiche Palette aus Grün, Grau, Braun, Blau, Rot und etwas Weiß. Die Farben sind dünn aufgetragen und die einzelnen Landschaftselemente sorgfältig wiedergegeben. Im atmosphärisch verschwommenen Hintergrund indes ist der Vortrag freier. Die Farbübergänge sind fließend, die Bildgegenstände weniger genau durchformuliert und die Intensität der Kolorits ist auf blasse, weichverfließende Blau-, Braun- und Grautöne reduziert.

Bei den letzten Nordlandbildern dieses Kapitels stellte Saal die Bergwelt in den Mittelpunkt seiner Darstellungen. Die zwei in Motiv, Komposition und Größe nahezu identischen Gebirgslandschaften aus dem Jahre 1857 (Kat. 3.99, 3.100) zeigen im Vordergrund eine felsige, teils bewaldete Talsohle mit einigen Blockhäusern. Vom unteren Bildrand aus schlängeln sich ein schmaler Pfad und ein parallel dazu verlaufender, wilder Gebirgsbach, der sich allerdings unter einem vorspringenden Felsplateau im Mittelgrund verliert, in die Bildtiefe. Dort wird er von einem Katarakt gespeist, der, am Fuße eines Schneefeldes entspringend, vermutlich das Schmelzwasser eines Gletschers mit sich führt. Den Bildausklang bildet ein bis fast an den oberen Bildrand gezogenes Gebirgsmassiv. Kompositionell weisen die beiden Ansichten auf die elf Jahre zuvor entstandene *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) zurück. Ähnlich wie dort wählte der Künstler 1857 (Kat. 3.99, 3.100) einen leicht erhöhten

Standpunkt, verzichtete auf das den Landschaftsraum nach vorn hin abgrenzende Repoussoirmotiv und gestaltete den Vordergrund als einen sich über die gesamte Bildbreite dreieckförmig in die Tiefe ausdehnenden Landschaftsraum, der zu beiden Seiten von den sich diagonal in die Tiefe ziehenden Gebirgszügen eingefasst wird. Im Unterschied zu der älteren Darstellung (Kat. 2.12) jedoch verzichtete er bei den Gebirgslandschaften (Kat. 3.99, 3.100) auf den schmalen Waldgürtel, der den Übergang zwischen Vorder- und Hintergrund vermittelt. Hierdurch entsteht ein im Vergleich zur *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) kontinuierlicher Landschaftsraum ohne unterbrechendes Element. Außerdem konnte der Maler so die imposante Erscheinung des abschließenden Bergmassivs akzentuieren und dessen Monumentalität weitaus anschaulicher vermitteln, als dies bei dem Gemälde von 1846 (Kat. 2.12) der Fall ist. Das Überdimensionale der Bergwelt wird zudem durch eine junge Frau betont, die, dem Massiv abgewandt, rechts im Vordergrund auf einer Felsplatte sitzt. Durch ihre kontemplative Haltung verleiht sie den Gemälden ein idyllisches Moment, das in einem spannungsreichen Kontrast zu der kraftvollen, wilden Erscheinung des Gebirges steht.

Saals künstlerische Weiterentwicklung nach seinem Weggang aus Düsseldorf ist unverkennbar. Während die Lichtfarben in den Anfängen häufig noch einem romantischen Pathos unterworfen waren, setzte er sie nach 1848 in seinem Hauptwerk allmählich etwas unverfänglicher ein: So hat das Unwetter in seinem *Gewitter über Maria Laach* von 1846 (Kat. 2.11) noch einen dramatischen Charakter und die Fackel in seinem zwei Jahre später ausgeführten *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) wirkt grell überzeichnet. Bis zur Mitte der 1850er Jahre findet der Maler zu einem natürlicheren, gleichwohl aber prächtigen und romantisierenden Stil. Die Naturstimmung der 1856 entstandenen *Fjordlandschaft mit zwei fliehenden Rentieren* (Kat. 3.80) erscheint nicht mehr gar so theatralisch wie zehn Jahre zuvor (Kat. 2.11), sondern eher trist und dennoch einfühlsam, und die brennenden Fackeln auf den zwischen 1849 und 1852 entstandenen Ansichten *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2), *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22), *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* (Kat. 3.38) sind ein lichter Schein und nicht mehr ein Irrlicht von artifizieller Überhöhung (Kat. 2.50). Auch die Abend- oder Nachtstimmungen (Kat. 3.41 - 3.43, 3.45, 3.75, 3.77) bestechen durch ihre spektakuläre, aber durchaus wahrhaftige Schilderung des Farben- und Lichtspiels außergewöhnlicher Beleuchtungen, das, wie die nachfolgenden Zitate zeigen, einen großen Anteil an der künstlerischen Anerkennung hatte, die der Koblenzer erfuhr. So etwa lobte David Passavant, Leiter des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt, das 1849 ausgeführte Gemälde *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord* (Kat. 3.3) mit den Worten:

> „Es ist ein Bild von zauberhafter Wirkung und doch von grösster Naturwahrheit; dabei ist die Ausführung ebenso sorgfältig, als frei“[45]

1853 schrieb O. v. Schorn in seiner Rezension es über die Münchner Kunstausstellung:

[45] Deutsches Kunstblatt 1850, 1. Jg., No 5, S. 34.

> „Saal's zahlreiche Arbeiten, [...], zeigen keineswegs die Anwendung unerlaubter Mittel, sondern die mit gesundem Blick erfasste Wirklichkeit, mit vorzüglicher Technik wiedergegeben."[46]

In einer weiteren Kritik über die Berliner Kunstausstellung im Jahre 1856 ist im Zusammenhang mit dem Gemälde *Mitternachtssonne in den Hochgebirgen von Lappland* zu lesen:

> „[es hat] vorwiegend einen naturwissenschaftlichen Werth, der sicher durch die ungemein fleißige, in allen Theilen gewissenhafte, einen ungewöhnlichen Lichteffekt doch mit großer Feinheit der Uebergangstöne vortragende Behandlung verbürgt ist [...]."[47]

Saal, der es meisterhaft verstand, in seinen Werken den Stimmungsreiz unterschiedlicher Tageszeiten mittels einer wohlabgestimmten und genau beobachteten Farbskala wiederzugeben, blieb demnach auch nach Verlassen der Düsseldorfer Kunstakademie im Jahre 1848 der für die Düsseldorfer Malerschule typischen Weltanschauung von einer die Seele berührenden Bildgestaltung treu. Der ausgeprägte Detailrealismus stand der romantischen Stimmung dabei nicht im Wege, doch erzeugte er einen Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit. Bereits um 1854/55 löste sich der Maler bisweilen von seiner romantisierenden Darstellungsweise und gelangte innerhalb der nächsten zwei, drei Jahre zu einer weitaus realistischeren und objektiveren Naturbetrachtung - ein Wandel, in dem sich bereits ein erster augenfälliger Schritt zur späteren Schaffensperiode abzeichnet. Bereits zu Beginn der 1850er Jahre änderte sich auch sein Raumverständnis. Die einzelnen Landschaftsebenen bleiben nicht weiter bloße geometrische Hintereinanderschichtungen wie es in den Anfängen häufig der Fall war (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.12, 2.44), sondern sie verschmelzen in den Arbeiten seit Beginn der 1850er Jahre immer mehr zu einer Einheit. Die Kompositionen sind klar und fließend strukturiert, die Massenverteilung ist ausgewogen und die räumliche Darstellung gegenüber den früheren Werken verbessert.

3.1.6 Schweizreise 1852 und weiteres Schaffen bis 1858

Die bemerkenswerte künstlerische Entwicklung, die sich seit 1848 in den norwegischen Studien und Gemälden abzeichnet, zeigt sich auch in den parallel dazu entstandenen Werken. Bereits die während der Schweizreise im Jahre 1852 ausgeführten Bleistift- und Ölstudien, die mit Ausnahme des Blattes *Haus an einem Fels** (Kat. 3.35) und zweier Ansichten des Wasserfalles Schmadribach[48] ausschließlich Fels- oder Gebirgspartien wiedergeben (Kat. 3.31 – 3.34, 3.37 recto), stehen in ihrer unbefangen-naturalistischen Auffassung vergleichbaren norwegischen Studien von 1850 und 1854 (Kat. 3.12 recto und verso, 3.53 - 3.55, 3.61, 3.64) nahe.

---

[46] Deutsches Kunstblatt 1853, 4. Jg., No , S. 434.
[47] Deutsches Kunstblatt 1856, 7. Jg., No 47, S. 408.
[48] Beide Ölstudien sind nur noch dem Titel nach bekannt. Sie waren zusammen mit einer weiteren Studie im Bestand von Saals Nachlass, den seine Witwe im Jahre 1876 von Bangel in Frankfurt versteigern ließ. Vgl. dazu Auk.Kat. Bangel 1876, S. 12, 14, 15, Nr. 101, 135, 153.

Die einzige, im Original bekannte schweizerische Bleistiftzeichnung *Felsstudie bei Traxelani** von 1852 (Kat. 3.37 recto) schließt in ihrer lockeren und dennoch sicheren Liniensprache sowie in ihrem hohen Maß an Plastizität unmittelbar an die 1850 gezeichnete *Felsstudie bei Mundal** (Kat. 3.12 recto) an. In beiden Fällen sind die Bildgegenstände mit einem unterschiedlich dichten Netz aus parallelen resp. vertriebenen Schraffuren überzogen, die in den stark verschatteten Zonen mehrfach übereinander gesetzt sind. Nur an den Stellen, an denen Licht auftrifft, bleibt der Papiergrund als eigener Lichtwert stehen. Im Unterschied zu dem älteren Blatt (Kat. 3.12 recto) allerdings bestimmen keine kraftvollen, sondern wesentlich feinere Konturen und Schraffuren das Strichbild der *Felsstudie bei Traxelani** (Kat. 3.37 recto).

Die am 15. August 1852 in Öl gemalte *Gebirgslandschaft bei Isenfluh** (Kat. 3.31) und zwei undatierte Felsstudien (Kat. 3.33, 3.34) - aufgrund der farblichen und maltechnischen Ähnlichkeit mit der *Gebirgslandschaft bei Isenfluh** (Kat. 3.31) vermutlich gleichfalls in das Jahr 1852 zu datieren – entsprechen in der schlichten, aber durchaus lebhaften Darstellung, der ausgewogenen Lichtgebung, der Plastizität und in der Detailschärfe den allesamt 1854 entstandenen norwegischen Ölstudien zweier Hochgebirgsausschnitte (Kat. 3.54, 3.55), verschiedener Felsen (Kat. 3.61, 3.64) und der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53). Auch in der motivischen Akzentuierung sind die Gemeinsamkeiten zwischen den schweizerischen und norwegischen Naturaufnahmen unverkennbar. Exemplarisch kann man dies an der 1852 ausgeführten *Gebirgslandschaft bei Isenfluh** (Kat. 3.31) und der zwei Jahre später datierten *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53) belegen. Bei der schweizerischen Ansicht (Kat. 3.31) ist die im Mittel- und Hintergrund aufragende Gebirgskette wie bei der Norwegenstudie (Kat. 3.53) sehr präzise und nuanciert ausgeführt, wohingegen der Maler den Vordergrund, dem kompositorisch ohnehin kaum eine Bedeutung zufällt, nur grob erfasste. Bei den beiden Felsstudien von 1852 (Kat. 3.33, 3.34), die ebenso wie die aus Norwegen stammenden Detailaufnahmen (Kat. 3.61, 3.64) Saals schon in frühen Jahren beobachtetes Interesse an geologischen Strukturen bekunden, verhält es sich, der Plazierung der Findlinge entsprechend, genau umgekehrt. Hier wird der Vortrag mit zunehmender Entfernung großzügiger. Den Detailstudien in der Ausführung vergleichbar ist eine nicht datierte *Gebirgslandschaft** (Kat. 3.32). Das bildmäßig angelegte Blatt, das in Anbetracht seiner stilistischen und koloristischen Nähe zu der *Gebirgslandschaft bei Isenfluh** (Kat. 3.31) und den Felsstudien (Kat. 3.33, 3.34) chronologisch hier eingeordnet werden kann, zeigt im Vordergrund ein felsiges Flussbett, das seitlich von einem trichterförmig angeordneten Waldgürtel gerahmt und im Hintergrund von einem Bergzug mit Wasserfall begrenzt wird. Gegenüber den zuvor genannten Landschaftsausschnitten (Kat. 3.31, 3.53) ist bei dieser Ansicht (Kat. 3.32) der Vordergrund detailliert ausgeführt, während die Wiedergabe des Bergrückens im Hintergrund erstaunlich unpräzise bleibt.

Unterschiede zwischen den Naturaufnahmen beider Reisen betreffen den Duktus. Dieser, bei einem Großteil der norwegischen Studien (etwa Kat. 3.60, 3.61, 3.64) sehr fein, wirkt im Vergleich dazu bei den schweizerischen Ansichten (Kat. 3.31 – 3.35) ungeachtet ihres schlechten Erhaltungszustandes gröber. Die Pinselstriche sind häufig sichtbar, die Farben

großflächig aufgetragen und deren Übergänge weniger fließend. Zudem fehlt dem Kolorit die Leuchtkraft und Frische der Nordlandbilder (Kat. 3.56 – 3.58, 3.60, 3.61). Die Farbgebung der schweizerischen Blätter (Kat. 3.31 – 3.35) beschränkt sich auf verschiedene Braun-, Grau-, Grün- und Blautöne, deren zwar kräftiger, aber dennoch verhaltener Charakter an einige Studien der Düsseldorfer Lehrjahre (Kat. 2.6, 2.7) erinnert.
Über die Farbgebung des einzigen, nur noch aus einer Abbildung bekannten Ölgemäldes mit schweizerischem Motiv, dem *Blick auf die Hohe Palm* von 1852 (Kat. 3.36), kann, da das Werk nur in einer Schwarzweißphotographie vorliegt, keine Aussage getroffen werden.[49] In Stil und Auffassung, das heißt in der lockeren Pinselführung und der unbefangenen Ausstrahlung, entspricht das Werk den zuvor besprochenen Naturaufnahmen von 1852 (Kat. 3.31 – 3.35). Ähnlich wie bei der oben erwähnten Ölstudie *Gebirgslandschaft** (Kat. 3.32) blickt der Betrachter aus nächster Nähe auf einen sich weit in den Landschaftsraum erstreckenden, mit Findlingen und Geröll übersäten Vordergrund. Am unteren rechten Bildrand führt ein Weg, der über einem kleinen Gebirgsbach in einen Holzsteg mündet, am jenseitigen Ufer zu einem schmalen Waldgürtel, der, auf der linken Bildseite in einen dichten Nadelwald übergehend, im Mittelgrund emporragt und rechts von einem bis an den oberen Bildrand reichenden Gebirgsmassiv hinterfangen wird. Die sich daraus ergebende Gliederung - eine Mischform aus horizontaler Hintereinanderschichtung zweier Raumebenen auf der linken und angedeuteter parabolischer Tiefenraumerschließung mit bildparallelem Abschluss auf der rechten Bildseite – veranschaulicht die Weiterentwicklung, die Saals künstlerische Fähigkeiten seit 1848 erfahren haben. Verglichen mit der sechs Jahre zuvor entstandenen *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) erscheint die Komposition der vorliegenden Darstellung (Kat. 3.36) harmonischer und naturgetreuer. Die einzelnen Raumebenen sind im Vergleich zu dem älteren Gemälde (Kat. 2.12) nicht unverbunden hintereinandergeschichtet, sondern sie gehen vielmehr fließend ineinander über. Dadurch wirkt im Unterschied zu früher (Kat. 2.12) der Vordergrund nicht mehr bühnen- und der Hintergrund nicht mehr kulissenhaft. Bei dem Gemälde *Blick auf die Hohe Palm* (Kat. 3.36) liegt das Bildzentrum unmittelbar hinter dem Holzsteg. Hier treffen sich alle Linien in einem imaginären Punkt. Lediglich der die Ansicht abschließende Bergrücken durchbricht diese Ausrichtung und erzeugt so eine Spannung in der Gestaltung.

Parallel zu den zahlreichen Bildern, die auf Motive seiner Auslandsaufenthalte (1850, 1852, 1854) zurückgehen, suchte und fand Saal nach Verlassen der Düsseldorfer Kunstakademie auch in seiner deutschen Heimat immer wieder Anregungen für seine Kunst. Diese künstlerischen Streifzüge sind durch dreiundzwanzig Landschaftsbilder belegt. Sechs von ihnen sind heute nur noch dem Titel nach bekannt,[50] drei kennt man aus Abbildungen und vierzehn sind im Original zugänglich. Neben den Landschaften haben sich noch eine

[49] Im selben Jahr führte Saal noch zwei weitere Gemälde mit schweizerischen Motiven aus - eine *Wilde Wald- und Felspartie* (bez. mit Sausbach) und eine *Hochgebirgslandschaft mit Gletscher* (bez. mit Isenfluh). Beide Werke sind heute verschollen. Sie befanden sich zusammen mit dem *Blick auf die Hohe Palm* (Kat. 3.36) in Saals Nachlass, der 1876 bei Bangel in Frankfurt zur Versteigerung gebracht worden war. Vgl. dazu Auk.Kat. Bangel 1876, S. 5, Nr. 21 - 23.
[50] Auk.Kat. Bangel 1876, S. 6 – 9, 16, Nr. 42, 44, 55, 69, 71, 162.

Portraitkarikatur (Kat. 3.48), fünf unprätentiöse Bildnisse (Kat. 3.25, 3.26, 3.51, 3.90, 3.91) und zwei Hundebilder (Kat. 3.46, 3.47) erhalten.

Die früheste Landschaft, die am 2. September 1849 in Öl gefasste *Heidelandschaft mit Fels** (Kat. 3.1), besticht durch ihre für alle Naturstudien Saals typische Natürlichkeit. Mittelpunkt der Ansicht bildet ein durch seine fast weiße Farbe auffallender Findling, der sich deutlich von den leuchtend rotviolett blühenden Ericasträuchern und dem fast schwarzen Nadelgehölz im Hintergrund abhebt. Maltechnisch steht die Darstellung einigen norwegischen Naturaufnahmen von 1854 (etwa Kat. 3.61, 3.64) nahe. Hier wie dort ist das Gesteinsrelief in sehr feiner Manier mit sanft modellierten Farbübergängen wiedergegeben. Gemessen daran erscheinen der vier Jahre zuvor ausgeführte *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8) und selbst die Schweizer Gebirgs- und Detailansichten (Kat. 3.31 – 3.35) etwas grob. In der Entwicklung des Tiefenraumes ist ebenfalls eine Weiterentwicklung gegenüber der Düsseldorfer Akademiezeit sichtbar. Im Gegensatz zu dem vier Jahre älteren *Lahnufer** (Kat. 2.7) oder dem zuvor erwähnten *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8) weist die *Heidelandschaft mit Fels** von 1849 (Kat. 3.1) ein höheres Maß an Tiefenwirkung auf.

Gleiches lässt sich von der mit „4. August 1853“ datierten Ölstudie *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.49) sagen. Saal, der dieses Landschaftsmotiv mindestens vier Mal auf Leinwand bannte,[51] wählte hier den topographischen Gegebenheiten nach zu urteilen einen nördlichen, an der Längsseite des Sees gelegenen Standpunkt mit Blick nach Südwesten. Vor dem Betrachter, der unmittelbar über dem schärenartig zerklüfteten Ufer zu schweben scheint, breitet sich der im Hintergrund von den Alpen begrenzte See aus, der sich in sanften Wellen an der am linken Bildrand angeschnittenen Uferzone bricht. Kompositionell ähnelt das Bild der norwegischen Naturaufnahme *Moldefjord im Romsdalen** von 1854 (Kat. 3.56). In beiden Fällen verzichtete der Maler auf das vordere Abschlussmotiv und unterteilte die Bilder folglich in zwei horizontal ausgerichtete Raumzonen von unterschiedlicher Ausdehnung. Zudem schloss er die Ansichten im Hintergrund mit einer von Bildrand zu Bildrand reichenden Gebirgskette ab, während sich die Wasseroberfläche über den gesamten Vorder- und Mittelgrund erstreckt. Hierdurch wird die Wirkung der Weite zum unausgesprochenen, aber zentralen Thema des Bildes. Auch in der Beschränkung des Kolorits auf ein reich differenziertes Blau sowie etwas Ocker, Braun und Weiß, das über dem Horizont um ein milchiges Gelb erweitert ist, sind beide Darstellungen (Kat. 3.49, 3.56) durchaus äquivalent. Unterschiede indes zeigen sich in der Malweise und in der Wirkung. Im Gegensatz zu der Fjordansicht (Kat. 3.56) ist der Duktus des *Bodensees mit Alpen** (Kat. 3.49) schwungvoll, die Formbeschreibung summarisch und der Farbauftrag stellenweise pastos. Der Himmel ist mit dicken Cumuluswolken durchzogen und die Wasseroberfläche durch die diagonal anbrandenden Wellen im Vordergrund aufgelockert. Hierdurch erweckt die Ansicht des Bodensees einen dynamischeren und lebhafteren Eindruck als die des *Moldefjords im Romsdalen** (Kat. 3.56), die durch die präzise Ausgestaltung, den dünn

[51] Zwei weitere Ölbilder dieses Motivs wurden 1876 bei Bangel (S. 9, Nr. 71, 72) zur Versteigerung angeboten und gelten seitdem als verschollen.

vertriebenen Farbauftrag, den wolkenlosen Himmel und die spiegelglatte Wasseroberfläche vergleichsweise statisch erscheint.
Im Motiv nahezu identisch, im Bildaufbau jedoch anders als der *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.49) präsentiert sich die ihrem Bildtitel nach gleichlautende, undatierte Ölstudie *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.50). Im Unterschied zu der 1853 entstandenen Arbeit (Kat. 3.49) wählte der Künstler hier einen engeren Bildausschnitt und gliederte den Landschaftsraum nach konventioneller Art in drei horizontale Ebenen. Die undatierte Bodenseeansicht (Kat. 3.50) wird im Hintergrund von den Alpen und im Vordergrund von einem breiten, größtenteils mit Büschen und Bäumen bestandenen Uferstreifen abgeschlossen. Der See selbst bildet nur noch den relativ schmalen Mittelgrund und ist damit nicht mehr bildbestimmend. Obendrein kommt es zu einer entschiedenen Trennung von Vorder- und Mittelgrund und somit zu einer Zäsur im Raumkontinuum. Kompositionell erinnert die Darstellung damit an das um 1845 entstandene *Lahnufer** (Kat. 2.7). Auch in der Farbgebung – dem dunklen Grün, Braun und Ocker der Uferzone und dem nuancenreichen, in den lichtstarken Partien ins Weiße oder Gelbliche changierenden Blau des Sees und des Himmels – sind die Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Naturaufnahmen (Kat. 2.7, 3.50) augenfällig. Demnach wäre eine Entstehung im selben Jahr denkbar. Stilistisch jedoch, vor allem im Hinblick auf die Darstellung der Wolken, steht die Studie dem 1853 datierten *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.49) und in der gekonnten Wiedergabe der Wasseroberfläche dem *Moldefjord im Romsdalen** (Kat. 3.56) nahe. Deshalb erscheint eine Datierung um 1853 gerechtfertigt.
Im Zusammenhang mit den beiden Bodenseeansichten (Kat. 3.49, 3.50) dürfte die weder datierte noch mit einer Ortsangabe versehene *Seenlandschaft bei Abendbeleuchtung* (Kat. 3.89) zu sehen sein. Den mündlichen Berichten seiner Urgroßenkel zufolge schenkte Georg Otto Eduard Saal das Gemälde Ende 1856 oder Anfang 1857 der badischen Großherzogin Luise von Preußen.[52] Das Bild, das ihr Mann, Großherzog Friedrich I von Baden, in seinem herzlichen Dankesschreiben vom 18. April 1857 unter anderem als „schön“ und „an Erinnerungen so reich“[53] bezeichnete, gibt nach Mitteilung der Familie des Malers den von der Badestelle der Großherzogin aus sich darbietenden Blick über den Bodensee auf Konstanz wieder. Dominiert wird der panoramaartig aufgefasste Landschaftsausschnitt von dem See. Er nimmt den gesamten, weit ausgedehnten Mittelgrund ein und wird im Hintergrund durch die von Bildrand zu Bildrand reichenden Alpen abgeschlossen. Im Vordergrund begrenzt ein steiniger, nur schmaler Uferstreifen, der sich auf der rechten Bildseite in weitem Bogen bis in die Tiefe des Bildraumes zieht, die Darstellung. Der 1853 datierten Studie *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.49) vergleichbar sind das nahezu identische Arrangement der einzelnen Bildelemente, der etwas erhöhte, unmittelbar am Ufer gelegene Betrachterstandpunkt und der weite Blick über die Landschaft. In der Stimmung und Malweise jedoch fällt die *Seelandschaft mit Segelboot bei Abendbeleuchtung** (Kat. 3.89) aus dem Rahmen. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Bodenseeansichten (Kat. 3.49, 3.50) steht nicht die physische Darstellung des Landschaftsmotivs, sondern die einbrechende

[52] Möglicherweise ist das Bild mit dem Gemälde *Ansicht vom Bodensee mit der Alpenkette* identisch, das im Verzeichnis der großherzoglichen Gemäldesammlung (Abt. 56/1614, GLA Karlsruhe) unter der Nummer 5 aufgeführt ist.
[53] Brief von Großherzog Friedrich I von Baden an Georg Saal, Karlsruhe, den 18. April 1857; Privatbesitz.

Abenddämmerung - die sich in diesem Zeitraum verändernden Farben von Himmel, See und Bergen – im Zentrum der Malerei. Die Sonne, zum Teil durch Wolken verdeckt, färbt den Himmel in ein kräftiges Orange und Gelb, das sich auf dem See widerspiegelt und diesen in einzelne Farbpartien und Pinselstriche aufzulösen scheint. Hierdurch wirkt die Wasseroberfläche fast ein wenig impressionistisch, wohingegen der Himmel in naturalistischer Manier wiedergegeben ist. Auch wenn Saal bei dem Gemälde *Seelandschaft mit Segelboot bei Abendbeleuchtung** (Kat. 3.89) möglicherweise Eindrücke seiner 1853 erfolgten Reise an den Bodensee verarbeitet haben sollte, dürfte er es doch erst um 1856/57 ausgeführt haben. Für diese Vermutung sprechen nicht nur die oben erwähnten Umstände, sondern überdies die gegenüber den zuvor erläuterten Bodenseestudien (Kat. 3.49, 3.50) und den norwegischen Abendstimmungen (etwa Kat. 3.41, 3.75 - 3.77) zum damaligen Zeitpunkt modern anmutende Malweise.

Aufgrund der mit „1853“ datierten Portraitzeichnung von Johann Petzmayer (Kat. 3.51), muss Georg Saal im Oktober 1853 München besucht haben. Im Verlaufe dieser anderweitig nicht dokumentierten Reise scheint er unter anderem einen Ausflug an den südlich von Salzburg gelegenen Königssee unternommen zu haben. Hiervon zeugt das einzig nachweisbare Gemälde dieser Region, der *Blick auf den Königssee mit Watzmann* (Kat. 3.52), das seiner Beschriftung zufolge 1853 in München entstand. Das nur in einer Schwarzweißphotographie vorliegende Bild gibt den sich von Osten aus darbietenden Blick über den Königssee und die ihn umschließenden Berge wieder. In seiner Komposition weist es eine den 1857 gemalten Norwegendarstellungen *Fjordlandschaft mit mähendem Bauer** (Kat. 3.95) und den beiden *Fjordlandschaften* (Kat. 3.96, 3.97) vergleichbare Gliederung aus drei Landschaftsebenen mit trichterförmiger Tiefenraumerschließung auf. Auch in der Wahl des Hochformats, dem enggefassten Bildausschnitt, der in allen Bildbereichen gleichermaßen präzisen Ausführung und in der Lichtführung entspricht das 1853 ausgeführte Werk (Kat. 3.52) den vier Jahre später entstandenen Fjordansichten (Kat. 3.95 – 3.97). Ein wesentlicher Unterschied zwischen den genannten Arbeiten (Kat. 3.52, 3.95 – 3.97) besteht jedoch darin, dass Saal bei dem *Blick auf den Königssee mit Watzmann* (Kat. 3.52) den See im Vordergrund durch Baumwipfel rahmte, die zu einer Zäsur in der ansonsten stufenlosen Entwicklung des Landschaftsraumes führen.

Bei dem mit „6. August 1855“ bezeichneten Gemälde *Sägemühle bei Oberbeuren in Baden-Baden* (Kat. 3.74) hingegen, das 1856 zunächst der badische Großherzog für 330 fl angekauft[54] und 1872 die englische Königin Victoria erworben hatte,[55] verzichtete Saal auf das den Landschaftsraum nach vorn hin abschließende Repoussoirmotiv und erreichte damit ein durchgängiges Raumkontinuum. Im Vordergrund, einer grasbewachsenen Lichtung, in deren Zentrum die Sägemühle steht, führen ein breiter Weg und ein parallel dazu

[54] Brief von Saal an einen großherzoglichen Mitarbeiter, Baden-Baden, den 6. Mai 1856; Brief von einem großherzoglichen Mitarbeiter an Saal, Karlsruhe, den 9. Mai 1856 und Brief von Saal an einen großherzoglichen Mitarbeiter, Baden-Baden, den 11. Mai 1856; alle drei Briefe in Abt. 56/1482, GLA Karlsruhe.

[55] Dieser interessante Hinweis stammt von Mr. Michael Hunter, Kurator in Osbourne House. Ihm zufolge hatte Königin Victoria von England im Frühjahr 1872 ihre Schwester Prinzessin Feodore in Baden-Baden besucht (erbaute dort 1860 die Villa Hohenlohe), bei dieser Gelegenheit einen kleinen Ausflug zu der Sägemühle bei Oberbeuren unternommen und daraufhin das gleichnamige Gemälde Saals erstanden.

verlaufender Bach vom unteren Bildrand aus in die Tiefe. Während sich der Pfad vor einem dicht bewaldeten, den Bildausklang bildenden Bergzug verliert, scheint der Bachlauf bereits auf Höhe des Sägewerkes im Mittelgrund zu enden. Kompositionell erinnert das Gemälde an die 1857 entstandenen norwegischen *Gebirgslandschaften* (Kat. 3.99, 3.100). Allen drei Werken gemeinsam ist die Unterteilung des Landschaftsraumes in zwei Zonen – einer sich über die gesamte Bildbreite in die Tiefe ausdehnenden Ebene im Vordergrund und konkav angeordnete Bergzüge im Hintergrund. Auch in den bildeinführenden Motiven „Weg" und „Bach", dem leicht erhöhten und nahegelegenen Betrachterstandpunkt, dem Verzicht auf einen vorderen Bildabschluss sowie der in allen Landschaftsbereichen gleichermaßen exakten und feinteiligen malerischen Ausführung bestehen Parallelen zwischen der *Sägemühle bei Oberbeuren in Baden-Baden* (Kat. 3.74) und den beiden Norwegenansichten (Kat. 3.99, 3.100).

Ein weiteres Motiv seiner nächsten Umgebung hielt Saal auf seinem 1856 datierten Gemälde *Felsiger Waldbach mit Brückensteg* (Kat. 3.81) fest. Der Betrachter blickt hier aus nächster Nähe auf einen schmalen Wasserlauf mit Holzbrücke, der sich in mehreren Stufen aus der Ferne in ein nach vorn hin breiter werdendes Bachbett ergießt. Gesäumt wird der Wasserlauf zu beiden Seiten von baumbestandenen Felsen, die sich trichterförmig in die Bildtiefe ziehen und hier von einem Bergrücken hinterfangen werden. Der sich daraus ergebende Kompositionstyp - eine Kombination aus parabolischer Tiefenraumerschließung und horizontalem Bildabschluss – findet sich bereits bei der zuvor besprochenen *Sägemühle bei Oberbeuren in Baden-Baden* (Kat. 3.74). Im Unterschied zu diesem 1855 entstandenen Gemälde und den anderen, konzeptionell auf die 1846 entstandene *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) zurückverweisenden Werken wie etwa den norwegischen *Gebirgslandschaften* (Kat. 3.99, 3.100) schloss der Maler den *Felsigen Waldbach mit Brückensteg* (Kat. 3.81) durch ein schmales Felsufer im Vordergrund ab.

Das letzte Ölgemälde dieser Gruppe, die 1857 datierte *Rheinlandschaft* (Kat. 3.101), zeigt in seiner Komposition Anklänge an die bereits fünfzehn Jahre zuvor ausgeführte *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11). In beiden Darstellungen finden sich der erhöhte Betrachterstandpunkt, der panoramaartige Blick über einen Ausschnitt der Rheinlandschaft, die im Mittelgrund hineinragende und den Strom in zwei Arme unterteilende Landzunge sowie der beidseitig von bewaldeten Bergketten eingefasste Flusslauf, der sich in weitem Bogen bis in die Tiefe des Hintergrundes zieht. Im Gegensatz zu dem älteren Gemälde (Kat. 1.11) aber ordnete Saal bei der *Rheinlandschaft* (Kat. 3.101) die Motivelemente gespiegelt an. Darüber hinaus verzichtete er auf die schmale, das Koblenzer Gemälde (Kat. 1.11) nach vorn hin rahmende Schattenpartie und gestaltete 1857 (Kat. 3.101) den Vordergrund als einen felsigen, durch einen dichten Waldgürtel gegen den Rhein abgegrenzten Hang, an dem ein Hirtenpärchen mit seinen Ziegen rastet, während ein Wanderer auf einem am unteren Bildrand in die Darstellung hineinführenden Weg in Richtung Tal marschiert. Gegenüber der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) reduzierte auf der *Rheinlandschaft* (Kat. 3.101) auch die Intensität des Kolorits und die Farbpalette auf wenige, reich differenzierte Braungrau-, Grün- und Rosttöne. Der wohl grundlegendste Unterschied zwischen den beiden Ansichten besteht aber

im Charakter und in der Auffassung. Handelt es sich bei der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) noch um eine Verknüpfung aus Landschafts- und Architekturansicht, die durch die Rückenfigur und die abgestorbene Eiche einen deutlich romantischen Sinngehalt erhält, so ist die *Rheinlandschaft* (Kat. 3.101) trotz der Staffage eine eher sachliche, aber dennoch atmosphärisch dichte Landschaftsschilderung. In ihrer künstlerischen Güte jedoch stehen sich beide Werke trotz des beträchtlichen Zeitunterschiedes in der Entstehung in nichts nach.

Neben den genannten Ölbildern schuf Saal noch einige Aquarelle. Drei dieser Blätter, das 1856 ausgeführte *Flusstal im Gebirge** (Kat. 3.82) und die beiden nicht datierten Ansichten *Flusstal im Gebirge* *(Kat. 3.83) und *Kegelbahn in der Vorhalle eines Wirtshauses** (Kat. 3.84), die aufgrund ihrer koloristischen und stilistischen Nähe zu dem *Flusstal im Gebirge** (Kat. 3.82) ebenfalls um 1856 entstanden sein könnten, liegen nur noch in Abbildungen vor. In ihrer Natürlichkeit, in ihrer skizzenhaften Vorzeichnung, der großzügigen, nicht im Detail verweilenden Formgestaltung sowie dem spontanen und fließenden Farbauftrag sind die beiden Landschaftsausschnitte (Kat. 3.82, 3.83) durchaus mit einigen norwegischen Aquarellstudien von 1847 (Kat. 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto) vergleichbar. Eine Ausnahme bildet die *Kegelbahn in der Vorhalle eines Wirtshauses** (Kat. 3.84). Wie bereits auf der *Burg Ortenberg** von 1845 (Kat. 2.6) oder der *Fjordlandschaft mit Segelboot** von 1847 (Kat. 2.42) sind die Einzelformen fest umrissen und die Farben Partie für Partie aufgetragen. Dadurch entstehen sichtbar gegeneinandergesetzte und begrenzte Farbfelder, deren Ränder linearen Wert besitzen und das Motiv somit exakt wiedergeben. Im Kolorit allerdings zeigen sich Unterschiede gegenüber den älteren Aquarellen. Während die Norwegenstudien (Kat. 2.15 recto, 2.18, 2.22 recto) ausschließlich in ruhigen, vorwiegend auf Blau, Grün, Braun, Grau und Ocker begrenzten Farben gehalten sind, beeindrucken die neun Jahre später entstandenen Naturaufnahmen (Kat. 3.82 – 3.84) durch eine Palette, die neben Grün, Grau und Braun vor allem durch ihre leuchtenden Gelbtöne besticht.
Die übrigen vier Aquarelle (Kat. 3.85 – 3.88) - heute alle im Bestand der Kunsthalle Karlsruhe – sind aufgrund ihrer vollendeten Aquarelltechnik und ihrer hohen malerischen Qualität den Gemälden ebenbürtig. Die jeweils auf Karton aufgeklebten und mit Goldlinie eingefassten Arbeiten sind Bestandteil zweier Alben, mit denen badische und andere deutsche Künstler dem badischen Großherzog Friedrich I aus Anlass seiner Hochzeit mit der preußischen Prinzessin Luise Marie Elisabeth am 20. September 1856 ihre Ehrerbietung und Verbundenheit ausdrücken wollten. Bereits im Dezember 1855 hatte der damalige Heidelberger Bürgermeister Anderst in seiner Stadt einen Aufruf veröffentlicht, um die Bürger über folgendes Vorhaben in Kenntnis zu setzen:

> „Die gesamte Einwohnerschaft Heidelbergs möchte dem Großherzog anlässlich seiner Vermählung ein Heidelberg-Album als Geschenk überreichen, an dem sich eine Reihe badischer Künstler beteiligt hat.“[56]

Nach den Worten von Anderst sollte dieses erste, sogenannte Heidelberger Friedrich-Luisen-Album sowohl lokale als auch persönliche Bezüge zu dem Herrscherhause beinhalten:

[56] N Kachel / 21, GLA Karlsruhe.

> „[...] auf teils landschaftliche und architektonische Darstellungen beschränken, welche auf Heidelberg selbst und soweit möglich auch in seiniger Deutung auf das Regentenhaus Bezug haben.“[57]

Die zentrale Koordination lag in den Händen von Münzrat Ludwig Kachel. Neben anderen Künstlern - darunter Wilhelm Dürr (1815 – 1890), Moritz von Schwind (1804 – 1871), Karl Roux (1826 – 1894), Feodor Dietz (1813 – 1870), Ludwig Lindemann-Frommel (1819 – 1891) oder Johann Grund (1808 – 1887) - hatte er am 20. Januar 1856 Georg Saal eine schriftliche Einladung zur Teilnahme gesandt.[58] Bereits einen Tag später, am 21. Januar 1856, setzte der Maler den Münzrat schriftlich davon in Kenntnis, „mit Vergnügen zu dem schönen Unternehmen der Heidelberger mitzuwirken“.[59] In demselben Schreiben unterrichtete Saal den Münzrat noch über seine Motivwünsche und –vorschläge:

> „[...] ich halte hierzu von den angegebenen Nummern des Circulars Nr. 4 – 8 und 14 für mich am geeignetsten und bitte Er. Hochwohlgeboren um meine Zeit passend eintheilen zu können mich baldigst wissen zu lassen, ob mir diese Nummern, oder welche davon mir überlassen werden wollen. Sollten dieselben schon an andere Künstler vergeben sein, erlaube ich mir zu den unter Nr. 23 – 24 etc. angedeuteten Landschaftenansichten aus der Gegenwart zur Auswahl vorzuschlagen
> 1. Die Ansicht in Neuenheim aufgenommen thaleinwärts
> 2. Ansicht vom Fuße der Bögen gegen die Ebene zu
> 3. Ansicht von der Kanzel thaleinwärts
> 4. von der Molkenanstalt“

Zur Aufnahme in das Heidelberger Friedrich-Luisen-Album gelangten schließlich die Ansichten *Blick von Nordosten auf das Heidelberger Schloss und die Stadt bei Sonnenuntergang* (Kat. 3.85) als Blatt Nr. 5 und *Blick auf Ziegelhausen im Neckartal* (Kat. 3.86) als Blatt Nr. 40. Beiden Arbeiten gemeinsam ist der weite Bildausschnitt, der erhöhte Standpunkt und die Aufteilung des Landschaftsraumes in drei Raumebenen. Die Darstellung *Blick von Nordosten auf das Heidelberger Schloss und die Stadt bei Sonnenuntergang* (Kat. 3.85) gibt einem ihr beigelegten Blatt zufolge den „Blick auf die Wohnung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs, aufgenommen in der Nähe der Schlossstrasse“ wieder. Den Vordergrund nimmt ein abschüssiger, mit Büschen und Bäumen bewachsener Hang ein. Auf der ihm gegenüberliegenden Anhöhe erhebt sich in der linken Bildhälfte das Heidelberger Schloss, während sich auf der rechten Bildseite - am Fuße des Schlossberges – die Neckarebene mit der Stadt und dem Heiligenberg ausbreitet. Blickfang der Ansicht ist das Schloss. Allein schon durch seine exponierte Lage auf dem nach rechts hin abfallenden

---

[57] N Kachel / 21, GLA Karlsruhe.

[58] Dies geht aus dem Brief hervor, den Saal am 21. Januar 1856 an Münzrat Kachel geschrieben hatte; N Kachel / 19, Bl. 1 – 135, No 37; GLA Karlsruhe.

[59] Brief von Saal an Münzrat Kachel, 21. Januar 1856; N Kachel / 19, Bl. 1 – 135, No 37; GLA Karlsruhe. Ein weiterer Brief, den Saal am 28. Januar 1856 von Nathburg (?) aus an Münzrat Kachel gerichtet hatte (N Kachel / 19, Bl. 1 – 135, No 47; GLA Karlsruhe), hat denselben Wortlaut wie das am 21. Januar 1856 verfasste Schreiben.

Schlossberg erregt es sogleich die Aufmerksamkeit des Betrachters. Kompostionell bestimmt es den Mittelgrund und ist der Stadt optisch vorgelagert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Lichtführung. Wie schon die Kirche bei dem 1842 datierten Gemälde *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) wird auch der Schlosskomplex des Aquarells *Blick von Nordosten auf das Heidelberger Schloss und die Stadt bei Sonnenuntergang* (Kat. 3.85) von der Abendsonne angestrahlt, wohingegen die Stadt, der sich in die Tiefe windende Flusslauf und die ihn auf der rechten Bildseite begrenzenden Berge im Abenddunst verschwimmen. Dadurch ergeben sich zwei Schwerpunkte - hier der Architekturkomplex, dort die Neckarebene mit Heidelberg -, die unterschiedlich gestaltet sind. Während Saal das Schloss und die Vegetation im Vordergrund überaus exakt und mit viel Liebe zum Detail ausführte, gab er die Stadt Heidelberg und die Flusslandschaft schemenhaft wieder. Zudem veränderte er die Intensität des leicht und flüssig aufgetragenen, vielfach abgestuften Kolorits. Während er im Vorder- sowie im linken Mittelgrund leuchtende Grün-, Rot- und Brauntöne verwandte und sie Partie für Partie auftrug, beschränkte er sich im rechten Mittel- und Hintergrund auf ein weiches, gedecktes Rot, das am bedeckten Himmel allmählich in Grau übergeht. Dabei sind die Farbübergänge fließend. Hierdurch erhält die topographisch sachliche Ansicht eine atmosphärisch dichte Ausstrahlung, die durch die hohe malerische Qualität zusätzlich gesteigert wird.

Im Vergleich dazu erscheint der zweite Beitrag des Koblenzers zu dem Heidelberger Friedrich-Luisen-Album, der *Blick auf Ziegelhausen im Neckartal* (Kat. 3.86), im Motiv und in der Stimmung wesentlich unspektakulärer. Von einem hohen Standpunkt aus blickt der Betrachter flussabwärts über das Neckartal auf den unweit von Heidelberg gelegenen Ort. Im Zentrum des Bildes sieht man einen relativ kleinen Ausschnitt einer Biegung des Neckars, der ringsum von dicht bewaldeten Bergen gesäumt ist. Dadurch entsteht eine Ruhe, die durch das Kolorit unterstrichen wird. Auch bei diesem Bild akzentuierte Saal die Bildgegenstände im Vorder- und Hintergrund unterschiedlich. Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Blatt (Kat. 3.85) aber wählte er bei dem *Blick auf Ziegelhausen im Neckartal* (Kat. 3.86) mildes Tageslicht, das die einzelnen Landschaftsbereiche harmonisch miteinander verbindet. In der Farbgebung beschränkte er sich auf ein zurückhaltendes, reich differenziertes Grün, Blaugrün und Blau. Alle drei Töne verstärken die der Komposition innewohnende Schlichtheit. Belebt wird die Palette lediglich durch die in dezentem Rot angedeuteten Häuser Ziegelhausens, die sich am linken Neckarufer an einen der fernen Berghänge schmiegen.

Bei dem zweiten Album handelt es sich um das Friedrich-Luisen-Album – nicht zu verwechseln mit dem oben genannten Heidelberger Friedrich-Luisen-Album. Im Unterschied zu diesem durften an dem Friedrich-Luisen-Album auch Künstler außerhalb Badens mitwirken. Überdies musste sich die Motivwahl nicht auf lokale Themen beschränken noch mussten Bezüge zum Regentenhaus enthalten sein. Den dezidierten Ausführungen Theilmanns[60] zufolge hatten Wilhelm Schirmer (1807 – 1863), seit 1854 Leiter der im selben Jahr vom Prinzregenten neubegründeten Kunstakademie Karlsruhe, und der damalige Direktor der großherzoglichen Gemäldegalerie, Carl Ludwig Frommel (1789 -

[60] Theilmann 1996, S. 63 – 80.

1863), im Januar 1856 einen Aufruf zur Beteiligung am Friedrich-Luisen-Album veröffentlicht. Nach anfänglichen Schwierigkeiten - Absagen oder nur vagen Zusagen seitens der Künstlerschaft und verspätet eingereichten Arbeiten[61] - konnte Schirmer bereits am 5. Juli 1856 seinem Freund Friedrich Eggers, dem Herausgeber des Deutschen Kunstblattes, mitteilen:

> „Indessen steht es ganz gut mit unserm Album an Zusagen belaufen sich gegen 90 Blatt wovon die Hälfte bereits eingetroffen aus Düsseldorf, Dresden, München ja sogar Hamburg, Bremen, Koblenz, Städte wo nur einzelne Künstler leben sind darinnen vertreten, der Zweck ist also leidlich erreicht, [...].“[62]

Neunzehn Tage später, am 24. August 1856, schließlich umfasste das Album über einhundert und am 30. September, dem Tag der feierlichen Festgabe an den badischen Großherzog Friedrich I und seine Gemahlin Prinzessin Luise von Preußen, einhundertdreißig Werke.[63] Nach der offiziellen Geschenkübergabe fanden noch achtzehn weitere Arbeiten Aufnahme in das Friedrich-Luisen-Album.[64]

Das in zwei Gruppen („badische Künstler“ und „auswärtige Künstler“) unterteilte und alphabetisch geordnete Friedrich-Luisen-Album beinhaltet von Saal die Aquarelle *Das Eismeer* als Blatt Nr. 51 (Kat. 3.87) und die *Waldpartie mit einem Fluss in Norwegen* als Blatt Nr. 52 (Kat. 3.88). Bei der Darstellung *Das Eismeer* (Kat. 3.87) handelt es sich um eine Variation des 1852 entstandenen Gemäldes *Mondnacht auf Grönland* (Kat. 3.45). Beiden Werken gemeinsam ist die aus drei aufeinanderfolgenden Ebenen bestehende Komposition, der tiefe und nahegelegene Standpunkt sowie das Grundmotiv - die im Hintergrund von einem schroff aufragenden Eisberg begrenzte See, inmitten derer ein Segelschiff vor Anker gegangen ist. Ebenfalls vergleichbar ist die bizarre, aber durchaus naturgetreue Formgebung und die Malweise. Erneut sind die einzelnen Bildgegenstände in allen Raumebenen mit derselben Sorgfalt gestaltet, in ihren unterschiedlichen Stofflichkeiten exakt erfasst und plastisch herausgearbeitet. Der Farbauftrag ist differenziert und der Duktus sehr detailliert. Im Gegensatz zu dem Gemälde (Kat. 3.45) ordnete Saal bei dem Aquarell (Kat. 3.87) die einzelnen Bildgegenstände spiegelverkehrt an. Außerdem blendete er der 1856 entstandenen Ansicht anstelle der hochaufgetürmten Eisschollen ein flaches Felsufer vor und fügte in der vorderen Bildpartie eine Eisbärenjagd ein. Auf der linken Bildseite, unweit eines Schoners mit zum Teil gesetzten Segeln, liegt ein Ruderboot mit drei Männern, von denen zwei einen auf einem Felsvorsprung im Vordergrund stehenden Eisbären mit ihren Gewehren ins Visier genommen haben. Eine weitere Modifikation gegenüber der älteren Version (Kat. 3.45) zeigt sich in der Licht– und Farbgebung. Bei dem 1856 entstandenen Aquarell (Kat. 3.87) schilderte der Maler statt einer Mondnacht (Kat. 3.45) eine Abend- oder Mittsommernachtsstimmung. Hierauf deuten der rechts im Bildhintergrund angeschnittene

---

[61] Laut Theilmann (1996, S. 64) hielten sich nur wenige Maler an den von Schirmer ausdrücklich erbetenen Abgabetermin Ende April.
[62] Zitiert nach Theilmann 1996, S. 64.
[63] Theilmann 1996, S. 64, 65.
[64] Mehrere, namentlich nicht aufgeführte Künstler hatten Schirmer darum gebeten, das Friedrich-Luisen-Album auch nach der offiziellen Übergabe an das badische Regentenpaar für ihre Beiträge offen zu lassen. Vgl. dazu Theilmann 1996, S. 65.

Strahlenkranz und die langen Schatten der Staffage hin. Das grelle Licht der über dem Horizont stehenden Sonne, die selbst nicht dargestellt ist, erhellt die gesamte Landschaft und verstärkt den an sich schon kühlen Ton des auf Grau, Braungrau, Weiß und Eisblau beschränkten Kolorits. Die Farben sind klar und die Kontraste scharf. Hierdurch wirkt das *Eismeer* (Kat. 3.87) verglichen mit der *Mondnacht auf Grönland* (Kat. 3.45), die durch das sanfte, die gesamte Darstellung in einen grünlichen Ton tauchende Mondlicht einen warmen, ja romantisch-heimeligen Charakter erhält, erheblich kühler und schroffer. In ihrer hohen künstlerischen Qualität allerdings sind beide Ansichten einander ebenbürtig.
Bei der *Waldpartie mit einem Fluss in Norwegen* (Kat. 3.88) verarbeitete der Künstler Eindrücke einer norwegischen Gebirgsregion, der keine vergleichbare Fassung in seinem Œuvre zur Seite gestellt werden kann. Wiedergegeben ist ein von Felsen und Wald umsäumter Fluss, den im Vordergrund eine flache, teils steinige, teils grasbewachsene Uferpartie und im Hintergrund ein hochaufragendes Felsmassiv mit herabstürzendem Wasserfall begrenzt. In ihrem regelmäßigen Aufbau erinnert die nur von zwei Fischreihern belebte Flusslandschaft an den Kompositionstyp, den Saal in der 1846 entstandenen *Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern* (Kat. 2.12) entwickelt und, wenngleich in leicht abgewandelter Form, auch späteren Werken (etwa Kat. 3.31, 3.74, 3.99, 3.100) zugrunde gelegt hatte. Allerdings modifizierte er die Konzeption des Aquarells (Kat. 3.88) dahingehend, dass er die Darstellung im Vordergrund abschloss und dadurch einen aus drei Zonen bestehenden Bildaufbau erhielt. Farblich beschränkte er die Palette auf ein dezentes Braun, Grün, Blaugrau und Grau, deren Intensität er in der lichten Ferne zurücknahm.

Neben den landschaftlichen Schönheiten seiner Heimat bannte Saal ab und an auch Städteansichten auf Leinwand. Das älteste Gemälde dieser Thematik, die 1851 ausgeführte und heute im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg zu bewundernde *Mondscheinansicht von Heidelberg vom Ziegelhäuser Ufer – Dr. Gervinus zu Gast beim Ehepaar Fallenstein* (Kat. 3.29), beeindruckt auf den ersten Blick durch seine originelle Perspektive. Der Betrachter steht ebenso wie die dreiköpfige Abendgesellschaft – rechts, an Brüstung bzw. Säulenschaft gelehnt, die in ein Gespräch vertieften Herren Gervinus und Fallenstein und unweit der linken Säule die gedankenverloren in die Ferne schauende Gastgeberin, Frau Fallenstein - auf einer vorn angeschnittenen und von mächtigen Arkaden überspannten Terrasse. Von hier aus blickt er über den Neckar hinweg auf die von Königsstuhl und Gaisberg hinterfangene Stadt Heidelberg, über deren Dächern sich das Schloss erhebt. Dabei bilden die Arkaden einen optischen Rahmen, der die Darstellung in drei Raumpartien unterteilt. Infolge dieser originellen, an Fensterbilder erinnernden Einfassung entsteht ein von parallelen Linien und rechten Winkeln beherrschtes Raster: In der Horizontalen durch die bildparallele Hintereinanderschichtung von Veranda, Fluss und Stadt sowie durch die aufgerissenen Wolkenformationen, in der Vertikalen durch die beiden Säulen und die Lichtspiegelung auf dem Wasser. Lediglich der leichte Diagonalverlauf der abschließenden Hügelkette und die am rechten Bildrand schräg in die Tiefe führende Karlsbrücke durchbrechen diese strenge Gliederung.

Auffällig und für Saals Werke eher ungewöhnlich ist die Farbgebung. Im Gegensatz zu anderen Mondscheinbildern, etwa der 1842 entstandenen *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) oder der *Nordischen Seenlandschaft bei Mondschein* von 1854 (Kat. 3.67), beherrscht das Heidelberger Gemälde (Kat. 3.29) ein gedeckter, reich differenzierter und in den Schattenpartien ins Schwärzliche tendierender Braunton. Nur im Bereich des Vollmondes, der ihn umgebenden Wolkenbänke und an den Stellen, an denen sein Licht Terrasse und Wasser trifft, setzte der Künstler mittels eines leuchtenden Goldgelbes unterschiedlich starke Lichtakzente. Durch diesen weitgespannten Kontrast, die extreme, eher an die Sonne gemahnende Helligkeit des Vollmondes und den aufgerissenen Himmel übersteigerte er die Nachtstimmung und bediente sich damit typischer romantisierender Gestaltungseffekte.
Mit dem undatierten und heute nur noch in einer Schwarzweißabbildung vorliegenden Gemälde *Blick auf Würzburg* (Kat. 3.30) hat sich ein weiteres Beispiel dieser romantischen Stimmungskunst erhalten. Die nach klassischem Muster in drei horizontale Ebenen unterteilte Komposition gibt von einem leicht erhöhten Standpunkt aus einen weitgefassten Blick auf Würzburg und die es schützende Feste wieder. Dabei ist die Stadt auf einen schmalen Streifen im Mittelgrund reduziert und vom Betrachter abgerückt. Bestimmt wird die Ansicht von einem lebhaft gestalteten Himmel, der zwei Drittel des Bildraumes einnimmt. Das gleißende Licht der hinter hochaufgetürmten Cumuluswolken verborgenen Sonne erhellt in zum Teil dicken Bahnen die abschließende Bergkette, die Feste und Teile Würzburgs, das, im Mittelgrund des Bildes liegend, in dem grellen Gegenlicht verklärt erscheint. Im Vordergrund, einer leicht hügeligen und ebenfalls von der Sonne durchwärmten Feldlandschaft, verweilt ein als Rückenfigur gegebenes Paar auf einem bildeinwärts führenden Weg. Die beiden scheinen den Anblick der unwirklich anmutenden Stadtsilhouette zu genießen. Wie bei etlichen Staffagefiguren im Früh- und Hauptwerk Saals (etwa Kat. 1.11, 3.5, 3.66, 3.99 - 3.101) fällt den beiden Spaziergängern trotz ihrer gegenüber dem Bildganzen geringen Größe eine wichtige Rolle innerhalb des Bildes zu. Sie weisen dem Betrachter den Weg in die Ferne und laden ihn dazu ein, sich gleichfalls an dem entrückten Erscheinungsbild der Mainstadt zu erfreuen. Die Staffage als Stimmungsträger einzusetzen und der Darstellung damit ein besonderes Spannungselement zu verleihen, ist für mehrere Gemälde der frühen 1840er und 1850er Jahre des Malers charakteristisch. Die ungewöhnliche Lichtführung und Proportionierung des Landschaftsraumes sowie die an eine Miniatur erinnernde Wiedergabe der Stadt hingegen finden sich bei keiner anderen bekannten Arbeit aus der Hand des Koblenzers. Deshalb erweist sich die chronologische Einordnung des *Blicks auf Würzburg* (Kat. 3.30) in das Gesamtwerk als äußerst schwierig. Laut des erläuternden Textes im Auktionskatalog ging Lothar Hennig, Museumsdirektor in Bamberg, von einer Entstehung des Bildes um 1830 aus.[65] Dies würde bedeuten, dass Georg Saal den *Blick auf Würzburg* (Kat. 3.30) bereits im zarten Alter von 13 Jahren – also sechs Jahre vor seiner Pionierzeit und ganze zwölf Jahre vor der Ausführung seines ersten erhaltenen Ölbildes *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) bzw. vor Beginn seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie - geschaffen haben müsste. Vor diesem Hintergrund erscheint Hennigs Annahme sehr gewagt und kann durch keine Fakten untermauert werden.

[65] Auk.Kat. zu Auktion 62 vom Kunstauktionshaus Schloss Ahlden, am 3. 6. 1989, S. 60, Nr. 474.

Aufgrund seiner Güte dürfte das Werk deutlich später ausgeführt worden sein. Möglicherweise entstand es erst in den 1850er Jahren, nachdem Saal seine Frau kennengelernt, durch ihre dort lebenden Verwandten eine Beziehung zu Würzburg aufgebaut und die Stadt von da an mit seiner Familie des öfteren besucht hatte.
Bei dem dritten und letzten Bild dieser Städteansichten, dem im Jahre 1857 ausgeführten *Augustaplatz* (Kat. 3.102) aus dem Bestand des Baden-Badener Stadtmuseums, hielt der Koblenzer ein Motiv aus seiner Wahlheimat Baden-Baden fest. Von einem im Süden, unmittelbar am Rande des Platzes gelegenen Standpunkt aus blickt der Betrachter auf den beidseitig von stattlichen Bürgerhäusern flankierten Augustaplatz, der den gesamten Vordergrund einnimmt und sich trichterförmig in die Bildtiefe erstreckt. Dabei laufen die Fluchtlinien unmittelbar auf die Stiftskirche, das Kloster zum Heiligen Grab sowie das neue Schloss im Hintergrund zu. Die detailverliebte Wiedergabe des Stadtausschnittes ist in realistischer Manier gehalten, wird jedoch von einer idyllischen, biedermeierlich anmutenden Stimmung erfüllt. Verantwortlich hierfür ist vor allem das Bildpersonal. Rechts vorn, unmittelbar neben der vertikalen Bildachse steht ein achteckiger Brunnen, an dem drei Frauen mit Zubern und Krügen Wasser holen. Derart mit ihrer Arbeit beschäftigt scheinen die drei weder von den beiden, miteinander tollenden Hunden links Notiz zu nehmen noch von dem herrschaftlichen Einspänner, der im hinteren Bereich des Augustaplatzes angehalten hat, damit sich die drei weiblichen Insassen mit einem Passanten unterhalten können. Die liebevolle Schilderung eines beschaulichen Sommertages gehört zu Saals schönsten Darstellungen seiner Heimatstadt. Bemerkenswert an diesem Gemälde ist vor allem die unprätentiöse Naturauffassung und die an Freilichtstudien mahnende Frische und Natürlichkeit. Die Lichtbehandlung ist sehr naturalistisch und der malerische Reichtum an den fein abgestuften Farben Blau, Grau und Grün atmet die Frische unmittelbarer Naturbeobachtung. Auch die Komposition - eine Mischform aus parabolischer Tiefenraumgestaltung mit horizontalem Bildabschluss – wirkt zwanglos, ist aber dennoch genau durchdacht. Hervorzuheben sind zudem die Figuren. Im Unterschied zu anderen Gemälden - etwa der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) oder dem *Blick auf Würzburg* (Kat. 3.30) - ist das Bildpersonal nicht als Staffage aufzufassen, sondern vielmehr ist es Gegenstand der künstlerischen Reflexion und somit integraler Bestandteil des eigentlichen Motivs.

Insgesamt gesehen wirken die schweizerischen und heimischen Landschaftsgemälde längst nicht so grandios wie die Norwegen-, insbesondere die Fjordansichten der Jahre 1848 bis 1858. Im Falle der heimischen Landschaftsprospekte liegt dies allein schon an den Motiven, die von ihrem Charakter her naturgemäß nicht mit der Imposanz des rauen Nordens vergleichbar sind. Doch auch die 1852 in der Schweiz und 1853 in Österreich ausgeführten Ölbilder *Blick auf die Hohe Palm* (Kat. 3.36) und *Blick auf den Königssee mit Watzmann* (Kat. 3.52) lassen die Monumentalität der Norwegenbilder vermissen. Trotz zeitgleicher Entstehung finden sich in den schweizerischen und heimischen Landschaftsgemälden kaum romantische Momente, wie man sie zum Beispiel aus Saals nordischen Abend- und Nachtbildern (etwa Kat. 3.41, 3.43, 4.75, 3.77) kennt. Bei den Städtebildern hingegen verhält es sich genau umgekehrt. Hier sind es nicht die Ansichten norwegischer (Kat. 3.62, 3.63),

sondern die heimischer Städte (Kat. 3.29, 3.30), die, vor allem durch die Beleuchtung, von einer romantischen Stimmung getragen werden. In der Malweise, im Raumverständnis und in den Kompositionen jedoch entsprechen die nach 1848 ausgeführten schweizerischen und heimischen Gemälde den norwegischen Pendants. Gleiches gilt für die Aquarelle. Trotz anderer Technik sind sie den norwegischen Ölstudien der Jahre 1848 bis 1858 in der Einfachheit der Motive, der Natürlichkeit in der Beleuchtung, der ausgewogenen Verteilung von Licht und Schatten, der unbefangen-naturalistischen Auffassung und in der lockeren Malweise vergleichbar.

4. Barbizon 1858 und der Aufbruch in die Moderne bis 1870

Nur ein Jahr nach der Entstehung des Baden-Badener Bildes *Augustaplatz* (Kat. 3.102) vollzog Saal einen entscheidenden Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung. Ausgelöst wurde diese Wende durch eine Reise nach Barbizon, einem kleinen, etwa 60 km südöstlich von Paris gelegene Dorf am Waldrand von Fontainebleau. Spätestens seit den 1840er Jahren war Barbizon ein berühmter Arbeitsort zahlreicher Künstler aus ganz Europa, die vor allem die abwechslungsreiche Landschaft liebten. Auch Georg Saal, der im Spätherbst des Jahres 1858 dort mehrere Wochen verbrachte,[66] war bereits wenige Tage nach seiner Ankunft von der Vielfalt und Schönheit dieser Region derart begeistert, dass er seiner Schwägerin schrieb:

> „Jetzt, liebe Elise, hast Du so ziemlich ein Bild von der Natur, in der ich jetzt lebe und wo es mir trotz allen Widerwärtigkeiten [von Saal an anderer Stelle erwähnt: Ameisen, Schlangen, schlechtes Wetter; Trennung von seiner Familie; Anm. d. Verf.] so ausserordentlich gut gefällt, dass ich bis Ende Oktober bleiben werde."[67]

In stilistischer Hinsicht erfuhr Georg Saal hier grundlegende Impulse für sein weiteres Schaffen; ebenso wie seine Malerkollegen arbeitete er in der freien Natur, deren Vielfalt einen unbändigen Schaffensdrang in ihm auslöste. Bereits wenige Wochen nach seiner Ankunft berichtete er Elise Lang voller Stolz:

> „Ich habe bereits 15 grosse Studien in Bilder gleich an Ort und Stelle umgewandelt, worüber die Franzosen grosse Augen machen, denn sie fragen sehr oft, was ich denn eigentlich mit diesen Bildern zu machen gedächte."[68]

---

[66] Die genauen An- und Abreisedaten wie auch die eigentliche Dauer des Aufenthaltes lassen sich heute nicht mehr feststellen. Einer kurzen Bemerkung Susanne Saals (Brief an ihre Schwester Elise Lang, Baden-Baden, den 15. August 1858, Privatbesitz) zufolge war ihr Mann bereits am 15. August nach Barbizon aufgebrochen. Hier war er nach eigenen Angaben (Brief an Elise Lang, Barbizon, den 1. September 1858, Privatbesitz) kurz vor dem ersten September eingetroffen und von vornherein in der berühmten Auberge Ganne abgestiegen. Laut den „Registres de police de l'auberge de Ganne, de 1848 à septembre 1861 et de 1874 à 1887 et de 1889 à 1899" (Musée municipal de L'Ecole de Barbizon, Barbizon) jedoch scheint Saal in der Auberge lediglich zwischen dem 22. September und 24. Oktober 1858 logiert zu haben.

[67] Brief von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 1. September 1858; Privatbesitz.

[68] Brief von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 29. September 1858; Privatbesitz.

Wie einschneidend der Aufenthalt für Georg Saal und sein weiteres Schaffen war, betonte er in einer Briefpassage, die er einige Zeit nach seiner Rückkehr nach Paris seiner Schwägerin schrieb:

> „[...], es ist ein gewaltiger Unterschied zwischen diesen und den früheren in Baden gemalten Bildern; denn der Aufenthalt in dem Walde von Fontainebleau hat mir durch die fleissigen Studien, die ich dort machte, die Augen sehr geöffnet. Ich habe erst seit Barbizon recht sehen gelernt, indem ich auch Arbeiten der anderen zu würdigen und zu schätzen gelernt habe; [...].“[69]

4.1 Barbizon 1858

Georg Saals Gemälde, die in Barbizon bzw. unmittelbar im Anschluss an den dortigen Aufenthalt entstanden, sind tatsächlich von einer Einfachheit und Natürlichkeit im Motiv, in der Ausführung und in der Auffassung, die in diesem Maße bislang nur seinen Landschaftsstudien eigen waren. Ein typisches Beispiel für den Beginn dieser neuen Schaffensphase ist das Selbstbildnis *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1) - ein kleinformatiges Holzbildchen, das Saal seiner Frau zu ihrem neunundzwanzigsten Geburtstag am 17. September 1858 schenkte.[70] Vergleicht man das Gemälde mit den offiziellen, also für den Verkauf bestimmten Landschaftsdarstellungen der 1840er und 1850er Jahre, so sind die Unterschiede evident. Saal verzichtete auf dramatische Inszenierungen und romantisierende Bildelemente. Das Motiv ist unspektakulär und die Lichtgebung wohltemperiert. Die Komposition wirkt einfach, ist aber schlüssig und genau kalkuliert. Der Bildraum besteht im wesentlichen aus zwei horizontal angeordneten Ebenen – einem grasbewachsenen, teils mit Mulch oder Laub bedeckten Waldboden im Vordergrund, der nicht mehr als etwa 10% der Bildfläche einnimmt und einer mächtig ausladenden alten Eiche im Hintergrund. Sie fungiert, da sie einen Ausblick in die Ferne verwehrt, gleichsam als Blickbarriere. Hierdurch entsteht ein klar definierter Raum, der den Maler im Bild schützend umfängt und zugleich in den Mittelpunkt rückt. Hauptmotiv in dem kleinen Landschaftsausschnitt bildet somit die Person, die - obgleich nur wenige Meter von dem Betrachter entfernt - anscheinend völlig unbemerkt am Fuße der knorrigen Eiche malt. Ernst und konzentriert, die Palette in der linken Hand, den geöffneten Malkasten zu seiner Linken auf dem Boden liegend und einen Sonnenschirm im Rücken, sitzt Saal auf einem Klappstuhl vor seiner Staffelei und arbeitet an einem dem Betrachter nicht einsehbaren Kunstwerk. Seine schlichte, unprätentiöse Haltung wie auch seine tiefe Versunkenheit in die Arbeit verleihen dem Portrait ein hohes Maß an Ruhe. Verstärkt wird die Beschaulichkeit, ja Intimität dieser Szenerie nicht zuletzt durch die liebevoll geschilderten Kleinigkeiten. So etwa deuten eine am Boden liegende Weinflasche und ein an der Staffelei hängender Brotbeutel auf einen langen Studientag in der Natur hin. Eine im Vordergrund kriechende Schlange, eine Eidechse auf dem Malkasten und ein knabberndes Eichhörnchen in der alten

[69] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.
[70] Brief von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 1. September 1858 und Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden-Baden, den 25. September 1858; beide in Privatbesitz.

Eiche zeugen von der Unberührtheit und Ursprünglichkeit des Waldes, die Saal in einem Brief an seine Schwägerin Elise Lang so pries.[71]
Die Besonderheit des Selbstportraits zeigt sich auch im Kolorit, insbesondere in dem frischen, satten Grün, das nun Eingang in die bislang häufig gedeckte Farbpalette findet. In seinen vielfältigen Abstufungen bestimmt es die Skala, die durch das schillernde Rot der Jacke, die reich nuancierten Brauntöne des Waldbodens sowie das Beige des Schirmes und das Weiß des Brotbeutels resp. des Hemdes spannungsvolle, über die Bildfläche verteilte Akzente erhält.
Alle weiteren, in oder kurze Zeit nach Barbizon entstandenen Gemälde begeistern ebenfalls durch ihre Schlichtheit und Frische im Kolorit. Auffallend an diesen Werken ist das begrenzte Themenspektrum: Vier der insgesamt sieben überlieferten Ölbilder zeigen Waldinterieurs mit Akzentuierung einzelner, augenfälliger Bäume (Kat. 4.5 - 4.9), die restlichen drei Bilder geben Wege in einer Waldlandschaft wieder (Kat. 4.2 - 4.4). Die beiden gleichnamigen Gemälde *Weg bei Fontainebleau* (Kat. 4.2, 4.3) aus dem Jahre 1858 sind in ihrem Ausdruck einander sehr ähnlich. Dargestellt ist jeweils eine wilde hügelige Landschaft, in der sich ein schmaler, zu beiden Seiten von Findlingen und von dichtem Baum- und Buschwerk flankierter Pfad vom unteren Bildrand aus in die Tiefe schlängelt. Das Grundmotiv ‚Weg' findet sich auch auf der in das selbe Jahr zu datierenden *Allee bei Fontainebleau* (Kat. 4.4). Hier allerdings hielt Saal den Ausschnitt aus einer Kulturlandschaft in ebenem Gelände fest. Ein gerader, ganz offensichtlich von Menschenhand angelegter Reiterweg zieht sich wie eine breite Schneise durch einen parkähnlich anmutenden Wald. Trotz ihres unterschiedlichen Landschaftscharakters und damit ihrer unterschiedlichen Wirkungsweise haben diese Darstellungen eines gemeinsam: Alle drei leben vor allem von dem harmonischen Zusammenklang von Himmel und Erde. Ganz anders präsentieren sich die ebenfalls 1858 entstandenen Ansichten *Waldinterieur** (Kat. 4.5), *Waldweg mit Eiche** (Kat. 4.8) und *Waldinterieur mit Eiche** (Kat. 4.9), denen in stilistischer Hinsicht das Gemälde *Waldinterieur mit Reh** (Kat. 4.6) zur Seite gestellt werden kann.[72] Der Betrachter steht in allen vier Fällen jeweils inmitten des Waldes. Zwar sind bei den beiden Werken *Waldinterieur** (Kat. 4.5) und *Waldweg mit Eiche** (Kat. 4.8) im Vordergrund auch Waldwege dargestellt, doch spielen diese in der Gesamtkomposition keineswegs eine hervorstechende Rolle. Vielmehr werden die vier Gemälde von der Schilderung einzelner, eindrucksvoller knorriger Eichen dominiert, die allesamt meisterhaft ausgeführt sind. Aus der engen Perspektive inmitten des Waldes ist kein weiter Himmel zu sehen. Der Betrachter ist unter dem grünen Blätterdach behütet, das ihm ein wohliges Gefühl der schützenden, ja kühlenden Beschattung vermittelt. Bei den drei Wegdarstellungen (Kat.

[71] Brief von Saal an Elise Lang, Barbizon, den 1. September 1858; Privatbesitz.
[72] In diesem Zusammenhang sei auf ein weiteres, ebenfalls nicht datiertes Bild mit dem Titel *Sonnendurchflutetes Waldinterieur mit fünf Rehen** (Kat. 4.8) hingewiesen. In Motiv, Komposition und Malweise steht das Bild den im Text erläuterten Landschaften *Waldinterieur** (Kat. 4.5) und *Waldinterieur mir Reh** (Kat. 4.6) nahe, weshalb eine Entstehung im selben Jahr, also 1858, durchaus wahrscheinlich erscheint. Die Lichtführung jedoch, insbesondere die gleißende, das Bildzentrum erhellende Strahlung, wirkt ein bisschen unnatürlich. Sie verleihen der Darstellung eine märchenhafte Note und rücken sie damit zeitlich in die Nähe früherer Arbeiten – etwa in die der Gemälde *Blick auf Würzburg* (Kat. 3.30) oder *Blick auf den Königssee mit Watzmann* aus dem Jahre 1853 (Kat. 3.52).

4.2 - 4.4) hingegen kann er die Durchflutung der Landschaft mit dem wärmenden Sonnenlicht genießen.
Ihren besonderen Reiz erhalten die Bilder durch die Lichtverhältnisse, die Saal sehr differenziert wahrnahm. Bei den gleichnamigen Darstellungen *Weg bei Fontainebleau* (Kat. 4.2, 4.3) und *Allee bei Fontainebleau* (Kat. 4.4) etwa legte er besonderen Wert auf die unverfälschte Schilderung des lebendigen Wechselspiels von Licht und Schatten, die von den Bäumen auf die ansonsten sonnenbeschienenen Wege fallen. Bei den Waldinterieurs (Kat. 4.5 - 4.9) hingegen sind es die vielgestaltigen Lichtreflexionen im Wald, die er festhalten wollte. Hierzu zerlegte er das Laub in farbige Flecken, während er die Stämme und Äste der Bäume nach wie vor detailliert wiedergab.
Verglichen mit den Barbizonbildern erscheinen die ebenfalls 1858 ausgeführten Gemälde *Flusstal im Gebirge* (Kat. 4.12) und *Hügelige Landschaft mit Felsbrocken* (Kat. 4.13) geradezu altertümlich. Ihre Einordnung ist äußerst problematisch. Dies schon allein deshalb, weil das letztgenannte Bild (Kat. 4.13) nur noch in einer Schwarzweißphotographie erhalten ist und sich eine Charakterisierung daher verbietet. Lediglich die Zeit der Entstehung rückt beide Arbeiten in die Nähe der Barbizonansichten. Nach Motiv und Ausführung sind sie ein Rückfall in die frühere Malweise. Das offenbart das *Flusstal im Gebirge* (Kat. 4.13). Zum einen wird das Bild - wie einige frühere Werke Saals (etwa Kat. 1.11, 2.1, 2.51, 3.67) - von dem abrupten Wechsel zwischen dunkeltonigem Vorder- und lichterfülltem Hintergrund bestimmt; zum anderen ist die Palette gedeckt. Die unspektakuläre Präsentation des Motivs und die technische Ausführung jedoch wirken durchaus modern. Die Malweise ist rasch und dementsprechend großzügig. Auch sind die Pinselstriche sichtbar und die Farben großflächig aufgetragen, wobei die fließenden Übergänge häufig fehlen. Berge und Ebene scheinen sich in einzelne Farbpartien aufzulösen. Hierdurch zeigt das Bild Anklänge an eine zum damaligen Zeitpunkt modern anmutende Malweise.

Mit den Barbizonbildern schaffte Saal für sich den künstlerischen Durchbruch zum Naturalismus, der sich in seinen Studien (etwa Kat. 2.7, 2.8, 3.20, 3.31, 3.53 – 3.58) schon sehr früh, in seinen offiziellen Gemälden (etwa Kat. 3.81, 3.95 - 3.102) jedoch erst um 1854/55 nur ganz langsam und zunächst kaum spürbar angekündigt hatte. Bezeichnend für seine neue Naturansschauung sind die schlichten Motive, der unspektakuläre Charakter der Landschaften und der Verzicht auf Pathos, Dramatik oder inhaltliche Überhöhungen. Neu ist vor allem auch die Auffassung und Behandlung des Lichtes. Anstelle aufsehenerregender oder betont prachtvoller Beleuchtungen ist nun das unspektakuläre Frei- oder Naturlicht und seine Umsetzung in Farbe Bildthema. Hiermit verbunden ist ein Wandel in der Malweise. Saal lockerte in Barbizon seinen Duktus. Im Unterschied zu den vor 1858 ausgeführten Gemälden ist der Farbauftrag jetzt meist erkennbar - im Bereich der Äste und Stämme sind es in Breite und Länge variierende Striche, im Bereich des Laubes gar unregelmäßige Tupfen, deren unterschiedliche Farbigkeiten sich erst im Auge des Betrachters zu einem einheitlichen Ton verbinden. Diese ausgesprochen malerische Sprache transponiert Licht in Farbe und Lichtreflexe in Farbstriche. Die Landschaften gewinnen ihre Lebendigkeit aus der Behandlung des Lichtes und damit aus dem Kolorit, das im Gegensatz zu früher auffallend frisch ist. Vorherrschend ist ein sattes, kraftvolles Grün in vielfältig abgestuften Tönen, die

der sommerlichen Vegetation eine nahezu körperhafte Präsenz verleihen und zugleich die Lichtfülle und Naturfrische authentisch wiedergeben. Weitere Akzente in den Darstellungen setzen die intensiven und reich nuancierten Töne in Blau und Braun.
Saal hatte nun endgültig mit der romantischen Tradition gebrochen und seinen Landschaften die ästhetischen Prinzipien des Naturalismus zugrundegelegt, die Grundlage für seine weitere künstlerische Entwicklung werden sollten.

Trotz des für Georg Saal ganz offenkundig fruchtbaren Aufenthaltes in Barbizon scheinen das Dorf und der Wald von Fontainebleau thematisch alsbald ihre Anziehungskraft auf ihn verloren zu haben. Unmittelbar nachdem er Ende Oktober oder Anfang November in sein Pariser Atelier zurückgekehrt war, um sich, wie er seiner Schwägerin berichtete, vor allem auf die bevorstehende Salonausstellung (15. 4. – 10. 7. 1859) vorzubereiten,[73] spielte der Wald von Fontainebleau mit seinen imposanten Baumriesen motivisch kaum noch eine Rolle.[74] Statt dessen verarbeitete Saal erneut Eindrücke aus dem hohen Norden. Außerdem malte er Mondscheinbilder, die sich nach Aussagen seiner Frau „immer am sichersten verkaufen“ ließen.[75]
Überhaupt scheint die Landschaft um Barbizon den Maler nach 1858 kaum mehr inspiriert zu haben. Selbst ein möglicher zweiter dortiger Aufenthalt im Sommer 1859, den Susanne Saal ihrer Schwester gegenüber zwar erwähnte,[76] der aber ansonsten nicht nachgewiesen werden kann, schlug sich motivisch jedenfalls aus heutiger Sicht nicht im Œuvre ihres Mannes nieder. Vielmehr gewann zu jener Zeit die nähere und weitere Umgebung Baden-Badens für Saals Schaffen zunehmend an Bedeutung. In nahezu jedem Sommer durchwanderte er verschiedene Regionen des Schwarzwaldes. Ihren Niederschlag fanden diese ausgiebigen Touren in einunddreißig erhaltenen Gemälden, dreiundzwanzig Aquarellen und elf Zeichnungen, die Saal in den Jahren 1859 bis 1870 schuf.
Zwischen 1864 und 1867 spielten zudem England, genauer gesagt die Grafschaft Warwickshire im Süden der Insel, Savoyen und seit 1868 die Schweiz eine bedeutende Rolle in seinem Spätwerk. Bis zu seinem Tode entstanden an die vierunddreißig Gemälde und Studien dieser Regionen. Trotz dieser zahlreichen neuen Anregungen verlor der Maler in all diesen Jahren die nordische Motivwelt niemals ganz aus den Augen. Hiervon zeugen etwa zehn nachweisbare Gemälde aus den letzten beiden Schaffensjahrzehnten.

4.2 Der Schwarzwald

Nur wenige Monate nach seiner Rückkehr aus Barbizon, spätestens im Frühjahr 1859, wandte sich Saal einem neuen Themenkreis zu: der Genre- und Portraitmalerei. Er, der bis dahin fast ausschließlich Landschaften gemalt hatte wurde damit auch zu einem

[73] Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.
[74] Jourdans Aufzeichnungen „Les peintres français – Salon 1859“ (1859, S. 181, 182) zufolge war Saal mit vier, inzwischen verschollenen Gemälden im Salon 1859 vertreten. Hierbei handelt es sich um die Werke *Norwegische Einsamkeit*, *Lappländische Wilddiebe*, *Erinnerungen aus dem Wald von Fontainebleau* und *Aussicht in Holland*.
[75] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 29. April 1860; Privatbesitz.
[76] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 15. Januar 1859; Privatbesitz.

Figurenmaler. Über die Beweggründe dieser Neuorientierung lässt sich heute nur noch spekulieren. Vielleicht spielten dabei finanzielle Erwägungen eine Rolle. Anlass zu dieser Vermutung gibt die folgende Bemerkung Susanne Saals:

> „Er ist gegenwärtig voller Genreideen, was Dich vielleicht überraschen mag, ich dagegen weiß schon lange von seiner Lust, solche zu malen, und da er in Paris Gelegenheit hat, Modelle zu bekommen und sieht, dass das Publikum eben doch mehr Interesse daran hat als an der Landschaft, so ist ihm mit aller Macht seine Lust wieder gekommen und er wird auch nicht eher Ruhe haben, bis er sie befriedigt hat, [...]."[77]

Möglicherweise hatte aber auch der Genremaler Ludwig Knaus (1829 – 1910) Anteil an diesem Themenwandel. Beide Maler kannten sich spätestens seit 1857,[78] hatten zwischen 1858 und 1860 jeweils ein Atelier in der rue de la Rochefoucauld in Paris[79] und zwischen 1857 und 1859 mindestens zwei gemeinsame Studienreisen in den Schwarzwald unternommen.[80]

Bereits zu Beginn Jahres 1859 scheint Saal an einem größeren Genrebild gearbeitet zu haben. Kenntnis hierüber erhält man von seiner Frau, die am 28. März ihrer Schwester gegenüber einen Entwurf erwähnte, den ihr Mann kurz zuvor aus Paris zur Begutachtung nach Baden-Baden gesandt hatte.[81] Leider lässt sich heute nicht mehr feststellen, um welche Genredarstellung es sich dabei gehandelt haben könnte.

Die meisten Motive der noch erhaltenen Zeugnisse als Figurenmaler entstammen dem Schwarzwald. Hierbei handelt es sich neben sechs männlichen Portraitzeichnungen (Kat. 4.15 - 4.17, 4.24, 4.25, 4.83), um ein Männer- (Kat. 4.43), drei Kinder- (Kat. 4.46, 4.123, 4.124) und neun Frauenbildnisse (Kat. 4.26, 4.27, 4.29, 4.44, 4.48 – 4.51, 4.113) in Öl, die allesamt zwischen 1859 und 1867 entstanden sind. Abgesehen von den beiden 1861 in Ganzfigur ausgeführten Arbeiten *Portrait von Maria Gottstein** (Kat. 4.46) und *Portrait von Joseph Ücker** (Kat. 4.43) sowie dem Halbfigurportrait von Franziska Metzger aus dem Jahre 1866 (Kat. 4.113) stehen die Konterfeis in der Tradition des bürgerlich geprägten Trachtenportraits, das seit Ende des 18. Jahrhunderts in der Schwarzwaldmalerei Verbreitung gefunden hatte.[82] In der Mehrzahl (Kat. 4.26, 4.27, 4.29, 4.48 – 4.51, 4.123, 4.124) handelt es sich um kleinformatige Bruststücke mit meist monochromem Hintergrund, auf denen die Personen auffallend eng ins Bild gesetzt sind. Ihre Wiedergabe ist - wie bei

---

[77] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 28. März 1859; Privatbesitz.

[78] Den frühesten Hinweis in bezug auf eine nähere Bekanntschaft zwischen Saal und Knaus liefert Susanne Saal in Brief an ihre Schwester Elise Lang, Baden, den 9. Oktober 1857; Privatbesitz.

[79] Saal hatte seit etwa 1858 zunächst ein Atelier in der rue de la Rochefoucauld No 46 (Brief von Saal an Dreyer, Paris, den 2. April 1858; Privatbesitz) und seit 1859/60 eines in der rue de la Rochefoucauld No 17 (Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 7. Februar 1860; Privatbesitz). Knaus hingegen übernahm laut Boekels (1999, S. 296, 304) am 15. Oktober bzw. am 1. November 1858 das Atelier seines Malerkollegen Hermann Winterhalter (1808 – 1891) in der rue de la Rochefoucauld No 64, das er jedoch bereits im Juni 1860 wegen seiner Übersiedelung nach Deutschland wieder aufgab.

[80] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 9. Oktober 1857 und Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 17. September 1859; beide Briefe befinden sich in Privatbesitz.

[81] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 28. März 1859; Privatbesitz.

[82] Zur Entwicklung des Trachtenbildnisses vgl. Aufsatz von Zimmermann-Degen, o. J., S. 45 – 52.

den anderen, im Portraittypus bzw. in der Technik abweichenden Arbeiten (Kat. 4.15 – 4.17, 4.24, 4.25, 4.43, 4.46, 4.83, 4.113) auch - sachlich-realistisch und ausdrucksstark. Modern wirkt vor allem die Malweise. Insbesondere bei den Brustbildern kontrastiert die großzügige Ausführung des mit kurzen, breiten, dynamisch gesetzten Strichen ausgeführten Hintergrundes und bisweilen auch der Kleidung mit den präzise und plastisch modellierten Gesichtern. Verstärkt wird dieser Eindruck durch ihre gezielte Ausleuchtung. Mit Ausnahme des 1861 datierten Bildnisses von Therese Fischer (Kat. 4.49) strahlen die übrigen Bruststücke durch das dezente Kolorit, vor allem aber durch den dunklen Hintergrund eine bäuerliche Strenge aus. Die Farbigkeit reicht von Schwarz über dunkles Braun bis hin zu einem gedämpften Rot. Lediglich das Weiß manch eines Blusenärmels und das Karnat lichten die Palette etwas auf.

Ein ebenso repräsentatives wie schönes Beispiel aus dieser Reihe ist das *Portrait von Verona Kaiser** aus dem Jahre 1860 (Kat. 4.26). Festgehalten ist die Büste einer jungen Frau in Dreiviertelansicht vor dunkelbraunem Hintergrund. Sie trägt die für den Schwarzwald typische Tracht und die zu jener Zeit moderne, aber streng wirkende Scheitelfrisur. Den Blick starr nach rechts gerichtet und die Lippen geschlossen wirkt die Abgebildete selbstbewusst, stolz und würdevoll. Saal, der sich hier wie auch in all seinen anderen Schwarzwaldbildnissen für die Wiedergabe des Menschen und der Trachten gleichermaßen interessierte, erweist sich mit dem *Portrait von Verona Kaiser** (Kat. 4.26) einmal mehr als ausgezeichneter Beobachter, der mit großem Einfühlungsvermögen die Individualität Verona Kaisers zum Ausdruck brachte. Ihre unprätentiöse Haltung und schlichte Erscheinung lassen vermuten, dass es sich um ein Bildnis privaten Charakters handelt.

Den Portraits stilistisch vergleichbar sind neun bäuerliche Milieubilder aus den Jahren 1860, 1861 und 1864 (Kat. 4.28, 4.30 - 4.34, 4.38, 4.39, 4.52). Mit Ausnahme des Gemäldes *Wirtshaus zu Seebrugg** (Kat. 4.34) - Erinnerung an einen geselligen Kneipenbesuch - gelangten hier Szenen aus dem Arbeits- (Kat. 4.28, 4.30, 4.31, 4.39) und dem häuslich-familiären Alltag (Kat. 4.32, 4.33, 4.38, 4.52) zur Darstellung. Bei dem um 1860 zu datierenden *Interieur mit Bäuerin und Kind** (Kat. 4.32) etwa ist das Innere einer Bauernstube festgehalten. Aus nächster Nähe fällt der Blick auf ein von warmem Sonnenlicht durchflutetes und mit Grünpflanzen beranktes Fenster, vor dem eine ältere Bäuerin auf einem Stuhl sitzt. In ihren Armen hält sie ein kleines Kind, das aus dem Fenster schaut. Bei der ebenfalls um 1860 entstandenen Arbeit *Kind an einem Laufbaum* (Kat. 4.33) ist auf der linken Bildseite ein junges Mädchen zu sehen, das - seinen Kopf nach links geneigt und seine Schürze mit beiden Händen hochhaltend - sichtlich angetan einem kleinen Kind zuschaut, wie es an einem inmitten der Stube aufragenden Laufbaum seine ersten Gehversuche unternimmt. Beide Ärmchen dabei nach oben gereckt schaut es zu einer alten Frau, die rechts zu einem Fenster in die Stube blickt. Bei den 1861 ausgeführten Arbeiten *Interieur einer Bauernstube mit nacktem Knaben** (Kat. 4.38) und *Interieur einer Bauernstube mit einem auf einer Ofenbank sitzenden Mädchen** (Kat. 4.52) liegt, ebenso wie bei drei weiteren Bauernstubeninterieurs ohne Personen (Kat. 4.41, 4.42, 4.45), der Schwerpunkt der Darstellung auf einer detailverliebten, stillebenartig anmutenden Schilderung verschiedener Räumlichkeiten, die dem Betrachter Einblick in die

Lebensumstände und –verhältnisse eines Schwarzwaldbauern um die Mitte des 19. Jahrhunderts gibt.

Szenen aus dem Arbeitsleben zeigen drei in Motiv und Komposition einander ähnliche Stallinterieurs (Kat. 4.28, 4.30, 4.31) und das Gemälde *Die Hanfbrecher* (Kat. 4.39). Doch beschränkten sich - und in diesem Punkt entsprach Saal ganz und gar einer damals weitverbreitenden, von bürgerlich-ästhetischen Vorstellungen geprägten Auffassung - seine Schilderungen nur auf körperlich leichte bzw. erfreuliche Tätigkeiten (etwa die Ernte oder der Viehabtrieb). Die harte Arbeit auf dem Feld oder auf dem Hof und damit die Schilderung der Anstrengungen, des Schmutzes und der Mühsal dieser Tätigkeiten wurden völlig ausgeblendet. So etwa sieht der Betrachter bei den drei Stallinterieurs (Kat. 4.28, 4.30, 4.31) stets in einen reinen und aufgeräumten Stallvorraum, in dem jeweils eine adrette, in Tracht gekleidete junge Frau lächelnd an einem Trog steht und mühelos wäscht. Ebenfalls sauber und auffallend frei von jeglicher Anstrengung präsentiert sich die Gruppe der neun Hanfbrecher beim Einholen der Ernte (Kat. 4.39). Im Gegensatz zu den zuvor beschriebenen Portraits (Kat. 4.15 - 4.17, 4.24 - 4.27, 4.29, 4.43, 4.44, 4.46, 4.48 – 4.51, 4.83, 4.113, 4.123, 4.124) idealisierte der Koblenzer in inhaltlicher Hinsicht das Leben der Schwarzwälder Landbevölkerung; in der lebensnahen Wiedergabe der Interieurs und Personen jedoch blieb er seiner naturalistischen Auffassung weiterhin treu. Die Dargestellten sind ungeschönt. Sie bewegen sich frei im Raum und wirken in ihren Haltungen und Gebärden ebenso echt und überzeugend wie die schlichten, aber heimelig anmutenden Bauernstuben. Meisterhaft eingefangen sind auch die unterschiedlichen Mimiken und Gesten der Agierenden. Gleiches gilt für die Malweise und Farbgebung. Wie bereits bei den Ölbildnissen (etwa Kat. 4.26, 4.49) ist der Duktus locker und der Farbauftrag bis auf wenige pastose Stellen dünn. Zudem ist - von den im Freien arbeitenden *Hanfbrechern* (Kat. 4.39) einmal abgesehen - die Palette nach wie vor tonig, hat aber dennoch Tiefe. Innerhalb einer von vielfachen Braunabstufungen bestimmten Malerei setzen das Grün der Pflanzen bzw. das Rot, Blau, und Weiß der Trachten farbliche Akzente. Im Unterschied zu den Portraits jedoch ist das Kolorit aufgehellt, ja intensiver und um ein honigfarbenes Goldbraun erweitert.

Während es sich bei den Schwarzwälder Milieuansichten wie schon bei den Bildnissen stets um kleinformatige Werke handelt - aller Wahrscheinlichkeit nach ein Indiz dafür, dass sie ebenso wie die bereits besprochenen Portraits für den privaten Gebrauch bestimmt gewesen sein dürften - wählte Saal bei dem 1864 entstandenen Gemälde *Nächtliches Stelldichein* (Kat. 4.87) ein großes und damit repräsentatives Bildformat (75 x 104 cm), das auf eine offizielle, also für die Öffentlichkeit bestimmte Arbeit schließen lässt. Vergleichbare Größen verwandte er auch bei seinen mehrfiguren Genrebildern (Kat. 4.105, 4.106). Ein schönes Beispiel für eine solche Darstellung ist das inzwischen verschollene, wohl 1864 entstandene Gemälde *Der Hundertjährige Geburtstag eines Hauensteinischen Schwarzwälder Bauern*, das bei den Ausstellungen des rheinischen und badischen Kunstvereins in Freiburg, Straßburg, Karlsruhe, Mainz, Darmstadt, Mannheim und Stuttgart besichtigt werden konnte. Obgleich das Werk mit gemischter Kritik bedacht worden war,[83] scheint das Thema selbst

[83] In den Dioskuren (1864, 9. Jg., S. 3) heißt es: „'Der Hundertjährige Geburtstag eines hauensteinischen Schwarzwälder Bauern' von G. Saal in Paris macht einen recht günstigen Eindruck. Dem jungen Bauern,

beim Publikum gut angekommen zu sein; denn bereits ein Jahr später griff der Koblenzer das Motiv bei dem *Hundertjährigen Geburtstag* (Kat. 4.105) erneut auf - ebenfalls ein großformatiges Gemälde, dessen Verbleib allerdings unbekannt ist.
Hinsichtlich der Motivwahl folgen diese beiden großformatigen Werke (Kat. 4.87, 4.105) der damals weitverbreitenden und bereits bei den Milieubildern (Kat. 4.28, 4.30- 4.34, 4.38, 4.39, 4.52) konstatierten Maltradition. Sie zeigen eine aus dem bürgerlichen Blickwinkel idealisierte Sicht des bäuerlichen Lebens, in der nur bestimmte positive Ausschnitte - in diesem Fall ein Rendezvous und ein Familienfest - auf die Leinwand gebannt wurden. Diese Sichtweise mag als Ausdruck der bürgerlichen Sehnsucht interpretiert werden, einen Ausgleich zu der sich zunehmend von der Natur entfernenden Lebensweise durch die fortschreitende städtische Industrialisierung mit ihren rauen und bisweilen hässlichen Seiten zu schaffen.
Bildbeherrschendes Motiv des 1864 ausgeführten *Nächtlichen Stelldicheins* (Kat. 4.87) ist ein junges Pärchen, das sich des Nachts an einen trogartigen Brunnen auf einer leicht abschüssigen und von einem Rinnsal durchzogenen Wiese zusammengefunden hat. Während er sich entspannt auf dem vorderen Brunnenrand niedergelassen hat und sie mit leicht nach rechts geneigtem Kopf lächelnd anblickt, kehrt sie ihm den Rücken zu. Ihren linken Arm vor der Brust verschränkt und mit dem Rechten den leicht nach vorn geneigten Kopf stützend, scheint sie, vor allem ihrer geschlossenen Augen nach zu urteilen, sichtlich verlegen zu sein. Im Hintergrund erblickt man zwei erleuchtete Gehöfte, die den Blick im Bild festhalten. Saal, der hier eine natürlich wirkende Idylle einfing, wählte den nächtlichen Lichtverhältnissen entsprechend dezente Farben, welche die vom Bildgeschehen ausgehende und nicht, wie in vielen der vor 1858 ausgeführten Gemälde (etwa Kat. 3.29, 3.30), die von der Beleuchtung ausgehende romantische Stimmung unterstreichen. Die Palette ist in ihrer Leuchtkraft gedämpft und auf wenige, reich differenzierte Blau-, Grün- und Brauntöne beschränkt, innerhalb derer das Weiß der Strümpfe und der Bluse bzw. des Hemdes, vor allem aber das kräftige Orange der erleuchteten Fenster spannende Akzente setzen.
Über die Farbwirkung des 1865 entstandenen *Hundertjährigen Geburtstags* (Kat. 4.105) hingegen können, da das Gemälde nur noch aus einer Schwarzweißphotographie bekannt ist, keine Aussagen mehr getroffen werden. Maltechnisch jedoch stimmt es mit der Arbeit *Nächtliches Stelldichein* (Kat. 4.87) überein. Im Unterschied zu den in Öl gefassten Portrait- und Milieubildern jener Zeit (etwa Kat. 4.26, 4.27, 4.38, 4.42) ist der Farbauftrag bei beiden Großformaten vertrieben, der Duktus sehr fein und die Ausführung auffallend kleinteilig. Zudem sind alle Einzelheiten mit bemerkenswerter Genauigkeit erfasst - ein Indiz dafür, dass der Künstler großen Wert auf die Echtheit der Kleidung und der Innenräume legte. Nicht weniger wichtig war es ihm, die einzelnen Akteure in ihrer jeweiligen Individualität einzufangen, sie damit lebensnah und die Darstellung wahrhaftig erscheinen zu lassen. Hierin sind beide Genrebilder den Bauernportraits und -milieus vergleichbar.

---

welcher in seiner gezierten Stellung aussieht, als ob er zum Tanze antreten wolle, wozu keine Veranlassung ist, wenigstens keine sichtbare, hätte vom Künstler wohl eine natürlichere, bessere Position gegeben werden können. Als recht gelungen ist dagegen in dem Bilde die Behandlung des Helldunkels anzuführen."

Schauplatz des *Hundertjährigen Geburtstags* (Kat. 4.105) ist eine den 1860 und 1861 gemalten Interieurs ähnliche, gemütlich eingerichtete Bauernstube, in deren Mitte sich eine zwölfköpfige Schar versammelt hat, um dem Jubilar zu gratulieren. Dieser steht, leicht gebeugt und auf einen Stock gestützt auf der rechten Bildseite und wird wie schon zuvor das Liebespaar, durch die Lichtführung besonders hervorgehoben. Seine Aufmerksamkeit gilt einem Kleinkind auf dem Arm seiner Mutter, das ihm, von den gerührten Blicken der meisten Gäste begleitet, zum Gruß einen Blumenstrauß überreicht. Derweil springt ein Spitz neugierig am linken Bein des 100jährigen hoch und ein kleiner Junge tanzt vor ihm.
Kompositionell besticht die Ansicht durch Klarheit und Übersichtlichkeit. Typisch ist die kastenartige Raumgestaltung, die Saal bereits etlichen seiner Interieurs (etwa Kat. 4.41, 4.42, 4.45) zugrunde gelegt hatte. Die Personen sind im Bildmittelgrund wie auf einer Bühne angeordnet und beleuchtet. Lediglich ein auf einer Ofenbank stehender Junge durchbricht diese Reihung und erhebt sich über die Gästeschar. Bereits die leicht halbkreisförmige Anordnung der Personen verleiht dem Bild Tiefenwirkung. Erhöht wird sie durch das plastisch gestaltete Mobiliar, insbesondere durch die längs stehende Festtafel in der linken und den weit in die Stube hineinragenden Kachelofen in der rechten Bildhälfte.
Im Zusammenhang mit dem *Hundertjährigen Geburtstag* (Kat. 4.105) dürften zwei weitere, ebenfalls mehrfigurige Genredarstellungen (Kat. 4.106, 4.107) zu sehen sein, die allerdings weder datiert noch als ausgeführtes Gemälde bekannt sind. In beiden Fällen wurden – wie schon bei den Milieu- und den zuvor besprochenen Genrebildern (etwa Kat. 4.28, 4.30- 4.34, 4.38, 4.39, 4.52) – nur positive Ereignisse aus dem bäuerlichen Leben geschildert. Gegenstand des annähernd fünfundvierzig Personen und sechs Tiere umfassenden Kompositionsentwurfes *Der Dorfgeiger* (Kat. 4.106), der einer Notiz Ivo Puhonnys zufolge als Gemälde Ludwig Knaus' nach Amerika verkauft worden sei,[84] ist das ausgelassene Treiben der Dorfbewohner in einer Schankstube. Mittelpunkt der auffallend großformatigen Zeichnung auf Pergament (113 x 79 cm)[85] bildet ein Geiger, der sich angesichts eines Bündels, Hutes, Stockes und Hundes, die allesamt zu seinen Füßen liegen, auf Wanderschaft zu befinden scheint. Von zahlreichen Männern, Frauen, Kindern und Hunden umgeben steht er in sich versunken auf einem Stuhl und musiziert. Bis auf wenige Gäste, die im hinteren Teil des Lokales bereits tanzen, stehen oder sitzen die übrigen Besucher im Gespräch vertieft, mit sich beschäftigt oder sie lauschen andächtig der Musik.
Der kleinere ebenfalls auf Pergament skizzierte Entwurf *Der Brautkauf* (Kat. 4.107) zeigt den Ausschnitt einer wohlausgestatteten Bauernstube aus nächster Nähe. Im Zentrum steht ein Tisch, an dem links die Eltern des Bräutigams, rechts der Vater der Braut und an der Stirnseite ein älterer Mann - vielleicht ein Zeuge - Platz genommen haben, um ganz offensichtlich die Ehebedingungen auszuhandeln. Währenddessen steht das Brautpaar

[84] Die vollständige Bemerkung von Georg Saals Enkel Ivo Puhonny lautet: „Das Originalbild (Öl) wurde als Knaus nach Amerika verkauft, wie ich nachträglich erfuhr." Leider fehlen bislang Anhaltspunkte, die Aufschluss über das besagte Ölbild und seinen Verbleib geben. Auch im Werke Knaus' konnte bislang keine Arbeit vergleichbaren Inhalts nachgewiesen werden.
[85] Der Kompositionsentwurf auf Pergament ist in einem sehr schlechten Zustand. Deshalb wird im Bildteil lediglich eine Bleistiftzeichnung des Motivs *Der Dorfgeigers*, die sich ebenfalls in Saals Nachlass findet, abgebildet. Mit Ausnahme des kleineren Formats - das Blatt misst lediglich 12,9 x 18,1 cm - stimmen die Bleistiftzeichnung und der Pergamententwurf überein.

aneinander geschmiegt und der Besprechung gegenüber sichtlich unbeeindruckt hinter dem Tisch. Das Mienenspiel des Brautvaters zeugt davon, dass ihm das Ergebnis der Abmachungen Unbehagen bereitet. Mit zusammengezogenen Brauen blickt er missmutig auf ein Papier, das ihm der Vater des Bräutigams erwartungsvoll reicht. Er, seine Frau, der Zeuge und die Brautmutter hingegen, die, offenbar die Hausherrin, mit Abtrocknen beschäftigt im Bildhintergrund steht und den anderen am Tisch Sitzenden zulächelt, wirken gelöst. Versöhnlich blicken sie auf den Brautvater, der jedoch keine Notiz von ihnen nimmt.
Bei allen vier Großformaten – den beiden Kompositionsentwürfen auf Pergament (Kat. 4.106, 4.107) sowie den beiden Gemälden *Der Hundertjährige Geburtstag* (Kat. 4.105) und *Nächtliches Stelldichein* (Kat. 4.87) – handelt es sich um sehr erzählfreudige Arbeiten, bei denen es Saal verstand, die Begebenheiten lebendig und unmittelbar zu schildern. Die Erzählung jedes der genannten Werke erwächst stets aus den Blicken und Gesten der Personen. Diese sind plastisch modelliert und bewegen sich frei und natürlich im Raum. Jede einzelne Figur ist scharf beobachtet, charakterisiert und individuell gestaltet. Hierdurch wirken alle Darstellungen ausgesprochen lebendig und lebensecht.
Ob und wenn ja, welchen Erfolg dem Koblenzer diese Genrebilder letztlich einbrachten, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Nachweisbar ist nur, dass er mit dem am 11. September 1860 ausgeführten, für sein Œuvre ungewöhnlichem Gemälde *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) auf verschiedenen Ausstellungen vertreten war und dafür gemischte Kritiken erhalten hatte. So etwa zeigte sich ein Rezensent der Kunstausstellung des norddeutschen Gesamtvereins verwundert, dass „der Kuhstall wirklich von ihm [von Saal; A. d. V.] herrührt“.[86] Zwei andere Kritiker indes lobten einmal die gute Auffassung und gelungene Ausführung der Tiere[87] und das andere mal die „gute Behandlung des Helldunkels“.[88]
Saal, der das Motiv ‚Kühe im Stall’ zweimal aufgegriffen hatte,[89] gewährt auf seinem Ölbild *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) einen Blick in die Tiefe eines Stalles, der durch mehrere Fenster mit hellem Tageslicht versorgt, aber nicht gleichmäßig ausgeleuchtet wird. Im Vordergrund, an einem diagonal in die Tiefe verlaufenden Trog befinden sich vier Kühe - die hinteren drei stehend und die vordere liegend -, die dem Betrachter ihre rechte Seite zuwenden. Durch ihre besondere Nähe zur Lichtquelle werden die beiden vorderen Tiere besonders erhellt und damit akzentuiert, wohingegen ihre beiden Artgenossen zusammen mit dem restlichen Stallraum im Halbschatten bleiben. Hinsichtlich des Kolorits, der Malweise und der Auffassung fügt sich das Gemälde *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) nahtlos in die Reihe der übrigen Bilder mit der aus dem bürgerlichen Blickwinkel idealisierten Sicht auf das bäuerliche Leben

[86] Die Dioskuren 1862, 7. Jg., S. 126.
[87] Die Dioskuren 1862, 7. Jg., S. 198.
[88] Die Dioskuren 1863, 8. Jg., S. 112.
[89] Hierbei handelt es sich um das mit „27/7 60“ bezeichnete Gemälde *Stallinterieur mit Kühen** (Kat. 4.23). Im Gegensatz zu der etwa zehn Wochen später ausgeführten Ansicht *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) blickt der Betrachter bei der älteren Darstellung (Kat. 4.23) von links in den Stall. Hier sieht er nun zwei einander gegenüberliegende Tröge, an denen links die Kühe und rechts die Lämmer stehen bzw. liegen. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Arbeiten betrifft die Malweise. Der Duktus auf dem *Stallinterieur mit Kühen* (Kat. 4.23) ist im Vergleich zu dem des Gemäldes *Kühe im Stall* (Kat. 4.35) rascher und die Pinselstriche sind meist kürzer und sichtbar. Hierdurch wirkt das ältere Bild (Kat. 4.23) spontaner als das jüngere (Kat. 4.35).

ein; denn von Saals Standpunkt als Naturalisten aus gesehen überraschend zeigt er auffallend saubere Tiere in einem reinlich geputzten, mit frischem Stroh ausgelegten Stall.

Obgleich ein unmittelbarer Vergleich zwischen Saals Landschaftsmalerei seit 1858 und seinen Schwarzwälder Portrait-, Milieu- und Genredarstellungen (Kat. 4.15 - 4.17, 4.24 - 4.34, 4.38, 4.39, 4.43 - 4.46, 4.48 – 4.52, 4.83, 4.87, 4.105 – 4.107, 4.113, 4.123, 4.124) aufgrund der sehr unterschiedlichen Motive natürlich nur bedingt möglich ist, sind doch Gemeinsamkeiten innerhalb der Gattungen augenfällig. Vom unterschiedlichen Kolorit einmal abgesehen, schließen die zwischen 1860 und 1867 datierten Arbeiten ländlicher Thematik angesichts ihrer klaren Kompositionen, ihrer malerischen Ausführung, das heißt ihrer lockeren Pinselführung, Begrenzung der Formen durch verdichtete Strichlagen und Farbwechsel, ihrer natürlichen Wiedergabe, Wahl eines unspektakulären Motivs sowie ihrer stets präzise kalkulierten Verteilung von Licht und Schatten unmittelbar an die in und kurz nach Barbizon praktizierte Landschaftsmalerei (etwa Kat. 4.2 – 4.9) an. Parallelen zeigen sich überdies in der ursprünglichen, auf Objektivität und Individualität bedachten Natursicht. Keine der Ansichten ist in bezug auf die Komposition, Malweise oder Auffassung verklärt, sentimental oder gar moralisierend wie bei vielen anderen Genremalern der damaligen Zeit üblich. Vielmehr besticht ein jedes der genannten Werke durch eine ebenso scharfe wie nüchterne Beobachtungsgabe und eine differenzierte Gestaltung der einzelnen Personen. Im Hinblick auf die Motive allerdings muss sich Saal bei seinen Milieu- und Genrebildern den Vorwurf der Idealisierung gefallen lassen.

Nimmt man die Anzahl der Landschaftsdarstellungen Georg Saals als Maßstab, so scheint sich die am 28. März 1859 geäußerte Behauptung seiner Frau, dass das Publikum mehr Interesse an der Genre- denn an der Landschaftsmalerei habe,[90] zumindest in bezug auf die Schwarzwälder Motivwelt bewahrheitet zu haben. Zwischen 1860 und 1865 schuf der Maler lediglich ein Aquarell (Kat. 4.53) und ein Ölbild (Kat. 4.40) dieser Thematik. Erst seit 1866 malte er wieder vermehrt heimische Landschaftsmotive. Abgesehen von einer Zeichnung (Kat. 4.72 recto) und zwei Gemälden (Kat. 4.145, 4.146) handelt es sich dabei erstaunlicherweise ausschließlich um Aquarelle (Kat. 4.115 – 4.120, 4.122, 4.125 - 4.128, 4.134, 4.135, 4.163, 4.164, 4.168, 4.178, 4.179). In ihrem lockeren Stil und ihrer natürlichen Auffassung sind sie den bereits 1856 ausgeführten Blättern *Flusstal im Gebirge** (Kat. 3.82, 3.83) und *Kegelbahn in der Vorhalle eines Wirtshauses** (Kat. 3.84) gleichzusetzen. Lediglich in der Ausführung lassen sich die jüngeren Arbeiten in drei Kategorien unterteilen. Die erste Gruppe umfasst fünf 1866 und 1867 ausgeführte Landschaftsansichten (Kat. 4.115, 4.119, 4.120, 4.126, 4.127). Repräsentiert durch den *Steinbruch beim Vormberg (?)** aus dem Jahre 1866 (Kat. 4.115) sind für alle diese Arbeiten eine skizzenhafte Vorzeichnung, großzügige, nicht im Detail verweilende Formgestaltung und ein ebenso spontaner wie fließender Farbauftrag typisch. Für die Darstellungen der zweiten Gruppe hingegen, die sich aus dem 1867 datierten *Blick auf Mittelzell mit Münster auf der Insel Reichenau** (Kat. 4.122), dem *Schluchsee** von 1869 (Kat. 4.163) und zwei Felsstudien (Kat. 4.128, 4.168) zusammensetzt, ist der exakte Duktus kennzeichnend. Die Einzelformen sind fest umrissen

[90] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 28. März 1859; Privatbesitz.

und die Farben Partie für Partie aufgetragen. Hierdurch entstehen sichtbar gegeneinander gesetzte Farbfelder mit scharfen Rändern. Eine Mischung aus beiden Malweisen findet sich bei den übrigen Aquarellen (Kat. 4.53, 4.116 - 4.118, 4.125, 4.134, 4.135, 4.164, 4.178, 4.179). In der großzügigen Formgebung und dem fließenden Farbauftrag im Bereich des Himmels, der Hügel und der Wiesen sind die zehn Darstellungen den Blättern der ersten Gruppe (Kat. 4.115, 4.119, 4.120, 4.126, 4.127), in der genauen Wiedergabe der Baulichkeiten hingegen denen der zweiten Gruppe (Kat. 4.122, 4.128, 4.163, 4.168) vergleichbar. Querverbindungen zwischen den drei Gruppen ergeben sich durch das Kolorit. Fünf der Landschaften (Kat. 4.115, 4.116, 4.118 – 4.120) bestechen durch satte, von vielfältig nuancierten Gelb- und Orangetönen dominierte Farben, deren Intensität gegenüber denen der 1856 entstandenen Flusstäler (Kat. 3.82, 3.83) und der *Kegelbahn in der Vorhalle eines Wirtshauses** (Kat. 3.84) zugenommen hat. Alle anderen Schwarzwaldansichten der 1860er Jahre bestimmt eine gedämpfte, von reich differenziertem Blau, Grün, Braun, Grau und Ocker getragene Palette.

Die drei einzigen bekannten, nach 1858 in Öl gefassten Landschaftsansichten vom Schwarzwald (Kat. 4.40, 4.145, 4.146) erwecken ebenfalls ganz unterschiedliche Eindrücke. So steht die um 1861 zu datierende *Waldlandschaft mit Wiesen und zwei Häusern* (Kat. 4.40) in ihrer dezenten, aber dennoch tiefen Farbigkeit und dem leichten Duktus den 1861 entstandenen Gemälden *Interieur einer Bauernstube mit nacktem Knaben** (Kat. 4.38) und *Die Hanfbrecher* (Kat. 4.39) sehr nahe. Die Ölbilder *Waldinterieur mit 2 Spaziergängern** (Kat. 4.145) und *Lichtenthaler Allee** (Kat. 4.146) aus dem Jahre 1868 hingegen schließen unmittelbar an die 1858 in Barbizon gemalten Waldinterieurs (Kat. 4.5, 4.9) an. Die Übereinstimmungen zwischen den genannten Bildern betreffen die natürliche Auffassung, die von sattem Blau und Grün bestimmte Palette und die filigrane Malweise. Charakteristisch für die vier genannten Ansichten (Kat. 4.5, 4.9, 4.145, 4.146) ist vor allem die Gestaltung des Himmels. Das Blau wird nicht zwischen das, sondern über das Grün des Laubes gesetzt.

Bislang nicht genannt wurden fünf inhaltlich eng zusammenhängende Werke aus den Jahren 1867 und 1868 (Kat. 4.133, 4.141 - 4.144). Außergewöhnlich an diesen filigran ausgearbeiteten Ansichten ist die Kombination der beiden Gattungen Genre- und Landschaftsmalerei. Frühestes Bild dieser Reihe ist das 1867 datierte Aquarell *Dorfstraße im Schwarzwald mit vier Rekruten** (Kat. 4.133). Schauplatz der Szenerie ist ein kleines, von Bergen umgebenes Schwarzwalddorf im frischen morgendlichen Sonnenschein. Festgehalten ist der Abschied eines Rekruten von seiner Liebsten. Sie in typischer Tracht, er in Uniform, erwarten am Gartentor die Ankunft seiner Kameraden. Diese marschieren gutgelaunt, untergehakt und singend strammen Schrittes die beidseitig von Häusern und Gärten gesäumte Straße hinunter. Einer der vier Rekruten winkt dabei zum Gruße mit dem Hut.

Das Thema des abschiednehmenden Rekruten schien Saal am Herzen gelegen zu haben; doch war er mit der 1867 erfolgten Umsetzung offensichtlich nicht ganz zufrieden; denn ein Jahr später griff er das Thema erneut auf und verarbeitete es in einem Ölbild (Kat. 4.143), das Frankreich Püttner zufolge 1868 für die Nationalgalerie Luxembourg angekauft hatte.[91]

[91] Püttner 1871, S. 1310.

Dem Gemälde gehen zwei Entwürfe - eine Tuschefederzeichnung (Kat. 4.141) und ein Aquarell (Kat. 4.142) - voraus. Abänderungen gegenüber der ersten Fassung (1867; Kat. 4.133) nahm Saal vor allem in der Komposition und in der Atmosphäre vor. Bei den 1868 ausgeführten Arbeiten (4.141 - 4.143) verringerte er die Distanz zwischen Betrachter und Bildgeschehen und rückte damit die Personen im Vergleich zu 1867 (Kat. 4.133) stärker in den Mittelgrund und damit in das Zentrum der Darstellung. Des weiteren ersetzte er das eher statisch wirkende Motivelement am linken unteren Bildrand ‚Mädchen, das auf ihre am Brunnen trinkende Kuh wartet' durch einen Hütejungen mit einer Schar Ziegen mitten auf der Straße und einem freudig bellenden Hund daneben. Grundlegend gewandelt hat sich auch der Gestus der Hauptpersonen. Im Unterschied zu der 1867 entstandenen Fassung (Kat. 4.133) wirken die ankommenden Rekruten nunmehr überschwänglich und das wartende Paar scheint ihnen fröhlich entgegenzueilen. Durch all diese Veränderungen erreichte Saal, dass die drei 1868 entstandenen Ansichten (Kat. 4.141 - 4.143) gegenüber der Erstfassung (Kat. 4.133) deutlich kompakter erscheinen und Lebendigkeit, Fröhlichkeit und Dynamik versprühen. Jeglicher Anflug von Statik oder von Melancholie des Abschiedes ist verschwunden. Und hierin, also in der Optimierung der Wirkung der Szenerie, lag wohl das eigentliche Anliegen und die Motivation des Malers, seine erste, durchaus gelungene Darstellung dieses Themas (Kat. 4.133) nochmals zu überarbeiten. Bestätigt wird diese These durch den Vergleich zwischen den beiden Entwürfen (Kat. 4.141, 4.142) und dem Gemälde (Kat. 4.143) aus dem Jahre 1868. Anhand dieses Materials lässt sich die Entwicklung des Gedankens und dessen konsequente Umsetzung eindeutig belegen. Während sich in der Zeichnung (Kat. 4.141) und in dem Aquarell (Kat. 4.142) noch statische Elemente - eine am rechten Straßenrand sitzende, in sich versunkene Frau und ein links im Bildmittelgrund stehender, auf einen Stock gestützter Mann – finden, fehlen diese beiden Personen in der Endfassung (Kat. 4.143). Dieser Verzicht auf nicht handelnde Personen macht deutlich, wie wichtig Saal die Lebhaftigkeit und Dynamik in der Szenerie war.
Unterstützt wird dieses Anliegen nicht zuletzt durch das Kolorit. Sowohl die 1867 ausgeführte Erst- (Kat. 4.133) als auch die ein Jahr später folgende Endfassung (Kat. 4.143) ist bunt und fröhlich. Die Farben sind der Intention entsprechend auffallend leuchtend, kräftig und von einer ansonsten kaum anzutreffenden Vielfalt. Neben reich differenzierten Blau- und Grüntönen entfaltet sich ein Reichtum an Rot, Braun, Grau, Weiß, Gelb, Grau und Graugrün. Für das Spätwerk typisch hingegen ist die unverfälschte Auffassung, die klare Komposition und die treffende Charakterisierung der einzelnen Personen.

4.3 Norwegen und die Schweiz

Auch in seinem letzten Lebensdezennium verarbeitete Saal Motive aus dem Norwegen und der Schweiz. Verglichen mit den späten 1840er und den 1850er Jahren spielten sie im Spätwerk allerdings eine wesentlich geringere Rolle. Während der Koblenzer zwischen 1848 und 1858 über einhundert Gemälde[92] und zwölf Aquarelle nordischer sowie fünf Ölbilder[93]

[92] Etliche Norwegenansichten kennt man nur noch dem Titel nach. Allein sechsunddreißig der Bilder sind bei Bangel (1876, S. 3 – 5, 10, 11, Nr. 1 – 20, 81[a] – 83, 86, 87, 91), Böttticher (1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 9, 10, 15 –

und ein Aquarell schweizerischer Landschaften gemalt hatte, schuf er zwischen September 1858 und seinem Tode 1870 lediglich noch zwanzig Nordlandansichten[94] sowie sechs in Öl und sieben in Aquarell ausgeführte Schweizbilder.[95]

Wie schon die im vorigen Kapitel besprochenen Landschaftsdarstellungen aus der Umgebung von Baden-Baden und dem Schwarzwald (Kat. 4.40, 4.53, 4.115 – 4.120, 4.122, 4.125 - 4.128, 4.134, 4.135, 4.145, 4.146, 4.163, 4.164, 4.168, 4.178, 4.179) bezeugen auch die nach 1858 entstandenen norwegischen (Kat. 4.14, 4.18, 4.37, 4.74, 4.75, 4.88, 4.95, 4.130, 4.148 - 4.150, 4.173) und schweizerischen (Kat. 4.58, 4.136 - 4.140, 4.160 - 4.162, 4.165 - 4.167, 4.169, 4.172, 4.174) Landschaftsbilder, wie sehr Saals Kunst von den Erfahrungen seines Barbizonaufenthaltes beeinflusst war. Diese Erfahrungen waren es, die seine bereits um 1854/55 unterschwellig sichtbaren, aber längst nicht ausgereiften stilistischen Ambitionen zum Durchbruch brachten. Allen seit Oktober 1858 entstandenen Nordwegen- und Schweizansichten gemeinsam ist die an anderer Stelle bereits zitierte Naturfrische, Unverfälschtheit in der Auffassung und die subtile Darstellung des Lichtes. Zudem ist bis auf wenige Ausnahmen (Kat. 4.37, 4.75, 4.137, 4.140, 4.160) die Farbpalette intensiviert und vor allem um intensives Grün und Blau erweitert. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den vor Barbizon, also bis etwa September 1858 und den nach, also etwa seit Ende Oktober 1858 Barbizon entstandenen Werken ist, dass Georg Saal den Menschen stärker in das Geschehen seiner Darstellungen einbezog.

Ein erstes repräsentatives Beispiel innerhalb der nach Ende Oktober 1858 ausgeführten Norwegenbilder ist die *Norwegische Fjordlandschaft* aus dem Jahre 1859 (Kat. 4.18). Festgehalten ist der Blick auf einen von hochaufragenden Bergen hinterfangenen Fjord. Links im Vorder- und Mittelgrund sieht man die offene Wasserfläche, rechts die breite Uferzone. Motivisch und kompositorisch steht das Gemälde (Kat. 4.18) den drei 1857 entstandenen Ansichten *Fjordlandschaft mit mähendem Bauer** (Kat. 3.95), *Fjordlandschaft* (Kat. 3.96) und *Fjordlandschaft* (Kat. 3.97) ebenso nahe wie der bereits 1854 datierten *Norwegischen Fjordlandschaft** (Kat. 3.65) oder den 1850 ausgeführten Ansichten *Fjordlandschaft bei Balestrand** (Kat. 3.9) und *Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland** (Kat. 3.19). In der Auffassung allerdings sind die Unterschiede evident. Anders als bei den sechs, zwischen 1850 und 1857 geschaffenen Darstellungen (Kat. 3.9, 3.19, 3.65, 3.95 - 3.97) stellte Saal 1859 (Kat. 4.18) nicht mehr die Abgründigkeit, Monumentalität oder die Einsamkeit der Bergwelt in den Vordergrund, sondern betonte statt dessen deren harmonische und gefällige Seite. Inhaltlich erreichte er dies, indem er das Bildpersonal – hier drei Fischer – im Gegensatz zu den früheren Norwegenlandschaften (Kat. 3.9, 3.19, 3.65, 3.95 - 3.97) als integralen Bestandteil des Kunstwerkes auffasste. Der Mensch wirkt nicht mehr verloren oder gar deplaziert. Vielmehr steht er in Einklang mit der Natur. Somit

---

21) und Bangel (1920, S. 14, Nr. 117) aufgeführt. Kenntnis von weiteren, heute verschollenen Bildern hat man durch alte Auktions- bzw. Ausstellungskataloge und Zeitschriften.

[93] Von den schweizerischen Landschaften sind vier nur noch ihrem Titel nach bekannt. Vgl. dazu Bangel 1876, S. 5, Nr. 21 – 23 und Bangel 1920, S. 14, 21, Nr. 118, 225.

[94] Fünf dieser Landschaftsansichten sind nicht überliefert. Vgl. hierzu Bangel 1876, S. 11, Nr. 92 und Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 22, 26 - 28.

[95] Auch von diesen Bildern sind sechs inzwischen verschollen. Vgl. hierzu Bangel 1876, S. 5, 11, Nr. 24, 25, 27, 31, 85, 89.

wird die gleichwohl imposante nordische Landschaft als Lebensraum des Menschen verstanden. Stilistisch veränderte der Koblenzer den Charakter der 1859 ausgeführten *Norwegischen Fjordlandschaft* (Kat. 4.18) durch das Kolorit. Im Vergleich zu den älteren Nordlandbildern (Kat. 3.9, 3.19, 3.65, 3.95 - 3.97) sind die Farben klarer und intensiver. Zudem halten ein sattes, kraftvolles Grün und Blau Einzug in die Palette. Vor allem sie verleihen dem Bild Naturfrische und nehmen ihm somit jegliche, den älteren Darstellungen zum Teil noch innewohnende Melancholie und Düsternis.

Ein weiteres Beispiel für die unprätentiöse Auffassung ist das 1864 datierte *Norwegische Fischerbegräbnis* (Kat. 4.88). Möglicherweise handelt es sich hierbei um das bereits 1860 von Saals Stammkunden Mathieu in Auftrag gegebene Fischerbegräbnis, das laut Susanne Saal ihren Mann „noch einige Zeit & Arbeit kosten [wird] es zu vollenden“.[96] Tatsächlich scheint ihm das Bild sehr am Herzen gelegen zu haben. Dies bezeugen fünf vorbereitende Bleistift-, Aquarell- und Ölstudien (Kat. 4.89 – 4.94), die den Entstehungsprozess des Gemäldes bis zur Endfassung dokumentieren. Auf ihnen beschäftigte sich der Koblenzer ausschließlich mit der trauernden Figurengruppe am rechten Uferstreifen, die ihm allem Anschein nach besonderes Kopfzerbrechen bereitet hatte. Saal, der das zu seinen Lebzeiten beliebte Thema selbst mindestens fünf Mal bearbeitet hatte (Kat. 2.50, 3.22, 3.38),[97] schuf mit diesem Gemälde eine Variation seines ersten, um 1848 entstandenen *Norwegischen Fischerbegräbnisses* (Kat. 2.50). In der Komposition, dem Landschaftsmotiv, der Anzahl der Boote, ihrer Insassen und deren Anordnung sind die beiden Darstellungen identisch. Abweichung gibt es bei der trauernden Figurengruppe rechts und dem Betrachterstandpunkt. Er ist bei dem 1864 ausgeführten Bild (Kat. 4.88) ferner und höher gelegen als bei dem Frühwerk (Kat. 2.50). Eine weitere Modifikation gegenüber der Erstfassung (Kat. 2.50) betrifft das Kolorit. Anstelle verhaltener, von Graublau, Grün und Braun dominierter Farben bestimmt das 1864 entstandene Gemälde (Kat. 4.88) ein warmer, von Blau ins Gelbe changierender Grundton. Der grundlegendste Unterschied zwischen beiden Werken besteht jedoch in der Auffassung. Das 1864 entstandene *Norwegische Fischerbegräbnis* (Kat. 4.88) atmet die für das Spätwerk typische meisterhafte Natürlichkeit. Während von der Erstfassung (Kat. 2.50) eine durchaus dramatische Stimmung ausgeht, strahlt die sechzehn Jahre jüngere Variation (Kat. 4.88) Ruhe und Schlichtheit aus. Hervorgerufen wird dieser Eindruck vor allem durch die andersartige Behandlung der Fackel, die auf beiden Gemälden (Kat. 2.50, 4.88) dem vorderen Boot Licht spendet. Die Fackel, in dem um 1848 ausgeführten Fischerbegräbnis (Kat. 2.50) noch als unnatürlich grell aufleuchtender Strahlenkegel gestaltet, der, ins Zentrum des Bildes gesetzt, das Wasser zu entflammen scheint, ist sie auf der 1864 gemalten Fassung (Kat. 4.88) nicht mehr als eine punktuelle und damit realistisch aufgefasste Lichtquelle. Doch auch die Lichtgebung und das farbliche Arrangement haben wesentlichen Anteil an dem unverfälschten Charakter des 1864 gemalten Bildes (Kat. 4.88). Hier legt sich das Abendlicht wie ein leicht bläulich

[96] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 7. Februar 1860; Privatbesitz.

[97] Weitere Arbeiten dieser Thematik sind heute nur noch ihrem Titel nach bekannt. Vgl. dazu Brief von Saal an den Leiter des Städelschen Kunstinstituts, Johann David Passavant, Heidelberg, den 27. Januar 1850 (Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 685, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main.) und Böttticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 9.

eingefärbter Schleier gleichmäßig über die Landschaft und nimmt der Darstellung (Kat. 4.88) die Härte und die übertriebene Rotfärbung, die den älteren Versionen, der wohl 1848 entstandenen Begräbnisszene (Kat. 2.50) einerseits und dem *Fischerbegräbnis auf dem Hardangerfjord* von 1852 (Kat. 3.38) andererseits eigen sind. Angesichts dieser malerischen Gestaltung verwundert es nicht, dass das *Norwegische Fischerbegräbnis* von 1864 (Kat. 4.88) vierzehn Jahre später auf der Bremer Kunstausstellung mit folgendem Lob bedacht wurde:

> „[...] ein Bild, das durch sein Doppellicht der untergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes, durch Bildung und Färbung des felsigen Ufers, durch die Klarheit des Wassers und durch die tief empfundene Staffage einen mächtigen Eindruck macht."[98]

Saal selbst wurde von dem Rezensenten als „Meister der natürlichen Beleuchtung jeder Art"[99] bezeichnet. Angesichts der übrigen, nach 1858 gemalten und im Original bekannten Norwegenansichten (Kat. 4.14, 4.37, 4.75, 4.95, 4.130, 4.149, 4.173)[100] verwundert diese hohe Wertschätzung ganz und gar nicht. Eindrucksvoller Beleg hierfür ist beispielsweise die *Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.95). Stilistisch dem *Norwegischen Fischerbegräbnis* von 1864 (Kat. 4.88) sehr nahestehend und daher wohl ebenfalls um diese Zeit zu datieren, ist die *Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.95) ein weiteres, für die Spätzeit typisches koloristisches und stimmungsvolles Meisterstück Saals. Die Auffassung ist frisch und naturalistisch, die Darstellung des Lichtes subtil, seine Umsetzung in Farbe gekonnt und die weiche, malerische, alle harten Kontraste vermeidende Technik beeindruckend. Zudem ist die Palette sehr natürlich und reich differenziert. Von besonderem Reiz sind dabei die vielfach abgestuften Grün- und atmosphärischen Blautöne des Wassers, der Berge und des Himmels. Auch die drei Jahre später ausgeführte Ansicht *Rast im Gebirge* (Kat. 4.130), die genreartige Szene *Der Angriff** von 1868 (Kat. 4.152) und das Gemälde *Besuch von einem Bären** von 1869 (Kat. 4.173) beeindrucken durch ihre natürliche Ausstrahlung. Bezeichnend und gegenüber den vor 1858 ausgeführten Norwegenansichten auffallend ist das satte, vielfältig abgestufte Grün und das reich nuancierte Blau. Allen genannten Werken gemeinsam sind die für Saals Spätwerk charakteristischen Stilmerkmale: Die Klarheit in der Komposition, die Einfachheit und Zwanglosigkeit des Motivs, die Unverfälschtheit und Realistik in der Gestaltung und der malerische Duktus. Werke wie die *Sportfischer und Jäger am Nordcap* von 1860 (Kat. 4.37), die bereits erwähnte, um 1864 ausgeführte *Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.95) oder die beiden *Rentierjagden in Norwegen* aus dem Jahre 1868 (Kat. 4.148, 4.149) zeugen zudem von Saals verstärktem Interesse in seinen letzten Lebens- und Schaffensjahren, dem Menschen und seinen Handlungen eine größere Bedeutung in den Kompositionen zuzugestehen. Vergleicht man etwa die beiden 1868 entstandenen

[98] Die Dioskuren 1870, 15. Jg., S. 156.
[99] Die Dioskuren 1870, 15. Jg., S. 156.
[100] Drei weitere, zwischen 1859 und 1870 entstandene norwegische Landschaftsdarstellungen (Kat. 4.74, 4.148, 4.150) sind nur aus Abbildungen bekannt. Daher werden sie einer detaillierten, Farbe und Licht betreffenden Betrachtung nicht unterzogen.

Rentierjagden in Norwegen (Kat. 4.148, 4.149) mit der neunzehn Jahre älteren, ebenfalls eine Rentierjagd zeigenden *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord* (Kat. 3.3) so fällt schon an den Bildtiteln die unterschiedliche Akzentuierung der einzelnen Bildelemente auf. Während bei der Norwegenansicht des Jahres 1849 (Kat. 3.3) die Landschaft von zentraler und die Rentierjagd von peripherer, lediglich bildeinführender Bedeutung ist, verhält es sich bei den beiden jüngeren Darstellungen (Kat. 4.148, 4.149) genau umgekehrt. In beiden Fällen ist die Rentierjagd Hauptmotiv und die Landschaft Rahmenwerk. Noch einen Schritt weiter ging Saal bei dem Aquarell *Der Angriff** von 1868 (Kat. 4.152). Ort des Geschehens ist ein lichtes, aus nächster Nähe eingesehenes Waldstück. Im Vordergrund sieht der Betrachter einen aufgerichteten Braunbären, wie er sich gerade mit drohendem Blick und ausgestreckter Pranke über einen Mann beugt. Dieser liegt - anscheinend schon verletzt und ohnmächtig - mit geschlossenen Augen langgestreckt und bäuchlings regungslos auf dem grasbewachsenen Waldboden. Derweil hat sich sein Kamerad auf eine am linken Bildrand stehende Eiche geflüchtet ohne dabei den entsetzten Blick von der Szenerie abzuwenden. Bei diesem Thema, das der Koblenzer in drei weiteren, allerdings unvollendeten Aquarellen (Kat. 4.153 – 4.155) unter anderem in bezug auf die Haltung und Position des flüchtenden Mannes, die Haltung des Bären oder die Jahreszeit variierte, bestimmen die Figuren die Bildaussage. Der umgebende Raum spielt so gut wie keine Rolle. Auf dem nur noch aus einer Photographie bekannten Gemälde *Un amateur indiscret* von 1868 (Kat. 4.150) hingegen sind Bildpersonal und Natur in etwa gleichgewichtet.[101] Bei dem Werk, das im Jahre seiner Entstehung auf der Salonausstellung in Paris und anschließend auf der Exposition Maritime Nationale in Le Havre zu sehen war und mit einer Silbermedaille geehrt wurde,[102] handelt es sich um ein Selbstportrait im Freien – ein Motiv, das Georg Saal 1858 in Barbizon für sich entdeckt, damals sogleich in dem Täfelchen *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.19 verarbeitet und im Laufe seines weiteren Schaffens mindestens noch zwei weitere Male wiederaufgegriffen hatte.[103] Das Bild *Un amateur indiscret* (Kat. 4.150) zeigt im Hintergrund eine sich weit in die Tiefe ziehende Bergschlucht und im Vordergrund ein abfallendes Felsplateau, auf dem der Maler vor seiner Staffelei sitzt und die Gebirgslandschaft auf Leinwand bannt. Tief in seine Arbeit versunken bemerkt er nicht, dass er derweil von einem Bären beobachtet wird, der dicht hinter seinem Rücken ruhig auf der nächsthöheren Felsstufe sitzt. Die Wahl des Bildausschnittes, des Formats und die Ausgestaltung zeigen, dass Saal bei diesem 1868 entstandenen Portrait (Kat. 4.150) Mensch, Tier und Natur gleichermaßen wichtig waren. Im Gegensatz zu dem zehn Jahre älteren Bildchen *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1) siedelte er bei dem *Un amateur indiscret* (Kat. 4.150) sowie den 1869 datierten Variationen

[101] Aufgeführt ist das Gemälde bei Bangel (1876, S. 10, Nr. 87) und bei Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 27. Böttichers Angaben zufolge war das Bild 1870 auf der Berliner Akademieausstellung und 1871 auf der Wiener Jahresausstellung zu sehen.

[102] Erhalten hat sich lediglich die Urkunde der Jury National von 1868, die sich heute in Privatbesitz befindet.

[103] Das Motiv ‚Selbstportrait in freier Natur' variierte Saal 1869 in dem Gemälde *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) und – wohl um die gleiche Zeit - in der Lithographie *Saal bei einem Schläfchen im Gebirge* (Kat. 4.174). Im Unterschied zu dem 1869 ausgeführten Ölbild (Kat. 4.173) ordnete Saal bei der Lithographie (Kat. 4.174) die Motivelemente spiegelverkehrt an. Darüber hinaus ersetzte er den Bären durch einen Hütejungen mit Ziege.

*Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) und *Saal bei einem Schläfchen im Gebirge* (Kat. 4.174) die Szenerie in einer imposanten Hochgebirgslandschaft an und wählte, um sie dem Betrachter deutlich vor Augen führen zu können, einen gegenüber der älteren Fassung (Kat. 4.1) erweiterten Bildausschnitt und ein größeres Format. Außerdem führte er die einzelnen Bildgegenstände in allen Raumebenen mit derselben Sorgfalt aus – ein weiterer Unterschied zu dem 1858 datierten Täfelchen (Kat. 4.1). Hier sind lediglich der Maler, seine Malutensilien und die übrigen Waldbewohner minutiös wiedergegeben; die den Ausblick in die Ferne verwehrende und die Szenerie rahmende Eiche im Hintergrund indes ist weniger genau durchformuliert. Trotz ihrer unterschiedlichen Landschaftscharaktere und Akzentuierung aber stimmen die Selbstportraits (Kat. 4.1, 4.150, 4.173) in zwei Punkten überein – und zwar in der Auffassung und im Falle der Werke *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1) und *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) überdies in der Farbgebung. Bei jedem dieser Gemälde handelt es sich um unmittelbare, von natürlichem Tageslicht erfüllte Ansichten, die durch ein gleichermaßen ausgewogenes wie frisches Kolorit begeistern.

Ein möglicher Grund für die formalen wie inhaltlichen Modifikationen innerhalb der drei Selbstportraits (Kat. 4.1, 4.150, 4.173) könnte darin bestehen, dass es sich bei der großformatigen Ansicht *Un amateur indiscret* (Kat. 4.150) und ihrer Variation *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) um offizielle, also für Ausstellungen und den Verkauf bestimmte Arbeiten handelte, wohingegen das kleine Bildnis *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1) von vornherein für den Privatgebrauch vorgesehen war.

Wie die nach Barbizon gemalten Nordlandbilder bestechen auch die seit 1859 entstandenen Schweizansichten durch Schlichtheit und Unverfälschtheit. Schön zu sehen ist dies an dem um 1861/66 zu datierenden Aquarell *Alphornbläserin im Gebirge* (Kat. 4.58), zu dem sich fünf Studien zu den Mädchen (Kat. 4.56 verso, 4.59 – 4.62) erhalten haben. Im Zentrum des ausgearbeiteten Blattes sieht man zwei Mädchen auf einer Felsplatte – eine sitzend und Alphorn spielend, die andere liegend und ihrer Kameradin lauschend. Dem Betrachter im Halb- bzw. Dreiviertelprofil zugewandt scheinen die beiden ihren Blick aber auf die tiefe Schlucht gerichtet zu haben, die das Hochplateau von den gegenüberliegenden Berghängen und den hochaufragenden, zum Teil schneebedeckten Gipfeln in der Ferne trennt. Kompositionell verfuhr der Maler sehr geschickt. Indem er die Hochebene im Vordergrund diagonal, die abschließenden Gebirgszüge hingegen parallel ins Bild setzte, schuf er eine Schere, die den Abgrund zwischen beiden Landschaftsbereichen erahnen lässt und dem Bildraum eine enorme perspektivische Wirkung verleiht. Ein wahres Kabinettstück ist die *Alphornbläserin im Gebirge* (Kat. 4.58) vor allem wegen ihres Kolorits. Im Unterschied zu allen anderen bis 1860 entstandenen Werken verwandte Saal hier auffallend intensiv leuchtende Orange-, Gelb- und Rottöne. Demgegenüber erscheinen die vier Jahre älteren heimischen Motive *Flusstal im Gebirge** (Kat. 3.82, 3.83), bei denen kraftvolle Gelbtöne erstmals in Saals Palette auftauchten, blass. Dem wunderbar leuchtenden Kolorit der *Alphornbläserin im Gebirge* (Kat. 4.58) vergleichbar sind lediglich die 1866 ausgeführten Aquarelle *Steinbruch bei Vormberg (?)** (Kat. 4.115) oder *Blick auf Baden-Baden** (Kat. 4.116).

Im Verhältnis zu der *Alphornbläserin im Gebirge* (Kat. 4.58) wirken die übrigen zehn im Original oder aus Farbabbildungen bekannten Schweizansichten (Kat. 4.137 – 4.140, 4.160 – 4.162 4.165, 4.166, 4.169) farblich wesentlich ruhiger. Mit Ausnahme des 1868 gemalten Ölbildes *Der Lago Maggiore mit vier blumenpflügenden Frauen* (Kat. 4.137) und der beiden Aquarelle *Gebirgslandschaft mit See** bzw. *Dorfstraße in Ermat-Buels** aus den Jahren 1868 und 1869 (Kat. 4.140, 4.160) sind die übrigen sieben Schweizbilder (Kat. 4.138, 4.139, 4.161, 4.162, 4.165, 4.166, 4.169) farblich den Norwegenlandschaften der Jahre 1859 bis 1870 (vgl. Kat. 4.14, 4.18, 4.88, 4.95, 4.152, 4.173) vergleichbar. So etwa kann die 1868 in Öl gefasste Ansicht *Der Lago Maggiore* (Kat. 4.138) dem ein Jahr später entstandenen Norwegenbild *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) koloristisch und stilistisch zur Seite gestellt werden. Die mittelformatige (46 x 69 cm) Landschaft – zusammen mit dem motivisch nahezu identischen Gemälde *Der Lago Maggiore mit vier blumenpflügenden Frauen* (Kat. 4.137) übrigens das einzige Bild im Œuvre Saals, das daraufhin deutet, dass er zumindest einmal in seinem Leben einen Fuß nach Italien gesetzt hatte – besticht ebenfalls durch ihre natürliche Ausstrahlung. Hierfür sind nicht zuletzt die kraftvollen Blau-, Grün-, Braun– und Grautöne in ihren vielfältigen Variationen verantwortlich. Weitere Parallelen zwischen dem norwegischen und dem alpinen Werk (Kat. 4.138, 4.173) zeigen sich in der Malweise, im Standpunkt und in der Qualität der Komposition. Wie bei dem Selbstportrait *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) sind auch beim *Lago Maggiore* (Kat. 4.138) alle Bildebenen gleichermaßen präzise ausgeführt, und in beiden Arbeiten wählte Saal eine leichte Vogelperspektive. Allem Anschein nach wollte er nicht nur den See und die ihn im Osten und Westen säumenden Alpenketten, sondern vielmehr einen möglichst weiten Blick über das nahezu 65 km lange Gewässer samt Umgebung festhalten. Dies erklärt den erhöhten Standpunkt. Er liegt im Süden des Sees und ermöglicht dem Betrachter einen weiten Blick über einen mit Felsen durchsetzten Hang hinweg auf das Flusstal und den erst im Hintergrund der Landschaft zu sehenden Lago Maggiore. Die einzelnen Raumebenen gehen dabei fließend ineinander über und bringen die Tiefe eindrucksvoll zur Geltung – ein weiteres charakteristisches Merkmal des reifen Stils.

Auch alle weiteren erhaltenen Schweizansichten tragen die an anderer Stelle bereits genannten, die letzte, im Herbst 1858 in Barbizon einsetzende Schaffensperiode kennzeichnenden Gestaltungsmerkmale in sich: Das heißt, die Kompositionen sind schlicht, zeugen von Saals Raumgefühl und haben Tiefe, die Motive sind unspektakulär, ihre Umsetzung unverfälscht und die Darstellung des Lichtes natürlich subtil. Typisch sind zudem der zum Malerischen befreite Duktus und die Frische im Kolorit. Schöne Beispiele hierfür sind neben der 1868 in Öl ausgeführten *Gebirgslandschaft bei Richisau** (Kat. 4.139) die Aquarelle *Gebirgslandschaft, Gebirgsdorf mit Blick auf die schneebedeckten Berge**, *Lichtung bei Richisau mit Findling** und *Gebirgslandschaft bei Flÿ in der Schweiz** (Kat. 4.161, 4.162, 4.165, 4.166). Unabhängig davon ob Öl oder Aquarell – in beiden Techniken ist die Formgestaltung bei diesen Arbeiten großzügig und der Farbauftrag locker und fließend. Die Pinselstriche sind stets spontan gesetzt und meist sichtbar. Farblich gesehen beherrschen, von dem Grau und Braun der verschiedenen Gesteinsformationen und Baumstämme einmal abgesehen, betont leuchtende Grün- und Blautöne die fünf Bilder.

Überhaupt wirken diese fünf nahsichtig aufgenommenen Landschaftsausschnitte mit zum Teil baumbestandenen oder von Felsen durchsetzten Wiesen im Vorder- und stets hochaufragenden Bergketten im Hintergrund durch ihrer zwanglosen Raumgestaltungen und der zufällig anmutenden Wahl wie im Freien entstandene Momentaufnahmen.
Was Georg Saals nach 1858 zu beobachtende Tendenz anbelangt, dem Menschen eine größere Bedeutung in den Kompositionen zuzugestehen, so gibt es auch unter den überlieferten Schweizlandschaften jener Zeit einige wenige Beispiele hierfür. Nachweisbare Zeugnisse dieses Motivkomplexes sind zwei quadrierte, wohl um 1861/66 bzw. um 1869 ausgeführte Bleistiftskizzen (Kat. 4.57 recto, 4.171). Wie schon in den Milieuschilderungen aus dem Schwarzwald (Kat. 4.28, 4.30 – 4.34, 4.38, 4.39, 4.52) folgte Saal bei seinen schweizerischen Genreideen der damals weitverbreitenden, von bürgerlich-ästhetischen Vorstellungen geprägten Auffassung, nur positive Szenen aus dem Arbeits- oder dem häuslich-familiären Alltag (Kat. 4.32, 4.33, 4.38, 4.52) zu schildern. Zu der als darstellungswürdig erachteten Arbeit zählte unter anderem der Viehabtrieb oder das Hüten und Melken – dargestellt auf der Zeichnung *Studienblatt mit zwei Bäuerinnen und fünf Ziegen** (Kat. 4.57 recto). Das vermutlich um 1869 zu datierende *Studienblatt mit Ziegenhirt, Mädchen und Geigenspieler** (Kat. 4.171)[104] hingegen zeigt das im 19. Jahrhundert vielgeliebte Motiv eines von seiner Herde - hier Ziegen - umgebenen Hütejungen, der bei Saal dem Geigenspiel eines Wandermusikers lauscht. Der Quadrierung nach zu urteilen dürfte es sich in beiden Fällen (Kat. 4.57 recto, 4.171) um Gemälde vorbereitende Kompositionsskizzen handeln. Ob die Entwürfe allerdings jemals in Öl gefasst wurden, lässt sich heute leider nicht mehr feststellen. Erhalten hat sich lediglich ein recht außergewöhnliches Bildmotiv in Form des 1869 datierten Ölbildes *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.169).[105] Mittelpunkt der Bergszenerie mit See ist der titelgebende Stier. Dem umgeworfenen Wäschetrog nach zu urteilen hat ihn die Arbeit der Wäscherinnen gereizt. Während er wütend links des verlassenen Brunnens steht und herumliegende Kleidungsstücke auf seine Hörner nimmt haben sich die beiden betroffenen Bäuerinnen längst vor ihm hinter eine rechts stehende Almhütte in Sicherheit gebracht, von wo aus sie in gebührendem Abstand dem Schauspiel folgen. Zwei Bauern tun es ihnen gleich. Der eine von ihnen hat sich mit einigen Ziegen auf das Dach der Hütte geflüchtet, wohingegen der andere mit einem Knüppel bewaffnet hinter einem Verschlag mit einer Muttersau und ihren Ferkeln an der Stirnseite des Hauses Schutz sucht. Derweil eilt aus dem Hintergrund ein dritter Bauer in wilder Aufregung zur Hilfe herbei. Saal thematisierte bei der *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.169) ein ebenso spannendes wie außergewöhnliches Schauspiel, das er, dadurch dass Mensch und Tier in einen Handlungsablauf eingebunden sind und miteinander agieren und reagieren, dem Betrachter

[104] Das gleiche Motiv taucht auf dem ebenfalls undatierten *Studienblatt mit Ziegenhirt und Musiker** (Kat. 4.170 verso) auf. Unterschiede gegenüber dem quadrierten Studienblatt (Kat. 4.171) betreffen den Standpunkt, die Anzahl und Stellung der Ziegen sowie die Anzahl der Personen.
[105] Zu dem Gemälde hat sich eine Bleistiftstudie (Kat. 4.170 recto) erhalten. Sie behandelt den Motivkomplex ‚Almhütte und wildgewordener Stier'. Abweichungen gegenüber der ausgeführten Fassung (Kat. 4.169) zeigen sich lediglich in der Person des auf das Dach geflüchteten Mannes. Auf dem Entwurf steht er, auf der Gemälde hingegen sitzt er auf dem Dach.

überaus lebhaft und eindringlich vor Augen führte. Koloristisch ist das Gemälde dem ebenfalls 1869 entstandenen *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) vergleichbar. In beiden Fällen sind die Farben tief und satt und die von Grün, Blau, Grau und Braun beherrschte Palette vor allem durch leuchtendes Rot und Weiß zusätzlich belebt. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen den beiden Darstellungen betrifft die Stimmung. Auf der *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.169) wie auch auf dem *Besuch von einem Bären** (Kat. 4.173) fasste der Koblenzer die durchaus gefahrbergende Begegnung ‚Mensch – Tier' stets anekdotisch-heiter auf.
Kompositionell zeigt die *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.169) Anklänge an das dreiundzwanzig Jahre zuvor entstandene Gemälde *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11). In beiden Fällen verzichtete Saal auf ein Repoussoirmotiv im Vordergrund, unterteilte den Bildraum in zwei annähernd gleich tiefe, lediglich durch einen schmalen Waldgürtel voneinander getrennte Landschaftsräume und gestaltete diese sehr ähnlich - vorn ein leicht abschüssiger, grasbewachsener und von Wegen durchzogener Hang, hinten ein von Bergen gesäumter See. Im Unterschied zu der älteren Darstellung (Kat. 2.11) jedoch charakterisierte Saal die einzelnen Bereiche der *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.172) nicht mehr unterschiedlich. Damit nahm er ihr jeglichen tieferen, Sehnsucht evozierenden Sinngehalt.

Es bleibt festzuhalten, dass Saal seit seinem Barbizonaufenthalt im Herbst des Jahres 1858 künstlerisch wie verwandelt war. Von nun an vermied er jegliche Romantisierung und Heroisierung in seiner bis dahin inszeniert wirkenden, teils spektakulär, teils düster anmutenden Schilderung Norwegens. Nach Barbizon mystifizierte er in seinen Bildern nicht mehr die Wildheit, Lebensfeindlichkeit und Erhabenheit des hohen Nordens; vielmehr kehrte er von nun an dessen Liebreiz und Schönheit hervor. In demselben Geist schuf der Koblenzer auch seine alpinen Landschaftsprospekte.

4.4 Französische Provinz und England

Völlig neue Anregungen suchte und fand Georg Saal seit 1864 in der französischen Provinz Haute Savoie und in den englischen Grafschaften Somerset und Warwick. Wie das heute im Museum Wiesbaden aufbewahrte und eindeutig datierte Gemälde *Seeufer mit umgestürzten Bäumen* (Kat. 4.76) zeigt, hatte sich der Koblenzer bereits im März 1864 zur Motivsuche nach Coudrée am Südufer des Genfer Sees aufgemacht.[106] Allem Anschein nach hatte ihm dieser Aufenthalt sehr gut gefallen; denn nur sechs Monate später, nachdem er zuvor noch das unweit von Paris gelegene Städtchen Bougival[107] und im Juni einen heute nicht mehr

[106] Glaubt man der Datierung des inzwischen verschollenen, bei Bangel (1876, S. 9, Nr. 73) aufgeführten Gemäldes *Wiese bei Coudrée*, so hielt sich Saal bereits am 22. September 1850 am Genfer See auf. Diese Datierung scheint jedoch angesichts der Tatsache, dass Saal zu diesem Zeitpunkt noch in Norwegen weilte, zweifelhaft.
[107] Einziger Anhaltspunkt für einen Besuch oder einen kurzen Studienaufenthalt in Bougival ist das inzwischen verschollene Gemälde *Mondscheinszene aus der Umgebung von Bougival*. Es war zusammen mit dem heute ebenfalls verschollenen Norwegenbild *Die Bewohner der Lofodden sind in der Nacht des heiligen Johann am Strande des Meeres versammelt* 1864 im Pariser Salon ausgestellt. Vgl. dazu Dioskuren 1864, 9. Jg., S. 252.

identifizierbaren Ort mit der Namensänderung „de Bony“ (Kat. 4.77) besucht hatte, hielt sich der Künstler Anfang September erneut in Coudrée auf (Kat. 4.78). Noch im selben Monat scheint er von hier aus unmittelbar nach England weitergereist sein (Kat. 4.80). Sein Ziel war Kenilworth, eine kleine, acht Kilometer südwestlich von Coventry gelegene Provinzstadt. Sie war vor allem wegen ihres 1120 erbauten Schlosses Anziehungspunkt für viele Künstler. Wie lange Saal in England blieb und wann er seine Heimreise antrat, ist unbekannt. Aus sieben weiteren nachweisbaren Bildern (Kat. 4.96 - 4.99, 4.101) geht jedoch hervor,[108] dass er im September 1865 abermals Coudrée und anschließend Kenilworth aufgesucht hatte. Während seines zweiten Englandaufenthaltes scheint er noch einen kurzen Abstecher zu einem Ort namens Askon, der heute leider nicht mehr lokalisierbar ist, unternommen zu haben.

Motivisch sind die Werke dieser Studienaufenthalte eine Neuheit, stilistisch aber stehen sie in direkter Nachfolge der 1858 im Wald von Fontainebleau gemalten Bilder (vgl. Kap. 4). Ebenso wie diese, doch im Unterschied zu den nach dem Barbizonaufenthalt entstandenen Schwarzwald-, Norwegen- und Schweizansichten (vgl. Kap. 4.1, 4.2) sind die englischen und savoyardischen Landschaftsansichten mit drei Ausnahmen (Kat. 4.97, 4.102, 4.129) menschenleer. Auffallend an den fünf im Original oder in Abbildungen überlieferten Arbeiten aus Coudrée[109] und „de Bony“ ist das uniforme Motivrepertoire dieser Ansichten. Im wesentlichen bestimmen Himmel, Wasser, Wald und bisweilen ein Weg oder eine Wiese die Darstellungen. Das früheste erhaltene Gemälde aus dieser Reihe, das 1864 datierte *Seeufer mit umgestürzten Bäumen* (Kat. 4.76), zeigt den weitgefassten Blick auf ein von Wald hinterfangenes Seeufer bei Coudrée. Auf der rechten Seite sieht man dichtes Schilf in der angeschnittenen Wasserzone, auf der linken Seite das breite, sandige Seeufer mit umgestürzten Bäumen. Ähnliche Motive, aber aus nächster Nähe betrachtet und ohne raumgreifende Uferzone zeigen die beiden 1864 bzw. 1865 entstandenen Gemälde *Parklandschaft bei Coudrée** (Kat. 4.78) und *Alte Weide bei Coudrée** (Kat. 4.96) sowie das Aquarell *Parklandschaft** (Kat. 4.79), das der in Öl gefassten *Parklandschaft bei Coudrée** (Kat. 4.78) in motivischer und stilistischer Hinsicht zur Seite gestellt werden kann. Im Unterschied zu dem *Seeufer mit umgestürzten Bäumen* (Kat. 4.76) konzentriert sich bei diesen drei Bildern der nahsichtige Blick auf einen im Hintergrund von dichtem Busch- und Baumwerk umfangenen See oder Tümpel, in dem sich das Laub und der Himmel widerspiegeln. Bäume und Wasser dominieren auch die 1864 in Öl gefasste *Parklandschaft* aus „de Bony“ (Kat. 4.77). Hier zeigte Saal einen parkähnlichen Wald, durch den sich ein Fluss mit parallel dazu verlaufendem Weg in die Tiefe windet. Die Beschränkung der Bildelemente auf ‚Himmel, Wasser und Bäume’ findet man auch auf drei der insgesamt zwölf überlieferten Landschaftsansichten aus England.[110] Die beiden 1865 ausgeführten Aquarelle *Baumbestandener Flusslauf bei Kenilworth** (Kat. 4.101) und *Baumbestandener*

[108] Von den übrigen zwei Gemälden *Baumschlag bei Askon* und *Landschaft mit Schlossruine Kenilworth* hat man nur noch durch Bangel (1876, S. 6, Nr. 33, 40) Kenntnis.

[109] Sechs weitere Landschaftsansichten besagter Region kennt man nur noch dem Titel nach. Sie sind aufgeführt bei Bangel 1876, S. 9, Nr. 73 – 78.

[110] Neun weitere Werke mit englischen Landschaftsmotiven kennt man nur noch dem Titel nach. Sie sind aufgeführt bei Bangel 1876, S. 6, Nr. 33 – 41.

*Flusslauf bei Kenilworth im Mondschein** (Kat. 4.102) beispielsweise ähneln im Motiv dem soeben besprochenen Gemälde *Parklandschaft* aus dem Jahre 1864 (Kat. 4.77). Im Unterschied zu ihm (Kat. 4.77) hielt Saal auf den beiden Aquarellen (Kat. 4.101, 4.102) den Ausschnitt einer typisch englischen Weidelandschaft fest. Ein schmaler, ganz offensichtlich naturbelassener Fluss schlängelt sich zwischen den saftigen, teils eingezäunten Weiden in die Tiefe. Zwischen den Stämmen der hochaufragenden Bäume am rechten Uferrand erkennt man auf dem *Baumbestandenen Flusslauf bei Kenilworth** (Kat. 4.101) noch die Stadt Kenilworth im Hintergrund, wohingegen bei der Mondschein-Variante (Kat. 4.102) nur dichtes Buschwerk am Horizont zu sehen ist. Das ebenfalls 1865 ausgeführte Aquarell *Parklandschaft* (Kat. 4.104) indes ist motivisch eher den 1864 und 1865 datierten Bildern *Parklandschaft bei Coudrée** (Kat. 4.78), *Parklandschaft** (Kat. 4.79) und *Alte Weide bei Coudrée** (Kat. 4.96) vergleichbar. Ebenso wie diese drei savoyardischen Ansichten (Kat. 4.78, 4.79, 4.96) gibt das englische Aquarell (Kat. 4.104) einen aus nächster Nähe betrachteten Blick auf einen von dichtem Busch- und Baumwerk hinterfangenen See wieder, in dem sich das Laub und der Himmel widerspiegeln. Allerdings vermittelt die englische *Parklandschaft* (Kat. 4.104) durch das Gatter und die Wege im Mittelgrund den Eindruck einer kulturell geprägten Landschaft.

Keinerlei Wasser hingegen findet man auf vier weiteren englischen Landschaftsdarstellungen. Das nach klassischem Muster in drei horizontale Ebenen unterteilte Aquarell *Blick auf Kenilworth und das Schloss** von 1864 (Kat. 4.80) gibt den weitgefassten Blick auf die Schlossruine und die Stadt Kenilworth wieder. Obgleich dem Bildtitel nach als Hauptmotiv zu vermuten, sind die Ruine und die Stadt auf einen schmalen Streifen im Hintergrund reduziert. Bestimmt wird die Darstellung vielmehr von dem grauen, annähernd zwei Drittel der Komposition einnehmenden Himmel und einem mächtigen Baum, der inmitten dichten Gebüschs und einiger Häuser im Mittelgrund aufragt. Im Vordergrund der Darstellung erblickt man ein schmales Wiesenstück mit Gatter und Strohmiete, im Hintergrund die Schlossruine mit angrenzender Stadt. Die ein Jahr später entstandene Ansicht *Strohmieten bei Kenilworth** (Kat. 4.98) indes zeigt einen in die Tiefe führenden Weg, den zu beiden Seiten mit einzelnen Bäumen bestandenes Weideland säumt. Am linken Straßenrand stehen mindestens vier Strohmieten und ein Wagen. Bildthema des ebenfalls 1865 datierten Gemäldes *Weidelandschaft mit Schafen, einem Pferd und einem Wagen** (Kat. 4.103) ist eine für den Süden der Insel typische, mit großen Bäumen durchsetzte Weidelandschaft. Aus nächster Nähe blickt hier der Betrachter auf eine saftiggrüne, von alten Weiden durchsetzte Wiese, die sich unter dem blauen Himmel bis an den Horizont erstreckt. Belebt wird die Landschaft durch eine Schafherde. Einige der Tiere weiden verstreut im Hintergrund, die übrigen haben sich derweil unter zwei Bäumen im Vordergrund niedergelassen. Sie scheinen die Aufmerksamkeit eines Apfelschimmels erregt zu haben, der auf sie zugaloppiert.

Einen für England recht seltenen Anblick bietet das 1867 datierte Gemälde *Waldinterieur** (Kat. 4.129). Festgehalten ist der Blick in einen sonnendurchfluteten Wald, durch den sich ein schmaler Weg in die Tiefe zieht. Rechts, aus relativ großer Entfernung, sieht man eine sich bückende Frau, die wohl gerade Pilze sucht. Unter dem dichten Laub ist der weite

Himmel kaum zu sehen. Wie auf den motivisch ähnlichen Waldbildern aus Barbizon (Kat. 4.5 – 4.9) fühlt sich der Betrachter unter dem dichten Blätterdach beschützt, wohingegen er auf den drei Landschaftsüberblicken (Kat. 4.80, 4.98, 4.103) das wärmende Sonnenlicht genießen kann.

Trotz ihrer unterschiedlichen Charaktere ist den insgesamt zwölf Landschaftsansichten französischer und englischer Provenienz (Kat. 4.76 – 4.80, 4.96, 4.98, 4.101 - 4.104, 4.129) vor allem eines gemeinsam: Die seit Barbizon in Saals Gemälden zu beobachtende Natürlichkeit des Lichtes. Die französischen und englischen Darstellungen leben von dem harmonischen Zusammenklang von Himmel, Erde oder Wasser. Bei den Park- und Flusslandschaften (Kat. 4.76 – 4.79, 4.96, 4.101, 4.102, 4.104) legte der Koblenzer besonderen Wert auf die unverfälschte Wiedergabe des lebendigen Spiegelbildes des Himmels, des Laubs und des Schilfs auf der ruhigen Wasseroberfläche. Bei dem *Waldinterieur** (Kat. 4.129) und den verschiedenen Weidelandschaften (Kat. 4.80, 4.98, 4.103) hingegen sind es die vielgestaltigen Lichtreflexionen im Wald und die Wechselspiele von Licht und Schatten, die den Darstellungen einen besonderen Reiz verleihen. Diese Bilder wirken wie einprägsame Momentaufnahmen, die durch ihre Genauigkeit bestechen. Ebenso wie alle übrigen nach Barbizon entstandenen Landschaftsdarstellungen (vgl. dazu Kap. 4.1, 4.2) nehmen sie durch ihren malerischen Stil und ihre farbliche Leuchtkraft gefangen.

Gleiches gilt für die folgenden fünf Landschaftsansichten (Kat. 4.81, 4.82, 4.97, 4.121, 4.147) englischer Motive. Allerdings bezog Saal hier Architektur als wesentliches Element in seine Kompositionen mit ein. So etwa bei den 1864 ausgeführten Aquarellen *Blick auf die Kirche bei Kenilworth** (Kat. 4.81) und *Blick auf die Kirche bei Kenilworth im Mondschein** (Kat. 4.82). Beide in Motiv, Standpunkt, Bildausschnitt und in der bildparallelen Komposition identischen Ansichten zeigen unter einem weiten Himmel eine kleine, links von einem Baum, rechts von Wald gerahmte romanische Kirche mit Teich im Vordergrund. Bestimmt werden die beiden Blätter von dem Sakralbau; doch ist die Wiedergabe der Baulichkeit nicht gleich. Obgleich die Kirche motivisch im Zentrum beider Ansichten steht, war es Saal ganz offensichtlich nicht daran gelegen, deren bauliche Substanz genau zu schildern. Vielmehr ging es ihm um die Darstellung der tageszeitlich bedingten Lichtverhältnisse. Während die roten Pastelltöne der Abendsonne den *Blick auf die Kirche bei Kenilworth** (Kat. 4.81) prägen, ist die Landschaft des Aquarells *Blick auf die Kirche bei Kenilworth im Mondschein** (Kat. 4.82) vom fahlem Grau des Vollmondes gefangen.

Ein weiteres Zwillingspaar in der Reihe der Englandbilder sind das 1865 datierte Gemälde *Schloss Kenilworth** (Kat. 4.97) und seine ein Jahr später entstandene Variation gleichen Titels (Kat. 4.121). Hier bildet die Schlossruine das architektonische Element – auf beiden Ansichten wiederum aus gleicher Perspektive und nahezu identischer Entfernung betrachtet. Im Unterschied zu den Aquarellen mit der Kirche bei Kenilworth (Kat. 4.81, 4.82) dominiert das Schloss die beiden Gemälde allerdings deutlich weniger, wenngleich dem Betrachter die markante Architektur, unterstützt durch die Beleuchtung, sofort ins Auge fällt. Beide Gemälde betonen das Zusammenspiel von Architektur und der sie umgebenden Landschaft, die den gesamten Vordergrund der Bilder einnimmt. Wie sehr Saal diesen Gedanken

verfolgte, lässt sich am Grad der künstlerischen Freiheit, die er sich dabei nahm, ablesen. Während die Schlossruine in Perspektive, Größe und Lokalisierung innerhalb der Komposition auf beiden Ansichten nahezu übereinstimmt, ist die Gestaltung der topographischen Gegebenheiten völlig unterschiedlich. Ob also überhaupt eine der beiden Landschaften der Realität entsprach, ist ungewiss. Das 1865 datierte Gemälde (Kat. 4.97) gibt eine typisch englische, mit Bäumen und Büschen durchsetzte Weidelandschaft wieder. Rechts hinten ist ein Gehöft und im Vordergrund zur Unterstützung des ländlichen Ambientes ein Bauer, der in ruhiger Beschaulichkeit zwei Enten betrachtet, in die Landschaftsidylle integriert. Die Szenerie wirkt offen, freundlich, ja heiter. Bei der 1866 ausgeführten Variation des Motivs (Kat. 4.121) hingegen ist die dargestellte Landschaft ganz anders geartet. Hier blickt der Betrachter entlang der Achse einer kleinen, rechts und links von dichten Baumreihen bestandenen Allee in Richtung Schloss. Der gesamte Mittelgrund des Bildes wird von den dunklen Alleebäumen beherrscht, die den Blick auf den freien Himmel fast gänzlich versperren. Die Allee selbst wirkt leer und grau, und ein angeschnittener Teich quer vor der Allee im Vordergrund verbreitet einen Hauch von Tristesse und Melancholie. Vorbei ist es hier mit der in der Erstfassung eingefangenen englischen Landidylle inmitten sanftgeschwungener, grüner Hügel. Damit verbreitet die zweite, 1866 ausgeführte Fassung nichts mehr von der Offenheit und Leichtigkeit des 1865 datierten Gemäldes *Schloss Kenilworth** (Kat. 4.97).

Zu dem Ölbild *Englisches Landhaus an einem Teich* von 1868 (Kat. 4.147) findet sich kein Pendant in Saals Œuvre. Das Motiv und die Komposition lassen sich nicht mit den zuvor genannten vier Bildern (Kat. 4.81, 4.82, 4.97, 4.121) vergleichen. Auf der linken Seite der Ansicht thront ein in rotem Backstein erbautes herrschaftliches englisches Landhaus mit imposantem Schornstein und großen weißgerahmten Fenstern, das im Hintergrund hohe Bäume umschmeicheln. In der Mitte der Gebäude, zwischen der beleuchteten Vorderfront des Landhauses und einem Wirtschaftsgebäude am rechten Bildrand, erscheint hinter einer niedrigen Mauer ein Stück des großzügigen, dem Hause vorgelagerten Parks. Den tiefen Vordergrund der Szene bildet ein vollkommen ruhiger Teich. Er kontrastiert mit der hell erleuchteten Hoffläche zwischen Teich und Stirnseite des Landhauses. Über allem wölbt sich ein gleichförmiger, aber freundlicher Sommerhimmel. Die Anlage der Darstellung ist asymmetrisch. Die Komposition des Bildes wird bestimmt von den geraden, parallel verlaufenden Linien und rechten Winkeln des herrschaftlichen Hauses. Durch seine Gesamtkomposition gelingt es Saal gleichermaßen Würde und Anmut des Gebäudes und Liebreiz der Landschaft festzuhalten.

Auch die Gemälde und Aquarelle mit französischen und englischen Motiven reihen sich angesichts ihrer schlichten Sujets, ihres Interesses am natürlichen Licht und dessen Einfluss auf die Farben, ihres Kolorits und ihres Stils harmonisch in das nach Barbizon geschaffene Spätwerk Georg Saals ein.

4.5 Mondscheinlandschaften

Mondscheinlandschaften erfreuten sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit und waren daher in kommerzieller Hinsicht lohnende Objekte im Kunstbetrieb. Dieser Umstand war auch Saal nicht verborgen geblieben und so malte er seit 1859 regelmäßig Mondscheinansichten, da sich diese, wie seine Frau in einem Brief an ihre Schwester bemerkte, „immer am sichersten verkaufen“[111] ließen. Anhand von zwei Briefen lassen sich Privatbestellungen oder –verkäufe belegen.[112] Darüber hinaus zeigen Rezensionen, welch positives Echo die Werke auf Ausstellungen hervorriefen. Bereits im Jahre 1862 wurde das heute verschollene Gemälde *Mondnacht am Niederrhein* in einem Bericht über die Ausstellung des norddeutschen Gesamtkunstvereins positiv aufgenommen:

> „[...], dass aber die Mondnacht ihm besser gelingt, ist nicht zu verwundern. Es giebt nichts Naturwahreres, als die so schwierige Spiegelung des Mondes in dem stillen Wasser.“[113]

Nur zwei Jahre später brachte das Ölbild *Mondscheinszene aus der Umgebung von Bougival* einen Rezensenten des Pariser Salons von 1864 gar zum Schwärmen:

> „Aber Nacht muß es sein, um diesen Künstler zum Schaffen anzuregen; auch diesmal ist sein zweites Bild eine ‚Mondscheinszene aus der Umgebung von Bougival’. Die weißen Silberstrahlen der keuschen Luna reflektieren sich meisterhaft auf dem tiefblauen, vom Walde eingeschlossenen See, an dessen Ufer schöne weibliche Gestalten sich baden.“[114]

Von diesem Gemälde kennt man leider nur noch den Titel; anhand der erhaltenen Mondscheinlandschaften lässt sich jedoch ermessen, weshalb die zeitgenössische Kritik so wohlwollend ausfiel.
Wie viele dieser Mondscheinszenen Georg Saal in den letzten elf Jahren seines Lebens schuf, ist nicht bekannt, doch sind immerhin fünf dieser Darstellungen im Original (Kat. 4.54, 4.73, 4.111, 4.131, 4.181) und sechs in Abbildungen (Kat. 4.19, 4.36, 4.108 - 4.110, 4.157) zugänglich. Mit Ausnahme des 1867 entstandenen Aquarells *Mondscheinlandschaft mit Windmühle und Eseltreiber* (Kat. 4.131) geben drei der insgesamt zehn in Öl gefassten Mondscheinansichten einsame Waldlandschaften mit See (Kat. 4.54, 4.73, 4.181) und die übrigen sieben von Büschen und Bäumen gesäumte Fluss- und Seenlandschaften (Kat. 4.19, 4.36, 4.108 - 4.111, 4.157) wieder. Unterschiede zwischen den Landschaften zeigen sich vor allem in der Perspektive. Auf zwei der Gemälde (Kat. 4.110, 4.157) hielt Saal den Blick quer über das Gewässer fest, auf den übrigen acht Darstellungen (Kat. 4.19, 4.36, 4.54, 4.73, 4.108, 4.109, 4.111, 4.181) hingegen entschied er sich für eine Sicht entlang der Längsachse des Sees oder Flusses.

---

[111] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Paris, den 29. April 1860; Privatbesitz.
[112] Brief von Georg Saal an Elise Lang, Paris, den 24. März 1859 und Brief von Susanne Saal an Elise Lang, 29. Juni 1859; beide in Privatbesitz.
[113] Die Dioskuren 1862, 7. Jg., S. 126.
[114] Die Dioskuren 1864, 9. Jg., S. 252.

Die Gemälde *Mondscheinlandschaft mit Segelboot* und *Flusslandschaft mit Segelboot bei Mondschein* (Kat. 4.19, 4.111) aus den Jahren 1859 und 1865 sind in ihrem Ausdruck einander sehr ähnlich. Bildbeherrschendes Motiv beider Darstellungen ist ein mondbeschienener Fluss mit Segelboot. Zu beiden Seiten wird er von keilförmig in den Bildraum ragenden Uferzonen gesäumt, an denen Häuser bzw. eine Ansiedlung und dichtes Baumwerk stehen. Der Blick geht über einen schmalen grasbewachsenen Uferstreifen im Vordergrund hinweg entlang der Längsachse des Gewässers gen' Horizont. Daraus ergibt sich ein von gegenläufigen Diagonalen beherrschtes trapezförmiges Arrangement, das dem Betrachter die Weite und Tiefe der Landschaften vermittelt.
Das gleiche Kompositionsschema liegt den einander ebenfalls ähnlichen Nachtbildern *Küstenlandschaft im Mondschein* von 1860 (Kat. 4.36) sowie den fünf Jahre später gemalten Gemälden *Flusslandschaft bei Mondschein mit Segelboot* (Kat. 4.108) und *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.109) zugrunde. Gegenüber den vorigen Mondscheinansichten (Kat. 4.19, 4.111) allerdings variierte Saal die Standpunkte, den Vordergrund, die seitlichen Uferzonen und damit die Akzentuierung einzelner Bildelemente. Bei dem weitgefassten Blick auf die 1860 datierte *Küstenlandschaft im Mondschein* (Kat. 4.36) etwa betonte er die vordere Uferpartie, indem er hier eine stehende männliche Rückenfigur einfügte. Allem Anschein nach in den Anblick des auf der linken Bildseite vorbeifahrenden Segelschiffes vertieft, lenkt sie die Aufmerksamkeit des Betrachters zunächst auf sich. Die fünf Jahre später gemalte *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.109) hat ebenfalls eine ausgeprägte Uferzone im Vordergrund, allerdings ohne Bildpersonal, wohingegen die gleichaltrige *Flusslandschaft bei Mondschein mit Segelboot* (Kat. 4.108) keinen vorderen Bildabschluss aufweist. Hierdurch wirkt die Ansicht sehr offen. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den nahegelegenen Betrachterstandpunkt. Vom Motiv her betonte der Maler im Unterschied zu den anderen Fluss- und Seenlandschaften (Kat. 4.19, 4.36, 4.109, 4.111, 4.157) die am Ufer stehenden Häuser, die den Vordergrund beherrschen.
Während Saal auf fünf der mondbeschienenen Fluss- und Seenlandschaften (Kat. 4.19, 4.36, 4.108, 4.109, 4.111) stets eine Blickrichtung entlang der Längsachse des Gewässers wählte, entschied er sich auf der um 1865 entstandenen *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.110) und der 1868 ausgeführten *Mondscheinlandschaft* (Kat. 4.157) für eine Sicht quer über den Fluss oder See, so dass sich der Landschaftsraum in drei horizontale Ebenen gliedert. Hierdurch ergibt sich eine mehr oder minder bildparallele Komposition, die den Ansichten eine große Ruhe verleiht.
Bei den drei zwischen 1860 und 1870 ausgeführten Waldlandschaften (Kat. 4.54, 4.73, 4.181), die im Gegensatz zu den mondbeschienenen Seen- und Flussbildern (Kat. 4.19, 4.36, 4. 108 – 4.111, 4.157) großformatig sind, wählte der Maler erneut eine Perspektive entlang der Längsachse des Wassers. Dadurch öffnet sich der Landschaftsraum wie auf den zuvor besprochenen klein- und mittelformatigen Seen- und Flusslandschaften (Kat. 4.19, 4.36, 4.108, 4.109, 4.111) wiederum in einer trapezförmigen Raumgeometrie. Bei jeder dieser Ansichten blickt der Betrachter von einem nur leicht erhöhten und nahegelegenen Standpunkt aus auf ein im hellen Mondschein erstrahlendes Gewässer. Im Falle der 1861 ausgeführten, seit 1899 im Besitz des Rijksmuseums Amsterdam befindlichen Gemäldes

Waldlandschaft bei Mondschein (Kat. 4.54) handelt es sich um einen See, der sich vom unteren Bildrand aus bis weit in den Mittelgrund erstreckt und hier von einem hügeligen, überwiegend felsigen Ufer begrenzt wird. Im Hintergrund schließt der bildparallel angeordnete Wald die Darstellung ab. Darüber breitet sich der fahle Nachthimmel mit dem prachtvollen Vollmond aus, der die Wipfel der Bäume erklommen zu haben scheint und sich in der ruhigen Wasseroberfläche widerspiegelt. Angezogen von seinem fahlen Licht stehen ein Hirsch und ein Reh am linken Seeufer. Das ebenso atmosphärische wie idyllische Motiv scheint sich in damaliger Zeit besonderer Beliebtheit erfreut zu haben; denn bereits zwei Jahre später schuf Saal mit dem Gemälde *La mare Appia im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.73) eine Replik des Amsterdamer Bildes (Kat. 4.54) und erzielte damit einen sehr großen Erfolg. Das heute dem Louvre in Paris gehörende Bild *La mare Appia im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.73) war 1863 im Pariser Salon (1. 5. - 1. 7. 1863) ausgestellt und sieben Tage nach dessen Ende von Kaiser Napoleon III zu einem Preis von 6000 FF für dessen Privatsammlung angekauft worden.[115] Unterschiede zwischen der *Waldlandschaft bei Mondschein* von 1861 (Kat. 4.54) und der Replik von 1863 (Kat. 4.73) betreffen lediglich die Tiere, die auf dem Louvre-Bild (Kat. 4.73) fehlen. Im Jahre 1870 verarbeitete Saal das Motiv in dem Ölbild *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.181) ein drittes Mal, ersetzte den See jedoch durch einen schmalen Fluss, der sich wie eine Schneise zwischen den breiten bewaldeten Uferstreifen vom unteren Bildrand aus in die Tiefe zieht.
Weitere Variationen zeigen sich bei den Bildelementen. Auf fünf der zehn in Öl gefassten Mondscheinlandschaften (Kat. 4.19, 4.36, 4.108, 4.109, 4.111) unterstreichen ruhig auf dem Wasser dahingleitende Segelschiffe die Stille der Nacht, in der *Waldlandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.54) übernimmt am Ufer stehendes Rotwild eine ähnliche Funktion, während die übrigen vier Nachtbilder (Kat. 4.73, 4.110, 4.157, 4.181) keine herausstechenden Motivelemente aufweisen. Allen Bildern gemeinsam indes ist die atmosphärische Stille, die Saal in den Ansichten beschreibt. Faszinosum aller Nachtbilder ist natürlich der Vollmond, der zum Teil von großen und dunklen Cumuluswolken bedrängt, mit seinem fahlen Licht Himmel und Erde gespenstisch erhellt, die verschatteten Silhouetten scharf hervortreten lässt und sich in den zentralen Wasserflächen widerspiegelt. Diese beeindruckenden Impressionen, beherrscht von den Lichtspiegelungen und Schattenspielen, setzte Saal gekonnt in Farbe um. Mit Ausnahme des 1867 datierten Aquarells *Mondscheinlandschaft mit Windmühle und Eseltreiber* (Kat. 4.131) wirken die Gemälde farblich naturgemäß sehr gedämpft, doch besticht die Palette durch die feinen tonalen Farbabstufungen. Das Kolorit wird je nach Bild entweder von dem engen Zusammenspiel zwischen reich differenziertem Braun und Gelb (Kat. 4.36, 4.157), Blau, Grau und Braun (Kat. 4.54, 4.111) bzw. Grau, Grün und Blau (Kat. 4.181) bestimmt.

Auch die durchaus mit kommerziellem Kalkül gemalten Mondscheinbilder (Kat. 4.19, 4.36, 4.54, 4.73, 4.108 - 4.111, 4.131, 4.157, 4.181) aus den Jahren 1859 bis 1870 spiegeln den stilistischen Wandel wider, der sich seit 1858, also nach seinem Aufenthalt in Barbizon, im Œuvre Georg Saals feststellen lässt (vgl. dazu Kap. 4., 4.1 – 4.3). Nicht mehr die

[115] Foucart-Walter 1981, No 5/6, S. 347, 348.

romantisierende Stimmung wie auf dem Gemälde *Kirche von Vallendar* aus dem Jahre 1842 (Kat. 1.11) oder die spektakuläre Inszenierung wie auf der 1851 datierten *Mondscheinansicht von Heidelberg vom Ziegelhäuser Ufer – Dr. Gervinus zu Gast beim Ehepaar Fallenstein* (Kat. 3.29), sondern Natürlichkeit und Schlichtheit charakterisieren die Mondscheinbilder aus Saals Spätzeit. Frei von jeglicher romantischen Mystifikation handelt es sich bei den nach 1858 ausgeführten Nachtbildern um naturwahre, atmosphärisch dichte Landschaftsschilderungen.

4.6 Weitere Werke

Um das Bild von Georg Saals künstlerischer Bandbreite abzurunden, seien am Ende dieser Werkgenese noch neun Aktzeichnungen aus dem Jahre 1862 (Kat. 4.63 – 4.71) und an die sechzig, ebenfalls in Bleistift ausgeführte Karikaturen erwähnt, die aber nicht näher betrachtet werden sollen. So unterschiedlich die Arbeiten in ihrem Charakter und im Grade ihrer Ausführung auch sind, sie alle zeugen von Georg Saals schon in frühen Jahren zu beobachtendem Scharfblick und - im Falle der Karikaturen - von seinem Gespür für das Komische und Typische.
Die neun in Stil und Größe nahezu identischen Aktstudien verschiedener weiblicher Modelle sind zusammen mit einer weiteren, zwischen 1861 und 1866 zu datierenden Aktstudie der Alphornbläserin (Kat. 4.62) in Saals gesamten Schaffen singulär. In welchem Zusammenhang die neun erstgenannten Studien (Kat. 4.63 – 4.71) entstanden, lässt sich nicht mehr feststellen. Es ist jedenfalls kein Werk bekannt, mit denen sie eindeutig in Beziehung gesetzt werden können. Möglicherweise nutzte Georg Saal - wie seine Frau bereits 1859 in einem Brief an ihre Schwester bemerkt hatte - einfach nur die in Paris vorhandene „[...] Gelegenheit [...], Modelle zu bekommen [...]“, [116] um sich einmal in diesem Genre zu beweisen. Auf alle Fälle dürfte, nachdem er sich um 1859/60 neben der Landschaftsmalerei verstärkt der Portrait- und Genre-, also der Figurenmalerei zugewandt hatte, das Aktstudium seinen Fähigkeiten auf diesem Gebiet sicherlich zugute gekommen sein. Zweifelsohne bezeugen alle neun Arbeiten (Kat. 4.63 – 4.71) Saals künstlerische Reife und Sicherheit. Die verschiedenen Haltungen und Posen, die Proportionen sowie die Bewegungsspiele zwischen Ruhe und Anspannung zeigen, dass er die Darstellung der menschlichen Anatomie perfekt beherrschte. Auch die zeichnerische Qualität der vergleichsweise großformatigen Blätter ist beachtlich. Bestechend sind die präzise Plastizität und die Körpermodellierung der Aktmodelle mittels eines mehr oder minder dichten Netzes aus feinsten bis kräftigen, zum Teil verschwimmenden Schraffuren und der sich daraus ergebende Wechsel von Helldunkelwerten.
Im Unterschied zu den detailliert ausgearbeiteten Akten sind die Karikaturen meist nicht mehr als flüchtige Notizen von Zeitgenossen des Malers, die er mit nur wenigen, rasch hingeworfenen Strichen treffsicher einfing. Ihre Komik beziehen die Blätter aus der überspitzten Wiedergabe physiognomischer Eigenschaften der betreffend Person, die

[116] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden-Baden, den 28. März 1859; Privatbesitz.

bisweilen Anspielungen auf deren Charakter sein mögen. Bemerkenswert dabei ist die Bewahrung der Individualität eines jeden dieser Menschen, die, obgleich sie gelegentlich namentlich genannt werden, in der Regel aber nicht mehr identifizierbar sind. Dem ungezwungenen und lockeren Charakter dieser Halb- und Ganzfigurbildnisse nach zu urteilen, waren diese Blätter im Gegensatz zu den drei um 1847 entstandenen, politisch motivierten Karikaturen (Kat. 2.46 – 2.48) wohl eher für den Privatgebrauch bestimmt gewesen und somit lediglich als Zeichen von Saals Scharfblick, seiner Empfänglichkeit für das Komische und seiner Fähigkeit zu betrachten, einen ihm begegnenden Menschen rasch und spielerisch festzuhalten. Da keine jener Arbeiten datiert ist und stilistische Unterschiede nicht erkennbar sind, kann eine chronologisch Einordnung in das Gesamtwerk nicht vorgenommen werden.

IV Anregungen und Einflüsse

Georg Otto Eduard Saal – vom Vater für die Soldatenlaufbahn bestimmt – folgte sechs Jahre nach dessen Tod (1836) seiner eigenen Berufung, schlug eine künstlerischer Laufbahn ein und entwickelte sich in nur wenigen Jahren vom Architekturzeichner bei den Pionieren in Koblenz zu einem ebenso bekannten wie gefragten Landschaftsmaler. Sicherlich ist dieser erfolgreiche Werdegang großenteils der Entschlusskraft, Willensstärke, dem konsequenten Arbeitseifer und natürlich dem Talent des jungen Saal zuzurechnen. Doch vermutlich hatte er auch durch äußere Einflüsse, Umstände und durch bestimmte Menschen wichtige Impulse für seine Entscheidung und seine spätere Entwicklung erhalten. Wer aber hatte sein Talent entdeckt, wer ihn möglicherweise gefördert oder ihn in seiner Berufswahl bestärkt und unterstützt? Unerlässlich in diesem Zusammenhang ist auch ein Blick auf die zeitgenössische Kunstszene um Georg Saal.

1. Koblenz und die Rheinromantik 1836 - 1842

Die ersten künstlerischen Gehversuche Georg Saals sind nur schwer fassbar – die Werke aus dieser Zeit sind rar und die Quellen weitgehend verschollen. In seiner Geburtsstadt Koblenz, seit 1825 Sitz des preußischen Oberpräsidenten, Hauptstadt der preußischen Rheinprovinz[117] sowie Sitz der obersten Zivil- und Militärbehörden, ist Konrad Zick (1773 – 1836) sicher als eine erste wichtige Bezugsperson auszumachen. Der aus einer berühmten Koblenzer Malerdynastie stammende Portrait- und Landschaftsmaler, seit 1828 am Königlichen Gymnasium Koblenz als Zeichenlehrer tätig, hatte den jungen Saal in den Schuljahren 1831/32 bis 1833/34 als Vierzehn- bis Sechzehnjährigen unterrichtet und dabei möglicherweise sein Talent erkannt. Ob und inwieweit er den Jungen allerdings gefördert, ihm Grundlagen in den verschiedenen Techniken, etwa die der Ölmalerei, vermittelt und ihn letztlich darin bestärkt hatte, sich später einmal künstlerisch zu betätigen, ist durch keine Quelle belegt. Fraglich ist auch, ob Saals vorzeitiger Schulabgang im November 1834 in direktem Zusammenhang mit seinen künstlerischen Ambitionen zu sehen ist.
Unerwartete, aber sehr fruchtbare Schützenhilfe in diesen Jahren könnte Georg Saal zudem von einem heute unbekannten Angehörigen der berittenen Artillerie[118] erhalten haben. Dieser Mann hatte unmittelbar nach seiner Aufnahme (sie dürfte spätestens 1836 erfolgt sein) die zeichnerischen Fähigkeiten des damals Achtzehn-/Neunzehnjährigen erkannt und ihn daraufhin dem an der Neugestaltung der Burg Stolzenfels beteiligten Baubüro zur Unterstützung zugeteilt. Zeugnisse dieser Zeit sind drei lithographierte Blätter, die den ehemaligen, gegenwärtigen und zukünftigen Bauzustand der Burg Stolzenfels wiedergeben (Kat. 1.1 -1.3) und vier, im Januar bzw. im Juni 1837 gefertigte Risse (Kat. 1.4 - 1.8).

[117] Erst 1830 wurden unter dieser Bezeichnung offiziell die Regierungsbezirke Koblenz, Trier, Aachen und Cleve-Berg zusammengefasst.
[118] Püttner 1871, S. 1307.

Sicherlich hatte sich Georg Saal seine technischen Fähigkeiten in Koblenz bis zu einem gewissen Grade autodidaktisch angeeignet. Sein einzig erhaltenes Gemälde aus dieser Zeit – die 1842 entstandene *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) – gibt Anlass zu der Vermutung, dass er sich in seiner Geburtsstadt auch an der zeitgenössischen mittelrheinischen Malerei orientierte. Welche Werke und welche Künstler ihn dabei inspirierten, bleibt allerdings ungeklärt. Der exemplarische Vergleich der *Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) mit repräsentativen Werken jener Richtung und Zeit – etwa den beiden 1816 ausgeführten Ölbildern *Blick auf Koblenz mit Moselmündung* (Kat. 5.7) und *Ehrenbreitstein, gesehen vom Rheinkran* (Kat. 5.8) seines ehemaligen Zeichenlehrers Konrad Zick, der zwei Jahre später von Johannes Jakob Diezler (1789 – 1855) in Öl gefassten *Ansicht von Koblenz, gesehen von der Höhe zwischen Ehrenbreitstein und Urbar mit wanderndem Paar* (Kat. 5.9) oder dem nicht datierten Ölbild *Blick vom Weißenthurm nach Neuwied* (Kat. 5.10) aus der Hand Johann Baptist Bachtas (1782 – 1856) - zeigt, dass die Ähnlichkeiten in der Thematik, Auffassung sowie im Stil unverkennbar sind. Alle fünf Ansichten atmen den Geist der zu jener Zeit blühenden Rheinromantik. Bezeichnend sind die Wiedergabe eines mittelrheinischen Landschaftsmotivs in biedermeierlicher Erzählfreude, der weitgefasste Bildausschnitt sowie die feinteilige und detailverliebte Malweise. Was die fünf Gemälde zudem miteinander verbindet ist das Kolorit, insbesondere das bestechende Blau des Himmels. Bildelemente wie die Rückenfigur und die abgestorbene Eiche in Saals Bild hingegen erinnern eher an die Dresdner Romantik eines Caspar David Friedrich (1774 – 1840).
Obgleich Koblenz mit seinen Kunstsammlungen einem ambitionierten Künstler wie Saal für das Selbststudium durchaus günstige Voraussetzungen bot, musste er für eine fundierte Ausbildung die Stadt verlassen. Und welche Stadt bzw. Akademie lag angesichts ihrer geringen Entfernung zu Koblenz und angesichts ihres Rufes näher als Düsseldorf?!

2. Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Folgen 1842 - 1858

Im Gegensatz zu seinen künstlerischen Anfängen in Koblenz sind die anschließenden Lehrjahre in Düsseldorf wesentlich besser dokumentiert. Als sich Georg Otto Eduard Saal im Oktober 1842 im Alter von fünfundzwanzig Jahren an der dortigen Kunstakademie einschrieb zählte die Stadt längst (seit etwa 1830) zu einer der bedeutendsten Kunstmetropolen Europas. Mitbegründer dieses Rufes war Wilhelm von Schadow (1789 - 1862),[119] der seit 1826 die königlich-preußische Kunstakademie in Düsseldorf leitete. Schadow, der wie schon sein Amtsvorgänger Peter Cornelius (1783 - 1867) Nazarener war, brachte trotz seiner rückwärtsgewandten Kunstauffassung neue und wichtige Impulse für die

[119] Schadow erschien in mehrerlei Hinsicht als idealer Nachfolger von Cornelius. Erstens gehörte er, wie auch Cornelius, dem in Rom tätigen Nazarenerkreis an und repräsentierte damit der preußischen Regierung nahestehende Normen und Kunstauffassungen. Zweitens galt er, bis zu seiner Konversion im Jahre 1814 selbst noch evangelisch, als eine Art Mittler zwischen dem evangelischen Preußen und dem katholischen Rheinland. Und drittens unterhielt er seit seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Kunstakademie und seinen in Berlin ausgeführten Portraitaufträgen enge Beziehungen zum preußischen Königshaus.

Kunstentwicklung und den Akademiebetrieb. Im Gegensatz zu den Nazarenern propagierte er eine an der Natur geschulte Form– und Farbgebung und förderte anstelle des Freskos das Staffeleibild als „moderne“ Bildform.[120] Damit hatte er, und zwar zum großen Teil unbeabsichtigt, wichtige Grundlagen für eine in der damaligen Zeit modern geltende Kunst geschaffen: Erstens die Entstehung einer um realistische Tendenzen bemühten Landschafts- und Historienmalerei durch ein intensives Studium der Natur und am „lebenden Modell“, zweitens die Pflege des Kolorismus, die Pflege eines malerischen Stils und die Pflege der Ölmalerei sowie drittens der Rückgriff auf das Staffeleibild und damit die Unterstützung einer bürgerlichen Kunst. Bemerkenswert an Schadow war nicht zuletzt eine für einen Nazarener beachtliche Aufgeschlossenheit. Er erkannte und förderte nicht nur die verschiedenen thematischen Interessen seiner Schüler, sondern auch deren individuelle Begabungen und trug damit ebenfalls zur Kunstentwicklung in Düsseldorf bei. Doch nicht dass ein falscher Eindruck entsteht - Wilhelm von Schadow war kein Revolutionär, der seine nazarenisch-klassizistischen Vorstellungen einfach über Bord geworfen hätte. Er wollte vielmehr den erhabenen Bildideen Naturwahrheit einhauchen. Damit bewegte er sich zwischen Ideal und Wirklichkeit - einer für die Düsseldorfer Schule bezeichnenden Mischung aus Tradition und Offenheit, die zahlreiche Schüler aus anderen Ländern anzog.
Schadows Toleranz war es letztlich auch mit zu verdanken, dass sich an der Düsseldorfer Kunstakademie unter seiner Ägide die von ihm geringgeschätzte Landschafts- und Genremalerei in einem gewissen Rahmen einen Stellenwert erobern konnten. Wegbereiter der Landschaftskunst waren Carl Friedrich Lessing (1808 - 1880) und Johann Wilhelm Schirmer (1807 - 1863), zwei in ihren Naturauffassungen unterschiedliche Persönlichkeiten, die bereits als Schüler eine neue Sichtweise auf die Natur und ihre Darstellung in der Malerei eröffneten.[121]
Carl Friedrich Lessing, der 1826 Schadow von Berlin nach Düsseldorf gefolgt war, war in bezug auf die Landschaftsmalerei Autodidakt.[122] Seiner Vorliebe für das Bizarre, Raue und Unwegsame in der Natur entsprechend, studierte er auf seinen zahlreichen Ausflügen in die Umgebung Düsseldorfs vor allem geologische Formationen und Strukturen, die er mit einer bis dahin für einen Maler unbekannten naturwissenschaftlichen Akribie getreu und äußerst detailliert festhielt. Johann Wilhelm Schirmer hingegen interessierte sich in erster Linie für das Vegetative. Er, seit 1825 Schüler an der Düsseldorfer Kunstakademie, hatte sich

[120] Vgl. hierzu Markowitz 1967, S. 85.
[121] Begünstigt wurde die Entstehung einer eigenständigen Landschaftsmalerei in Düsseldorf auch deshalb, weil es, wie Börsch-Supan (1979, Bd. 3, S. 249) schreibt, „in Düsseldorf so gut wie keine geschichtlichen Voraussetzungen für die Landschaftsmalerei gab.“
[122] Carl Friedrich Lessing hatte im Jahre 1822 auf Wunsch seines Vaters ein Architekturstudium an der von Friedrich von Schinkel geleiteten Bauakademie in Berlin begonnen. Da er sich aber auch zur Malerei hingezogen fühlte, nahm er gleichzeitig bei Ferdinand Collmann (1763 - 1837; Portrait- und Historienmaler), Heinrich Dähling (1773 - 1850; Miniatur-, Historien-, Genre- und Landschaftsmaler) und Johann Gottlob Samuel Rösel (1768 - 1843, Landschaftsmaler) Zeichenunterricht an der Berliner Kunstakademie. Eine Reise auf die Insel Rügen um 1822 verstärkte Lessings Wunsch, sich der Malerei zuzuwenden und veranlasste ihn, im Jahre 1823 gegen den Willen des Vaters die Bauakademie zu verlassen. Dank der Vermittlung seines Freundes Carl Ferdinand Sohn (1805 - 1867) fand Lessing im Meisteratelier Wilhelm Schadows an der Berliner Kunstakademie Aufnahme.
Ausführliche Literatur zu Carl Friedrich Lessing siehe etwa Ausst.Kat. Karlsruhe 1980 oder Ausst.Kat. Düsseldorf und Oldenburg 2000.

selbstständig zunächst alleine und seit 1826 zusammen mit Carl Friedrich Lessing in der Landschaftsmalerei geübt, die an der Düsseldorfer Akademie selbst noch gar nicht unterrichtet wurde.[123] Im Jahre 1827 gründeten die beiden mit dem Einverständnis Wilhelm von Schadows den ‚landschaftlichen Komponierverein' – eine allen interessierten Malerkollegen offenstehende Vereinigung, die sich jede zweite Woche in geselliger Runde traf, um ihre Landschaftskompositionen zu besprechen. Außerdem unternahmen die Maler häufig Exkursionen in die nähere Umgebung Düsseldorfs.[124] Ergebnis dieser Ausflüge war eine Vielzahl kleiner, unmittelbar in der Natur mit Stift und später dann auch in Öl ausgeführter Studien, die Appel „als erstaunliche Manifestationen des deutschen Pleinairismus" bezeichnete.[125] Leider aber gestanden Lessing und Schirmer diesen Arbeiten keinen eigenständigen künstlerischen Wert zu und präsentierten sie deshalb niemals in der Öffentlichkeit.[126] Die Studien dienten den beiden nur als Motiv- und Formenfundus für ihre im Atelier entstehenden, durchkomponierten Gemälde. Schirmer verwandte sein umfangreiches Studienmaterial später obendrein als Anschauungs- und Übungsmaterial für seine Schüler, die, bevor sie selbst in der Natur malen durften, sich durch Kopieren die notwendigen Techniken anzueignen hatten.[127]

Binnen weniger Jahre hatten sich Lessing und Schirmer in dem Fach Landschaftsmalerei einen Namen gemacht und in Düsseldorf eine Entwicklung entscheidend vorangetrieben, die nicht mehr aufzuhalten war. Der Wunsch zahlreicher Studenten, die Landschaftsmalerei zu erlernen, veranlasste Schadow im Jahre 1829/31,[128] Schirmer die provisorische Leitung einer Landschaftsklasse zu übertragen. 1839 schließlich folgte seine offizielle Ernennung zum Professor der Kunstakademie. Dies war die Geburtsstunde der Düsseldorfer Landschaftsmalerei, für die laut Theilmann „die Vermischung realistischer und idealistischer Gestaltungsprinzipien"[129] typisch war.

---

[123] Nach Beendigung einer Buchbinderlehre begann Schirmer im Oktober 1825 sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie - zunächst in der Elementarklasse von Joseph Wintergerst (1783 – 1867) und Carl Joseph Ignatius Mosler (1788 – 1862) und anschließend in der Gips- und Malklasse Heinrich Christoph Kolbes (1772 – 1836). Hier übte er sich im Kopfzeichnen und Portraitmalen und seit 1826 unter der Leitung Schadows im Modellzeichnen. Allerdings missfiel Schirmer das Figurenstudium. Seine Leidenschaft galt vielmehr der Landschaftsmalerei, der er sich längst heimlich widmete. Als Schadow davon erfuhr, wollte er einige Landschaftskompositionen sehen. Über dessen Reaktion schrieb Schirmer in seinen Lebenserinnerungen: „[...]als ich dessen eingedenk meine Versuche vorlegte, gefielen ihm diesselben nicht allein recht gut, er äußerte auch gleich den Wunsch, eines der Blätter gemalt zu sehen, und ich sollte nur frisch es versuchen. Lessing würde mir dann schon von Nutzen sein, wenn ich stecken bliebe." Zitiert nach Kauhausen 1956, S. 58. Ausführliche Literatur zu Johann Wilhelm Schirmer siehe etwa Theilmann 1971, Mus.Kat. Jülich 2001 oder Ausst.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002.

[124] Dazu Schirmer in seinen Erinnerungen: „Der in meinem gegenwärtigen Entwicklungsstadium eingeprägte Grundsatz, daß man alles in Gottes schöner Natur darstellen dürfe, wenn man es nur recht treu und genau ausführe, leitete mich dabei, [...]." Zitiert nach Kauhausen 1956, S. 67.

[125] Appel 1973, S. 91.

[126] Die Trennung zwischen Naturstudien für den privaten Gebrauch und durchkomponierten Gemälden für die Öffentlichkeit wurde von beiden Künstlern zeitlebens aufrecht erhalten. Sie prägt die Œuvres beider Maler, die vom Zwiespalt zwischen unbefangener Naturbeobachtung und akademischer Schulung beherrscht werden.

[127] Messel 1997, S. 266 - 267.

[128] Schadow entschloss sich kurz vor seiner Italienreise zu diesem Schritt. Zugleich ernannte er Lessing zum stellvertretenden Akademieleiter. In der Literatur besteht allerdings Uneinigkeit darüber, wann die Ernennungen erfolgten.

[129] Theilmann 1979, S. 136.

Das heißt: Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei, wie sie seit und durch Carl Friedrich Lessing, vor allem aber durch Johann Wilhelm Schirmer praktiziert wurde und die Georg Saal so nachhaltig beeinflussen sollte, basierte auf den beiden folgenden fundamentalen Säulen: Auf der einen Seite die Freilichtmalerei der Naturstudien, die von tendenziösen Absichten und kompositionellen Zwängen befreit und mit dem Blick für das vermeintlich Unwesentliche der naturalistischen Darstellung verbunden war; auf der anderen Seite die den akademischen Regeln unterworfene Ateliermalerei der Gemälde mit ihrem Rückgriff auf klar definierte konventionelle Kompositionstypen und ihrer gewollten Fokussierung auf eine Intention zu Lasten der Natürlichkeit bei gleichzeitigem Detailrealismus, wodurch ein innerer Widerspruch erzeugt wurde.

Betrachtet man nun das Œuvre Georg Saals, so ist auch dieses bis in die 1850er Jahre hinein weitgehend von dem Zwiespalt zwischen unbefangener Malkunst und tendenziösem Habitus geprägt. Die Naturstudien dieser Schaffensperiode verraten in der unmittelbaren, von kompositorischen Zwängen befreiten Wiedergabe und der unbefangen-naturalistischen Auffassung einerseits sowie in der natürlichen Licht- und Farbgebung andererseits die lehrende Hand Johann Wilhelm Schirmers. Prägnantestes Beispiel unter den wenigen erhaltenen Naturaufnahmen der Düsseldorfer Akademiezeit Georg Saals ist sein wohl um 1845 in Öl gefasster *Felskegel in bergiger Flusslandschaft** (Kat. 2.8). Er ist eindeutig Johann Wilhelm Schirmers um 1844/45 entstandener Aquarellstudie *Die Munterley bei Gerolstein in der Eifel* (Kat. 5.11) verpflichtet. Bemerkenswert ähnlich sind vor allem die Motivwahl, die Rangfolge der Objekte und das Kolorit. Beide Maler legten ihren Schwerpunkt auf die Wiedergabe der geologischen Strukturen des monolithartig aufragenden Felsens. Dementsprechend detailliert gestalteten sie ihn aus, wohingegen die ihn umgebende Landschaft nur mit breiten, weich verfließenden Pinselzügen angedeutet ist. Weitere Gemeinsamkeiten betreffen den engen Bildausschnitt, den nahegelegenen Betrachterstandpunkt, die Konzeption und das ebenso frische wie kräftige Kolorit. Nicht ganz so deutlich, aber dennoch erkennbar ist Schirmers Handschrift in Saals Studien, die er nach Verlassen der Akademie gemalt hatte. Trotz der zum Teil großen Unterschiede in den Sujets verraten sie Schirmers Einfluss. So erinnert zum Beispiel die rasche und lockere Pinselführung der Saalschen Schweizstudien von 1852 wie etwa auf der *Gebirgslandschaft bei Isenfluh** (Kat. 3.31) an Schirmers bereits um 1835 bzw. 1837 ebenfalls in der Schweiz gemalte Ansichten *Blick auf das Jungfraumassiv* (Kat. 5.12) oder *Partie bei Goldau* (Kat. 5.13). Die norwegischen Studien des Jüngeren, etwa die 1854 entstandene *Felsstudie bei Boom** (Kat. 3.61) oder die *Felsstudie bei Faröen** (Kat. 3.64), hingegen stehen hinsichtlich ihrer natürlichen Farb- und Lichtgebung sowie ihrer Mischung aus präziser und vertriebener Feinmalerei frühen Naturaufnahmen des Älteren wie etwa seinem 1833 gemalten *Felsigen Flussgestade* (Kat. 5.14) nahe. Was das genannte Studienmaterial beider Maler zudem verbindet, ist das vorrangige Interesse an der malerischen Wiedergabe der abwechslungsreichen Lichtspiele auf den zerklüfteten Felsformationen und nicht – wie bei Lessing – an der akribischen Darstellung der geologischen Strukturen. Lediglich dessen große Vorliebe für Gesteinsformationen könnte Georg Saal beeinflusst haben.

Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis gelangt man beim Vergleich der Schirmerschen und der Saalschen Gemälde. Saals frühen, im Atelier gemalten und für ein breites Publikum bestimmten Werken fehlen - ebenso wie denen seines Mentors - die Unbeschwertheit und Natürlichkeit der Naturstudien fast völlig. Die Ölbilder unterliegen vielmehr den akademischen Regeln der Düsseldorfer Landschaftsschule, als da wären der Rückgriff auf klar definierte Kompositionstypen, die Farbgebung, der Ausdruck etc.. Schön zu sehen ist dies an Saals während seiner Lehrjahre entstandenen Gemälden mit deutschen Motiven - etwa dem 1846 ausgeführten *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) oder der *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* von 1847 (Kat. 2.44). Vergleicht man die beiden Arbeiten mit Schirmers um 1829 datiertem Ölbild *Landschaft. Ein Schloss am See* (Kat. 5.15) oder dem um 1838/42 entstandenen *Waldrand in der Abenddämmerung* (Kat. 5.16) so sind die Motive und Bildschemata zwar verschieden, nicht aber der Stil. Die genannten Werke Saals vereinen etliche typische Stilelemente aus dem Frühwerk seines Lehrers: Die klare Trennung der einzelnen Raumebenen, die bühnenartige Gestaltung des Vordergrundes mit seinen dunkeltonigen Seitenkulissen, die rhythmische und zugleich spannungsvolle Gliederung des Bildraumes und die Gruppierung einzelner Landschaftselemente durch die gezielte Verteilung von Licht und Schatten. Bezeichnend für beide Künstler sind überdies die feinteilige, zumeist vertriebene Malweise, die Vorliebe für Grün-, Grau- und Brauntöne sowie der ausgeprägte Detailrealismus. Insbesondere dieser Detailrealismus verleiht den Ölbildern Glaubwürdigkeit und Realitätsnähe, die im gleichen Moment jedoch durch verklärende oder dramaturgisch überhöhte Lichteffekte und eine ebensolche –regie, zumeist ein unnatürlich starkes Ober- oder Seitenlicht, romantisierend in Frage gestellt werden. Dieses grundlegende Stilprinzip setzten beide Künstler unabhängig von der Art der Stimmung ein, die sie in ihren Gemälden vermitteln wollten. So erzeugte Saal, indem er die Landschaft in ein warmes diffuses Licht hüllte, in seiner 1847 ausgeführten *Romantischen Berglandschaft mit Badenden* (Kat. 2.44) eine lyrisch-verklärende und Sehnsucht evozierende Stimmung, ähnlich wie Schirmer in seiner um 1838/42 entstandenen Ansicht *Waldrand in der Abenddämmerung* (Kat. 5.16). Auf dem 1846 entstandenen *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) hingegen verlieh der Koblenzer der Darstellung durch das dramatische Wechselspiel von Licht und Schatten eine düster-spannungsgeladene Atmosphäre, die sich ganz ähnlich in der um 1829 zu datierenden *Landschaft. Ein Schloss am See* (Kat. 5.15) seines Lehrers findet. Gerade der Vergleich der letztgenannten Werke zeigt aber auch, dass Saal die dramaturgische Wirkung seiner Bilder im Vergleich zu seinem Lehrer bisweilen noch zu steigern wusste. Die Intensität der unwirklich, ja magisch aufleuchtende Wolkenränder und des gleißenden Lichtes seines *Gewitters über Maria Laach* (Kat. 2.11) übertrifft unübersehbar die der Darstellung seines Mentors.

Auch die Norwegengemälde des Koblenzers, die frühestens seit Herbst 1847 in dichter Folge entstanden, sind von den soeben beschriebenen konzeptionellen und gestalterischen Einflüssen Schirmers geprägt. Georg Saals Interesse an der nordischen Natur indes wurde

nicht von ihm,[130] sondern sie dürfte vielmehr von dessen Schüler Andreas Achenbach (1815 - 1910)[131] geweckt worden sein. Achenbach, der bereits seit Mitte der 1830er Jahre die skandinavische Landschaft ebenso begeistert wie mitreißend auf Leinwand bannte und auf diesem Gebiet in Düsseldorf tonangebend war, hatte an der dortigen Akademie die Motivwelt des hohen Nordens, insbesondere die Norwegens, populär gemacht und damit eine neue Richtung in deren Landschaftsmalerei etabliert. Für Georg Saal selbst war sein älterer Malerkollege in zweierlei Hinsicht bedeutungsvoll: Zum einen waren es wohl Achenbachs Nordlandbilder, die seine Faszination für diese ihm fremde Welt und seine Neugierde, Norwegen selbst zu bereisen, entfacht hatten. Zum anderen veränderten sie seine Naturauffassung, indem er, nachdem er im Jahre 1847 Norwegen selbst bereist hatte, bevorzugt die raue, bisweilen heroisch und bedrohlich anmutende Seite jenes Landes schilderte und damit die Macht der Natur herausstellte. Die lieblichen oder idyllischen Seiten Norwegens indes fanden kaum seine Beachtung – ganz anders als bei seinen heimatlichen Landschaftsansichten, die er vorwiegend mit romantischen, Sehnsucht auslösenden und atmosphärisch zarten Stimmungen beseelte. Saals neue Einstellung zeigt sich bereits in seinen 1848 und 1849 datierten Gemälden *Norwegische Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) und *Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord in Norwegen* (Kat. 3.3). Ebenso wie Achenbach auf seiner *Norwegischen Gebirgslandschaft* aus dem Jahre 1840 (Kat. 5.17) oder seinem 1843 entstandenen *Hardanger Fjord* (Kat. 5.18) konfrontiert er den Betrachter mit unwirtlichen Regionen, in denen der Mensch macht- und bedeutungslos zu sein scheint. Dass ihn vor allem die Wildheit des Nordens reizte, verdeutlicht die 1850 datierte Ansicht *Labrofoss bei Kongsberg* (Kat. 3.6). Dem bereits 1835 entstandenen Gemälde *Die Trollhättan-Fälle* (Kat. 5.19) Achenbachs vergleichbar beschrieb Saal ebenfalls die enorme Gewalt eines reißenden Stromes. Um die bedrängende Dynamik der Wassermassen deutlich werden zu lassen, wählten beide Künstler einen kleinen Bildausschnitt, einen nahe und tiefgelegenen Standpunkt sowie einen hohen, den Ausblick in die Ferne verwehrenden Horizont. Allerdings ging Saal bei seiner Arbeit noch einen Schritt weiter. Im Gegensatz zu Achenbach stellte er den Betrachter nicht hinter, sondern vor die Fallstufe. Dadurch ist nicht der Katarakt sondern der reißende Strom, bevor er in das Flusstal hinabstürzt, das eigentliche

---

[130] Schirmer interessierte sich weniger für die nordische Natur. Er bevorzugte neben der heimischen Motivwelt vielmehr die Frankreichs, Belgiens, der Schweiz und vor allem die Italiens, dessen Landschaft naturgemäß einen völlig anderen Charakter besaß als die des Nordens.

[131] Laut Theilmann (1979, S. 144) war Achenbach bis 1836, laut Ponten (1983, S. 11) und Sitt (1997, S. 191) hingegen nur bis 1835 an der Akademie eingeschrieben. Seinen Jugenderinnerungen zufolge verabscheute Achenbach jedoch den Unterricht bei Schirmer. Hierzu heißt es: „Übrigens war es nicht nur dieser langweilige Unterricht, welchen ich nicht ertragen konnte; auch der auf Nr. 2 war mir zuwider. P. Schirmer kam sehr selten, Dr. Schadow noch seltener." Zitiert nach Ponten 1983, S. 137.
In seinen Jugenderinnerungen schreibt Achenbach zudem, er habe bereits 1818, dem Jahr, als seine Familie aus beruflichen Gründen nach St. Petersburg übersiedelte, an einer Mädchenschule St. Petersburgs seine ersten Zeichenstunden erhalten und sich binnen weniger Jahre in diesem Fach derart perfektioniert, dass ihn sein Lehrer schon im Alter von sechs Jahren als 'ausgelernt' betrachtet hätte. Des weiteren berichtet Achenbach, dass er nach seiner Rückkehr aus St. Petersburg (1823) bei Frl. Severin (1804 – 1872; Schülerin von Heinrich Christian Kolbe) weiteren Zeichenunterricht genommen habe. Zur gleichen Zeit habe auch Herr Beinen, ein Lehrer der Abendschule, sein Talent erkannt und einige Vorlegeblätter gekauft, um ihn sonntags zu unterrichten. 1827 schließlich sei er in die Akademie eingetreten. Vgl. dazu Ponten 1983, S. 132, 133.
Ausführliche Literatur zu Andreas Achenbach Ausst.Kat. Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98.

Hauptmotiv. Die ungewöhnliche Perspektive macht Saals *Labrofoss bei Kongsberg* (Kat. 3.6) dynamischer und spannungsgeladener als *Die Trollhättan-Fälle* (Kat. 5.19) seines Malerkollegen.

Bei der Motivwahl seiner Nordlandbilder hingegen orientierte sich der Koblenzer, wenn überhaupt, dann nur selten an Werken Achenbachs. Beide Maler hatten unabhängig voneinander und zu unterschiedlichen Zeiten jeweils mehrere Studienreisen nach Norwegen unternommen und verarbeiteten daher ganz offensichtlich stets ihre ganz persönlichen Reiseeindrücke. Selbst von seinen Reisegefährten Andreas Whelpdale, August Leu und August Becker, die während ihrer gemeinsamen Studienfahrt durch den Süden Norwegens (Mai bis September 1847) Motive voneinander kopierten,[132] scheint sich Georg Saal kaum inspiriert haben zu lassen. Lediglich sein um 1848 entstandenes *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) zeigt offenbar den gleichen Landschaftsausschnitt wie August Beckers nicht datierte *Fjordlandschaft* (Kat. 5.20).[133] Auch kompositionell sind Ähnlichkeiten zwischen den Gemälden erkennbar. Farblich und thematisch jedoch sind diese beiden Werke (Kat. 2.50, 5.20) nicht zu vergleichen. Eine abschließende Beurteilung über den Grad der gegenseitigen Anregungen von Saal, Becker, Leu und Whelpdale ist allerdings schwierig, da viele frühe Arbeiten jener drei Maler nicht mehr erhalten oder nicht zugänglich sind.

Bemerkenswert hingegen ist die motivische Verwandtschaft zwischen Saals 1849 in Öl gefasster Brautfahrt *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) und der bereits ein Jahr zuvor entstandenen *Brautfahrt im Hardanger* (Kat. 5.21) seines norwegischen Mitschülers Hans Frederik Gude (1825 - 1903),[134] den er seit 1846 regelmäßig im Kompositionsverein CRIGNIC traf.[135] Frappierend sind die Parallelen in der Komposition und der Bildidee, die in der damaligen Zeit Künstler und Publikum gleichermaßen erfreut haben müssen.[136] Auf

---

[132] Dies geht aus August Beckers Tagebucheintrag vom 18., 19. und 20. August 1847 (in Klose & Martius 1975, S. 136) hervor. Darin heißt es: „[...] kopiren wir gegenseitig voneinander Motive, indem wir an den Plätzen, die besonders reiche Ausbeute lieferten, uns stets in die Arbeit teilten zum Zwecke späterer gegenseitiger Ausgleichung."

[133] Das gleiche Landschaftsmotiv scheint auch schon Andreas Achenbach auf seinem 1843 entstandenen Gemälde *Hardanger Fjord* (Kat. 5.18) auf Leinwand gebannt zu haben.

[134] Gude kam im Herbst 1841 nach Düsseldorf. Hier unterrichtete ihn zunächst Andreas Achenbach einige Monate privat, über den er schrieb: „[...] bin ich 1841 nach Düsseldorf gereist, wo ich zuerst Schüler von Andreas Achenbach geworden. Mein Versuch an die Akademie aufgenommen zu werden, misslang und um mich darüber zu trösten nahm Achenbach mich als Schüler in der hochherzigsten Weise an, bis ich im Herbst 1842 von Prof. Schirmer in die Landschafterclasse aufgenommen wurde." (zitiert nach Haverkamp 1982, S. 18, Anm. 24). Von 1842 bis 1844 besuchte der Norweger schließlich die Landschaftsklasse und von 1844 bis 1846 das Privatatelier Johann Wilhelm Schirmers. Von den naturalistischen Ansätzen in dessen Kunst besonders beeindruckt, entwickelte sich Gude im Laufe weniger Jahre zu einem um Objektivität bemühten Maler und befreite sich - anders als sein Lehrer Schirmer - vollkommen aus dem Spannungsfeld zwischen Ideal und Wirklichkeit. Seine unbestechliche Wahrheitsliebe, enorme thematische Spannweite und sein Talent bescherten ihm eine große Karriere. Im Jahre 1854 etwa wurde Gude in der Nachfolge Johann Wilhelm Schirmers die Leitung der Klasse für Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie übertragen.

[135] Wie bereits in Saals Biographie erwähnt, wurde der Verein, der bis 1847 bestand, 1844 von Gude und seinen Düsseldorfer Malerkollegen Gustav Canton (1813 - 1885), Henry Ritter (1816 - 1853), Rudolf Jordan (1810 - 1887), Rudolf von Normann (1806 - 1882), Frederik Jensen (1818 - 1870) und Wilhelm Camphausen (1818 - 1885) gegründet.

[136] Zusammen mit dem thematischen Gegenstück, einer Begräbnisfahrt, variierte Saal dieses Bildmotiv in mindestens fünf und Gude, zum Teil in Zusammenarbeit mit seinem norwegischen Malerkollegen Hans

beiden Darstellungen ist es ein im Hintergrund von imposanten Bergzügen begrenzter Fjord, den eine offenkundig ausgelassene Hochzeitsgesellschaft von Salutschüssen und von einem spielenden Geiger begleitet in zwei Ruderbooten durchquert. Vergleichbar ist auch der leicht erhöhte Standpunkt, der es dem Betrachter ermöglicht, unmittelbaren Anteil an den Geschehnissen zu nehmen, und die besondere Sorgfalt, mit der die Gesten und Mienenspiele der Feiernden eindringlich und differenziert wiedergegeben sind. Die Unterschiede zwischen den Ansichten indes sind marginal und betreffen kaum mehr als die Anzahl und Anordnung des Bildpersonals und der Boote oder die Silhouette der Bergzüge. Inwieweit die beiden Ansichten in Licht- und Farbgebung übereinstimmen lässt sich, da Saals Gemälde nur in einer Schwarzweißphotographie vorliegt, nicht feststellen. Offen bleibt auch die Frage, wie intensiv der künstlerische Austausch zwischen Georg Saal und Hans Fredrik Gude war; denn ähnlich wie bei den zuvor genannten Künstlern Andreas Whelpdale, August Leu und August Becker sind die Werke des Norwegers nur schwer zugänglich.

Und wie steht es mit der Verbindung zwischen Saal und den holländischen Malern des 17. Jahrhunderts? Sie, allen voran Jacob van Ruisdael (um 1628 - 1682), galten bei den Düsseldorfer Landschaftsmalern als Leitbilder. Selbst ein Künstler vom Range eines Wilhelm von Schadow, immerhin Nazarener und somit der Landschaftsmalerei kaum zugetan, schätzte die alten holländischen Meister. Bereits um 1827 lobte er seinen Schüler Wilhelm Schirmer, „dermaleinst sein Ruysdael“[137] zu werden. Auch Saal wurde zu Beginn seiner Karriere von einem zeitgenössischen Rezensenten als Maler bezeichnet, der „würdig in die Fußstapfen Ruisdaels“ treten werde.[138] Tatsächlich erinnern einige frühe Gemälde Saals an Arbeiten Ruisdaels. Eindrucksvollstes Beispiel ist das 1846 entstandene *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) des Koblenzers und die um 1650/55 zu datierende *Waldlandschaft mit aufsteigendem Gewitter* (Kat. 5.22) des Niederländers. Bemerkenswert ähnlich sind vor allem die düster-bedrohliche Stimmung durch das heraufziehende Gewitter und das Motiv des vor ihm fliehenden Hirten mit Schafen. Weitere Parallelen zeigen sich in den lebhaften Hell-Dunkel-Kontrasten, in der feinen Malweise und der Realistik im Detail. In der Auffassung jedoch sind die beiden Maler und ihre Arbeiten verschieden. Im Gegensatz zu Ruisdael, der seine *Waldlandschaft mit aufsteigendem Gewitter* (Kat. 5.22) als Allegorie des Lebens - in diesem Falle als Sinnbild des mühseligen, vom steten Kampf um die Existenz bestimmten Daseins - verstand, vermied Saal in seinem *Gewitter über Maria Laach* (Kat. 2.11) jene Vanitassymbolik. In diesem Punkte entsprach seine Sichtweise ganz und gar der seines Lehrers Wilhelm Schirmer (vgl. dazu Kat. 5.15, 5.16).[139] Deshalb stellt sich die Frage, ob sich der junge Koblenzer überhaupt direkt mit Bildern der Niederländer beschäftigt hatte. Möglich ist auch, dass er diese Eindrücke nur indirekt durch die Werke Schirmers vermittelt bekam, der vor allem Ruisdaels Naturnähe bewunderte. Auf alle Fälle finden sich in den späteren Arbeiten Saals kaum noch Anklänge an die holländische Malerei.

Tidemand (1817 – 1876) in mindestens sieben Gemälden. Auch August Becker verarbeitete das Motiv ‚Brautfahrt’ 1853 in seinem Gemälde *Ansicht des Königssee mit Watzmann*. In Komposition den Werken Saals und Gudes durchaus verwandt, verlegte er aber den Ort der Handlung nach Österreich.

[137] Zitiert nach Kauhausen 1956, S. 58.

[138] Koblenzer Anzeiger, Nr. 281, 18. 11. 1848.

[139] Vgl. dazu etwa Holsten 2002, S. 11 – 13.

Lediglich das um 1853 zu datierende Gemälde *Blick auf Würzburg* (Kat. 3.30) erinnert in der Komposition, Weite und der niederen Horizontlinie ein wenig an Ruisdaels Panoramalandschaften wie die um 1670/75 entstandene Darstellung *Bleichwiesen bei Haarlem* (Kat. 5.23).

Festzuhalten ist, dass sich Georg Saal während seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie am intensivsten mit den Werken seines Lehrers Johann Wilhelm Schirmer sowie seiner Malerkollegen Andreas Achenbach und Hans Fredric Gude auseinandergesetzt hatte, aus den verschiedenen Anregungen aber im Laufe weniger Jahre einen eigenen Stil entwickelte. Typische Beispiele für die Eigenständigkeit seiner Werke sind etwa die zwischen 1852 und 1855 entstandenen nordischen Abend- und Nachtansichten (vgl. etwa Kat. 3.41 - 3.43, 3.75), die stilistisch (feine Malweise, ausgeprägter Detailrealismus, Weiträumigkeit in der Komposition) Schirmer und inhaltlich (Betonung der erhabenen und machtvollen Seite der Natur) Achenbach verwandt sind, in der kraftvollen Farbgebung und in der Schilderung besonderer Beleuchtungsstimmungen jedoch als eigenständige Schöpfungen aufgefasst werden müssen.

Auch sieben Jahre nach Beendigung seiner Ausbildung waren die Einflüsse der Düsseldorfer Kunstakademie in Saals Schaffen nach wie vor spürbar. Allerdings werden um die Mitte der 1850er Jahre die ersten Anzeichen eines Stilwandels erkennbar. Der Koblenzer begann sich von der Romantik des Stimmungsvollen und Heroischen, ja bisweilen Dramatischen ab- und sich mehr und mehr einer weniger tendenziösen Naturauffassung zuzuwenden. Seit etwa 1855/56 schuf er in Licht- und Farbgebung dezentere Bilder als bisher und verkleinerte damit die Schere zwischen der unbefangenen Freilichtmalerei in den Naturstudien und der akademischen Ateliermalerei in den Gemälden. Zeitgleich entdeckte er die heimische Landschaft für seine Kunst wieder. Mit dieser Haltung folgte er einer damals allgemein wachsenden Strömung unter seinen Kollegen, die erstarrte Landschaftsmalerei aus ihren akademischen Fesseln zu befreien und sich von der klassizistischen oder romantischen Ideenlandschaft abzuwenden, um eine schlichtere, subjektiv geprägte Erlebnismalerei anzustreben. Die Frage, ob Saals erste Schritte hin zum Naturalismus von bestimmten Malerkollegen maßgeblich ausgelöst oder beeinflusst wurden, muss offen bleiben; denn die persönliche Beziehungen zwischen ihm und anderen Malern seiner Umgebung in jener Zeit liegen aufgrund fehlenden Materials weitgehend im Dunkeln. Ebenfalls ungeklärt ist, ob er, nachdem er 1848 die Düsseldorfer Akademie verlassen hatte, noch in direktem Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer Johann Wilhelm Schirmer stand. Immerhin finden sich weder in Schirmers noch in Saals persönlichem Nachlass Briefe oder auch nur Notizen, die einen Kontakt zwischen beiden nach 1848 belegen. Und dies, obwohl Schirmer seit 1854 als Akademiedirektor in der nur ca. 30 km nördlich von Baden-Baden entfernt gelegenen Residenzstadt Karlsruhe lebte und arbeitete.[140] Augenfällig bleiben allerdings die Ähnlichkeiten zwischen den Werken Georg Saals und seines ehemaligen Lehrers Mitte der

[140] Schirmer war 1854 dem Ruf des kunstliebenden badischen Prinzregenten und späteren Großherzogs Friedrich I (1826 - 1907) gefolgt, der in jenem Jahr eine Kunstakademie in Karlsruhe gründen und Schirmer als Organisator haben wollte.

1850er Jahre. Schön zu sehen etwa an Saals 1856 datierter Ansicht *Felsiger Waldbach mit Brückensteg* (Kat. 3.81) und Schirmers bereits drei Jahre zuvor entstandenem *Schweizer Gebirgsfluss mit Steg* (Kat. 5.24). Beide Arbeiten weisen in Motiv, Komposition, Atmosphäre und in der großzügigen Malweise eine verblüffende Nähe zueinander auf. Zu einem ganz ähnlichen Ergebnis gelangt man bei dem Vergleich von Saals 1857 ausgeführtem *Augustaplatz* (Kat. 3.102) mit Schirmers 1856 entstandener Landschaftsansicht *Geroldsauer Tal bei Baden-Baden* (Kat. 5.25), die einem fünfteiligen, 1855 und 1856 entstandenen Bildzyklus' zugehört, der verschiedene Motive aus der unmittelbaren Umgebung Baden-Badens zu unterschiedlichen Tageszeiten wiedergibt. Trotz unterschiedlicher Motive und Kompositionstypen sind die Parallelen zwischen beiden Bildern nicht zu übersehen. Analogien bestehen vor allem in stilistischer Hinsicht, das heißt in der unprätentiösen Naturauffassung, der an Freilichtstudien erinnernden Frische und Natürlichkeit in der Beleuchtung, der Einfachheit der Motive und dem zufällig wirkenden Bildausschnitt. Auch die Verwendung der Staffage als integralem Bestandteil der Bilder und die detailverliebte Malweise bei allem Sinn für das Atmosphärische sind Schirmers Kunst eng verwandt.

3. Begegnungen mit den Barbizoniers 1858

Die entscheidenden Impulse, sich endgültig dem Naturalismus zuzuwenden, erhielt Georg Saal im Spätsommer 1858 in der Künstlerkolonie Barbizon, das sich im Herzen Frankreichs als erstes Zentrum für Freilichtmalerei in Europa herausgebildet hatte. Bereits in den 1830er Jahren entwickelte sich das etwa 60 km südöstlich von Paris gelegene Dorf wegen seiner landschaftlich abwechslungsreichen Umgebung, seiner idealen Lichtverhältnisse und nicht zuletzt auch wegen der legendären Auberge Ganne zum Treff- und Mittelpunkt zahlreicher Maler. Später dann, vor allem bedingt durch die Revolution 1848 und einer etwa zur gleichen Zeit in Paris wütenden Choleraepidemie erwählten viele Künstler den Weiler als dauerhaften Aufenthaltsort. Maler wie Théodore Rousseau (1812 - 1867), Constant Troyon (1810 – 1865), Charles Jacque (1813 – 1894) oder Jean François Millet (1814 – 1875) verlegten ihre Ateliers und ihren Lebensmittelpunkt nach Barbizon. Auf diese Weise entstand eine Art Künstlerkolonie, die der Engländer David Croal Thomson 1890 erstmals als „Schule von Barbizon" bezeichnete.[141] Trotz der zum Teil großen Unterschiede im Alter,

[141] Die Bezeichnung „Schule" ist missverständlich. Die in Barbizon tätigen Maler bildeten keine geschlossene Gruppe. Sie betrachteten sich zwar als Gemeinschaft, innerhalb derer sie häufig eng miteinander zusammen arbeiteten, doch bewahrten sich stets ihre künstlerische Individualität. Zudem hatten sie weder ein gemeinsames Programm, gemeinsame Theorien noch eine gemeinsame Organisation. Voneinander abweichende Meinungen in der Kunstwelt gibt es hinsichtlich der Frage, wer dieser sogenannten Schule letztlich zuzurechnen ist. Thomson (1890) und Herbert (1962) beispielweise sehen in Théodore Rousseau (1812 – 1867), Jean François Millet (1814 – 1875), Camille Corot (1796 – 1875), François Daubigny (1817 - 1878) und Narcisse Diaz de la Peña (1807 - 1876) den Kern dieser Richtung, wohingegen sie Charles Jacque (1813 – 1894), Jules Dupré (1811 – 1889) und Constant Troyon (1810 – 1865) nur eine sekundäre Bedeutung zugestehen. Andere Autoren wie Bühler (1979) oder de Forges (1971) hingegen spannen den Begriff weiter, indem sie der Schule all diejenigen Maler zurechnen, die sich öfters und längere Zeit in Barbizon aufgehalten haben.

in ihrer künstlerischen Herkunft und in ihren Vorstellungen oder in den von ihnen bevorzugten Motivkreisen hatten die Maler in Barbizon zwei grundlegende Dinge gemeinsam: Auf der einen Seite verband sie eine tiefe Bewunderung für die Natur und das Bestreben, diese realistisch wiederzugeben - ein Bedürfnis, das über viele Jahrhunderte ganz allmählich gewachsen war; auf der anderen Seite verband sie der Protest gegen und die Abkehr von der bisherigen allgemein verbindlichen akademischen Kunstweise und der sogenannten Salonmalerei, die in der Themenwahl von den zu jener Zeit die Gesellschaft beherrschenden Kräften Adel und der Kirche bestimmt wurde.[142] In diesem Spannungsfeld zwischen Fortschritt und Tradition bildete sich im Wald von Fontainebleau eine neue Kunstrichtung heraus.[143] Revolutionär an Rousseau und seinen Malerkollegen waren die Naturanschauung, die Bildsprache, das Kolorit und vor allem die Tatsache, dass sie ihre Ateliers verlassen hatten, um ihre Ölgemälde unmittelbar in der freien Natur zu malen. Die Landschaft wurde in ihrer gesamten Vielfalt als darstellungswürdig erachtet und nicht auf die „erlaubten" Motive reduziert. Die Formate waren, schon aus praktischen Gründen, meist klein, die Motive einfach, die Bildausschnitte wirkten zufällig, die Malweise war spontan und skizzenhaft und die Auffassung unbefangen, also ohne verklärende, idealisierende oder romantisierende Überhöhung. Neu waren auch die natürliche Licht- und die frische, intensive Farbgebung - allem voran das satte Grün und das leuchtende Blau.[144] So entstanden unprätentiöse Landschaftsdarstellungen, denen aufgrund ihrer ebenso unakademischen wie unkonventionellen Malweise und ihrer auf Subjektivität und Individualität setzenden Auffassung trotz einiger Anhänger[145] die allgemeine Wertschätzung, insbesondere seitens der Salonjury und eines Großteils der Kunstkritiker jahrelang verwehrt blieb. Erst zu Beginn der 1850er Jahre lockerten sich das Unverständnis und der Widerstand von offizieller Seite. Im Jahre 1855, dem Jahr der Weltausstellung, war erstmals der engste Kreis der Barbizon-Maler - Rousseau, Millet, Corot, Daubigny, Diaz, Jacque und Troyon - gleichzeitig im Salon

---

[142] Die ‚Wiederentdeckung' der Natur war auch politisch motiviert. Sie ist unter anderem auch als Protest gegen die fortschreitende städtische Industrialisierung und die daraus erwachsenden Folgen für Mensch, Gesellschaft und Natur, als Protest gegen die instabilen politischen Verhältnisse sowie als Protest gegen die sozialen Spannungen in den Städten zu sehen.

[143] Geistige und künstlerische Väter der Barbizoniers waren neben den Holländern des 17. Jahrhunderts vor allem englische Maler wie John Robert Cozens (1752 – 1799), Richard Parkes Bonington (1801 – 1828), Copley (1787 – 1855), Thales Fielding (1793 - 1837) und John Constable (1776 – 1837). Ihre Werke waren seit 1824 im Pariser Salon zu sehen, wo sie immer wieder große Aufmerksamkeit erregt hatten. Persönliche Beziehungen zwischen französischen und englischen Künstlern bestanden schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts. In jener Zeit besuchten beispielsweise die Engländer Thomas Girtin (1793 - 1837), John Sell Cortman (1782 - 1842) oder John Gendall (1790 - 1865) Paris. Im Jahre 1818 traf Richard Parkes Bonington im Atelier von Antoine Gros (1771 – 1835) seine französischen Malerkollegen Paul Huet (1803 -1869) und Eugène Delacroix (1798 - 1863), der sich seinerseits fünf Jahre später vorübergehend ein Atelier mit Thales Fielding teilte.

[144] Ermöglicht wurden diese augenfälligen Veränderungen im Kolorit jedoch erst durch Neuerungen in der Pigmentherstellung und somit durch den technischen Fortschritt seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Vgl. dazu den Aufsatz von Burmester und Denk, 1999, S. 295 – 329.

[145] Neben einigen wenigen Kunstkritikern wie Théophile Thoré (1807 – 1867) oder Jules Champfleury (1821 – 1889) ergriffen vor allem Schriftsteller wie Emile Zola (1840 – 1902), Victor Hugo (1802 – 1885), Théophile Gautier (1811 – 1872) oder Charles Baudelaire (1821 – 1867) häufig Partei für die Barbizon-Maler und ihre neue Kunstauffassung. Auch einige Künstler anderer Auffassung wie etwa Ary Scheffer (1795 - 1858) erkannten die Qualitäten der in Barbizon arbeitenden Maler an.

vertreten.[146] Nur zwei Jahre später gar, also 1857, bezeichnete der eher konservative Kunstkritiker Jules-Antoine Castagnary in seinem Salonbericht den Maler Théodore Rousseau als „größten Landschafter der Zeit“.[147]

In diese Atmosphäre - einer Mischung aus Aufbruch, öffentlicher Anerkennung und Ablehnung - tauchte Georg Saal im Herbst 1858 ein. Unter dem Eindruck der in Barbizon gepflegten Pleinairmalerei veränderte er seine Naturanschauung grundlegend und wandte sich entschlossen dem Naturalismus zu. Bereits das erste greifbare, 1858 im Wald von Fontainebleau ausgeführte Gemälde *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1) trägt die Merkmale der neuen Kunstweise. Gemeint sind die frische, völlig unbefangene Naturauffassung, das kleine Format, die wohltemperierte Lichtgebung, die leichte Pinselführung und das kraftvolle Kolorit mit dem auffallend satten Grün, das hier Eingang in Saals Farbpalette fand. Vor allem aber das Sujet des im Freien arbeitenden Malers in harmonischer Eintracht mit der Natur ist ein typisches Motiv für die Barbizoniers und später für die Impressionisten. Ähnliche Selbstbildnisse finden sich Œuvre von Künstlern wie Corot (Kat. 5.26), Rousseau, Dupré oder Alfred Sisley (1839 – 1899). Möglicherweise hatte sich der Koblenzer von dem Selbstbildnis eines jener Maler inspirieren lassen. In ihren sonstigen Eigenschaften allerdings, dem Bildaufbau und –ausschnitt sowie der Farbgebung und Malweise, sind keine auffälligen Übereinstimmungen zwischen den verschiedenen Selbstportraits (Kat. 4.1, 5.26) zu entdecken. Ähnlich verhält es sich mit Saals übrigen Ansichten aus dem Wald von Fontainebleau (Kat. 4.2 - 4.9). Thematisch und stilistisch verraten sie eindeutig den Geist der Schule von Barbizon. Konkrete Vorbilder jedoch lassen sich den Werken nur schwerlich zuordnen. Das 1858 gemalte *Waldinterieur** (Kat. 4.5) des Koblenzers beispielsweise zeigt in bestimmten Aspekten Parallelen mit Jules Duprés um 1830/40 entstandenem *Waldesinneren* (Kat. 5.27). Beide Bilder ähneln einander im Motiv – dem aus nächster Nähe festgehaltenen Blick in einen nahezu undurchdringlichen Wald, dessen dichtes Blätterdach nur an wenigen Stellen den Blick auf den Himmel freigibt -, der Raumgestaltung und der Wahl eines nahen, niederen Betrachterstandpunktes. In der Malweise, in der Licht- und Farbgebung hingegen haben die beiden Darstellungen (Kat. 4.5, 5.27) kaum etwas miteinander gemein. So ist Saals Ansicht (Kat. 4.5) wesentlich filigraner gemalt als die Duprés (Kat. 5.27). Auffällig ist auch das von dem Deutschen eingefangene leuchtende Sonnenlicht, das die Laubkronen durchbricht, den Waldboden des gesamten Bildvordergrundes überflutet und die Vegetation in einem sehr hellen, zum Teil ins Gelbliche changierenden Grün erstrahlen lässt. Dupré hingegen verzichtete auf starke Kontraste. Er zeigte den Wald in homogenem kühlem Halbschatten und verwandte dementsprechend eine dunklere, von sattem Grün beherrschte Palette.

---

[146] Die Blütezeit der Maler von Barbizon begann um 1850/55. Anfang der 1860er Jahre kamen auch Maler der jüngeren Generation wie Claude Monet (1840 – 1926), Alfred Sisely (1839 – 1899) oder Auguste Renoir (1841 – 1919) immer wieder nach Barbizon. Sie erhielten hier wertvolle Impulse für ihre Kunst (etwa Malen im Freien, spontane, skizzenhafte Niederschrift à la Barbizon) und somit für die Herausbildung des Impressionismus.

[147] Zitiert nach Ausst.Kat. München 1996, S. 14. Damit war das Ende des Schattendaseins der Landschaftsmalerei endgültig besiegelt.

Der Vergleich von Saals 1858 entstandenen Waldinterieurs und Baumportraits (Kat. 4.5 – 4.10) mit denen anderer Barbizoniers, etwa denen Théodore Rousseaus, Camille Corots, François Daubignys oder Constant Troyons unterstreicht die Eigenständigkeit seiner Werke. Mit seinen französischen Malerkollegen verbindet ihn allerdings die Begeisterung für das Thema „Wald“, die Individualisierung der Bäume und die Freude an der Wiedergabe des ins Unterholz einfallenden Lichtes. In manchen Fällen zeigen sich überdies Ähnlichkeiten in der Bildgestaltung. Saals 1858 entstandene Ansicht *Waldinterieur mit Eiche** (Kat. 4.9) zum Beispiel ist in der Komposition, dem Bildausschnitt und dem Blickpunkt - der Betrachter steht jeweils inmitten des Waldes und kann aufgrund der engen Perspektive keinen weiten Himmel sehen – Théodore Rousseaus um 1835/40 zu datierenden *Bäumen im Wald* (Kat. 5.28) ähnlich. In der Malweise und in der Farbgebung hingegen zeigen sich, wie schon bei dem Vergleich mit Dupré, augenfällige Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Franzosen. Während Rousseau einen für seine damaligen Waldansichten typischen Duktus aus kurzen, rasch gesetzten Pinselstrichen verwandte, die Farben pastos auftrug und auf gedämpfte Grün- und Brauntöne zurückgriff, konnte sich Saal nicht von seiner kleinteiligen Malweise lösen. Zudem verwandte er wesentlich leuchtendere Farben als Rousseau. Auch in der Interpretation des Themas ‚Wald’ gibt es bisweilen offenkundige Unterschiede zwischen dem Deutschen und den Franzosen. Ein sehr schönes Beispiel hierfür ist der Vergleich von Saals bereits erwähntem *Waldinterieur** von 1858 (Kat. 4.5) mit Camille Corots um 1823/24 zu datierender Arbeit *Im Wald von Fontainebleau* (Kat. 5.29) oder Théodore Rousseaus nicht datiertem Bild *Im Wald von Fontainebleau* (Kat. 5.30). Während Corot und Rousseau urwüchsige Waldstücke malten, um so den ursprünglichen, vom Menschen noch nicht veränderten Naturzustand festzuhalten, ging Saal einen anderen Weg. Er schilderte einen sehr gepflegten und hierdurch ein wenig idyllisch wirkenden Waldausschnitt, der die ordnende Hand des Menschen verrät.

Bemerkenswert jedoch sind die Gemeinsamkeiten zwischen Saals um 1858 zu datierendem Gemälde *Sonnendurchflutetes Waldinterieur mit fünf Rehen** (Kat. 4.7) und Diaz de la Peñas 1845/50 ausgeführtem *Teich der Feen, Wald von Fontainebleau* (Kat. 5.31). Beide Künstler stellten im wahrsten Sinne des Wortes das Licht in den Mittelpunkt ihrer Ansicht und verliehen ihr damit eine poetische Wirkung. Die Motive sind zwar etwas unterschiedlich – Saal hielt eine im dichten Wald verborgene Lichtung fest, wohingegen Diaz de la Peña einen im Schutze der Bäume liegenden Weiher wiedergab -, doch sind beide Bilder so aufgebaut, dass hier die von auffallend hellem Sonnenlicht durchflutete Lichtung und dort der aufleuchtende Weiher im Mittelpunkt der Komposition liegen und die uneingeschränkte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen. Durch dieses Arrangement, vor allem aber durch die Brillanz des Lichtes wirken beide Ansichten etwas unwirklich und märchenhaft. Inwieweit sie in der Malweise und Farbgebung übereinstimmen lässt sich, da Saals Gemälde (Kat. 4.7) nur als Photographie vorliegt, leider nicht mehr genau feststellen. Trotz der augenfälligen Übereinstimmungen zwischen Saals *Sonnendurchflutetem Waldinterieur mit fünf Rehen** (Kat. 4.7) und Diaz de la Peñas 1845/50 ausgeführtem *Teich der Feen, Wald von Fontainebleau* (Kat. 5.31) gibt es allerdings keinen Nachweis dafür, dass der Koblenzer

sein Bild in Anlehnung an das Diaz de la Peñas gemalt, oder jenes überhaupt je gesehen hatte.[148]

Festzuhalten bleibt, dass sich Georg Saal in Barbizon mit Arbeiten von Rousseau, Diaz, Troyon, Dupré, Daubigny und Corot auseinandergesetzt hatte,[149] wie schon zuvor in Düsseldorf jedoch auch hier seinen Weg ging und seine neu gewonnenen stilistischen, koloristischen und motivischen Anregungen zu eigenständigen Werken verarbeitete. So können Fragen wie „Welchen der Barbizoniers hatte der Koblenzer am ehesten geschätzt?“, „Wessen Werke hatte er am meisten studiert?“ oder „Mit welchen seiner französischen Malerkollegen hatte er direkt zusammengearbeitet?“ anhand der Werkanalyse kaum beantwortet werden. Wichtig ist aber die Tatsache, dass Georg Saal während seines Aufenthaltes zweifellos ein anderes, modernes Verständnis für die Landschaftsmalerei entwickelt hatte. Er betrachtete die Freilichtmalerei nicht mehr nur als bloßes Experimentierfeld für Naturstudien, sondern als eine der Ateliermalerei gleichwertige Kunstform und überschritt so mit seinen Bildern endgültig die Grenze zwischen Freilicht- und Atelierarbeit.

4. Die späten Weggefährten 1858 - 1870

Auch nach Verlassen des Waldes von Fontainebleau blieb das künstlerische Konzept der Barbizoniers für Georg Saal verbindlich. Allerdings besann er sich wieder auf die für seine Werke der 1840er und 1850er Jahre und die Düsseldorfer Malerschule typische feinteilige Malweise. Vor allem aber vergrößerte er sein Themenrepertoire. Schön zu sehen ist dies an den seit 1859 zunächst in dichter Folge und nach 1862 nur noch vereinzelt entstandenen Genre- und Portraitbildern. Doch wie kam es zu diesem Sujetwechsel? Möglicherweise hatten ihn während seines Aufenthaltes in Barbizon motivisch ähnliche Werke Millets und Courbets fasziniert. Eine direkte Vorbildfunktion ist jedoch aufgrund der Unterschiede im Stil, vor allem aber in der Auffassung unwahrscheinlich; denn im Gegensatz zu den Bauerndarstellungen Millets und Courbets stellte Saal niemals harte Arbeit dar. Naheliegender scheint eine Beeinflussung seitens des Genremalers Ludwig Knaus (1829 – 1910). Er und Saal kannten sich spätestens seit 1857,[150] hatten zwischen 1858 und 1860 jeweils ein Atelier in der rue de la Rochefoucauld in Paris[151] und zwischen 1857 und 1859 mindestens zwei Studienreisen gemeinsam in den Schwarzwald unternommen.[152] Ein

[148] Saal hatte seinen eigenen Worten nach (Brief an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz) Narcisse Diaz de la Peña einmal zufällig während der Arbeit kennen gelernt. Doch schien er ihm ambivalent gegenüberzustehen. Einerseits erachtete er seinen französischen Malerkollegen als „geborenen Maler“, andererseits bemängelte er, Diaz wäre „in ein Sackgässchen gelaufen“ und könne „nicht vor noch rückwärts“. Vgl. dazu Brief von Saal an Elise Lang, Paris, den 19. November 1858; Privatbesitz.

[149] Anhaltspunkte für eine Orientierung an den Werken anderer, in Barbizon tätiger Maler wie Millet, Jacque, Courbet oder Decamps wurden nicht gefunden.

[150] Vgl. dazu Brief von Susanne Saal an ihre Schwester Elise Lang, Baden, den 9. Oktober 1857; Privatbesitz.

[151] Vgl. dazu Kap. 4.2, S. 116, Anm. 79.

[152] Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 9. Oktober 1857 und Brief von Susanne Saal an Elise Lang, Baden, den 17. September 1859; beide Briefe befinden sich in Privatbesitz.

prägnantes Beispiel für die zum Teil enge Zusammenarbeit beider Maler sind die beiden Blätter *Portraitzeichnung von Martin Fromberg** (Kat. 4.16, 5.32), die während ihrer zweiten gemeinsamen Schwarzwaldreise im Spätsommer 1859 entstanden sein dürften. Beide Bildnisse sind in der Anlage, Auffassung und Technik nahezu identisch. Bei Saals um 1865 entstandenem, heute leider verschollenem Gemälde *Der Dorfgeiger* gar glaubte man, es handele sich um ein Bild aus der Hand Knaus.[153] Tatsächlich weist Saals erhaltene Kompositionsstudie gleichen Titels (Kat. 4.106) ebenso wie seine wohl 1869 zu datierende Vorstudie *Studienblatt mit Ziegenhirt, Mädchen und Geigenspieler** (Kat. 4.171) stilistisch, also in der weichen, lockeren Linienführung und in der Anordnung der Personen, große Ähnlichkeiten mit Knausens Blatt *Das Fest im Freien* (Kat. 5.33) auf. Bei den ausgeführten Gemälden der beiden Maler lassen sich hingegen nur noch wenige Gemeinsamkeiten feststellen. Die Sujets sind hier sehr unterschiedlich. Während Knaus vielfigurige Szenen bevorzugte und besonders Festlichkeiten wie Taufen, Tanzabende, Kinderfeste und ähnliche Anlässe im volkstümlichen Dekor in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, schilderte Saal in seinen wenigen, bis 1870 entstandenen Genrebildern eher leisere, subtile Motive oder anekdotische Begebenheiten. Dies zeigt der Vergleich seines 1868 entstandenen Gemäldes *Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten** (Kat. 4.143) oder seiner ein Jahr später gemalten *Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier* (Kat. 4.169) etwa mit Knausens *Taschenspieler in der Scheune* (Kat. 5.34) oder *Auszug zum Fest* (Kat. 5.35). Einzige Ausnahme bilden Knausens 1855 entstandenes, heute jedoch verschollenes Gemälde *Zigeuner im Wald* (Kat. 5.36) und Saals 1870 ausgeführtes Bild *Hirtenidylle* (Kat. 4.182), die thematisch gleichartig sind.

Saal und Knaus waren also Weggefährten, die gemeinsam Studienreisen unternahmen und künstlerische Wurzeln teilten. Nichtsdestotrotz sind die gegenseitigen Einflüsse im Bereich ihrer Gemälde eher gering. Hier gingen beide Maler einen eigenständigen Weg.

Und wie steht es mit der Beziehung zwischen Saals Schaffen und der Kunst zeitgenössischer badischer Maler, die im gleichen geographischen Raum wie er ansässig waren und sich mit den gleichen Sujets, etwa mit dem Schwarzwälder Genrebild, beschäftigten? Hier zu nennen sind Maler wie Johann Baptist Kirner (1806 - 1866) oder Reinhard Sebastian Zimmermann (1815 - 1893), die in ihrem Fach lokale und bisweilen auch über die Grenzen ihrer Heimat hinausreichende Anerkennung gefunden hatten. In ihrem Werk finden sich immer wieder Szenen aus dem Leben der Schwarzwaldbauern um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein charakteristisches Beispiel dieses Genres ist Kirners 1841 entstandenes Gemälde *Preisverteilung des landwirtschaftlichen Vereins in einer Hotzenwälder Bauernstube* (Kat. 5.37). Parallelen zu Saals 1865 datiertem Ölbild *Der hundertjährige Geburtstag* (Kat. 4.105) sind auffallend. In beiden Kompositionen ist die Grundanlage gleich, die Raumgestaltung kastenartig und der Schauplatz eine heimelig eingerichtete Bauernstube, in der die Personen wie auf einer Bühne im Bildmittelgrund angeordnet und beleuchtet sind. Ebenfalls vergleichbar sind die Lichtführung, die feine, sehr kleinteilige Malweise und die Auffassung. Beide Maler zeigen eine aus dem bürgerlichen Blickwinkel idealisierte Sicht des bäuerlichen

[153] Dies geht aus einer schriftlichen Notiz von Saals Enkel Ivo Puhonny hervor, die sich auf der noch erhaltenen Vorstudie befindet. Vgl. dazu auch Anm. 84.

Lebens, legten aber sehr großen Wert auf die Echtheit der Kleidung und der Innenräume. Inwieweit die beiden Ansichten in der Farbgebung übereinstimmen lässt sich, da Saals Gemälde nur in einer Schwarzweißphotographie vorliegt, nicht feststellen.

Die bäuerlichen Milieubilder und Portraits des Koblenzers hingegen weisen stilistisch kaum Ähnlichkeiten mit den Werken von Knaus, Kirner oder Zimmermann auf. Den aus kurzen, breiten, dynamisch gesetzten Strichen bestehenden Duktus, den Georg Saal zunächst in seinen Studien pflegte, der dann aber seit 1860 ganz unvermittelt in seinen Bauernbildern auftaucht, findet man erstaunlicherweise auf einigen zeitgleich entstandenen Schwarzwaldbildern seines wesentlich jüngeren Malerkollegen Eugen Bracht (1842 – 1921). Saal hatte ihn und dessen engen Freund Hans Thoma (1839 - 1924) während seiner Schwarzwaldtour im Sommer 1860 in Bernau kennen gelernt.[154] Der große Altersunterschied, die unterschiedlichen künstlerischen Erfahrungen – Thoma und Bracht standen am Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn - und die Bemerkung Thomas, dass sie von Saal mit vielen wertvollen Anregungen bedacht worden seien,[155] sprechen zwar gegen eine Beeinflussung des Älteren durch die Jüngeren, dennoch könnte diese Begegnung Saal zu jener besonderen Malweise inspiriert haben. Für diese Vermutung spricht auch die Tatsache, dass sich im Frühwerk Hans Thomas keine Saal im Stil oder Motiv vergleichbaren Arbeiten finden. Auffallend bleiben allerdings die motivischen und stilistischen Übereinstimmungen zwischen Brachts frühen und Saals späten Bauerninterieurs - schön zu sehen an der 1860 ausgeführten Interieurdarstellung *Brunnen am Thomahaus* (Kat. 5.38) von Eugen Bracht und dem im selben Jahr gemalten *Stallinterieur mit einer jungen Frau** (Kat. 4.28) aus der Hand Georg Saals. Beide Bilder weisen die gleiche Malweise und Farbgebung auf, und zwar eine rasche, lockere Pinselführung, ein bis auf wenige pastose Stellen dünner Farbauftrag und eine von vielfachen Braunabstufungen bestimmte Palette, in der das Grün der Pflanzen bzw. das Rot, Blau, und Weiß der Trachten farbliche Akzente setzen.

Sucht man nach möglichen Anregungen für Saals badische Landschaftsdarstellungen, etwa für seine Wiedergabe des Heidelberger Schlosses auf dem Aquarell *Blick von Nordosten auf das Heidelberger Schloss und die Stadt bei Sonnenuntergang* von 1856 (Kat. 3.85), ließen sich etliche vergleichbare Werke anderer badischer Maler anführen. So zum Beispiel das 1842 entstandene Gemälde *Heidelberg bei Sonnenuntergang* (Kat. 5.39) von Carl Ludwig Frommel (1789 – 1863), den Georg Saal bereits 1845 kennen gelernt hatte.[156] Beide Maler wählten in ihren Ansichten (Kat. 3.85, 5.39) einen nordöstlich des Architekturkomplexes gelegenen Standpunkt, einen weiten Bildausschnitt und eine ähnliche Bildaufteilung - vorn ein abschüssiger Hang, auf der ihm gegenüberliegenden Anhöhe links das Schloss und auf der rechten Bildseite, am Fuße des Schlossberges, die Neckarebene mit der Stadt und dem

---

[154] Vgl. hierzu Kap. II 4, S. 36, 37. Eugen Bracht war in jenem Sommer, also 1860, einer Einladung seines Freundes, Hans Thoma, gefolgt, den Sommer in dessen Geburtsort Bernau zu verbringen. Die beiden Maler hielten sich dort von Mitte August bis etwa Mitte Oktober auf.

[155] Vgl. hierzu Busse 1942, S. 36.

[156] Saal hatte Frommel, der zwischen 1830 und 1858 das Amt als Direktor der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Karlsruhe bekleidete, während seiner ersten Studienreise durch den Schwarzwald im Jahre 1845 in Karlsruhe besucht. Vgl. dazu Brief von Georg Saal an Carl Ludwig Frommel, Düsseldorf, den 24. Dezember 1845; 69 Kunstverein Karlsruhe / 32, Laufzeit 1842 - 51; GLA Karlsruhe. Wie intensiv der Kontakt zwischen den beiden Künstlern war und ob er später noch bestand, liegt allerdings im Dunkeln.

Heiligenberg. Auch in der kleinteiligen Malweise und Wahl der gestalterischen Mittel stehen die beiden Arbeiten einander nahe. Bei Saals übrigen heimatlichen Landschaftsansichten hingegen finden sich kaum erkennbare Parallelen zu Werken seiner badischen Malerkollegen. Eine seltene Ausnahme bildet die 1868 in Öl gefasste *Lichtenthaler Allee** (Kat. 4.146). Trotz einiger Abweichungen im Motivischen erinnert Saals Gemälde in der Komposition und filigranen Malweise an Emil Lugos undatierte Studie *Eiche* (Kat. 5.40).
Dennoch - obwohl Vergleiche bisweilen Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Bildern Saals und Werken zeitgenössischer Künstler erkennen lassen, sind die Gemeinsamkeiten immer nur punktueller Natur, die zufällig entstanden sein könnten oder einfach auf damalige allgemeine Vorlieben und Strömungen in der Kunstwelt zurückzuführen sein mögen. Eine tiefere künstlerische Auseinandersetzung Saals mit dem Schaffen der genannten Künstler lässt sich daraus nicht ableiten. Von weiterreichenden Einflüssen eines seiner badischen Malerkollegen auf Saals Œuvre kann nach gegenwärtiger Quellenlage keine Rede sein, geschweige denn von einem tiefgreifenden künstlerischen Austausch zwischen den Künstlern.

Wie steht es schließlich mit Saals englischen Landschaftsdarstellungen, die neben den badischen, schweizerischen und norwegischen Sujets eine wichtige Rolle in seinen letzten Schaffensjahren spielten? Warum reiste der Koblenzer ausgerechnet nach Kenilworth und wer mag möglicherweise sein Interesse auf England gelenkt haben? Über beide Fragen kann man nur mutmaßen; denn über einen Kontakt zu oder gar Austausch mit anderen Malern und Zeitgenossen, die in einer direkten Beziehung zu Kenilworth standen, ist so gut wie nichts bekannt. Auch Bildvergleiche erbringen keinen Aufschluss darüber, wer Saal bei seinen englischen Werken beeinflusst haben könnte. Vielleicht war es ja Ludwig Knaus, den Georg Saal spätestens seit 1857 kannte. Knaus hatte bereits 1856, 1857 und 1859 London bereist und könnte durch seine mitgebrachten Studien und Erzählungen Saals Interesse an England geweckt haben. Möglicherweise waren es aber auch nur die Werke englischer Maler, die fast jährlich im Pariser Salon ausgestellt waren und somit den Koblenzer zu dieser Reise inspiriert haben könnten.
Doch von wem und woher Georg Saal die Anregungen zu seinen Englandreisen auch bekommen haben mag, die Qualität seiner dort entstandenen Arbeiten zeigt, dass er von der englischen Landschaft ganz offenkundig sehr beeindruckt war. Wie schon in seinen zeitgleich entstandenen Norwegen- und Schweizansichten verband er in seinen Englandbildern die feinteilige Malweise à la Schirmer mit der naturalistischen Auffassung der Barbizoniers und dem für seine Spätzeit typischen, leuchtenden Kolorit.

V Resümee und Würdigung

Obwohl Georg Otto Eduard Saal zu Lebzeiten ein weithin bekannter und geschätzter Maler war und vom badischen Prinzregenten Friedrich I den Ehrentitel ‚badischer Hofmaler' verliehen bekam, liegt bis zum heutigen Tage keine umfassende Darstellung seines Lebens und Schaffens vor. Georg Saal, der am 11. März 1817 in Koblenz geboren wurde, trat als Künstler zum ersten Male 1836/37 als Architekturzeichner in seiner Geburtsstadt in Erscheinung. Das Gymnasium hatte er bereits 1834 vorzeitig, ohne Abitur, verlassen und sich statt dessen als Pionier in den Militärdienst begeben. Mit zwei Studien von 1839 (Kat. 1.9, 1.10) und dem 1840 entstandenen, heute verschollenen Ölbild *Burg Stolzenfels und Umgebung in Vollmondbeleuchtung* folgte sein Debüt als Landschaftsmaler. Nur zwei Jahre später, im Oktober 1842, begann er an der Düsseldorfer Kunstakademie das Studium der Landschaftsmalerei. Sein Lehrer dort war kein geringerer als Johann Wilhelm Schirmer. Im Jahre 1848, nach Beendigung seiner Ausbildung in Düsseldorf, siedelte Georg Saal zunächst nach Heidelberg über. Hier lernte er Susanne Lang kennen und lieben, die er 1852 schließlich heiratete. Kurz danach, Ende 1852 oder Anfang 1853, ließ sich Georg Saal nebst Familie in Baden-Baden nieder. Ein Glück wie sich herausstellen sollte, denn diese Stadt wurde zur Stätte seines künstlerischen Ruhmes und Erfolges sowie seines privaten Glückes. Bereits 1853 verlieh ihm der spätere badische Großherzog Friedrich I (1826 - 1907) den Ehrentitel eines badischen Hofmalers. Spätestens seit dem Spätsommer 1857 wurde ein Atelier in Paris zur zweiten Heimat Saals. Die französische Metropole bescherte ihm nicht nur private Auftraggeber und damit materiellen Erfolg, sondern auch Auszeichnungen und Ehrungen als Aussteller im Salon. Gerade von einer Reise nach Straßburg zurückgekehrt, starb Georg Saal am 3. Oktober 1870 in Baden-Baden an den Folgen eines Schlaganfalles.

Georg Otto Eduard Saal hinterließ ein sehr umfang- und facettenreiches Œuvre. Seine große Leidenschaft galt zeit seines Lebens der Landschaftsmalerei, innerhalb derer vier Stilphasen erkennbar sind: die Anfänge in Koblenz bis zum Jahre 1842, die Lehrjahre in Düsseldorf von 1842 bis 1848, die Meisterjahre bzw. die Hauptschaffenszeit in Heidelberg und Baden-Baden von 1848/49 bis 1858 sowie die Spätzeit in Baden-Baden und Paris von 1858 bis 1870.

Neben einigen Architekturstudien (Kat. 1.4 – 1.8) fertigte Saal schon sehr früh reizvolle Landschaftsstudien wie *Die Loreley* (Kat. 1.9) und das *Felsmassiv bei Honingsbach (?)** (Kat. 1.10) von 1839, die sein erstaunliches zeichnerisches Talent und seine Versiertheit im Umgang mit verschiedenen Techniken bereits offenbaren. Das einzige aus Saals frühester Schaffensperiode bis 1842 erhaltene Ölgemälde *Die Kirche von Vallendar* (Kat. 1.11) trägt durch die romantische, aber nicht verklärte Auffassung, die Motiv- und Farbwahl sowie durch die biedermeierlich anmutende Feinmalerei den Stempel der rheinischen Romantik eines Konrad Zick. Kaum an der Düsseldorfer Kunstakademie im Oktober 1842 aufgenommen, änderte Georg Saal seinen Stil. Unter dem Einfluss seines dortigen Lehrers Johann Wilhelm Schirmer eröffneten sich ihm neue Eindrücke und Arbeitsmethoden. Georg Saal begann, intensive Naturstudien zu betreiben, verwandte dafür zunehmend Ölfarben und entwickelte dabei einen ausgeprägten Sinn für die akribisch genaue Wiedergabe motivischer

Details. Seine Naturstudien sind unmittelbar, von tendenziösen Absichten und kompositionellen Zwängen weitgehend befreit und zeugen bereits von dem einsetzenden geistigen Wandel Saals, der sich allerdings noch nicht in seinem ganzen Schaffen Bahn brechen konnte. Seine Atelierbilder hingegen, in denen die Architekturdarstellung zu Gunsten der reinen Landschaft zunehmend an Bedeutung verlor, atmen den Geist der Düsseldorfer Malerschule. Stilistisch und formell unterliegen sie dem Regelzwang der Romantik, und zwar einer im Gegensatz zu Koblenz verklärenden und die Seele berührenden Romantik, wenngleich der ausgeprägte Detailrealismus hier ebenfalls eine erste zarte Veränderung seiner künstlerischen Auffassung im Sinne seines Lehrers Schirmer andeutete. Wie für Schirmer und die gesamte Düsseldorfer Landschaftsmalerei war der Zwiespalt zwischen einer unbefangenen Freilichtmalerei in den Naturstudien und einer tendenziösen Ateliermalerei in den Gemälden für Saals Lehrjahre typisch. Seine technischen Fähigkeiten zur Düsseldorfer Zeit, sein Gespür für strukturierte Kompositionen und Raum sind bereits beachtlich, aber naturgemäß noch nicht vollständig ausgebildet.

In den Jahren 1847/48 kündigt sich ein weiterer Schritt in Saals künstlerischer Entwicklung an. Wohl angeregt durch seine Malerkollegen Andreas Achenbach und Hans Fredrik Gude bereiste er im Jahre 1847 erstmals Norwegen und erschloss sich dort eine völlig neue Motivwelt, die rund zehn Jahre seines Schaffens bestimmen und seine Naturauffassung verändern sollte. Anstatt wie bei seinen früheren, während seiner ersten Akademiejahre entstandenen heimatlichen Ansichten (vgl. Kat. 2.1, 2.2, 2.12, 2.44) die lieblichen oder idyllischen Momente zu betonen, schilderte er in seinen norwegischen Darstellungen meist den rauen, bisweilen heroisch und bedrohlich anmutenden Charakter dieser Landschaft und damit die Macht der Natur. Gestalterisch gelang es ihm bereits bei seinen ersten Norwegengemälden, etwa dem um 1848 zu datierenden *Norwegischen Fischerbegräbnis* (Kat. 2.50) oder der *Norwegischen Landschaft mit Ren* (Kat. 2.51) aus demselben Jahr, einen kontinuierlichen Landschaftsraum von bemerkenswerter perspektivischer Tiefe zu entwickeln. Allein die starken Hell-Dunkel Kontraste, die Saal auf diesen Gemälden verwandte, laufen der perfekten Verschmelzung der einzelnen Bildebenen noch entgegen. Seit Beginn der 1850er Jahre jedoch besaß er die Fähigkeit, durch eine gleitende Lichtführung die einzelnen Landschaftsbereiche zu einer Einheit zu verbinden. Schön zu sehen ist dies zum Beispiel an den 1850 und 1852 entstandenen Kompositionen *Fjordlandschaft bei Tromnaes* (Kat. 3.7) oder *Norwegische Fjordlandschaft* (Kat. 3.44) mit ihren klaren und ausgewogen fließenden Raumstrukturen. Saals großartiges Spiel mit dem Licht, etwa der nächtliche Schein von Fackeln in seinen Fischerbegräbnissen (Kat. 2.50, 3.22, 3.38) oder die vielfach dargestellte, leuchtend rote Mitternachtssonne (etwa Kat. 3.42, 3.43, 3.75), erinnert in seiner atmosphärischen Intensität an seine frühen Arbeiten in Düsseldorf (Kat. 2.1, 2.2, 2.11, 2.44). Die Brillanz dieser Erscheinungen ist jedoch in den norwegischen Bildern des Hauptwerkes (1848 – 1858) gegenüber seinen Jugendjahren durch den Einsatz des prächtigen Kolorits mit intensiv leuchtenden Rot-, Rotorange- und Gelborangetönen ungleich gesteigert. Bei aller Entwicklung und Vergrößerung der motivischen Sujets blieb Georg Saal aber stilistisch, das heißt in der feinteiligen Malweise

und dem ausgeprägten Detailrealismus weiterhin den gestalterischen Einflüssen seines Lehrers Schirmer verpflichtet und damit Naturalist im Detail und Romantiker im Gehalt.
Um 1855/56 befand sich Saal an einem Scheideweg. Zwar immer noch nicht gänzlich dazu bereit, der schon zu Düsseldorfer Zeiten in sich getragenen (Naturstudien, Detailrealismus) und mittlerweile ganz allgemein wachsenden naturalistischen Strömung mit letzter Konsequenz zu folgen, werden in seinen Ölbildern nun doch wenigstens Tendenzen sichtbar, sich von der althergebrachten romantisierenden Darstellungsweise zu lösen. Saals Hang zur Heroisierung und seine Vorliebe für überhöhte Beleuchtungen, wie sie noch in seinen norwegischen Begräbnisszenen (Kat. 2.50, 3.22, 3.38) oder Mitternachtsbildern (etwa Kat. 3.42, 3.43, 3.75) bis 1855 zu sehen ist, verblasste. Statt dessen schuf er nun in Licht- und Farbgebung temperiertere und natürlich wirkendere Bilder als zuvor. Ein schönes Beispiel hierfür sind die beiden 1857 entstandenen *Norwegischen Gebirgsansichten* (Kat. 3.99, 3.100). Auch in anderer Hinsicht beschreibt das Jahr 1855/56 einen Wendepunkt in Georg Saals künstlerischem Schaffen; nach vielen Jahren gewann er zumindest in seinen Naturstudien wieder Interesse an heimischen Landschaften. Von seiner Freude zeugen eine Vielzahl unprätentiöser und farblich außerordentlich schöner Aquarelle (etwa Kat. 3.82, 3.83).
Im Spätsommer 1858 erhielt Georg Saal den entscheidenden Impuls für den sich abzeichnenden Stilwandel – er wandte sich endgültig dem Naturalismus zu. Ausschlaggebend für diesen Umbruch war ein mehrwöchiger Aufenthalt in dem kleinen, südöstlich von Paris gelegenen Dorf Barbizon, das sich seit den 1830er Jahren allmählich zu einem Mekka für Landschaftsmaler unterschiedlicher Nationalität entwickelt hatte. Wie so viele seiner Malerkollegen suchte und fand auch Georg Saal im Wald von Fontainebleau Inspirationen und neue Ausdrucksmöglichkeiten für seine Kunst. Unter dem Eindruck dort tätiger Künstler wie Théodore Rousseau, Camille Corot, Jules Dupré oder Narzisse Diaz de la Peña öffnete er sich einer modernen Auffassung von der Landschaftsmalerei. Mit dem Jahr 1858 verlieren seine Landschaftsansichten jegliche Spur von romantischer Mystifikation und Dramatik, und die Grenze zwischen Freilicht- und Atelierarbeit verschwindet. Die Gemälde wirken wie atmosphärische Momentaufnahmen. Die Kompositionsweisen sind einfach, die Motive unspektakulär, die Landschaftsausschnitte erscheinen zufällig gewählt, und die Ausstrahlung der Ansichten ist ruhig, aber lebendig und voller Poesie. Das Spiel von Naturlicht und Schlagschatten sowie dessen Umsetzung in Farbe wird von nun an zur Essenz der Harmonie und Klarheit seiner Bilder. Damit einher geht ein Wandel in der Farbgebung und im Duktus. Im Unterschied zu den vor 1858 ausgeführten Werken ist die Pinselführung leicht und beschwingt, der Farbauftrag häufig pastos und das Kolorit erfrischend. Auffallend ist ein sattes, kraftvolles Grün in vielfältig abgestuften Tönen, das in dieser Form erst im Spätsommer 1858 Einzug in Saals Palette erhielt. Sein erstes und doch so typisches Werk dieser neu gewonnenen naturalistischen Auffassung ist das 1858 im Wald von Fontainebleau entstandene Selbstbildnis *Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.1).
In den letzten zwölf Jahren seines Lebens blieb Georg Saal der naturalistischen Auffassung treu und veränderte seinen in Barbizon ausgereiften Stil (Kat. 4.2 – 4.10) nur noch

geringfügig. Alle Gemälde und Aquarelle der späten Jahre tragen trotz zum Teil großer Unterschiede in den Sujets die Handschrift des Naturalismus: Unverfälschtheit, Schlichtheit, Leuchtkraft im Kolorit und stille Poesie. Exemplarisch hierfür stehen vor allem die nach 1858 ausgeführten Norwegenansichten wie das 1864 datierte Gemälde *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 4.88) oder die drei Jahre später entstandene *Rast im Gebirge* (Kat. 4.130). Den gleichen Geist atmen auch die 1868 und 1869 ausgeführten alpinen Landschaftsprospekte aus der Schweiz wie etwa die Ansicht *Der Lago Maggiore* (Kat. 4.138) sowie die lieblicheren, 1864 und 1865 in Savoyen gemalten Landschaftsmotive (Kat. 4.78, 4.96), die zwischen 1864 und 1868 entstandenen Ansichten aus England (etwa Kat. 4.103) und alle nach 1858 geschaffenen Schwarzwaldlandschaften (etwa Kat. 4.118, 4.164). Selbst die durchaus mit kommerziellem Kalkül gemalten Mondscheinbilder (Kat. 4.19, 4.36, 4.54, 4.73, 4.108 - 4.111, 4.131, 4.157, 4.181) aus den Jahren 1859 bis 1870 folgen dem naturalistischen Prinzip.

Ausdruck der ungebrochenen künstlerischen Freude in Georg Saals Spätwerk ist seine enorme motivische Bandbreite. Seit 1860 entdeckte er seine zuvor nur selten ausgelebte Liebe zur Genre- und Portraitmalerei wieder. Möglicherweise durch seinen zeitweiligen Studienbegleiter Ludwig Knaus dazu angeregt, malte er in seinem letzten Dezennium immer wieder wirklichkeitsnahe Portraits im Schwarzwälder Milieu. Gerne schilderte er auch anekdotische Begebenheiten oder heitere Szenen wie etwa um 1868 den Abschied mehrerer Rekruten in dem Gemälde *Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten** (Kat. 4.143). Um 1865 gewann auch die Architektur, seit Koblenz für lange Zeit vergessen (vgl. Kat. 1.11), wieder an Interesse für Saal. Stellvertretend hierfür seien die 1865 entstandene Ansicht des Schlosses Kenilworth (Kat. 4.97) und das 1868 datierte Gemälde *Englisches Landhaus an einem Teich** (Kat. 4.147) genannt, in denen Architektur und Landschaft gleichwertig sind.

In Georg Otto Eduard Saal, einem lebenslustigen Menschen, der neben der Kunst vor allem seine Familie liebte, begegnet man einem überaus produktiven, vielseitig veranlagten und technisch versierten Maler. Anregungen und Eindrücke nahm er neugierig auf, verarbeitete sie jedoch zeitlebens eigenständig weiter. In seiner Kunst bewegte er sich zwischen zwei Polen – der Romantik auf der einen und dem Naturalismus auf der anderen Seite. So gesehen war sein Weg auch ein Spiegel der Kunst seiner Zeit. Sein umtriebiges Naturell, gepaart mit Abenteuerlust, bewog ihn zu zahlreichen Reisen, die er bis kurz vor seinem frühen Tod unternahm. Obgleich ein vielfach beschäftigter Mann, war Georg Saal zeit seines Lebens ein reger Aussteller. Schon in jungen Jahren hatte er an regionalen Kunstereignissen wie den Kunstausstellungen in Koblenz und Köln teilgenommen. Bereits während seiner Lehrzeit in Düsseldorf wagte sich Saal auf überregionale Expositionen wie etwa auf die renommierte Berliner Akademieausstellung. Im Jahre 1855 betrat er mit seinen Werken das internationale Parkett, und dies gleich mit beachtlichem Erfolg. Auf der ersten Weltausstellung in Paris erhielt er eine lobende Erwähnung für das heute verschollene Gemälde *Hochgebirge Lapplands im Schein der Mitternachtssonne*. Im Jahre 1863 kaufte Napoléon III das zuvor im Pariser Salon ausgestellte Bild *La mare Appia im Wald von Fontainebleau* (Kat. 4.73) zum stolzen Preis von 6000 FF für seine Privatsammlung und 1866 erhielt Georg Saal eine Goldmedaille im Pariser Salon. Neben dem Pariser Salon, an dem der Koblenzer seit 1855

mindestens noch fünfmal teilnahm (1859, 1863, 1864, 1866, 1868), war er auf verschiedenen anderen Ausstellungen von europäischem Rang vertreten wie etwa in Berlin, Bremen, Brüssel, Wien oder Amsterdam. Obwohl er eine beachtliche Stellung im damaligen Kunstbetrieb erreicht hatte, blieb Georg Otto Eduard Saals Einfluss auf die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert dennoch eher gering. Um ihn scharten sich keine Schülerzirkel. Lediglich für seinen Freund und späteren Schwiegersohn Victor Puhonny (1838 - 1909)[157] war Georg Saal zu Beginn dessen künstlerischer Laufbahn vielleicht eine Art Vorbild. Die Hinweise, in dieser Beziehung von einer nachhaltigen Beeinflussung seitens Saal auszugehen und ein Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen den beiden Malern anzunehmen, sind allerdings nur sehr wage. Die thematischen und später auch gestalterischen Unterschiede zwischen den Werken beider Männer sind groß. Nur einige frühe Arbeiten Puhonnys könnten in der Auffassung, der Motivwahl, dem Kolorit und der leichten Malweise auf eine gewisse Auseinandersetzung mit Saals Spätwerk hindeuten. Saals Verdienste seinem Freund gegenüber bestanden vor allem darin, ihn in seinem Vorsatz bestärkt zu haben, aus dem Steckenpferd der Malerei eine Profession zu machen.[158]

Georg Otto Eduard Saal war sicher kein künstlerischer Protagonist oder gar Revolutionär, der von Vision oder Genius getrieben, eine eigene Stilrichtung geprägt hat. Er war ein begabter Künstler, jemand der sein Handwerk verstand und mit Fleiß, Experimentierfreude und Offenheit für verschiedene Anregungen seinen eigenständigen Weg fand und ging. Georg Otto Eduard Saal, ausgestattet mit Talent, Gefühl und Sinn für die Natur und das Licht, hat der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert alle Ehre gemacht.

[157] Er heiratete am 14. Juni 1873 in zweiter Ehe Georg Saals erstgeborene Tochter Sophia Katharina (21. 2. 1854 - 1903).

[158] Vgl. dazu Staerk 1937, S. 121 und Edschmid 1938, S. 139. Victor Puhonny war von Haus aus Soldat und malte zunächst nur aus Passion. Erst nach dem Tode seiner ersten Frau am 20. Januar 1870 begann er, sich ernsthaft mit der Malerei zu beschäftigen.

VI Katalog

Der nachfolgende Katalog ist chronologisch aufgebaut. Genannt werden nur diejenigen Werke, die im Original, in Photographien oder in Abbildungen zugänglich sind. Die nur ihrem Titel nach bekannten Arbeiten Georg Saals bleiben unberücksichtigt, da es angesichts der gleichen oder ähnlichen Bildtitel sowie der fehlenden Maßangaben nicht möglich ist, diese Werke von den aufgeführten Arbeiten zu unterscheiden.
Die mit * gekennzeichneten Bildtitel wurden von der Autorin vergeben, da die Originaltitel nicht mehr überliefert sind.

1 Frühzeit in Koblenz

1.1 Stolzenfels vor 1688 - theils nach Merian theils nach aufgefundenen Spuren, 1837

Lithographie

17,4 x 25,8 cm

bez. u. r.: Lith: von G. Saal, Pionir

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Nr. 14226

Die Lithographie war zusammen mit Kat. 1.2 und 1.3 einem Brief beigefügt, den Generalleutnant und Ingenieur-Inspektor von Philipp Johann Georg von Wussow (1792 – 1870) am 14. 8. 1837 nach Berlin sandte.

Lit.: Rathke 1979, S. 73, S. 242 Nr. d) 6.

1.2 Stolzenfels als Ruine, 1837

Lithographie

18,2 x 25,7 cm

bez. u. r.: nach der Natur u: lith: von G. Saal, Pionir

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Nr. 14225

Die Lithographie war zusammen mit Kat. 1.1 und 1.3 einem Brief beigefügt, den Generalleutnant und Ingenieur-Inspektor von Philipp Johann Georg von Wussow (1792 – 1870) am 14. 8. 1837 nach Berlin sandte.

Lit.: Rathke 1979, S. 73, S. 242 Nr. d) 6.

1.3 Stolzenfels als Projekt zur Wiederherstellung, 1837

Lithographie

18,2 x 25,7 cm

bez. u. r.: gez: u: lith: von G. Saal, Pionir

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Nr. 14224

Die Lithographie war zusammen mit Kat. 1.1 und 1.2 am 14. 8. 1837 von Generalleutnant und Ingenieur-Inspektor von Philipp Johann Georg von Wussow (1792 – 1870) nach Berlin gesandt worden.

Lit.: Rathke 1979, S. 73, S. 242 Nr. d) 6.

1.4 Ansicht der Süd-Seite / Ansicht der Ost-Seite, 1837

Feder und Tusche – laviert

56,5 x 40,5 cm

bez. u. r.: gezeichnet von Pionir Saal \ Coblenz im Januar 1837 \ Naumann

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Lit.: Rathke 1979, S. 75/76, S. 242, Nr. 4; Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944, S. 169, Nr. 13.

1.5 Ansicht im Hofe / Querschnitt nach xy, 1837

Feder und Tusche

bez. o. r.: Bl. III 7

bez. u. r.: gezeichnet von Pionir Saal \ Coblenz im Januar 1837 \ Naumann

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Links ist die Westansicht des inneren Torgebäudes sowie des Wohnturms wiedergegeben und rechts ein Schnitt der von Wohn- und Treppenturm getrennten Innenansicht der Torgebäude.

Lit.: Rathke 1979, S. 75, S. 242, Nr. 5; Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944, S. 169, Nr. 11.

1.6 Thorgebäude und Wartthurm der Burg Stolzenfels im Zustande als Ruine, 1837

bez. o. r.: Bl. I 4

bez. u. r.: gezeichnet von Pionir Saal \ Coblenz im Januar 1837 \ Naumann

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Generalleutnant und Ingenieur-Inspektor von Philipp Johann Georg von Wussow (1792 – 1870) hatte den Riss am 19. 5. 1837 an den königlichen Hofmarschall von Meyerinck (koordinierte von Berlin aus die Baumaßnahmen) nach Berlin geschickt. Gezeigt ist im Grundriss das Wiederherstellungsprojekt von 1836, im Aufriss der unterhalb der Zinnen abgebrochene Treppenturm und das bis auf die Höhe der über dem Torbogen liegende Mittelfenster erhaltene Torhaus.

Lit.: Rathke 1979, S. 77; Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944, S. 169, Nr. 9.

1.7 Grundrisse der Etagen der Thorgebäude im Schloß Stolzenfels nach dem Wiederherstellungs-Project, 1837

schwarze Feder - grau und rosa aquarelliert

40,8 x 52,2 cm

bez. o. r.: Bl. II 5

bez. u. r.: gezeichnet von Pionir Saal \ Coblenz im Januar 1837 \ Naumann

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Dargestellt sind: In der I. Etage „Fahrwege„ und Terrasse, in der II. Etage Zimmer der Dienerschaft, Ökonomie und in der III. Etage Zimmer der Kronprinzessin. Hinzugekommen sind zudem die nicht im Schinkel-Plan verzeichneten Gänge „auf den Rundgang der Ringmauern und die genauer angegebenen Gewölbe“.

Lit.: Rathke 1979, S. 77; Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944, S. 169, Nr. 10.

1.8 Zeichnung des wiederherzustellenden Erkers auf dem Schloße Stolzenfels nach dem Projekt des Herrn Geheimen Ober-Bau-Direktors Schinkel, 1837

bez. o. r.: 36

bez. M. l.: Seine königl. Hoheit der Kronpriz, genehmigen die Ausfertigung des Erkers im Schloße zu Stolzenfels, nach der vorstehenden Zeichnung \ Sans-Souci 11. August 1837 \ Meyerinck

bez. u. r.: gezeichnet von Pionir Saal \ Coblenz den 5. Juny 1837 \ Naumann

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Dieses Blatt sandte Adam Gottfried Naumann (*1792), Hauptmann und Chef der 1. Kompanie der 8. Pionierabteilung und unter anderem für die Erstellung der Baupläne verantwortlich, am 5. 6. 1837 Schinkel zur Begutachtung nach Berlin. Zu sehen ist neben den maßstabsgerechten Profilschnitten und dem Grundriss des Erkers auch dessen Aufriss, der in ausführlicher Zeichnung die Schinkel'sche Idee wiedergibt. Außerdem wiedergegeben ist die Seitenansicht, welche die Einbeziehung der alten Konsolsteine und die geringe Ausladung des Erkers genauer zeigt.

Lit.: Rathke 1979, S. 77; Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944, S. 169, Nr. 17.

1.9 Die Loreley, 1839

Bleistift auf braunem Papier

24,6/24,7 x 31,3/31,1 cm

bez. o. r.: Die Loreley, d. 28. August 1839

Privatbesitz

1.10 Felsmassiv bei Honingsbach (?)*, 1839

Bleistift, teils aquarelliert auf chamoisfarbenem Papier

23 x 30 cm

bez. u. r.: Honingsbach (?) October 1839 (kaum leserlich)

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

1.11 Die Kirche von Vallendar, 1842

Öl auf Leinwand

48,7 x 68,4 cm

bez. u. r.: Saal 1842

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 175 - Geschenk des Stadtverordneten P. Werner

Lit.: Katalog Sprung o. J., Nr. 282.

2 Düsseldorfer Lehrjahre 1842 - 1848

2.1 Der Auberg bei Gerolstein, 1842

Öl auf Leinwand

58 x 84 cm

bez. u. r.: G. Saal \ 1842
Städtisches Museum Trier; Inv.Nr. III 74 174

Das Gemälde war am 5. 4. 1937 zusammen mit dem heute verschollenen Werk *Die Mathiaskapelle bei Kobern* vom Städtischen Museum Trier für 1600 RM angekauft worden.

Lit.: Trierer Jahrbuch 1939, Bd. 1, S. 103.

2.2 Abendlandschaft mit Regenbogen, 1843

Öl auf Leinwand
62 x 90 cm (1983: 63 x 94 cm)
bez. u. r.: G. E. Saal \ 1843
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 464, Dorotheum Wien, 18. - 24. 1. 1983, Wien, Nr. 369; Auktion 502, Dorotheum Wien, 23. - 25. 11. 1948, Wien, Nr. 101.

2.3 Portait einer jungen Frau*, 1845

Aquarell über Bleistift auf weißem Papier
13,3 x 9,8 cm
bez. u. r.: 29/3.45.
Privatbesitz

2.4 Burg Edelon Bärresheim*, 1845 (o. Abb.)

Aquarell über Bleistift
13 x 20 cm
bez. u. l.: Edelon Bärresheim 7. August 1845 G. S.
Privatbesitz

2.5 Hochburg Eberstein*, um 1845 (o. Abb.)

Bleistift auf grauem Papier
25,5/25,3 x 37,5/37cm
Privatbesitz

Hierbei handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um die bei Baden-Baden gelegene Hochburg Eberstein. Demnach dürfte Saal diese Zeichnung während seiner ersten Schwarzwaldreise im Jahre 1845 angefertigt haben.

2.6 Burg Ortenberg*, um 1845

Aquarell über Bleistift auf graublauem Papier
16 x 31 cm
Privatbesitz

Das Aquarell kann aus stilistischen Gründen in das Jahr 1845 datiert werden. Es zeigt vermutlich die Burg Ortenberg.

Lit.: Vilmar 1981, S. 66 - 75; Wingenroth 1908, S. 527 - 536.

2.7 Lahnufer*, um 1845

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe
21,8 x 35,6 cm
Rückseite bez. mit Tinte: [...] tion Saal Lahn p. 262 Klebezettel rechts: 157
Kurpfälzisches Museum Heidelberg; Inv.Nr. G 562 - erworben von G. Schmitt

Lit.: Lohmeyer 1935, S. 390, Abb. 290.

2.8 Felskegel in bergiger Flusslandschaft*, um 1845

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe
38,5 x 27,6 cm
bez. u. l.: G. Saal Rückseite bez.: 200 50
Privatbesitz

2.9 Bergrücken bei Rheingrafenstein*, 1846

Bleistift auf Papier
22,1 x 28,1 cm
bez. u. l.: Rheingrafenstein 24ten Sept. 46.
Privatbesitz

2.10 Hügellandschaft mit Burgruine*, 1846

Aquarell über Bleistift auf Papier – unvollendet
12,8 x 20,1 cm
bez. u. r.: Dit. 8. Oct. 46
Privatbesitz

2.11 Gewitter über Maria Laach, 1846

Öl auf Leinwand
94 x 126,5 cm
bez. u. l.: G. Saal (?) 1846
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Sotheby's, 2. 12. 1997, München, Nr. 76, Abb. S. 38; Christie's, 1. 3. 1990, New York, Nr. 133; Provenienz: G. C. Kindt; P. Hacks, Berlin.

Lit.: Böttticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 7; Ausst.Kat. Bremen 1863.

2.12 Landschaft im Charakter des Lierbacher Tals im Schwarzwald mit Zigeunern, 1846

Öl auf Leinwand
93 x 125 cm

bez.: G. Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Lit.: Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 6; Blanckarts 1877, S. 47; Wiegmann 1856, S. 393.

2.13 Späte Heimkehr, 1846

Öl auf Leinwand
27 x 22 cm
bez. o. r.: 1846
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Peter Karbstein, 8. 10. 1988, Düsseldorf, Kat.Nr. 100.

2.14 Baumbestandener Abhang mit Häusern bei Christiania*, 1847

Bleistift auf braungrauem Papier, teils aquarelliert
15,1 x 22,4 cm (Ausschnitt aus Passepartout)
bez. u. r.: Christiania 23 Mai 47. \ (Ved Gore = Saugere)
Privatbesitz

Saal schuf das Aquarell zwei Tage nach seiner Ankunft in Christiania (heute Oslo).

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 23. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 109.

2.15 recto Fjordlandschaft bei Christiania*, 1847

Aquarell über Bleistift auf weißem Papier – unvollendet
15 x 23 cm
bez. u. r.: Drammen Christianiafjord \ 26 ten Mai 1847
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Saal und seine Kollegen hielten sich am Nachmittag des 26. Mais 1847 auf ihrem Weg von Christiania nach Kongsberg für etwa zwei Stunden in Drammen auf.

verso: Fünf Männer*, um 1847

Bleistift auf weißem Papier
bez. u. l.: unleserlich

Das Studienblatt könnte um den 21. Mai 1847 und zwar während der stürmischen Überfahrt von Kiel nach Christiania entstanden sein.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 21. Mai 1847 sowie vom 26. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 108, 110, 111.

2.16 recto Seekranke*, um 1847

Bleistift auf braunem Papier
15,5 x 22,7 cm
Privatbesitz

Die Zeichnung könnte zusammen mit dem Blatt *Fünf Männer** (Kat. 2.15 verso) um den 21. Mai 1847 - während der stürmischen Überfahrt von Kiel nach Christiania - entstanden sein.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 21. Mai 1847 in Klose & Martius 1975, S. 108.

verso: **Häuser*, um 1847**

Bleistift auf beigem Papier, teils aquarelliert

2.17 Bootsmann*, ca 1847

Bleistift auf beigem Papier Wasserzeichen: I Whatman

34 x 24 cm

bez. u. r.: Georg Saal \ ca 1847 \ Norwegen

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

2.18 Bergzug bei Naes im Hallingdal*, 1847

Bleistift auf beigem Papier, teils aquarelliert

12,6 x 22,1 cm (Ausschnitt aus Passepartout)

bez. u. l.: Naes i Hallingdal 25ten Juni 1847 bez. u. r.: Georg Saal Naes i Hallingdal

Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 20. - 26. Juni 1847 in Klose & Martius 1975, S. 117, 118.

2.19 Naes im Hallingdal*, 1847

Tusche auf beigem Papier

26 x 36,2/36,1 cm

bez. u. r.: Naes i Hallingdal \ 27 6 Saal 1847.

Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 27. Juni 1847 in Klose & Martius 1975, S. 118.

2.20 Norwegisches Holzhaus*, 1847

Bleistift auf Papier

15,3 x 23,2 cm

bez. u. l.: Hammersboen \ 28 Juni 1847

heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 14.

Saal fertigte die Skizze auf dem Weg zum Hardangerfjord.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 28. Juni 1847 in Klose & Martius 1975, S. 119.

2.21 recto Doppelportrait der Pastoren Stenersen und Kjelstrup*, 1847

Bleistift auf weißem Papier

14 x 22 cm

bez. u. l.: Presten Stenersen \ Aal 28ten Juni 1847 bez. u. r.: Kjestrup \ Goel 1. Juli 1847

bez. u. M.: Welkommen mine Herrer til Norge
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Während ihres kurzen Aufenthaltes in Sundre in Ål besuchten die vier Maler den dort ansässigen Pastor Stenersen. Über ihn schrieb Becker:: *„Wir machen einen Besuch bei diesem lebenden Speckklumpen von wenigstens 3 Zentner Gewicht, der nur höchst selten die Augen öffnet und noch seltener sich aus seinem Lehnstuhl erhebt. Er schläft und ißt Speck, darin besteht seine ganze Thätigkeit.*“ Stenersens Freund, Pastor Kjelstrup hingegen, dessen Gastfreundschaft Saal und seine Kollegen vom Abend des 30. Juni bis zum 3. Juli 1847 genossen, erlebten die vier als einen vitalen, lebenslustigen und agilen Menschen.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 27. Juni sowie vom 30. Juni bis 3. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 118 - 121.

verso: Halbportrait von Pol Hansen*, um 1847

Bleistift auf weißem Papier
bez. o. M.: Pol Hansen \ Ingebrot Christianse \ Pet Ingebrodsen. \ Larss Hocensen, \ 48 Jahre alt \ Laerdalsoeren

Bei dem Dargestellten könnte es sich um Major Gerhard Munthes Schwager handeln, den die vier Maler unmittelbar nach ihrer Ankunft am 4. Juli 1847 in Lærdalsøry besuchten. Demnach wäre die Zeichnung auf den 4. Juli 1847 zu datieren.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 4. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 122.

2.22 recto Waldlandschaft bei Torpe*, 1847

Bleistift auf beigem Papier, teils aquarelliert
13,8 x 22,5 cm
bez. u. l.: Torpe, 30. Juni 1847, erschröckliche Mittagshitze ½ 1 Uhr
Privatbesitz

verso: Bergzüge bei Torpe*, um 1847

Bleistift auf beigem Papier
bez. u. M.: Torpe 09 Hammersboen

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 30. Juni 1847 in Klose & Martius 1975, S. 120.

2.23 Bergzüge bei Krogefielden*, 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. u. l.: Krogefielden \ Itterkrogen 5. Juli 1847
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 35.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 5. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 122, 123.

2.24 recto Holzhütten und Boot in Solvorn*, 1847

Bleistift auf beigegrauem Papier
13,7 x 22,2 cm

bez. u. l.: Solvorn i Sognefjord. 6 Juli 1847.
Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 6. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 123.

verso: **Wochenendhaus in den Bergen*, um 1847 (o. Abb.)**
Bleistift auf beigegrauem Papier
bez. o. r.: Gammel (durchgestrichen) \ Gamle Møken i N V. Krogen

Die Ansicht entstand möglicherweise am 5. Juli 1847. An diesem Tage besuchten die vier Maler den allgemein hoch geschätzten Major Gerhard Munthe (1795 - 1876) auf Ytrekroken.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 5. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 122, 123.

2.25 recto Bergrücken am Sognefjord*, 1847

Bleistift auf beigem Papier
13,8 x 21,5 cm
bez. u. l.: [...] Sognefjord \ 6. Juli 1847
Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 6. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 123.

verso: **Studienblatt mit der Rückenfigur eines Kindes und einem in den Bergen stehendem Holzhaus*, um 1847**
Bleistift auf beigem Papier
bez. M. l.: Fortundalen

Das Studienblatt dürfte am 6. Juli 1847 auf dem Weg von Skjolden durchs Fortundal ins Gebirgsmassiv Jotunheim entstanden sein.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 6. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 123.

2.26 Bergzüge am Sognefjord*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. o. l.: Sognefjord
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 27.

Die Ortsangabe „Sognefjord“ legt nahe, dass diese Umrissstudie ebenso wie Kat. 2.24 recto und 2.25 recto im Verlaufe des ersten oder zweiten Aufenthaltes am Sognefjord ausgeführt wurde. Deshalb ist von einer Datierung zwischen dem 4. und 6. oder zwischen dem 25. und 29. Juli 1847 auszugehen.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 4. bis 6. und vom 25. bis 29. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 122, 123, 132, 133.

2.27 Hügellandschaft bei Optun*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm

bez. u. r.: Optun
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 47.

Die Skizze dürfte am 7. Juli 1847 auf dem Weg von Skjolden ins Hochgebirge Jotunheim entstanden sein. Während dieser Etappe legten Saal und seine Freunde auf Oftun, der letzten Station vor Beginn des Hochgebirges, eine kurze Rast ein.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 7. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 123, 124.

2.28 recto Brückenstudie*, 1847

Bleistift auf beigegelbem Papier
13,8 x 22,6 cm
bez. u. l.: Oftunstoelen \ 10. Juli 1847
Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 7. bis 11. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 123 - 125.

verso: **Gebirgslandschaft mit Wasserfall und Hütte, links ein Zwerg*, 1847**

Bleistift auf beigegelbem Papier
bez. u. r.: 21. Juli 47

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 21. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 129.

2.29 Gebirgslandschaft bei Hoff* , 1847

Bleistift auf beigegrauem Papier
40 x 50,3 cm
bez. u. l.: Hoff 13. Juli 47 \ i Gulbrandsdalen - bez. u. M.: u 6 \ 19 - bez. u. r.: XXVIII
Privatbesitz

Auf ihrem Weg vom Gebirge Jotunheim ins Gulbrandsdal hielten sich die Maler unter anderem zwei Tage auf dem Gaard Hoff auf.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 13. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 127.

2.30 Flusslandschaft mit Brücke*, um 1847

Bleistift auf beigem Papier
34,7/34,8 x 56,5/56,3 cm
bez. u. l.: u GS x δ - bez. u. M.: XXXII
Privatbesitz

Die stilistische Ähnlichkeit mit der *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) legt eine Datierung in das Jahr 1847 nahe. Bekräftigt wird diese Annahme durch eine Nummerierung, die sich auf beiden Blättern findet. Sie deutet darauf hin, dass die *Flusslandschaft mit Brücke** (Kat. 2.30) ebenso wie die *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) und die *Fjordlandschaft mit Holzhäusern und Boot** (Kat. 2.31) Bestandteil einer ehemals umfassenderen Bilderserie gewesen sein müssen, die Saal im Verlaufe seines ersten Norwegenaufenthaltes geschaffen hatte.

2.31 Fjordlandschaft mit Holzhäusern und Boot*, um 1847

Tusche über Bleistift auf braunem Papier
27,5 x 43,5 cm
bez. u. l.: 12 bez. u. r.: XXXXIII
Privatbesitz

Die stilistische Nähe zu der 1847 datierten Ansicht *Naes i Hallingdal** (Kat. 2.19) und der *Flusslandschaft mit Brücke** (Kat. 2.30) spricht für eine Entstehung der Zeichnung um 1847. Verstärkt wird diese Annahme durch die Nummerierung des Blattes. Sie deutet darauf hin, dass die *Fjordlandschaft mit Holzhäusern und Boot** (Kat. 2.31) zusammen mit der *Gebirgslandschaft bei Hoff** (Kat. 2.29) und der *Flusslandschaft mit Brücke** (Kat. 2.30) Bestandteil einer ehemals umfassenderen Bilderserie war, die Saal im Verlaufe seines ersten Norwegenaufenthaltes geschaffen hatte.

2.32 Baumstudie bei Hoff*, 1847

Bleistift auf beigem Papier
13,7 x 18,7 cm
bez. u. l.: Hoff 15 Juli 47
Privatbesitz

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 14. und 15. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 127.

2.33 Baumstudie*, um 1847

Bleistift auf beigem Papier
13,7 x 19,3 cm (Ausschnitt aus Bilderrahmen)
Privatbesitz.

In Anbetracht der motivischen und stilistischen Ähnlichkeit mit der am 15. Juli 1847 in Hoff gezeichneten Baumstudie (Kat. 2.32) dürfte dieses Blatt ebenfalls um den 14. oder 15. Juli 1847 zu datieren sein.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 14. und 15. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 127.

2.34 Tal bei Gulbrandsdalen*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. u. l.: Gulbrandsdalen
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 26.

Diese Skizze ist sehr wahrscheinlich am 18. oder 19. Juli 1847 auf dem Weg von Storvik in die Rondane entstanden und gibt den Blick über das Gulbrandsdal auf das Gebirgsmassiv wieder. Für diese Annahme spricht eine kurze Bemerkung Beckers vom 18. Juli: *„[...], daß wir eine von den westlich vor uns liegenden Höhen besteigen müssen, von wo aus wir zu unseren Füßen Gulbransdalen und über dasselbe hinweg die Rondane jedenfalls sehen müssen.*“ Außerdem schreibt er einen Tag später: *„Wir kommen oben an, sehen zu unseren Füßen Gulbrandsdalen, darüber hinweg die Rondane, langweilige, nichts sagende, maulwufsartige Hügel ohne Charakter, ohne Reiz [...].*“

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 18. und 19. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 128, 129.

2.35 Hügellandschaft bei Hoff*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. u. l.: ved Hoff 22
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 64.

Diese Skizze ist wahrscheinlich auf den 22. Juli 1847 zu datieren. An diesem Tage mussten die vier Maler nach einem missglückten Versuch, in das Rondane aufzusteigen und der Enttäuschung über fehlende Motive auf ihrem Rückweg nach Lom in Hoff Station machen.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 22. Juli 1847 in Klose & Martius 1975, S. 129, 130.

2.36 Bergrücken bei Gudvangen*, 1847

Bleistift auf Papier
14,5 x 20,6 cm
bez. u. l.: Gudvangen 12 Aug 1847 sowie Farbangaben
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 36 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 12.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 1. bis 12. August 1847 in Klose & Martius 1975, S. 133, 134.

2.37 Fjordlandschaft*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. o.: Wolken bez. M.: Schnee \ Wasser bez. r.: Wasser
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 54.

Die Umrissstudie, deren Motiv nicht näher bestimmt werden kann, lässt sich aufgrund der stilistischen Ähnlichkeiten mit dem *Bergrücken bei Gudvangen** (Kat. 2.36) ebenfalls in das Jahre 1847 datieren.

2.38 Hügellandschaft*, um 1847

Bleistift auf Papier
15,3 x 23,2 cm
bez. von oben: hell \ Steine \ mitschwarzer Wald bez. u. l.: hellgrüne Weiden \ heugelber Mais \ leuchtender gelber Mais
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 79 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 70.

Eine Datierung in das Jahr 1847 ist aufgrund der stilistischen Nähe zu Kat. 2.36 und 2.37 wahrscheinlich.

2.39 Halbportrait von Anne Graven*, 1847

Bleistift auf Papier
14,5 x 20,6 cm

bez. o. r.: Anne Graven \ Larsdatter 14 Aug 47
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Skizze in dem 36 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 24.

Bei der Portraitierten handelt es sich sehr wahrscheinlich um die Wirtin der Maler in Granvin (früher Graven), wo sie auf ihrer Reise von Nærøydalen an den Hardangerfjord übernachteten.

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 13. August 1847 in Klose & Martius 1975, S. 135.

2.40 Studienblatt mit Rentieren*, um 1847

Bleistift auf Papier
14,5 x 20,6 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - Kopie dieser Studie in dem 36 Blätter umfassenden Skizzenbuch auf S. 24.

Das vorliegende Studienblatt ist aller Wahrscheinlichkeit am 24. August 1847 in Utne entstanden. An diesem Tag bekamen die Maler auf ihrer Reise erstmals ein Rentier zu Gesicht. Zu verdanken war der seltene Anblick August Becker. Er hatte einen Bauern beauftragt, ein Rentier zu fangen. Über dieses außergewöhnliche Ereignis berichtete der Darmstädter: *„Die Schlinge, die um den Ansatz der Geweihe befestigt ist, fesselt das Thier an einen Pfahl, und so steht es denn schnaubend und stampfend vor Wuth da, jeden, der sich nähert, mit dem mächtigen Geweih attakirend. In gesicherter Entfernung pflanzen wir undsere Feldstühle auf und zeichnen's von allen Seiten.*"

Lit.: Tagebuchaufzeichnung August Beckers vom 23. August 1847 in Klose & Martius 1975, S. 137.

2.41 Portrait von Arstak Reiseter und Lars Johannesen*, um 1847

Aquarell über Bleistift auf hellbraunem Papier
14 x 22 cm
bez. u. l.: Arstak Reiseter 76 Jahre \ gammet \ Bergenstift
bez. u. r.: Lars Johannesen fra Udne gammet 44 Aar
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Für ein Datierung um 1847 sprechen vor allem die Ortsbezeichnungen „Utne" und „Bergenstift". Hier hielt sich Saal nachweislich in der zweiten Augusthälfte resp. Anfang September des Jahres 1847 auf.

verso: **Studienblatt mit Rentieren*, um 1847**
Bleistift auf hellbraunem Papier

Lit.: Tagebuchaufzeichnungen August Beckers vom 15. August bis zum 5. September 1847 sowie vom 8. - 10. September 1847 in Klose & Martius 1975, S.136 – 139.

2.42 Fjordlandschaft mit Segelboot*, 1847

Aquarell, braune Tinte mit Feder und Weißhöhungen auf grauem Tonpapier
17 x 25 cm
bez.: G. Saal 1847
heutiger Aufenthaltstort unbekannt - ehemals Galerie Paffrath, Düsseldorf

2.43 Kenterndes Boot auf reißendem Fluss*, ca. 1847

Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Papier
23 x 30 cm
bez. u. r.: Norwegen ca 1847 \ Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

2.44 Romantische Berglandschaft mit Badenden, 1847

Öl auf Leinwand
63 x 80 cm
bez.: Georg Saal fecit 1847
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Meerbuscher Kunstauktionshaus, 12. 10. 1996, Meerbusch, Nr. 2392, Tafel 2; Auktion 143, Christie's, 24. 10. 1990, New York, Nr. 183; Auktion 479, Leo Spik, 18. / 19. 10. 1972, Berlin, Nr. 197, Tafel 70.

2.45 Bergzug*, um 1847

Bleistift auf beigem Papier, teils aquarelliert
12,7 x 20,1/20,2 cm
bez. M. r.: Gans
Privatbesitz

2.46 Karikatur aus Düsseldorfer Monatheften, um 1847/48

Lithographie
21 x 14,7 cm (innerhalb der schwarzen Umrandung: 20,8 x 14,4 cm)
bez. o. l.: Joseph Ziethen \ Aus Eschweiler bez. u. r.: G. Saal
bez. u. M.: Hauptmann: Nu _ sage mal Ziethen, was machst du wenn dir dein Oberst begegnet?
Recrut: Ich laß ihn _ auf 5 bis 6 Schritt heran _ kommen _ dann mache ich links oder rechts Front _ und dann laß ich ihn mit Anstand vorbei marschiren.
Nachdruck im Stadtarchiv Düsseldorf

2.47 Karikatur aus Düsseldorfer Monatheften, um 1847/48

Lithographie
22,1 x 17,3 cm (innerhalb der schwarzen Umrandung: 21,2 x 16,4 cm)
bez. u. l.: G. Saal bez. auf Tafel.: Alphabet
bez. u. M.: - Ne Pitterchen, das ist aber viel zu viel! -
- Das hat mein Mutter och gesagt da sagt aber der Vater, dem Freßsack kann mer ja sei Lebtag nit gnug schicke_
Nachdruck im Stadtarchiv Düsseldorf

2.48 Karikatur aus Düsseldorfer Monatheften, um 1847/48

Lithographie
23,8 x 17,7 cm
bez. u. l.: G. Saal
bez. u. M.: _Tritt mich der Kerl mit dem rechten Fuß an
Wofür hat er denn den linken?!_
Nachdruck im Stadtarchiv Düsseldorf

2.49 Bergzug*, 1848

Bleistift auf beigem Papier
12,7 x 20,1 cm
bez. u. r.: [...] 8 october 48
Privatbesitz

2.50 Norwegisches Fischerbegräbnis, um 1848

Öl auf Leinwand
121,5 x 200 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 624 - 1861 erworben von Georg Saal

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 205, Abb. Bd. 2, S. 352; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603; Schweers 1986, S. 274;. Nordelbingen 1980, S. 91; Müller/Singer 1922, Bd. 4, S. 144; Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 9; Verzeichnis der Kunstgegenstände Karlsruhe 1867, S. 163, Nr. 654; Ausst.Kat. Amsterdam 1860, S. 26, Nr. 340.

2.51 Norwegische Landschaft mit Ren*, 1848

Öl auf Leinwand
75,5 x 101 cm
bez. u. r.: G. Saal 1848
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3 Meisterschaft in Heidelberg (1848/49 – 1852/53) und Baden-Baden bis 1858

3.1 Heidelandschaft, 1849

Öl auf Pappe
27 x 37 cm
bez. u. l.: H [...] berg 2. Sept. 49 bez. u. r.: G. Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Galerie Hansen, Karlsruhe, Auktionshaus Schuler, Zürich.

3.2 Nacht über einem Gebirgssee, 1849

Öl auf Leinwand

100 x 144 cm

bez. u. r.: G. Saal \ 1849

heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zusammen mit dem 1852 entstandenen Gemälde *Begräbnis auf einem Gebirgssee* (Kat. 3.22) zur Versteigerung angeboten bei: Auktion „647“, Finarte, 25. 5. 1988, Rom.

3.3 Aussicht vom Hochgebirge auf den Hardangerfjord in Norwegen, 1849

Öl auf Leinwand

118 x 188 cm

bez. u. l.: G. Saal 1849.

Städelsches Kunstinstitut und Städelsche Galerie Frankfurt; Inv.Nr. 943

Saal verkaufte das Gemälde im Jahre 1850 für 1100 fl an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt. Zu den Preisverhandlungen vgl. die Briefe von Saal an Passavant vom 14., 20. und 29. Dezember 1849 (Ms. Ff. J. D. Passavant A Ile, 682 - 684, Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main).

Lit.: Mus.Kat. Frankfurt 1972, Bd. I, S. 326, 327, Nr. 326; Thieme-Becker 1992, Bd. 29, S. 278; Börsch-Supan 1979, Bd. 3, S. 234, Abb. 24; Bénézit 1976, Bd. 9, S. 210; Klose & Martius 1975, S. 246, Abb. 204; Jungjohann 1929, S. 39; Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 11; Wegeler 1876, S. 229; Deutsches Kunstblatt, 1850, 1. Jg., No 5, S. 34.

3.4 Verschneite Berglandschaft mit zwei Raben, 1849

Öl auf Leinwand

34 x 51 cm

bez. u. l.: 18 G. Saal 49

heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Kunsthaus am Museum, Carola van Ham, Köln, Nr. 1527, Tafel 120.

3.5 Norwegische Küstenlandschaft, 1849

Öl auf Leinwand

34 x 50 cm

bez. u. r.: G. Saal 49.

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.6 Labrofoss bei Kongsberg, 1850

Öl auf Leinwand

47,5 x 67,5 cm

bez. u. r.: G. Saal. \ Kongsberg. \ 21/6 50.

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 1619 - 1935 erworben von Ivo Puhonny

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 205, Abb. Bd. 2, S. 352; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603; Ausstell.Kat. Baden-Baden 1993, Kat. Nr. 11, S. 211, Abb. VIII, S. 264; Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr. 12; Blanckarts 1877, S. 47; Deutsches Kunstblatt 1851, 2. Jg., No 17, S. 136; Deutsches Kunstblatt 1856, 7. Jg., No 47, S. 408.

3.7 Fjordlandschaft bei Tromnaes*, 1850

Öl auf Leinwand
47 x 67,5 cm
bez. u. r.: G. Saal \ Tromnaes \ 3/8 50.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.8 Norwegische Fjordlandschaft*, um 1850

Öl auf Leinwand
48 x 70 cm
bez. u. l.: G. Saal \ weitere Inschrift nicht entzifferbar
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Das Werk dürfte aufgrund der stilistischen und koloristischen Ähnlichkeiten mit der 1850 ausgeführten *Fjordlandschaft bei Tromnaes** (Kat. 3.7) ebenfalls um 1850 zu datieren sein.

3.9 Fjordlandschaft bei Balestrand*, 1850

Öl auf Leinwand
47 x 67 cm
bez. u. l.: Balestrand 8/8 50. \ G. Saal
Privatbesitz

3.10 Fjordlandschaft bei Mundal i Fjarland*, 1850

Bleistift auf Pappe
Maße unbekannt
bez. u.: Mundal i Fjarland 19/8 50.
Privatbesitz

3.11 recto Walfang*, um 1850/54

Bleistift auf beigem Papier
21,1/21,2 x 32,6/32,8 cm
Privatbesitz

verso: Walfang*, um 1850/54

Bleistift auf beigem Papier

Stilistisch steht das Blatt einigen Norwegenstudien von 1847 (etwa Kat. 2.15 verso, 2.16 recto, 2.28 verso) nahe. Demnach wäre eine Datierung in dasselbe Jahr naheliegend. Da jedoch August Becker in seinen ausführlichen, Saals erste Norwegenreise genau dokumentierenden Tagebuchaufzeichnungen von 1847 mit keinem Wort ein

derartig außergewöhnliches Ereignis erwähnte, dies aber sicherlich getan hätte, ist es wahrscheinlich, dass der *Walfang** eher während der zweiten (1850) oder dritten (1854) Norwegenreise des Koblenzers entstanden sein dürfte.

3.12 recto Felsstudie bei Mundal*, 1850

Bleistift auf weißem Papier
15 x 21 cm
bez. o. r.: Mundal 20/8 50.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

verso: **Felsstudie*, um 1850**
Bleistift auf weißem Papier

3.13 recto Felslandschaft mit Rentieren*, um 1850

Bleistift auf beigem Papier – fünfteilige Studie
22,5 x 35,2 cm resp. 20,9 x 26,9 cm

Blatt 1 verso: **Gebirgslandschaft mit See***

Blatt 2 verso: **Landschaftsstudie***

bez. an der linken Seite: An \ Fräulein Elise Lang wohlgeb. hier.

Blatt 5 verso: **Landschaftsskizze*, um 1850**
Privatbesitz.

Die fünfteilige Studie dürfte aufgrund der stilistischen Nähe zu den 1850 entstandenen Felsstudien (Kat. 3.12 recto und verso) ebenfalls 1850 ausgeführt worden sein. Für diese Datierung sprechen auch die motivischen und kompositorischen Ähnlichkeiten mit dem 1851 ausgeführten Aquarell *Norwegische Gebirgslandschaft mit Rentieren* (Kat. 3.28), das, etwas abgewandelt, vielleicht durch die vorliegende Studie vorbereitet wurde. Überdies lassen die auf der Rückseite eines der Skizzenblätter niedergeschriebenen Worte „An Fräulein Elise Lang wohlgeb. hier“ vermuten, dass Saal die Ansicht seiner Schwägerin zugesandt hatte. Da er diese aber erst um 1849/50 kennengelernt hatte, dürfte das Blatt frühestens 1850 entstanden sein.

3.14 Von Wölfen gejagt*, um 1850/54

Bleistift und Kohle, teils weiße Kreide auf grauem Papier
20,3/20,4 x 30 cm
bez. u. r.: G. Saal.
Privatbesitz

Das Blatt ist aufgrund seines kräftigen Duktus’ und seiner dunkeltonig-vertriebenen Schraffuren stilistisch mit den *Felsstudien** (Kat. 3.12 recto und verso) und der *Felslandschaft mit Rentieren** (Kat. 3.13) von 1850 vergleichbar. Deshalb scheint eine Datierung frühesten um 1850 gerechtfertigt.

3.15 Zwei Männer trauern um ihren Kameraden*, um 1850/54

Bleistift und Kohle auf blauem Papier
23,5 x 31m
Rückseite bez.: Saal u 81 12 1
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 3.14.

3.16 Zwei Männer trauern um ihren Kameraden*, um 1850/54

Bleistift auf beigegrauem Papier
22,1/22,2 x 30,3 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 3.14

3.17 recto Mondschein bei Lunde*, 1850

Bleistift auf beigem Papier, teils aquarelliert
16,8 x 28 cm
bez. M. l.: Mondschein \ bei Lunde 24/8 50
Privatbesitz

verso: Bergrücken am Votlefjord*, 1850

Bleistift auf beigem Papier
bez. o. l.: Votlefjord 25/8 50

3.18 Wolkenstudie*, um 1850

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier
29,4 x 45,5 cm
Privatbesitz

Die stilistische Ähnlichkeit mit dem *Mondschein bei Lunde** (Kat. 3.17 recto) legt eine Datierung um 1850 nahe.

3.19 Fjordlandschaft bei Mundal i Fjaerland*, 1850

Öl auf Leinwand
47 x 67 cm
bez. u. l.: Mundal i Fjaerland 18/9 50.
Privatbesitz

3.20 Stürmische See*, 1850

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
31 x 48 cm

bez. u. r.: 26/9 50.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.21 Portraitzeichnung von Harald Sverdrup*, 1850

Bleistift auf chamoisfarbenem Papier
26 x 18 cm
bez. u. l.: HU Sverdrup bez. u. r.: Lunde i Sogn 12/10 50. bez. u. M.: Sognepraest Harald Ulrich Sverdrup
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.22 Begräbnis auf einem Gebirgssee, 1850

Öl auf Leinwand
99 x 131 cm
bez. u. l.: G. Saal 1850.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zusammen mit dem 1849 ausgeführten Gemälde *Nacht über einem Gebirgssee* (Kat. 3.2) zur Versteigerung angeboten bei: Auktion „647“, Finarte, 25. 5. 1988, Rom.

3.23 Nordische Mondscheinlandschaft, 1850

Öl auf Leinwand
47 x 63 cm
bez. u. r.: G. Saal 1850.
Kriegsverlust - ehemals Wittelsbacher Ausgleichsfond München; Inv.Nr. WAF 914 - 1886 dem Wittelbacher Ausgleichfond geschenkt von Hyazinth Holland.

3.24 Wasserfall in Norwegen, 1850

Öl auf Leinwand – doubliert
46,5 x 67 cm
bez. u. l.: G. Saal 1850.
bez. auf dem Keilrahmen: Collection Saal Norwegen
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: 176. Auktion, Ketterer, 26. / 27. 5. 1998, Hamburg, Nr. 442.

3.25 Portraitzeichnung von Susanne Saal, frühestens um 1850

Bleistift auf beigem Papier
29,6 x 18,7 cm
Privatbesitz

Susanne Saal, geboren am 17. September 1829, wirkt auf der vorliegenden Zeichnung noch sehr jung. Angesichts dessen sowie der Tatsache, dass sie ihren Mann erst um 1849/50 in Heidelberg kennengelernt hatte, kann das Blatt frühestens um diese Zeit entstanden sein.

3.26 Portrait von Elise Lang, frühestens um 1850

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz
20,5 x 16,5 cm
Rückseite Notiz von Ivo Puhonny: Elise Lang, gemalt von Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Dargestellt ist Georg Saals Schwägerin, die im Jahre 1825 geboren wurde. Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildnisses dürfte Elise Lang nicht älter als 25 bis 30 Jahre alt gewesen sein. Demnach könnte das Portrait frühestens um 1850 entstanden sein.

3.27 Mitternachtssonne am Nordkap, 1851

Öl auf Leinwand
155 x 256 cm
bez. u. r.: Georg Saal 1851
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - ehemals Kunsthalle Bremen, 1951 verkauft

Lit.: Bénézit 1976, Bd. 9, S. 210; Mus.Kat. Bremen 1913, Nr. 116; Mus.Kat. Bremen 1907, Nr. 116; Bötticher 1901, Bd. 2., S. 33, Nr. 13; Mus.Kat. Bremen 1892, Nr. 116; Dioskuren 1870, S. 337.

3.28 Norwegische Gebirgslandschaft mit Rentieren, 1851

Aquarell über Bleistift
26,5 x 41,5 cm
bez. u. l.: G. Saal 1851
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Karl & Faber, München, Nr. 851; Auktion 594, Lempertz, 9. / 11. 5. 1983, Köln, Nr. 417.

3.29 Mondscheinansicht von Heidelberg vom Ziegelhäuser Ufer - Dr. Gervinus zu Gast beim Ehepaar Fallenstein, 1851

Öl auf Leinwand (doubliert)
62,5 x 94 cm
bez. u. l.: G. Saal \ Heidelberg \ 1851

Kurpfälzisches Museum Heidelberg; Inv.Nr. G 2488 - am 21. 10. 1983 für 14060 DM von Dennis Bunn, Star House, Meyrick Street, Dolgellau, Gwynned / Wales erworben.

Lit.: Poensgen 1967, S. 111, 153; Poensgen 1955, S. 37; Ausst.Kat. Heidelberg 1953, S. 41, Abb. 6.

3.30 Blick auf Würzburg, um 1851?

Öl auf Leinwand
43 x 64 cm
bez. u. r.: G. Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 62, Kunstauktionshaus Schloss Ahlden, 3. 6. 1989, Ahlden, Nr. 474.

Lothar Hennig, Museumsdirektor in Bamberg, datierte das Bild um 1830. Demnach wäre Saal bei der Entstehung erst 13 Jahre alt gewesen, weshalb Hennigs Datierungsvorschlag unwahrscheinlich klingt. Aufgrund seiner Güte dürfte das Werk vielmehr deutlich später ausgeführt worden sein. Möglicherweise entstand es erst in den 1850er Jahren, nachdem Saal durch seine Frau persönliche Beziehungen zu Würzburg aufgebaut und die Stadt immer wieder mit seiner Familie besucht hatte.

3.31 Gebirgslandschaft bei Isenfluh, 1852

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe
45,8 x 67,4 cm
bez. u. l.: G. Saal bez. u. r.: Isenfluh 15/8 52 (eingeritzt)
Rückseite bez. u. l.: G. Saal seinem Freund Schuler \ zur Aufbewahrung
Privatbesitz

3.32 Gebirgslandschaft*, um 1852

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe – sehr schlechter Zustand
33,8 x 46,2 cm
bez. u. r.: G. Saal
Rückseite bez. o. r.: G. Saal seinem Freund Schuler zur Aufbewahrung 21.
Privatbesitz

Die stilistische und koloristische Ähnlichkeit mit der 1852 entstandenen *Gebirgslandschaft bei Isenfluh* (Kat. 3.31) legt eine Datierung um 1852 nahe.

3.33 Felsstudie*, um 1852

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe
27,2 x 37 cm
Rückseite bez. o. r.: G. Saal seinem Freund Schuler \ zur Aufbewahrung \ 35 sowie IY 208 20
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 3.32.

3.34 Felsstudie*, um 1852

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe
38,5 x 27,5 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 3.32

3.35 Haus an einem Fels*, um 1852

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe – Schadstellen
27,4/5 x 38,2/3 cm
Privatbesitz

Malweise und Farbgebung erinnern an die Schweizansichten *Gebirgslandschaft bei Isenfluh* (Kat. 3.31), *Gebirgslandschaft** (Kat. 3.32) sowie die beiden Felsstudien (Kat. 3.33, 3.34). Deshalb erscheint eine Datierung der vorliegenden Arbeit um 1852 wahrscheinlich.

3.36 Blick auf die Hohe Palm, 1852

Öl auf Leinwand
45 x 66 cm
bez. u. r.: G. Saal \ Hohe Palm \ 29/8 52
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Auktionshaus Arnold, 30. 11. 1985, Frankfurt, S. 62.

Lit.: Bangel 1876, S. 5, Nr. 21.

3.37 recto Felsstudie bei Traxelani*, 1852

Bleistift auf beigegrauem Papier
17,4 x 27 cm
bez. u. l.: Traxelani 8/9 52.
Privatbesitz

verso: **Felsige Landschaft mit Haus*, um 1852**
Bleistift auf beigegrauem Papier

3.38 Nächtliches Begräbnis auf dem Hardangerfjord, 1852

Öl auf Leinwand
90 x 135 cm
bez. u. r.: G. Saal \ 1852
Privatbesitz

Lit.: Bötticher 1901, Bd. 2, S. 33, Nr.14.

3.39 Abendlandschaft mit Hirsch, 1852

Öl auf Leinwand
42,5 x 72 cm
bez. u. r.: G. Saal 1852.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 1547, Dorotheum Wien, 7. - 13. 4. 1987, Wien, Nr. 474; Sotheby's, 7. 10. 1985, London (?), Nr. 113; Sotheby's, 27. 11. 1985, London (?), Nr. 385.

3.40 Ren an einem Gebirgssee in Lappland, 1852

Öl auf Leinwand

60 x 96 cm

bez. u. r.:

heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 253, Neumeister, 8. 11. 1989, München, Nr. 675, Tafel 203; Weltkunst, Jg. 39, Nr. 6, 15. 3. 1989, S. 909 (angeboten bei Auktionshaus Michael Zeller, Lindau); Sotheby's, 23. / 24. 3. 1988, London, Nr. 401; Auktion 35, Arno Winterberg, 17. 10. 1987, Heidelberg, Nr. 284; Blomqvist, Oslo.

3.41 Nordische Landschaft bei Abendbeleuchtung, 1852

Öl auf Leinwand

42 x 71,5 cm

bez. u. r.: G. Saal 1852

Augustinermuseum Freiburg; Inv.Nr. M 12356 B - 1921 Stiftung des Freiherrn Johann Ferdinand von und zu Bodman

Lit.: Mus.Kat. Freiburg 2004, S. 239, Abb. 819.

3.42 Mitternachtssonne auf Grönland, 1852

Öl auf Leinwand

42,2 x 71,1 cm

bez. u. r.: G. Saal 1852

Rückseite bez.: Kl.-St. 10 (in Tusche) Keilrahmen bez.: 138 (in Blaustift) Klebezettel: 148

Kurpfälzisches Museum Heidelberg; Inv.Nr. G 636 – 1930 erworben von der Stiftung Kleinschmidt.

Lit.: Lohmeyer 1935, S. 390.

3.43 Nordische Landschaft bei Mitternachtssonne, 1852

Öl auf Leinwand

90 x 138 cm

heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Blomqvist, 6. 3. 1989, Oslo, Nr. 120.

3.44 Norwegische Fjordlandschaft, 1852

Öl auf Leinwand

47 x 62,5 cm

bez. u. r.: G. Saal 1852

Augustinermuseum Freiburg; Inv.Nr. M 65/016 - 1965 angekauft von der Galerie Mohnen, Mannheim

Lit.: Mus.Kat. Freiburg 2004, S. 239, Abb. 821, S. 47, Farbtafel XXVII; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

3.45 Mondnacht auf Grönland, 1852

Öl auf Leinwand
42,2 x 71,1 cm
bez. u. r.: G. Saal 1852
Rückseite bez.: Kl.-St. 11 (in Tusche) Keilrahmen bez.: 139 (in Blaustift) Klebezettel: 146
Kurpfälzisches Museum Heidelberg; Inv.Nr. G 635 – 1930 erworben von der Stiftung Kleinschmidt.

Lit.: Lohmeyer 1935, S. 390.

3.46 Liegender Hund*, 1852

Öl auf Leinwand
25 x 29 cm
bez.: Schnützel Schnüder Senyo aetatites suae XI anno Domini MDCCCLII
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.47 Stehender, sich kratzender Hund*, um 1852

Bleistift auf beigem Papier
11,3 x 19,3 cm
Privatbesitz

3.48 Portraitkarikatur zweier Männer*, 1852/53

Bleistift auf beigem Papier
19,8/9 x 12,3 cm
bez. u. M.: Neujahrs nacht 1852 - 53.
Privatbesitz

3.49 Bodensee mit Alpen*, 1853

Öl auf Leinwand
27 x 46 cm
bez. u. r.: G. S. Bodensee \ 4./8.53
Privatbesitz

3.50 Bodensee mit Alpen*, um 1853

Öl auf Leinwand
27,1 x 46,1 cm
Privatbesitz

Stilistisch, vor allem in der Wolkenbildung, steht die Studie dem 1853 datierten *Bodensee mit Alpen** (Kat. 3.49) nahe. Deshalb scheint eine Datierung um 1853 gerechtfertigt.

3.51 Portrait von Johann Petzmayer*, 1853

Bleistift auf hellbeigem Papier
14 x 11 cm
bez. u. l.: München d 5/10 53. bez. u. r.: Joh. Petzmayer
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.52 Blick auf den Königssee mit Watzmann, 1853

Öl auf Leinwand
62 x 56 cm
bez. u. l.: Saal München 1853
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 4. Auktion, Reimann & Monatsberger GmbH, 19. 9. 1981, Stuttgart, Nr. 831. Tafel 20.

3.53 Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen*, 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe, unvollendet, schlechter Zustand
47,3 x 67 cm
bez. u. l.: Vengstinderne (?)
bez. u. r.: Romsdalshornet \ i Romsdalen \ 8/6 54. No 4
Privatbesitz

3.54 Hochgebirgsstudie*, um 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe, unvollendet, schlechter Zustand
45,8 x 67,4 cm
Privatbesitz

Im Kolorit und der Malweise der *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** von 1854 (Kat. 3.53) sehr ähnlich, dürfte diese *Hochgebirgsstudie** vermutlich ebenfalls während Saals dritter Norwegenreise 1854 entstanden sein.

3.55 Hochgebirgsstudie*, um 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe, unvollendet
33,8 x 59,1 cm
bez. u. r.: G Saal. bez. u. l.: 3 Norwegische Berge
Rückseite bez. o. r.: G. Saal seinem Freund Schuler \ zur Aufbewahrung \ 36
Privatbesitz

Die stilistische und koloristische Nähe zu der 1854 ausgeführten *Fjordlandschaft mit Romsdalshornet im Romsdalen** (Kat. 3.53) lässt eine Entstehung um 1854 wahrscheinlich erscheinen.

3.56 Moldefjord im Romsdalen*, 1854

Öl auf Pappe
47,4/47,7 x 67/67,2 cm
bez. u. r.: Moldefjord i Romsdalen \ 19/6/54 \ M: 10 \ 41° Nachmittags 3 Uhr \ 29° im Schatten
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.57 Fjordlandschaft bei Thusten i Molde*, 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe und befestigt auf Sperrholz
48,5 x 68 cm
bez. u. r.: paa Thusten i Molde \ 29/6 54 \ N^{ro} 13.
Privatbesitz

3.58 Steilküste*, um 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe, Schadstellen
27,5 x 38,3 cm
Rückseite bez.: N 209 80 (mit Bleistift)
Privatbesitz

Aufgrund der stilistischen und farblichen Verwandtschaft mit der *Fjordlandschaft bei Thusten i Molde** von 1854 (Kat. 3.57) kann eine Entstehung um 1854 vermutet werden.

3.59 Fjordlandschaft bei Klongerholmen*, 1854

Öl auf Leinwand
46,8 x 67,3 cm
bez. u. r.: G. Saal \ Klongerholmen \ 5/7.54 11^{00}
Privatbesitz

3.60 Fjordlandschaft bei Selfkabsholmen*, 1854

Öl auf Leinwand
46,8 x 67 cm
bez. u. r.: Paa Selfkabsholmen \ 9/7 54 \ N: 21.
Privatbesitz

Lit.: Nordelbingen 1980, S. 82; Schneider 1935, S. 90.

3.61 Felsstudie bei Boom*, 1854

Öl auf Leinwand
46,5 x 67cm
bez. u. l.: G. Saal. \ ved Boom \ 14/7 54 \ Nr 26
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.62 Blick auf Hammerfest*, 1854

Öl auf Leinwand

47,1 x 67,3 cm

bez. u. r.: Hammerfest 24/7 54 \ Nr. 26

Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Norwegen Nº a 17

Privatbesitz

3.63 Blick auf Trondhejm, 1854

Öl auf Leinwand

47,5 x 67,5 cm

bez. u. r.: Marienberg \ ved Trondhejm \ G. S. 14/8 54 Nr. a 20

Rückseite bez. auf Zettel: NDGKV Nr. 3724 Collection Saal Nr. a 20

Staatliche Kunsthalle Karslruhe; Inv.Nr. 1618 – 1935 erworben von Ivo Puhonny

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 205, Abb. Bd. 2, S. 353; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603; Klose & Martius 1975, S. 248, Abb. 208.

3.64 Felsstudie bei Faröen*, 1854

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe, Vordergrund nicht ausgeführt

47,5 x 67,5 cm

bez. u. r.: G. Saal. \ Paa Faröen 21/8 54 \ No 38

Rückseite bez. o. l.: Collection Saal Norwegen O 232

Privatbesitz

Lit.: Bangel 1876, S. 14, Nr. 132.

3.65 Norwegische Landschaft, 1854

Öl auf Leinwand

62 x 94,2 cm

bez. u. M: G. Saal 1854.

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 237 - 1928 erworben von W. Severin, Hagen für 360 RM

Lit.: Katalog Sprung, o. J., Nr. 378.

3.66 Wasserfall in Norwegen, 1854

Öl auf Leinwand

48 x 69,5 cm

bez.: G. Saal 1854.

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Rieber, 6. - 18. 4. 2000, Stuttgart, Nr. 1345; Berlinghof Kunstauktionshaus, 1998, Heidelberg; Lempertz, 22. / 24. 5. 1986, Köln, Nr. 351; Neumeister, 12. / 13. 9. 1984, München, Nr. 977.

3.67 Nordische Seenlandschaft bei Mondschein, 1854

Öl auf Leinwand

92 x 162,3 cm; oval

bez. u. M.: G. Saal (?) Baden-Baden 1854

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Sotheby's, 10. - 14. 10. 1995, Baden-Baden, Nr. 3346, Abb. Tafel XVII.

3.68 Das Nordkap, um 1854

Lithographie

19,6 x 27,6 cm

bez. u. l.: G. Saal pinx. J. Hellesen lith. \ u. r.: Em Bærentzen & Co Lith. Inst.

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

Lit.: Klose & Martius 1975, S. 58, 101, Abb. 210.

3.69 Vermedalsfoss i Romsdalen, um 1854

Lithographie

19,6 x 27,6 cm

bez. u. l.: G. Saal pinx. J. Hellesen lith. \ u. r.: Em Bærentzen & Co Lith. Inst.

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

Lit.: Klose & Martius 1975, S. 58, 101, Abb. 205.

3.70 Parti af Moldefjord, um 1854

Lithographie

19,8 x 27,8 cm

bez. u. l.: G. Saal pinx. A. Nay lith. \ u. r.: Em Bærentzen & Co Lith. Inst.

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

Lit.: Klose & Martius 1975, S. 58, 101, Abb. 207.

3.71 Tromsoe, um 1854

Lithographie

Maße unbekannt

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

3.72 Parti ved Porsangerfjord, um 1854

Lithographie

18,8 x 27,3 cm

bez. u. l.: G. Saal pinx. J. Hellesen lith. \ u. r.: Em Bærentzen & Co Lith. Inst.

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

Lit.: Klose & Martius 1975, S. 58, 101.

3.73 Parti ved Tanafjord, um 1854

Lithographie

19,9 x 27,1 cm

bez. u. l.: G. Saal pinx. J. Hellesen lith. \ u. r.: Em Bærentzen & Co Lith. Inst.

Witt Library - Courtauld Institute, London

erschienen in: Tönsberg: Norge fremstillet i Tegninger. Christiania 1855[2].

Lit.: Klose & Martius 1975, S. 58, 101, Abb. 209.

3.74 Sägemühle bei Oberbeuren in Baden, 1855

Öl auf Leinwand

44,5 x 56,4 cm

bez. u. l.: 6. Aug. 1855 \ G. Saal.

Royal Collection, Osborne House, England; Inv.Nr. B 81/351

3.75 Fjordlandschaft bei Sonnenuntergang, 1855

Öl auf Leinwand

39,5 x 55 cm

bez. u. l.: G. Saal 1855.

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Arno Winterberg, 11. / 12. 10. 1985, Heidelberg, Nr. 2073.

3.76 Norwegische Landschaft im Mondschein, 1855

Öl auf Leinwand

29 x 44 cm

bez. u. l.: G. Saal 1855.

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktionsverk Göteborg, 1987, Våren, Nr. 259.

3.77 Mitternachtssonne in Norwegen, 1856

Öl auf Leinwand
68 x 103 cm
bez. u. r.: G. Saal 1856.
Museum der Bildenden Künste Leipzig; Inv.Nr. 212

3.78 Sommerlandschaft in Lappland, 1856

Öl auf Leinwand
70 x 105 cm
bez. u. r.: G. Saal 1856.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 532, Rasmussen, 22. 11. 1989, Kopenhagen, Nr. 84; Auktion 464, Bukowski, 13. 12. 1988, Stockholm, Nr. 263; Galerie de Beisac, 15. 2. 1980, Wiesbaden; Weltkunst, 50. Jg., Nr. 4, 15. 2. 1980.

3.79 Mitternachtssonne in Norwegen, 1856

Öl auf Leinwand
29 x 45 cm
bez. u. r.: [...]
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 169, Neumeister, 30.6. / 1. 7. 1976, München, Nr. 1383, Tafel 106.

3.80 Norwegische Fjordlandschaft mit zwei fliehenden Rentieren, 1856

Öl auf Leinwand
68 x 104 cm
bez.: Georg Saal 1856
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Galerie de Beisac, 15. 2. 1980, Wiesbaden; Weltkunst, 50. Jg., Nr. 4, 1980.

3.81 Felsiger Waldbach mit Brückensteg, 1856

Öl auf Leinwand
48,5 x 67,5 cm
bez. u. M.: G. Saal 1856
Staatliche Kunstsammlungen Kassel; Inv.Nr. AZ 696

3.82 Flusstal im Gebirge*, 1856

Aquarell auf blaugrauem Papier
28 x 42 cm
bez. u. l.: G. S. 1856 bez. u. r.: Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.83 Flusstal im Gebirge*, um 1856/66

Aquarell über Bleistift auf hellbeigem Papier
24 x 33 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

In Stil und Kolorit steht das Aquarell dem 1856 datierten *Flusstal im Gebirge** (Kat. 3.82) und dem zehn Jahre später ausgeführten *Steinbruch bei Vormberg** (Kat. 4.115) gleichermaßen nahe. Deshalb ist eine genaue chronologische Einordnung in das Gesamtwerk Saal schwierig.

3.84 Kegelbahn in der Vorhalle eines Wirtshauses*, um 1856/66

Aquarell
28 x 42 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Zur Datierung siehe Kat. 3.83

3.85 Blick von Nordosten auf das Heidelberger Schloss und die Stadt bei Sonnenuntergang, 1856

Aquarell über Bleistift mit Deckfarben, teilweise gummiert, aufgezogen auf elfenbeinfarbenem dünnem Karton
32,4 x 44,5 cm
bez. u. r.: G. Saal 1856.
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. VIII 2336; aus großherzoglichem Privatbesitz - Blatt 5 des Heidelberger Friedrich-Luisen-Albums von 1856

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1978, S. 484, Nr. 3177.

◆erläuternder Text auf einem der Darstellung beigelegten Blatt: „Blick auf die Wohnung Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs, aufgenommen in der Nähe der Schloßstraße.“

Lit.: Brief von Saal an Münzrat Kachel, 5. 8. 1856; N Kachel / 19, Bl. 1 – 135, No 101; GLA Karlsruhe.

3.86 Blick auf Ziegelhausen im Neckartal, 1856

Aquarell über Bleistift mit Deckfarben und Weißhöhungen, aufgezogen auf elfenbeinfarbenem, genarbtem dünnem Karton
32,7 x 44,5 cm
bez. u. r.: G. Saal \ 1856.
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. VIII 2337; aus großherzoglichem Privatbesitz - Blatt 40 des Heidelberger Friedrich-Luisen-Albums von 1856

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1978, S. 484, Nr. 3178; Schefold 1971, S. 787, Nr. 35648.

3.87 Das Eismeer, 1856

Aquarell über Bleistift mit Deckfarben und Weißhöhungen, teilweise gummiert, aufgezogen auf dünnem beige-gräulichem Karton
41,6 x 53,7 cm

bez. u. r.: G. Saal 1856.

bez. auf Passepartout: Das Eismeer von Georg Saal Hofmaler in Baden

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. PK I 675-3-51; aus großherzoglichem Privatbesitz - Blatt 51 des Friedrich-Luisen-Albums von 1856

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1978, S. 484, Nr. 3175.

3.88 Waldpartie mit einem Fluss in Norwegen, 1856

Aquarell über Bleistift mit Deckfarben und Weißhöhungen, teilweise gummiert, aufgezogen auf beigefarbenem, genarbtem dünnem Karton

41,1 x 52,9 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. PK I 675-3-52; aus großherzoglichem Privatbesitz - Blatt 52 des Friedrich-Luisen-Albums von 1856

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1978, S. 484, Nr. 3176; Ausst.Kat. Karlsruhe 1990, Kat.Nr. 176.

3.89 Seenlandschaft bei Abendbeleuchtung*, um 1856/57

Öl auf Leinwand

32,9 x 57,4 cm

bez. u. r.: G. S. – darüber eingeritzt: Yq 58

Privatbesitz

Nach mündlichen Berichten seiner Urgroßenkel schenkte Saal das Gemälde Ende 1856 oder Anfang 1857 der badischen Großherzogin Luise von Preußen. Das Bild, das ihr Mann, Großherzog Friedrich I von Baden, in seinem herzlichen Dankesschreiben vom 18. April 1857 unter anderem als „schön“ und „an Erinnerungen so reich“ bezeichnete, gibt nach Mitteilung der Nachfahren Saals den von der Badestelle der Großherzogin aus sich darbietenden Blick über den Bodensee auf Konstanz wieder.

3.90 Marie im Bad*, um 1856/57

Bleistift auf beigem Papier

13,5 x 11 cm

bez. o. r.: Marie im Bade... bez. u. l.: Marie im Bad Rückseite bez. von R. Durm: Mo

Privatbesitz

Dargestellt ist Georg Saals zweite Tochter Maria Elisabetha Luise, die am 5. Mai 1856 geboren wurde. Da sie zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Blattes wohl nicht älter als ein Jahr alt gewesen sein dürfte, erscheint eine Datierung um 1856 oder 1857 naheliegend.

3.91 Portraitzeichnung eines kleinen Jungen*, um 1856/57

Bleistift auf grauem Papier

10,8 x 11 cm

Privatbesitz

Bei dem Dargestellten handelt es sich möglicherweise um Georg Saals Sohn Carl Otto Conrad. Er wurde am 20. Dezember 1857 geboren und zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Blattes nicht älter als ein Jahr alt gewesen sein. Deshalb erscheint eine Datierung um 1857 oder 1858 wahrscheinlich.

3.92 Waldstudie bei Bad Wildbad*, 1857

Bleistift auf beigem Papier
20,2 x 25,4 cm
bez. u. r.: Wildbad 20. Juni 1857
Privatbesitz

3.93 Rentierjagd bei Mitternachtssonne in einer norwegischen Fjordlandschaft, 1857

Öl auf Leinwand
39 x 53,3 cm
bez.: G. Saal 1857
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Helmut Tenner, 30. 10. 1965, Heidelberg, Nr. 4308.

3.94 Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein, 1857

Öl auf Leinwand
91 x 140 cm
bez. u. r.: G. Saal 1857
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 34. Internationaler Bodensee-Auktion, M. Zeller, 3. / 7. 5. 1988, Lindau, S. 56, 204, Nr. 1701.

3.95 Fjordlandschaft mit mähendem Bauern, 1857

Öl auf Leinwand
35 x 25 cm
bez. u. l.: G. Saal 1857
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

3.96 Fjordlandschaft, 1857

Öl auf Leinwand
35,5 x 25,5 cm
bez.: G. Saal 1857
Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 41, Arno Winterberg, 13. 10. 1990, Heidelberg, S. 270, 273, Nr. 1660.

3.97 Fjordlandschaft, um 1857

Öl auf Holz

22,5 x 15 cm

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Das Holzbild könnte aufgrund seiner stilistischen, vor allem aber seiner motivischen Nähe zu der 1857 datierten *Fjordlandschaft* (Kat. 3.96) ebenfalls um 1857 ausgeführt worden sein.

3.98 Fjordlandschaft, 1857

Öl auf Leinwand

35 x 24 cm

bez. u. l.: G. Saal 1857

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Galerie Hansen, 3. / 5. 11. 1989, Karlsruhe; Auktion 247, Neumeister, 14. 9. 1988, München, Nr. 681; Tafel 221.

3.99 Norwegische Gebirgslandschaft, 1857

Öl auf Leinwand

39 x 53,5

bez. u. l.: G. Saal \ 1857

Augustinermuseum, Freiburg; Inv.Nr.12357B - 1921 Stiftung des Freiherrn Johann Ferdinand von und zu Bodman

Lit.: Mus.Kat. Freiburg 2004, S. 239, Abb. 820.

3.100 Norwegische Gebirgslandschaft, 1857

Öl auf Leinwand

39 x 54 cm

bez. u. r.: G. Saal \ 1857

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 201, Neumeister, 1. / 2. 4. 1981, München, Nr. 1138, Tafel 87; Kunsthaus Bühler, 1979, Stuttgart (Laut Kunsthaus Bühler war das Gemälde 1979 einem Münchner Auktionator zur Versteigerung anvertraut worden. Dieser ging jedoch in Konkurs und verschwand daraufhin mit dem Saalschen Bild).

3.101 Rheinlandschaft, 1857

Öl auf Leinwand

48,5 x 75 cm

bez.: G. Saal 1857

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Sotheby's, 5. - 21. 10. 1995, Bd. V, Nr. 3347; Tafel XVII.

3.102 Augustaplatz, 1857

Öl auf Leinwand

31,5 x 37,5 cm

bez. u. r.: G. Saal 1857

Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 85/285

Lit.: Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

3.103 Kappelrodeck, 1858

Bleistift auf beigem Papier

24 x 35 cm

bez. u. r.: Kappelrodeck \ 8/58 \ weitere Bezeichnung unleserlich

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4 Barbizon 1858 und der Aufbruch in die Moderne

4.1 Saal vor seiner Staffelei im Wald von Fontainebleau, 1858

Öl auf Leinwand

46 x 35,2 cm

bez. u. r.: G. Saal 1858

Rückseite: Stempel auf Holz mit der Bezeichnung: Luniot (?) Ganne Panneaux de chêne pre Q^{té} à Barbizon

Privatbesitz

Lit.: Brief von Georg Saal an Elise Lang, Barbizon, den 1. 9. 1858, Privatbesitz; Ausst.Kat. Karlsruhe 1922, S.43.

4.2 Weg bei Fontainebleau, 1858

Öl auf Leinwand

46 x 48 cm

bez. u. l.: G. Saal 1858

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 1560 - 1930 erworben von Rudolf Durm

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 205, Abb. Bd. 2, S. 353; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603; Thieme-Becker 1992, Bd. 29, S. 278; Bénézit 1976, Bd. 9, S. 210; Mus.Kat. Karlsruhe 1929, S. 208; Jungjohann 1929, S. 39; Bangel 1876, S. 9, Nr. 79.

4.3 Weg bei Fontainebleau*, 1858

Öl auf Leinwand

46 x 68,1 cm

bez. u. r.: G. Saal 1858

Rückseite bez. auf Keilrahmen o. l.: Collection Saal \ Forêt de Fontainebleau

Privatbesitz

4.4 Allee bei Fontainebleau, um 1858

Öl auf Leinwand
39,5 x 49 cm
bez. u. l.: G. Saal.
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 1559 - 1930 erworben von Rudolf Durm

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 205, Abb. Bd. 2, S. 353; Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603; Thieme-Becker 1992, Bd. 29, S. 278; Bénézit 1976, Bd. 9, S. 210; Ausst.Kat. Barbizon 1975, S. 310, Nr. 301; Mus.Kat. Karlsruhe 1928, S. 108.

4.5 Waldinterieur*, 1858

Öl auf Leinwand
45,9 x 68 cm
bez. u. r.: G. Saal 1858
Rückseite bez. auf Keilrahmen o. l.: Eigenthum \ Collection Saal Forêt de Fontainebleau l 148
Rückseite bez. auf Klebezettel der Eisenbahn: Tromlair & Bieg. Vergolder Karlsruhe AK
Privatbesitz

4.6 Waldinterieur mit Reh*, um 1858

Öl auf Leinwand
47 x 68 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Lempertz, 27. 11. 1905, Köln, Nr. 163.

Lit.: Witt Library, England, Vohl Sale 1905.

4.7 Sonnendurchflutetes Waldinterieur mit fünf Rehen*, um 1858

Öl auf Leinwand
keine Angaben der Maße
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.8 Waldweg mit Eiche*, 1858

Öl auf Leinwand
46 x 68,5 cm
bez. u. l.: Georg Saal 1858
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.9 Waldinterieur mit Eiche*, 1858

Öl auf Leinwand
46 x 68,1 cm
bez. u. r.: Georg Saal 1858 Rückseite bez. auf Keilrahmen o. l.: Collection Saal \ Forêt de Fontainebleau
Privatbesitz

4.10 Eiche mit Tieren*, frühestens um 1858

Aquarell über Bleistift auf blaugrauem Papier - unvollendet
29 x 21,9 cm
bez. u. r.: Georg Saal
Privatbesitz

Motiv und Auffassung sind den 1858 in Barbizon ausgeführten Gemälden wie *Waldinterieur mit Eiche** (Kat. 4.9) vergleichbar. Deshalb erscheint eine Datierung des Aquarells um dieselbe Zeit wahrscheinlich.

4.11 Sitzendes Paar neben einer alten Eiche*, frühestens um 1858

Aquarell über Bleistift auf Papier Wasserzeichen: Michallet
28 x 44 cm
bez. u. r.: Georg Saal \ Baden-Baden
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Das Blatt steht der wohl um 1858 zu datierenden Arbeit *Eiche mit Tieren** (Kat. 4.10) in der Farbgebung, Malweise und Auffassung sehr nahe und könnte daher ebenfalls um 1858 entstanden sein.

4.12 Flusstal im Gebirge, 1858

Öl auf Leinwand
50 x 80 cm
bez. u. r.: G. Saal \ 1858
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Kunsthaus Bühler, Stuttgart.

4.13 Hügelige Landschaft mit Felsbrocken, 1858

Öl auf Leinwand
79 x 100 cm
bez. u. l.: G. Saal 1858
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 2659. Kunstauktion, Carl F. Schlüter, 20. 9. 1986, Hamburg, Nr. 266, Abb. S. 111.

4.14 Blick auf Lunde bei Balestrand*, 1859

Öl auf Karton
41,1 x 59,6 cm
bez. u. l.: Lunde \ Balestrand 19/8 59
Privatbesitz

4.15 Portraitzeichnung von Alois Leber*, 1859

Bleistift und Kohle auf blaugrauem Papier
23 x 30 cm
bez. o. r.: Altbürgermeister \ Alois Leber zu Hierholz \ 14 Sept 59. Amt St Blasien

bez. u. r. in anderer Schrift: Georg Saal \ Sammlung Ivo Puhonny
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Lit.: Staerk 1937, S. 114.

4.16 Portraitzeichnung von Martin Fromberg*, um 1859

Bleistift und Kohle auf beigegrauem Papier
23 x 30 cm
bez. M. r.: Stabhalter \ Martin Fromberg \ Lochhäuser
bez. u. r. in anderer Schrift: Sammlung \ Ivo Puhonny \ Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Lit.: Staerk 1937, S. 115.

Die Zeichnung dürfte im Spätsommer 1859 während Saals gemeinsamer Schwarzwaldreise mit seinem Malerkollegen Ludwig Knaus entstanden sein.

4.17 Portraitzeichnung eines Mannes*, um 1859/60

Bleistift auf beigegrauem Papier
20 x 15 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die stilistische Ähnlichkeit sowohl mit der 1859 datierten *Portraitzeichnung von Alois Leber** (Kat. 4.15) als auch mit den ein Jahr später gezeichneten Bildnissen Alois Böhlers (Kat. 4.24) und Josef Jehles (Kat. 4.25) legen eine Datierung des Blattes um 1859/60 nahe.

4.18 Norwegische Fjordlandschaft, 1859

Öl auf Leinwand
60,5 x 86 cm
bez. u. l.: G. Saal Paris 1859.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 276. Auktion, Neumeister, 23. 6. 1993, München, Nr. 756, Abb. Tafel 183; 347. Auktion, Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel, 26. / 27. 2. 1993, Stuttgart, Nr. 2949, Abb. Tafel 74; 154. Auktion, Weinmüller, 19. / 20. 6. 1974, München, Nr. 1040, Abb. Tafel 90; 9. Auktion, Arno Winterberg, Okt. 1947, Heidelberg, Nr. 941 mit Abb..

4.19 Mondscheinlandschaft mit Segelbooten, 1859

Öl auf Holz
38,5 x 51 cm
bez. r. u.: G. Saal 1859

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 58. Münchner Antiquitätenmarkt, Galerie Isolde Weiß, 28. 2. - 8. 3. 1998, München; 298. Auktion, Neumeister, 3. 12. 1997, München, Nr. 806, Abb. S. 267; Weltkunst Jg. 68. Nr. 2. Februar 1998, S. 381.

4.20 Stallgang mit Blick auf eine Wiese, 1860

Öl auf Leinwand
34,5 x 51,9 cm
bez. l. auf Stalltüre: 29.6.60.
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Schwarzwald *f* 165
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv. Nr.: 88/63 – im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

4.21 Bauernhaus am Schluchsee*, 1860

Bleistift auf weißem Papier
30 x 23 cm
bez. M. r.: Schluchsee 14/7 60
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.22 Kapelle am Schluchsee*, 1860

Bleistift auf weißem Papier
30 x 23 cm
bez. u. r.: Schluchsee 25/7 60.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.23 Stallinterieur mit Kühen*, 1860

Öl auf Leinwand
36,5/36,6 x 51,7 cm
bez. u. r.: St. Blasien 27/7 60.
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Schwarzwald *f* 165
Privatbesitz

4.24 Portraitzeichnung von Alois Böhler*, 1860

Bleistift auf weißem Papier
23 x 30 cm
bez. M. r.: Alois Böhler \ Immeneich den 31/7 60.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.25 Portraitzeichnung von Josef Jehle*, 1860

Bleistift auf weißem Papier
23 x 30 cm
bez. M. r.: Josef Jehle 31/7 60. \ in Immeneich
bez. u. r. in anderer Schrift: Georg Saal \ Sammlung Ivo Puhonny
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.26 Portrait von Verona Kaiser*, 1860

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
30,7 x 24,2 cm
bez. u. r.: Verona \ Kaiser \ Bernau. \ 10/8 60. \ G. S.
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal N.9 302
Rückseite bez. auf Pappe: Kiste N^{o} 8 \ 157
Privatbesitz

4.27 Portrait von Therese Spitz*, 1860

Öl auf Pappe
23,4 x 16,6/16,7 cm
bez. u. l.: Therese\ Spitz, Bernau \ Rieggenbach \ 11/8 60.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.28 Stallinterieur mit einer jungen Frau*, um 1860

Öl auf Leinwand
36,7 x 48/48,2 cm
bez. u. r.: G. Saal. \ Bernau \ Rieggenbach \
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Schwarzwald – in der Mitte: *f*
Privatbesitz

Die Ortsbezeichnung „Bernau \ Rieggenbach“, die sich auch auf dem 1860 gemalten *Portrait von Therese Spitz** (Kat. 4.27) findet, legt die Vermutung nahe, dass das Gemälde ebenfalls im Verlaufe der 1860 erfolgten Schwarzwaldreise Saals entstanden ist. Für diese Annahme sprechen auch die stilistischen Ähnlichkeiten mit den 1860 datierten Portraits von Verona Kaiser (Kat. 4.26) und Therese Spitz (Kat. 4.27) sowie die koloristische Nähe zu dem ebenfalls 1860 datierten Gemälde *Stallinterieur mit Kühen** (Kat. 4.23).

4.29 Portrait einer jungen Frau in Tracht*, um 1860

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Papier
32 x 24,5 cm
Rückseite bez. von Ivo Puhonny: Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Angesichts der physiognomischen Ähnlichkeit mit der jungen Frau auf dem Gemälde *Stallinterieur mit einer jungen Frau** (Kat. 4.28) dürfte das vorliegende Portrait ebenfalls um 1860 gemalt worden sein.

4.30 Stallinterieur mit einem jungen Bauernpaar*, um 1860

Aquarell
36 x 51 cm
bez. u. r.: G. Saal
Privatbesitz

Motiv, Komposition und Stil sind dem in Öl gefassten *Stallinterieur mit einer jungen Frau** (Kat. 4.28) vergleichbar. Möglicherweise bereitete das Aquarell das Ölbild vor. Demnach könnte das Blatt um 1860 entstanden sein.

4.31 Stallinterieur mit einem jungen Bauernpaar*, um 1860

Aquarell über Bleistift
21 x 37 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.30.

4.32 Interieur mit Bäuerin und Kind*, um 1860

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz
31,5 x 23,5 cm
bez. u. r.: Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die Malweise, Farbgebung und Behandlung der Falten erinnern an die der Portraits von Verona Kaiser (Kat. 4.26) und Therese Spitz (Kat. 4.27). Daher erscheint eine Datierung um 1860 naheliegend.

4.33 Kind am Laufbaum*, um 1860/61

Öl auf Holz
31,9 x 41,1 cm
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 88/66 - im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

Lit.: Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

Das Stadtmuseum Baden-Baden geht von einer Entstehung um 1860 aus. Möglicherweise könnte es sich bei der Genreszene aber auch um eine Variation des heute nur noch dem Titel nach bekannten Ölbildes *Interieur einer Kammer mit zwei Mädchen, von denen das eine mit Hilfe des anderen laufen lernt* (Öl auf Leinwand; 37 x 48 cm; bez.: Willaringen 27/9 61) handeln, das Saal 1861 in Willaringen ausführte. Demnach wäre auch eine Datierung in das Jahr 1861 wahrscheinlich.

Lit.: Bangel 1876, S. 7, Nr. 58.

4.34 Wirtshaus zu Seebrugg*, um 1860/61

Öl auf Leinwand
36,5 x 49,3 cm
bez. u. r.: Wirtshaus zu Seebruch 99 (?)
Rückseite bez. auf Keilrahmen: *f* 99 pendant zu *f* 104 sowie Notiz von Ivo Puhonny: Wirtshaus zu Seebruck, Schluchsee
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 88/64 – im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

4.35 Kühe im Stall, 1860

Öl auf Leinwand
60,5 x 73 cm
bez. u. l.: G. Saal St. Blasien 11. Sept. 1860
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Schwarzwald
Privatbesitz

Lit.: Auk.Kat. Bangel 1876, S. 7, Nr. 46; Ausst.Kat. Lyon 1864, S. 24; Dioskuren 1863, S. 112; Dioskuren 1862, S. 126.

4.36 Küstenlandschaft im Mondschein, 1860

Öl auf Leinwand
45,5 x 68 cm
bez. u. l.: G. Saal (1)860
Rückseite bez. auf altem Klebezettel: Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 14. Wiener Kunst Auktionen, 15. April 1997, Nr. 27.

4.37 Sportfischer und Jäger am Nordcap, ca. 1860

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
21 x 33 cm
Rückseite bez. von Ivo Puhonny: Sportfischer und Jäger am Nordcap, ca. 1860
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.38 Interieur einer Bauernstube mit nacktem Knaben*, 1861

Öl auf Leinwand
19,9/20 x 28,3/28,2 cm
bez. u. l.: G. S. W. 27.7 61
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Bad. Hofmaler Georg Saal † 1871 \ Hotzenwald
Privatbesitz

4.39 Die Hanfbrecher, um 1861

Öl auf Leinwand
22,1 x 28,3 cm
bez. u. r.: G. Saal
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Bad. Hofmaler Georg Saal † 1871 \ Hanfbrecher Hotzenwald
Privatbesitz

Die stilistische und koloristische Nähe zu dem 1861 datierten *Interieur einer Bauernstube mit nacktem Knaben** (Kat. 4.38) lässt vermuten, dass die *Hanfbrecher* um dieselbe Zeit gemalt wurden.

4.40 Waldlandschaft mit Wiesen und zwei Häusern, um 1861

Öl auf Leinwand
20 x 28,2 cm
bez. u. l.: G. Saal
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Bad. Hofmaler Georg Saal † 1871
Privatbesitz

Ebenso wie das Gemälde *Die Hanfbrecher* (Kat. 4.39) ist *Waldlandschaft mit Wiesen und zwei Häusern* in der Farbgebung, Malweise und Auffassung mit dem 1861 datierten *Interieur einer Bauernstube mit nacktem Knaben** (Kat. 4.38) verwandt. Deshalb erscheint eine Entstehung um 1861 wahrscheinlich.

4.41 Interieur einer Bauernstube*, 1861

Öl auf Leinwand
36,5 x 49,2 cm
bez. u. r.: Todtmoos \ 13/9 61
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal, Schwarzwald *f* 98
Privatbesitz

4.42 Interieur der Wickardsmühle, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz
33,4 x 52,2 cm
bez. u. r.: Wickardsmühle \ 21.9.61
Rückseite bez.: Puhonny 130
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 88/62 - im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

Lit.: Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

4.43 Portrait von Joseph Ücker*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Presspan
39,9 x 20,2 cm
bez. o. r.: Joseph Ücker \ Willaringen 22.9.61.
Rückseite bez. in anderer Schrift: Hotzenwälder Georg Saal † 1870 Bad. Hofmaler
Privatbesitz

4.44 Portrait von Magdalene Ücker*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
29 x 23,5 cm
bez. o. r.: Magdalena Ücker \ in [...] \ 24.9.61
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.45 Interieur einer Bauernstube, 1861

Öl auf Leinwand
36,5 x 48,8 cm
bez. u. l.: Georg Saal. \ Wi(ckardsmühle?) 24.9.61 (kaum leserlich, da überklebt)
bez. auf Keilrahmen oben: *f* 97 (?) za*f* 97 \ 66 (?)
bez. auf Keilrahmen Mitte: 130 Puhonny
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 88/61 - im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

Lit.: Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

4.46 Portrait von Maria Gottstein*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Presspan
32,6 x 18,2 cm
bez. o. r.: Maria \ GOTTSTEIN. \ 8.10.61.
Rückseite bez.: Georg Saal † 1870
Privatbesitz

4.47 Interieur einer Bauernstube, 1861 (o. Abb.)

Öl auf Leinwand
30,2 x 49 cm
bez. u. r.: G. Saal. \ 10.10.61.
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 88/65 – im Juli 1988 dem Museum geschenkt von Doris Böer, Hamburg

Lit.: Schweers 1994, Bd. 4, S. 1603.

4.48 Portrait von Catharina Gernsbach*, 1861

Öl auf Holz
17 x 14,3 cm
bez. o. r.: Catharina Gernsbach \ 18.10.61
Rückseite bez.: Georg Saal † 1870 \ „Catharina Gernsbach“ 1861?
Privatbesitz

4.49 Portrait von Therese Fischer*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
24,5 x 20 cm (Ausschnitt aus Rahmen)
bez. o. r.: Therese Fischer \ 28.10.61
Privatbesitz

4.50 Portrait von Therese Würth*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe
26 x 22 cm (Ausschnitt aus Rahmen)

bez. M. r.: Therese \ Würth \ 29.10.61
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.51 Portrait von Therese Oswald*, 1861

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Presspan
28,3 x 22,8 cm
bez. o. r.: Therese \ Oswald \ 30.10.61.
Privatbesitz

4.52 Interieur einer Bauernstube mit einem auf einer Ofenbank sitzendem Mädchen*, 1861

Öl auf Leinwand
36,4 x 49,1 cm
bez. u. l.: G. Saal \ [...].10.61. (Datum nicht ganz leserlich, da Leinwand beschnitten)
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal, Schwarzwald *f* 90 44/36 Puhonny 130
Privatbesitz

4.53 Hügellandschaft mit See und Ansiedlungen, 1861

Aquarell über Bleistift auf blaugrauem Papier
29 x 43 cm
bez. u. r.: 1861 \ G. Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.54 Waldlandschaft bei Mondschein, 1861

Öl auf Leinwand
71 x 110 cm
bez.: G. Saal 1861
Rijksmuseum Amsterdam; Inv.Nr. A 1827 – bis 1899 im Besitz von Reinhard Baron Lynden, Den Haag

Eine Replik dieses Werkes schuf Saal im Jahre 1863– und zwar das Gemälde *La mare Appia dans la forêt de Fontainebleau* (Kat. 4.73). Noch im Jahr seiner Entstehung war es im Pariser Salon ausgestellt und wurde anschließend von dem französischen Kaiser Napoléon III für 6000 FF angekauft.

4.55 Skizze einer Waldlandschaft bei Mondschein*, um 1861/63

Tusche und Bleistift auf grauem Papier
23,9/23,8 x 36,4 cm
Privatbesitz

Hierbei dürfte es sich um eine Vorstudie zu dem 1861 ausgeführten Gemälde *Waldlandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.54) oder zu der zwei Jahre später wiederholten Gemäldefassung *La mare Appia dans la forêt de*

Fontainebleau (Kat. 4.73) handeln. Für diese Annahme sprechen die Übereinstimmungen in Motiv und Komposition. Lediglich der Betrachterstandpunkt liegt bei Skizze etwas näher als beiden Gemälden.

4.56 recto Skizze einer Waldlandschaft bei Mondschein*, um 1861/63

Bleistift auf beigem Papier – Stockflecken, an den Rändern eingerissen – Wasserzeichen: Einhorn auf Podest mit Kette am Hals
24 x 39,8 cm
Privatbesitz

Das Motiv, die Komposition und die Wahl des Bildausschnittes stimmen weitgehend mit der vorangegangenen Skizze (Kat. 4.55) überein. Daher liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Blatt um eine weitere Vorstudie zu der *Waldlandschaft bei Mondschein* von 1861 (Kat. 4.54) resp. zu der zwei Jahre später wiederholten Gemäldefassung *La mare Appia dans la forêt de Fontainebleau* (Kat. 4.73) handelt.

verso: Studienblatt mit vier Bäuerinnen, einer Ziege, einer Alphornbläserin und einem Kinderkopf*, um 1861/66

Bleistift auf beigem Papier – Stockflecken, an den Rändern eingerissen – Wasserzeichen: Einhorn auf Podest mit Kette am Hals
24 x 39,8 cm

Motivisch und stilistisch, das heißt in dem weichen, zumeist aus runden, kurzen Linien bestehenden Duktus und dem weitgehenden Verzicht auf Binnenschraffuren, kann das Blatt den Arbeiten des 1861 datierten Skizzenbuches aus dem Hotzenwald (Privatbesitz; o. Abb.) zur Seite gestellt werden. Demnach ist es wahrscheinlich, dass das Studienblatt ebenfalls um 1861 entstanden ist.

4.57 recto Studienblatt mit zwei Bäuerinnen und fünf Ziegen*, um 1861

Bleistift auf beigem Papier, quadriert; Stockflecken; eingerissene Ränder – Wasserzeichen: Einhorn auf Podest mit Kette am Hals
23,8 x 39,7 cm
Privatbesitz

Wie bereits bei dem vermutlich 1861 ausgeführten *Studienblatt mit vier Bäuerinnen, einer Ziege, einer Alphornbläserin und einem Kinderkopf** (4.56 verso) spricht der Duktus (weiche, meist runde, kurz gesetzte Linien, weitgehender Verzicht auf Binnenschraffuren) für eine Datierung des Blattes um 1861.

verso: Studie mit fliehenden Rentieren*

Bleistift auf beigem Papier

4.58 Die Alphornbläserin, um 1861/66

Aquarell und Tusche auf weißem Papier Wasserzeichen: Einhorn auf Podest mit Kette am Hals
22 x 37 cm
bez. u. r.: 60 \ ? 7
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Stil und Motiv rücken das Aquarell zeitlich in die Nähe des um 1861 ausgeführten *Studienblattes mit vier Bäuerinnen, einer Ziege, einer Alphornbläserin und einem Kinderkopf**, (Kat. 4.56 verso), das warme Kolorit und der weich verfließende Farbauftrag hingegen erinnern an Landschaftsaquarelle von 1866 (Kat. 4.115, 4.116, 4.119, 4.120).

4.59 Studie zur Alphornbläserin*, um 1861/66

Bleistift, Kohle, rote und weiße Kreide auf braungrauem Papier – Wasserzeichen: Michallet
46,3/46,5 x 61/61,1 cm
bez. u. r.: Studie zur Alphornbläserin \ Georg Saal
Privatbesitz

Hierbei handelt um eine Vorstudie zu der liegende jungen Frau auf dem Aquarell *Die Alphornbläserin* (Kat. 4.58). Daher ist, wie schon bei dem Aquarell *Die Alphornbläserin* (Kat. 4.58), eine Datierung um 1861/66 anzunehmen. Die enge stilistische Verwandtschaft zu den neun, 1862 entstandenen Aktstudien (Kat. 4.63 – 4.71) hingegen spricht eher für eine Entstehung um 1861 als um 1866.

4.60 Studie einer liegenden jungen Frau*, um 1861

Bleistift, Kohle und rote Kreide auf braungrauem Papier – Wasserzeichen: Michallet
46,5/47 x 61,2/61,5 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.59

4.61 Studie einer sitzenden Alphornbläserin*, um 1861

Bleistift, Kohle und rote Kreide auf braungrauem Papier – Wasserzeichen: Michallet
46,3/46,5 x 61/61,1 cm
Privatbesitz

Zur Datierung vgl. Kat. 4.59

4.62 Akt einer sitzenden Alphornbläserin*, um 1861

Bleistift, Kohle auf braungrauem Papier – Wasserzeichen: Michallet
46/46,4 x 61 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.59

4.63 Stehender weiblicher Akt und männlicher Profilkopf*, 1862

Bleistift auf braungrauem Papier - Wasserzeichen: Bellon
61/61,5 x 47/47,2 cm
bez. o. r.: 28 Merz 1862 \ Mme Eugénie 138 Rue Vougirard oder Vaugiraud
Privatbesitz

4.64 Sitzender weiblicher Akt und männlicher Profilkopf*, um 1862

Bleistift auf graublauem Papier - Wasserzeichen: Bellon
61,5 x 47,2 cm
bez. o. r.: Louise Cochière \ 12 Rue de la Bruyère
Privatbesitz

Die enge stilistischen Verwandtschaft zu der Studie *Stehender weiblicher Akt und männlicher Profilkopf** (Kat. 4.63) lässt vermuten, dass die vorliegende Aktzeichnung ebenfalls um 1862 ausgeführt wurde.

4.65 Sitzender weiblicher Akt, männlicher Profilkopf und sitzende Frau*, um 1862

Bleistift auf graublauem Papier - Wasserzeichen: Bellon LP
61/61,3 x 47/47,2
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.66 Stehender weiblicher Akt, 2 männliche Profilköpfe, Hund und Katze*, um 1862

Bleistift auf hellbeigem Papier - Wasserzeichen: Bellon LP
60,9 x 46,8 cm
bez. o. r.: Mlle Louise Rettig \ Rue Vanneau oder Vannian 21
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.67 Stehender weiblicher Rückenakt*, um 1862

Bleistift auf beigem Papier
24,5/6 x 11/11,4 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.68 Stehender weiblicher Akt mit erhobenen Armen*, um 1862

Bleistift auf beigem Papier
24,4/5 x 10,3/4 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.69 Stehender, nach vorn geneigter weiblicher Akt*, um 1862

Bleistift auf beigem Papier
25/25,3 x 15,9 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.70 Stehender weiblicher Akt mit vor dem Körper verschränkten Armen*, um 1862

Bleistift auf beigem Papier
24,7/8 x 8,8/9,1 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.71 Sitzender, nach rechts geneigter weiblicher Akt*, um 1862

Bleistift auf beigem Papier
25/25,3 x 18,4 cm
Privatbesitz

Zur Datierung siehe Kat. 4.64

4.72 recto Hügellandschaft mit spielenden Kindern*, 1862

Bleistift auf braunem Papier
12,9 x 24,5 cm
bez. u. l.: den 11 Sept. 9.9.62 Abendbeleuchtung \ sehr herbstliche Färbung
Privatbesitz

verso: Skizzenblatt, o. J.

4.73 La mare Appia im Wald von Fontainebleau, 1863

Öl auf Leinwand
120 x 201 cm
bez.: G. Saal 1863
Musée du Louvre Paris; Inv.Nr. RF 2374

Das Gemälde war 1863 im Pariser Salon (1. 5. - 1. 7. 1863) ausgestellt. Sieben Tage nach Beendigung der Ausstellung kaufte es der französische Kaiser Napoléon III zu einem Preis von 6000 FF für seine Privatsammlung.

Lit.: Foucart-Walter 1981, No 5/6, S. 347, 348.

4.74 Norwegische Gebirgslandschaft mit Rentieren, 1863

Öl auf Leinwand
39 x 54 cm
bez.: G. Saal Baden-Baden 1863
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.75 Norwegische Gebirgslandschaft mit Rentieren, um 1863

Aquarell über Tusche auf braunem Papier
29,5 x 43,6 cm

Rückseite bez.: V 122 120
Privatbesitz

Die motivische Nähe zu dem 1863 datierten Gemälde *Norwegische Gebirgslandschaft mit Rentieren* (Kat. 4.74) legt nahe, dass das Aquarell ebenfalls um 1863 entstanden ist.

4.76 Seeufer mit umgestürzten Bäumen, 1864

Öl auf Leinwand
34 x 47 cm
bez. u. r.: G. Saal Coudrée 29. März 64
Museum Wiesbaden; Inv.Nr. M 154 - wurde zusammen mit der 1865 datierten *Waldlandschaft* (Kat. 4.100) 1938 durch Tausch erworben.

4.77 Parklandschaft, 1864

Öl auf Leinwand
36,5 x 48 cm
bez. u. l.: G. Saal \ 15.6.64 […] de Bony
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 152, Karl & Faber, 29. / 30. 5. 1980, München, Nr. 911, Tafel 50.

4.78 Parklandschaft bei Coudrée*, 1864

Öl auf Leinwand
36,7 x 48,2 cm
bez. u. l.: G. S. \ Coudrée 7.9.64
Rückseite bez. auf Keilrahmen: h 124 pendant zu d 24 125
Klebezettel auf Keilrahmen: Kunstausstellung zu Dresden \ 118
Privatbesitz

4.79 Parklandschaft*, um 1864

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier
19,8 x 34 cm
Privatbesitz

In Motiv, Stil und Auffassung steht das Aquarell dem 1864 ausgeführten Gemälde *Parklandschaft bei Coudrée** (Kat. 4.78) nahe. Daher erscheint eine Entstehung des Blattes um dieselbe Zeit möglich.

4.80 Blick auf Kenilworth und das Schloss*, 1864

Aquarell über Bleistift auf grauem Papier
19 x 28 cm
bez. u. l.: Kenilworth \ Sept. 64
Privatbesitz

4.81 Blick auf die Kirche bei Kenilworth*, um 1864/65

Aquarell über Bleistift auf blaugrauem Papier, aufgeklebt auf Karton
21 x 29 cm
bez. auf Karton: Kirchlein bei Kenilworth – England Georg Saal
Privatbesitz

Da Saal dem mit ‚1864' datierten Aquarell *Blick auf Kenilworth und das Schloss** (Kat. 4.80) nach zu urteilen, bereits im Herbst des Jahres 1864 erstmals nach England gereist war, könnte Kat. 4.81 ebenfalls schon auf dieser Reise entstanden sein.

4.82 Blick auf die Kirche bei Kenilworth im Mondschein*, um 1864/65

Aquarell über Bleistift auf grauem Papier
21 x 29 cm
Privatbesitz

Es ist naheliegend, dass das Blatt im selben Jahr entstand wie das Aquarell *Blick auf die Kirche bei Kenilworth** (Kat. 4.81). Für diese Annahme sprechen der Stil, vor allem aber das nahezu identische Motiv und die Anlage. Wesentlicher Unterschied zwischen beiden Arbeiten ist die Beleuchtung. Saal fing bei Kat. 4.82 eine Mondscheinstimmung ein.

4.83 Portraitzeichnung von Ernst von Neuweier*, 1864

Bleistift auf weißem Papier, aufgezogen auf Pappe
20,5 x 14,9 cm
bez. u. r.: Waldhüter Ernst von Neuweier 22.10.64 \ Yburg
bez. auf Passepartout von J. Durm: Studie nach der Natur von G. Saal
bez. u. r.: Sammlung Ivo Puhonny \ Georg Saal
Privatbesitz

4.84 Portraitzeichnung eines jungen Mädchens*, 1864

Bleistift und Kohle auf weißem Papier
Ø 9 cm
bez. u. r.: 29.10.1864
Privatbesitz

4.85 Portraitzeichnung eines Mannes*, um 1864

Bleistift und Kohle auf weißem Papier
Ø 12 cm
Privatbesitz

Stilistisch steht das Blatt der 1864 ausgeführten *Portraitzeichnung eines jungen Mädchens** (Kat. 4.84) sehr nahe. Deshalb dürfte das Männerbildnis ebenfalls um jene Zeit entstanden sein.

4.86 Briefumschlag, 1864

Bleistift auf weißem Papier
bez. an der Breitseite l.: 1864 \ Trondjuniors
bez. u. r.: Trondseniors \ 1864
Privatbesitz

4.87 Nächtliches Stelldichein, 1864

Öl auf Leinwand
75 x 104 cm
bez. u. r.: G. Saal \ 1864
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 1693, Dorotheum Wien, 29. 9. 1993, Wien, Nr. 264; Sotheby's, 26. 5. 1983, New York; Sotheby's, 28. 5. 1981, New York, Nr. 76.

4.88 Norwegisches Fischerbegräbnis, 1864

Öl auf Leinwand
91 x 139 cm
bez. u. r.: G. Saal 1864
Privatbesitz

4.89 Vorstudie zum Norwegischen Fischerbegräbnis*, um 1864

Bleistift auf weißem Papier, zusammen mit Kat. 4.90 aufgeklebt auf Karton
11 x 20 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die Bleistiftstudie, sehr wahrscheinlich ein Entwurf zu dem 1864 ausgeführten Gemälde *Norwegisches Fischerbegräbnis* (Kat. 4.88), dürfte um 1864 zu datieren sein. Für diese Annahme sprechen das nahezu identische Landschaftsmotiv und die Komposition. Unterschiede zwischen der Studie und der Endfassung (Kat. 4.88) betreffen vor allem die Figurengruppe am rechen Uferstreifen. Diese scheint – wie an dem vorliegenden Blatt und fünf weiteren Entwürfen (Kat. 4.90 – 4.94) unschwer zu erkennen ist, den Maler besonders beschäftigt zu haben.

4.90 Vorstudie zum Norwegischen Fischerbegräbnis*, um 1864

Bleistift auf weißem Papier, zusammen mit Kat. 4.89 aufgeklebt auf Karton
11 x 20 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Zur Datierung siehe Kat. 4.89

4.91 Vorstudie zum Norwegischen Fischerbegräbnis*, um 1864

Bleistift auf weißem Papier
26 x 21 cm

Brieftext aus fremder, nicht identifizierbarer Hand: *Wenn ich in der Lotterie 150 tausend Franken gewönne so verspreche ich, Georgs großes rothes Bild die Mitternachtssonne samt Rahmen um die Summe von zwölftausend Franken zu kaufen. Georg verspricht mir, daß er das Bild in so weit restaurirt daß er die Luft nach seinem Gutdünken verändert, an den Uebrigen Formen Berge, Felsen, Wasser & ganzem Vordergrund darf aber nichts geändert werden, zugleich verspricht er, daß so fern ich nicht das Glük haben sollte das Bild zu besizen, er dafür Sorge tragen will daß ich im Atelier meine Freude daran haben kann*, ausgenomen, er mußte es an einen Glüklicheren verkauft haben der nicht nöthig hat auf das große Los zu warten,*
**wenn ich je wieder hieher kommen sollte, wenn er es aber mit einem andern Gegenstand übermalt, komme ich nicht wieder*
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Zur Datierung siehe Kat. 4.89

4.92 Vorstudie zum Norwegischen Fischerbegräbnis*, um 1864

Aquarell über Bleistift und Tusche
27,7/27,8 x 44,5 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Das identische Landschaftsmotiv und die Komposition deuten daraufhin, dass es sich bei dem bildmäßig ausgeführten Aquarell sehr wahrscheinlich um eine Vorstudie zu dem *Norwegischen Fischerbegräbnis* von 1864 (Kat. 4.88) handelt. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Studie und Endfassung (Kat. 4.88) jedoch liegt in der trauernden Figurengruppe am Ufer und dessen Verlauf.

4.93 Rückenfigur eines weißhaarigen Mannes*, um 1864

Bleistift, Kohle und rote und weiße Kreide auf graublauem Papier - Wasserzeichen: Michallet
61,5 x 47 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die Rückenfigur findet sich bereits auf dem Aquarell (Kat. 4.92). Demnach scheint eine Entstehung um 1864 wahrscheinlich.

4.94 Vorstudie zum Norwegischen Fischerbegräbnis*, um 1864

Öl auf Leinwand
68 x 106 cm
Privatbesitz

Bei der vorliegenden Ölstudie handelt es sich ebenfalls um einen Entwurf zum *Norwegischen Fischerbegräbnis* von 1864 (Kat. 4.88), weshalb eine Entstehung um 1864 angenommen werden kann. Hier konzentrierte sich der Maler ganz und gar auf die trauernde Figurengruppe am Ufer Die zahlreichen Übermalungen im Bereich der Personengruppe und des Pferdes zeigen den langwierigen Arbeitsprozess, in dessen Verlauf Saal ein Gemälde entwickelte.

4.95 Norwegische Fjordlandschaft bei Mondschein, um 1864

Öl auf Leinwand
70,8 x 100/100,5 cm
Privatbesitz

Die koloristische und stilistische Nähe zum *Norwegischen Fischerbegräbnis* von 1864 (Kat. 4.88) lässt vermuten, dass das Gemälde ebenfalls um 1864 datiert werden kann.

4.96 Weide bei Coudrée*, 1865

Öl auf Leinwand
25,5 x 36,4 cm
bez. u. r.: G S. Coudrée \ 6.9.65
Privatbesitz

4.97 Schloß Kenilworth*, 1865

Öl auf Leinwand
36,6 x 48 cm
bez. u. l.: Georg Saal \ Kenilworth 12 Sept 65
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal, England
Privatbesitz

Lit.: Kunstverein Baden 1874, 1875.

4.98 Strohmieten bei Kenilworth, 1865

Aquarell und Tuschefeder über Bleistift auf blauem Papier
20,7 x 27,8 cm
bez. u. r.: Kenilworth \ 17 Sept 65
Privatbesitz

4.99 Interieur eines Kaminzimmers*, 1865

Öl auf Leinwand
36,3/36,5 x 49 cm
bez. u. r.: G. S. Kenilworth 21. Sept. 65.
Privatbesitz

4.100 Waldlandschaft, 1865

Öl auf Leinwand
36,5 x 48 cm
bez. u. r.: G. Saal Asney 22.Sept. 1865
Museum Wiesbaden; Inv.Nr. M 156 – wurde zusammen dem 1864 datierten *Seeufer mit umgestürzten Bäumen* (Kat. 4.76) 1938 durch Tausch erworben.

4.101 Baumbestandener Flusslauf bei Kenilworth*, 1865

Aquarell über Bleistift auf elfenbeinfarbenem Papier
20,5 x 28 cm
bez. u. l.: Kenilworth 30.9.65
Privatbesitz

4.102 Baumbestandener Flusslauf bei Kenilworth im Mondschein*, um 1865

Aquarell und Tusche über Bleistift auf elfenbeinfarbenem Papier
20,5 x 28,2 cm
Privatbesitz

Hierbei handelt es sich um eine Variation des 1865 datierten Aquarells *Baumbestandener Flusslauf bei Kenilworth** (Kat. 4.101). Angesichts dessen erscheint eine Entstehung um dieselbe Zeit wahrscheinlich.

4.103 Weidelandschaft mit Schafen, einem Pferd und einem Wagen*, 1865

Öl auf Leinwand
36,5 x 48 cm
bez. u. l.: G. Saal \ Kenilworth 1865
Privatbesitz

4.104 Parklandschaft*, 1865

Aquarell über Bleistift auf hellblauem Papier
9,9 x 15,5 cm
bez. u. r.: G. Saal \ 1865
Privatbesitz

4.105 Der hundertjährige Geburtstag, 1865

Öl auf Leinwand
83,5/87 x 107/125 cm
bez. u. r.: G. Saal 1865
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Sotheby's, 26. 11. 1986, London, Nr. 131.

4.106 Der Dorfgeiger, um 1865

Bleistift auf weißem Papier
12,9 x 18,1 cm
bez. u. l.: G. Saal „Der Dorfgeiger" bez. u. M.: das Originalbild (Oel) wurde als Knaus nach Amerika verkauft, wie ich nachträglich erfuhr. Puhonny
Privatbesitz

4.107 Der Brautkauf, um 1865

Bleistift auf Pergament; Schadstellen
50,2 x 71,4 cm
Privatbesitz

4.108 Flusslandschaft bei Mondschein mit Segelboot, 1865

Öl auf Leinwand
50,5 x 80 cm
bez.: G. Saal \ 1865
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Christie's, 24. 4. 1991, Amsterdam, Nr. 258, Abb. S. 103.

4.109 Flusslandschaft bei Mondschein*, 1865

Öl auf Leinwand
100 x 140 cm
bez.: unbekannt
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.110 Flusslandschaft bei Mondschein, um 1865

Öl auf Leinwand
24 x 32 cm
bez. verso: G. Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel, 6. / 8. 3. 1986, Stuttgart, Nr. 2945, Abb. S. 103.

In Motiv, Farbgebung und Stil der 1865 ausgeführten *Flusslandschaft bei Mondschein* (Kat. 4.109) verwandt, kann von einer Entstehung um 1865 ausgegangen werden.

4.111 Flusslandschaft bei Mondschein mit Segelboot, um 1865

Öl auf Leinwand
27,6 x 38,5 cm
bez. u. r.: G. Saal
Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 874 – Vermächtnis aus der Sammlung Thekla, Düsseldorf

Lit.: Kat. Sprung o. J., Nr. 211.

In Stil, Motiv und Auffassung den anderen, 1865 gemalten Mondscheinbildern (Kat. 4.108, 4.109) vergleichbar, könnte das Koblenzer Werk ebenfalls um 1865 ausgeführt worden sein.

4.112 recto Portraitkarikatur von Pryor*, 1866

Bleistift auf beigem Papier
9,9 x 11 cm

bez. u. l: Dienstag 17. Juli 1866 kam Pryor von Paris ½ 5 Uhr

verso: **Portraitkarikatur von Pryor*, um 1866**

Privatbesitz

4.113 Portrait von Franziska Metzger*, 1866

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Presspan

28,9 x 19,4 cm

bez. M. l.: Franziska \ Metzger \ 73 Jahre \ Lochhaus 14/9 66

Rückseite bez.: Georg Saal † 1871 \ Franziska Metzger 73 Jahre Lochhaus 14/9 66 \ Sammlung Puhonny

Privatbesitz

4.114 recto Studienblatt mit Ziegen*, 1866

Bleistift auf beigegrauem Papier

23 x 36,9 cm

bez. u. r.: G. S. 13 – 10 - 66 \ Georg Saal

verso: **Landschaft mit Wegkreuz*, o. J.**

Privatbesitz

4.115 Steinbruch bei Vormberg (?)*, 1866

Aquarell über Bleistift auf weißem Papier Wasserzeichen: Whatman

25 x 42 cm

bez. u. l.: 6.11.66

bez. u. r.: Georg Saal \ Steinbruch / Vormberg (?)

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.116 Blick über Baden-Baden*, ca. 1866

Aquarell über Bleistift auf Papier Wasserzeichen: Whatman 1865

29 x 45 cm

bez. u. r.: Baden-Baden ca 1866 Georg Saal

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.117 Blick über Baden-Baden*, um 1866

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier

22,7 x 29,7 cm

bez. u. r.: Au 51 - 8.

heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Standpunkt und Motiv sind mit dem gleichnamigen, 1866 entstandenen Blatt *Blick über Baden-Baden** (Kat. 4.116) nahezu identisch. Deshalb dürfte das vorliegende Aquarell ebenfalls um 1866 entstanden sein.

4.118 Mittelgebirgslandschaft mit Wiesen*, um 1866

Aquarell auf blaugrauem Papier
28 x 48 cm
bez. u. l.: nicht entzifferbar
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Kolorit, Malweise und Stil ähneln dem 1866 datierten *Steinbruch bei Vormberg (?)** (Kat. 4.115) und dem *Blick über Baden-Baden** (Kat. 4.116) und sprechen daher für eine Datierung der Ansicht um 1866.

4.119 Waldlichtung bei Korbmattfelsen-Waldecken*, um 1866

Aquarell auf blaugrauem Papier Wasserzeichen: Michallet
30 x 46 cm
bez. u. r.: Georg Saal \ Korbmattfelsen-Waldecken / vom Lauersberg aus
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Zur Datierung siehe Kat. 4.118

4.120 Blick über eine Landschaftsebene*, um 1866

Aquarell über Bleistift auf hellbeigem Papier, unvollendet Wasserzeichen: JH
24 x 33 cm
bez. u. r.: Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Zur Datierung siehe Kat. 4.118

4.121 Schloß Kenilworth, 1866

Öl auf Leinwand
36,5 x 48,1 cm
bez. u. l.: G. Saal. 1866
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal England ∂ 75
Privatbesitz

Lit.: Auk.Kat. Bangel 1876, S. 6, Nr. 34.

4.122 Blick auf Mittelzell mit Münster auf der Insel Reichenau*, 1867

Aquarell über Bleistift auf blaugrauem Papier
29 x 43 cm
bez. u. l.: Mittelzell Reichenau bez. u .r.: G. S. \ 5. oder 6.8.67 \ Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.123 Portrait von Josepha Ebner*, 1867

Öl auf Pappe
22,1 x 16,4/6 cm
bez. o. r.: Josepha Ebner \ 20/9 1867
Privatbesitz

Lit.: Ausst.Kat. Karlsruhe 1922, S. 43.

4.124 Portrait von Fridolin Ûle*, 1867

Öl auf Pappe
22 x 18,7 cm
bez. M. r.: Fridolin Ûle \ 5 Jahre alt. \ 22.9.67
Privatbesitz

Lit.: Ausst.Kat. Karlsruhe 1922, S. 43.

4.125 Blick auf den Titisee*, 1867

Aquarell über Bleistift auf hellbeigem Papier
23 x 32 cm
bez. u. r.: Titi See 26 Sept 67 \ G. Saal
Privatbesitz

4.126 Mittelgebirgslandschaft mit Flusslauf*, um 1867

Aquarell über Bleistift auf weißem Papier
10 x 13 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Farblich und stilistisch steht das Aquarell der 1867 ausgeführten Ansicht *Blick auf den Titisee** (Kat. 4.125) nahe. Daher erscheint eine Entstehung des Blattes um dieselbe Zeit wahrscheinlich.

4.127 Wasserfall*, um 1867

Aquarell über Bleistift auf weißem Papier
28 x 43 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die dezente Farbigkeit und der weichverfließende Farbauftrag erinnern an den 1867 festgehaltenen *Blick auf den Titisee** (Kat. 4.125) und die *Mittelgebirgslandschaft mit Flusslauf** (Kat. 4.126). Daher könnte Kat. 4.127 ebenfalls um 1867 ausgeführt worden sein.

4.128 Felsstudie - Alte Selzhof*, 1867

Aquarell auf bräunlichem Papier
28,8 x 42,2 cm

bez. u. r.: alte Selzhofs \ Baden \ 3 Oct. 1867.
Privatbesitz

4.129 Waldlandschaft*, 1867

Öl auf Leinwand
30 x 43 cm
bez. u. r.: G. Saal 1867
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal England N. 158
Privatbesitz

4.130 Rast im Gebirge, 1867

Öl auf Leinwand
31,5 x 44,5 cm
bez. u. l.: G. Saal \ 1867
Privatbesitz

4.131 Mondscheinlandschaft mit Windmühle und Eseltreiber, 1867

Aquarell über Bleistift auf chamoisfarbenem Papier
17,4 x 23,7 cm
bez. u. r.: G. Saal 1867
Privatbesitz

4.132 Garmisch in Bayrisch Tirol, 1867 (o. Abb.)

Öl auf Leinwand
48 x 63 cm
bez. u. l.: G. Saal München 1867
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: 128. Auktion, Carola van Ham, 21. - 24. 3. 1990, Köln, Nr. 1332, Abb. Tafel 110.

4.133 Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten*, 1867

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier
18 x 25,4 cm (Ausschnitt aus Passepartout)
bez. u. r.: G. Saal \ 1867.
Privatbesitz

4.134 Schwarzwaldhaus bei Todtmoos*, um 1867

Aquarell auf grauem Papier
28,9 x 42,3 cm

bez. auf Rückseite: 5 \ ?. 114 \ Todtmoos Schwarzwald \ n VIII
Privatbesitz

Das Aquarell dürfte um 1867 entstanden sein. Motivisch steht es der 1867 gemalten Ansicht *Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten** (Kat. 4.133) nahe, insbesondere im Bereich der linken Bildpartie (Haus, Landschaft).

4.135 Mittelgebirgslandschaft mit Berghütte*, um 1867

Aquarell auf grauem Papier
28 x 45 cm
Privatbesitz

Malweise und Farbgebung sind dem Aquarell *Schwarzwaldhaus bei Todtmoos** (Kat. 4.134) vergleichbar. Daher erscheint es naheliegend, dass Saal Kat. 4.135 ebenfalls um 1867 ausführte.

4.136 Schweizer Gebirgslandschaft bei Richisau*, 1868

Öl auf Leinwand
46 x 69,5 cm
bez. u. r.: Richisau 31 Juni 1868
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 152, Karl & Faber, 29. / 30. 5. 1980, München.

4.137 Der Lago Maggiore mit vier blumenpflückenden Frauen, 1868

Öl auf Leinwand
46 x 69 cm
bez. u. l.: Saal bez. u. r.: Kl 22.7.1868
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.138 Der Lago Maggiore, 1868

Öl auf Leinwand
46 x 69 cm
bez. u. l.: G. Saal \ 1868
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.139 Gebirgslandschaft bei Richisau*, 1868

Öl auf Leinwand
46 x 69,2 cm
bez. u. l.: Richisau 11 August 1868
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Auktion 152, Karl & Faber, 29. / 30. 5. 1980, München.

4.140 Gebirgslandschaft mit See*, 1868

Aquarell
26 x 40 cm
bez. u. r.: G. Saal 1868
Privatbesitz

4.141 Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten*, 1868

Tuschefeder und Bleistift auf beigegrauem Papier
24,8 x 36,2 cm
bez. u. l.: G. Saal 1868.
Privatbesitz

4.142 Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten*, 1868

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier
14,1 x 21,7 cm (Ausschnitt aus Passepartout)
bez. u. r.: G. Saal 1868.
Privatbesitz

4.143 Dorfstraße im Schwarzwald mit 4 Rekruten*, um 1868

Öl auf Leinwand
41,7/41,3 x 62,2/62,3 cm
verso: Klebezettel auf Keilrahmen: Landschaft Motiv aus dem Schwarzwald mit Staffage \ Georg Saal. (nach 1868) Eigentümer: Dipl.-Ing. Rud. Durm, Karlsruhe
Privatbesitz

Von kleineren Veränderungen abgesehen (u. a. Standpunkt und Anzahl der Ziegen, Haltung des Abschiednehmenden links sowie des Ziegenhirtens) stimmt das Ölbild in Motiv und Komposition mit dem gleichnamigen, 1868 ausgeführten der Tuschefederzeichnung (Kat. 4.141) und dem Aquarell (Kat. 4.142) überein. Bei beiden Blättern dürfte es sich um Vorstudien zu dem vorliegenden Gemälde handeln, das demnach frühestens 1868 gemalt worden sein kann. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Bild um das Gemälde gleichen Titels, das Frankreich 1868 laut Püttner (1871, S. 1310) für die Nationalgalerie Luxembourg angekauft hatte.

4.144 Rekrut beim Abschied*, um 1868

Bleistift auf beigegrauem Papier
13,2 x 17,7 cm (Ausschnitt aus Passepartout)
Privatbesitz

Das Blatt ist um 1868 zu datieren. Hier variierte Saal die Abschiedsszene des Rekruten von seiner Liebsten.

4.145 Waldinterieur mit 2 Spaziergängern*, 1868

Öl auf Leinwand
46,2 x 68,2/68 cm
bez. u. r.: Georg Saal \ 1868
Privatbesitz

4.146 Lichtenthaler Allee*, um 1868

Öl auf Leinwand
88,7 x 61,4 cm
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal Baden-Baden e 86 Allee
Privatbesitz

Die koloristische und stilistische Nähe zu dem 1868 ausgeführten Gemälde *Waldinterieur mit 2 Spaziergängern** (Kat. 4.145) spricht für eine Entstehung um 1868.

4.147 Englisches Landhaus an einem Teich*, 1868

Öl auf Leinwand
36,4 x 50,5 cm
bez. u. l.: G Saal \ 1868
Rückseite bez. auf Keilrahmen: Collection Saal, England ∂ 64
Privatbesitz

Lit.: Auk.Kat. Bangel 1876, S. 6, Nr. 39.

4.148 Rentierjagd in Norwegen, 1868

Öl auf Leinwand
45 x 68 cm
bez. u. r.: G. Saal 1868
Privatbesitz

4.149 Rentierjagd in Norwegen, um 1868

Aquarell über Bleistift auf Papier
27 x 43 cm
bez. u. r.: G. Saal
Privatbesitz

Das Aquarell dürfte in den letzten Lebensjahren Saals entstanden sein. Für diese Annahme sprechen das Thema und einzelne Motivelemente (etwa großer Findling, hinter dem ein Jäger seiner Beute auflauert), die sich auch auf der 1868 datierten *Rentierjagd in Norwegen* (Kat. 4.148) finden.

4.150 Un amateur indiscret, 1868

Photographie nach dem gleichnamigen, heute verschollenen Ge mälde (109 x 150 cm)
17,3 x 25,4 cm
bez. u. r.: G. Saal 1868
bez. u. l.: Paint par Saal bez. u. M.: 646 bez. u. r.: Photographie par Goupil & C^{ie}
Privatbesitz

Die Vorgeschichte zu dem heute verschollenen Gemälde *Un amateur indiscret* wurde im Mai 1868 in der französischen Zeitschrift La Chasse Illustrée abgedruckt.

Lit.: Bangel 1876, S. 10, Nr. 87; La Chasse Illustrée, Journal des plaisirs de la ferme et du château, No 40, 1. année, Samedi, 2 mai 1868.

4.151 Vorstudie zu dem Gemälde Un amateur indiscret, um 1868

rote Kreide auf blaugrauem Papier
29 x 21 cm
bez. u. l.: Georg Saal \ Studie zum Bär u. Landschaftsmaler
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die Detailstudie zu dem Gemälde *Un amateur indiscret*, das nur noch aus einer Photographie (Kat. 4.150) bekannt ist, dürfte 1868 gezeichnet worden sein.

4.152 Der Angriff*, 1868

Aquarell über Bleistift auf Papier
16,4 x 22,4 cm
bez. u. l.: G. Saal \ 1868
Privatbesitz

4.153 Der Angriff*, um 1868

Aquarell über Bleistift mit Deckweiß auf blaugrauem Papier
22 x 31 cm
Privatbesitz

Bei diesem Blatt handelt es sich zweifelsohne um eine Variation des 1868 datierten Aquarells *Der Angriff** (Kat. 4.152). Deshalb erscheint eine Datierung um dieselbe Zeit naheliegend. Für diese Annahme sprechen neben der Motivähnlichkeit auch der Stil und die Farbgebung. Die wichtigsten Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten (Kat. 4.152, 4.153) betreffen den Standpunkt, die Farbgebung sowie die Position des auf einen Baum geflüchteten Mannes.

4.154 Studie zu dem Aquarell Der Angriff*, um 1868

Bleistift mit Deckweiß auf blaugrauem Papier, teils aquarelliert
21 x 29 cm

bez. u. r.: Georg Saal
Privatbesitz

Das Blatt variiert das um 1868 zu datierende Aquarell *Der Angriff** (Kat. 4.153) und dürfte deshalb ebenfalls um diese Zeit ausgeführt worden sein. Gegenüber Kat. 4.153 veränderte Saal die Jahreszeit. Er verlegte die Szenerie vom Sommer in den Winter und schilderte bei der vorliegenden Ansicht eine schneebedeckte Waldlandschaft.

4.155 Studie zu dem Aquarell Der Angriff*, um 1868

Bleistift auf weißem Papier, teils aquarelliert; aufgeklebt auf Karton
22 x 27 cm
Privatbesitz

Wie bei Kat. 4.154 schilderte Saal auch bei dieser Variation des Themas ‚Angriff' eine schneebedeckte Waldlandschaft. Im Gegensatz zu allen bisherigen Aquarellen (Kat. 4.152 – 154) allerdings zeigte er bei Kat. 4.155 ein anderes Stadium des Angriffs. Außerdem gab er dem bäuchlings auf dem Boden liegenden Mann ein Messer in seine Hand.

4.156 Detailstudie zu dem Aquarell Der Angriff*, um 1868

Bleistift auf weißem Papier, aufgeklebt auf Karton
12 x 22 cm
Privatbesitz

Die Zeichnung ist eine Detailstudie zu Kat. 4.155 und dürfte deshalb ebenfalls um 1868 ausgeführt worden sein.

4.157 Mondscheinlandschaft, 1868

Öl auf Leinwand
36 x 55 cm
bez. u. l.: G. Saal 1868
Rückseite Notiz von Ivo Puhonny: Georg Saal, badischer Hofmaler, gestorben 1871, Marie Saal
Privatbesitz

4.158 Portrait von Marie Saal*, frühesten um 1868

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Holz
16 x 12,5 cm
Rückseite Notiz von Ivo Puhonny: Georg Saal, badischer Hofmaler, gestorben 1871, Marie Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Bei der Portraitierten handelt es sich um Georg Saals zweite Tochter, Maria Elisabetha Luise. Sie kam am 5. Mai 1856 zur Welt und dürfte zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildnisses nicht älter als zwölf Jahre gewesen sein. Deshalb erscheint eine Datierung des Gemäldes frühestens um 1868 wahrscheinlich.

4.159 recto Portraitzeichnung von Sofie Saal*, um 1868

Bleistift auf Papier
15 x 20 cm
bez. u. M.: Sofie Saal
bez. u. r.: Georg Saal
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 11627

Wiedergegeben ist Georg Saals erstgeborene Tochter, Sophia Katharina (21. 2. 1854 - 1903). Sie dürfte zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bildnisses nicht älter als vierzehn Jahre alt gewesen sein. Deshalb erscheint eine Datierung des Blattes um 1868 wahrscheinlich.

verso: **Studie einer Hochgebirgslandschaft, um 1868**

4.160 Dorfstraße in Ermat-Buels*, 1869

Aquarell auf blaugrauem Papier
29 x 45 cm
bez. u. l.: G. S. \ Ermat-Buels \ 18/8 69. bez. u. r.: Georg Saal
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

4.161 Gebirgslandschaft, 1869

Aquarell auf graublauem Papier
20,6 x 28,7/8 cm
bez. u. r.: 22 August 1869.
Rückseite bez.: V 144 30.
Privatbesitz

4.162 Gebirgsdorf mit Blick auf schneebedeckte Berge*, um 1868

Aquarell auf Papier
27,2 x 43,3 cm
Privatbesitz

Malweise, Auffassung und Kolorit sind der *Gebirgslandschaft* von 1869 (Kat. 4.161) sehr ähnlich. Deshalb scheint eine Ausführung um dieselbe Zeit sehr wahrscheinlich.

4.163 Schluchsee*, 1869

Aquarell über Bleistift auf graublauem Papier, aufgezogen auf Papier
16,5 x 30,3 cm
bez. u. l.: Schluchsee \ 8/9 69.
Rückseite bez.: V 143 40
Privatbesitz

4.164 Mittelgebirgslandschaft mit Dorf und Kirche*, um 1869

Aquarell über Bleistift auf graublauem Papier
24 x 32,2/32,5 cm, u. l. beschnitten
Privatbesitz

Auffassung, Farbgebung und Malweise sind dem Aquarell *Schluchsee* (Kat. 4.163) vergleichbar, weshalb von einer Entstehung des Blattes um 1869 ausgegangen werden kann.

4.165 Lichtung bei Richisau mit Findling*, 1869

Aquarell auf blaugrauem Papier
28 x 44 cm
bez. u. r.: Georg Saal \ Richisau 10.Sept 1869.
Privatbesitz

4.166 Gebirgslandschaft bei Flÿ in der Schweiz*, 1869

Aquarell auf Papier
28,5 x 42 cm
bez. u. r.: Flÿ 19/9 69.
Privatbesitz

4.167 Oberblegi-See, 1869

Aquarell auf graublauem Bütten
30,5 x 47 cm
bez. u. r.: Georg Saal Sept. 1869 Oberblegi-See Canton Glarus
heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Karl & Faber, 29. / 30., 5. 1980, München, Nr. 984.

Lit.: Wichmann 1981, S. 73.

4.168 Felsstudie*, 1869

Aquarell auf Pappe
28,6 x 44,5 cm
bez. u. l.: G. Saal. \ 1869
Privatbesitz

4.169 Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier, 1869

Öl auf Leinwand
110 x 170 cm
bez. u. r.: G. Saal 1869
Privatbesitz

Lit.: Auk.Kat. Bangel 1876, S. 11, Nr. 90.

4.170 recto Vorstudie zu dem Gemälde Gebirgslandschaft mit wildgewordenem Stier*, um 1869

Bleistift auf beigem Papier, rechter Rand abgerissen
13,5 x 19,2 cm
Privatbesitz

Hierbei handelt es sich um eine Vorstudie zu dem 1869 ausgeführten Gemälde (Kat. 4. 169). Deshalb erscheint eines Datierung des Blatt in dasselbe Jahr sehr wahrscheinlich.

verso: **Studienblatt mit Ziegenhirte, Herde und Geigenspieler*, um 1869**

4.171 Studienblatt mit Ziegenhirt, Mädchen und Geigenspieler*, um 1869

Bleistift auf beigem Papier, quadriert
14,6 x 23,2 cm
Privatbesitz

4.172 Alpenlandschaft, 1869

Öl auf Leinwand
81,5 x 101 cm
bez. u. r.: G. Saal 1869.
heutiger Aufenthaltsort unbekannt - zur Versteigerung angeboten bei: Galerie Fischer, 17. / 28. 5. 1983, Luzern, Nr. 1535.

4.173 Besuch von einem Bären*, 1869

Öl auf Leinwand
75,3/75,5 x 95/95,5 cm
bez. u. l.: G. Saal 1869.
Privatbesitz

4.174 Saal bei einem Schläfchen im Gebirge*, 1869

Lithographie; Stockflecken
23,2 x 29,8 cm
bez. u. r.: G Saal. 1869 p.
Privatbesitz

4.175 Zwei auf einem Felsvorsprung stehende Gemsen*, um 1869

Bleistift, Kohle und weiße Kreide grauem Papier
20,1 x 14,7 cm
Privatbesitz

Stilistisch lässt sich das Blatt der Lithographie *Saal bei einem Schläfchen im Gebirge** (Kat. 4.174) zur Seite stellen. Deshalb erscheint eine Datierung um 1869 wahrscheinlich.

4.176 Sitzender Hütejunge*, um 1869

Aquarell über Bleistift auf Papier
20 x 15 cm
heutiger Aufenthaltsort unbekannt

Die Haltung und das Aussehen des Hütejungen erinnern stark an den Ziegenhirten auf der 1869 datierten Lithographie *Saal bei einem Schläfchen im Gebirge** (Kat. 4.174). Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass das Aquarell ebenfalls in diesem Jahr entstanden ist.

4.177 Liegender Hütejunge im Gebirge*, um 1869

Öl auf Leinwand
34,8/35 x 48 cm
bez. u. r.: G. S.
Stempel auf Leinwand: CH. ABON (?) rue de Dovard M^{D} de Couleurs Rue de Bugy, 19
Privatbesitz

Das Bild dürfte aus stilistischen und koloristischen Gründen in den letzten Lebensjahren Saals entstanden sein. Die Ähnlichkeit des liegenden mit dem sitzenden Hütejungen (Kat. 4.176) lässt eine Datierung um 1869 naheliegend erscheinen.

4.178 Haus mit dem Glöckel in Oberbeuren, 1869

Aquarell auf weißem Papier
28,9 x 44,7 cm
bez. u. l.: G Saal. \ 1869 \ Lichtenthal \ Baden-B.-
Rückseite in Bleistift: Haus Buschert „Haus mit dem Glöckel“ Horhalder Gasse
Stadtmuseum Baden-Baden; Inv.Nr. 9815 – im Dezember 1940 angekauft von Ivo Puhonny für 70 Mark.

4.179 Gänseteich*, um 1869

Aquarell über Bleistift auf beigem Papier, aufgezogen auf Papier
18 x 21,7/9 cm
Privatbesitz

Stil und Kolorit sind dem 1869 datierten Aquarell *Haus mit dem Glöckel in Oberbeuren* (Kat. 4.178) vergleichbar. Daher erscheint eine Entstehung um dieselbe Zeit wahrscheinlich.

4.180 Studienblatt mit Ziegen*, ca 1869

Bleistift auf grüngrauem Papier - teils aquarelliert
25,4/25,7 x 40,7/40,9 cm
bez. u. r.: Georg Saal \ A 41 - !3 ca 1869
Privatbesitz

4.181 Flusslandschaft bei Mondschein, 1870

Öl auf Leinwand

115,5 x 186 cm

bez. u. r.: G. Saal. 1870

Stempel auf Leinwand: M^{D} de Couleurs L'Ines Jérome Ottoz Rue de la Bruyère 22

Privatbesitz

Lit.: Witt Library 1980; Exposition Cornish Collection. Pres. to Hamstead. Public Library 1928; Auk.Kat. Bangel 1876, S. 10, Nr. 88.

4.182 Hirtenidylle, 1870

Öl auf Leinwand

126 x 197 cm

bez. u. r.: G. Saal Paris 1870

heutiger Aufenthaltsort unbekannt – zur Versteigerung angeboten bei: Sotheby's, 10. - 14. 10. 1995, Baden-Baden, Nr. 4293, Abb. Tafel XXVII.

Lit.: Thieme-Becker 1992, Bd. 29, S. 278; Auk.Kat. Bangel 1876, S. 11, Nr. 89; Kunstverein Baden 1874, 1875; Mus.Kat. Baden-Baden Louis Jüncke'sche Stiftung, o. J., Nr.79.

5 Anregungen und Einflüsse

5.1 Friedrich Christian Reinermann (1764 – 1835) – Ansicht der Burg Stolzenfels, vor 1836

Bleistift

34 x 46 cm

bez. o. r.: unleserlich

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. G 1550

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 161, Nr. 741, Abb. S. 438.

5.2 Karl Bodmer (1809 – 1893) – Burg Stolzenfels, im Hintergrund Burg Lahneck, 1836

Aquarell über Bleistift

29,6 x 38,7 cm

verso bez.: Original=Aquarell im Auftrage / meines Vaters von K. Bodmer / gefertigt. Verkauft am 18/9 83. / Ferd. Hölscher / Coblenz.

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. G 1967/98

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 118, Nr. 353, Abb. S. 223.

5.3 Johann Ludwig Bleuler (1792 – 1850) – Schloss Stolzenfels, 1839/40

Gouache

32,5 x 48,5 cm

bez. u. r.: par Ls. Bleuler à Schafouse en Suiße

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 1985/16

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 116, Nr. 349, Abb. S. 223.

5.4 Egidius Federle (Zeichner) und Salathé (Stecher) - Vue de roches de Lourley et de la pêche des saumons, o. J.

Aquatinta

18,5/20,5 x 28,5/29,5 cm

erschienen in *Ouvrage,* hrsg. von Aloys Schreiber, Schaffhausen um 1840

Lit.: Schmitt 1996, Nr. 227/57, S. 492, Abb. 24.

5.5 Ernst Fröhlich (Zeichner) und Johann Jakob Tanner (Stecher) – Der Lureley Felsen, o. J.

Aquatinta

ca. 11,5 x 17,5 cm

erschienen in *Der Rhein von Mannheim bis Düsseldorf,* hrsg. von Ernst Fröhlich, Mannheim [1848]

Lit.: Schmitt 1996, Nr. 76/10, S. 171, Abb. 25.

5.6 Johann Jakob Tanner (Zeichner und Stecher) – Loreley, o. J.

Aquatinta

9,5 x 14/14,5 cm

erschienen in *Souvenir du Rhin,* hrsg. von L. J. Kirchberger, um 1850

Lit.: Schmitt 1996, Nr. 117/12, S. 253, Abb. 22.

5.7 Konrad Zick (1773 – 1836) - Blick auf Koblenz mit Moselmündung, 1816

Öl auf Leinwand

48,5 x 63 cm

bez. u. M.: Zick pinxit 1816

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 644

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 95, Nr. 253.

5.8 Konrad Zick (1773 – 1836) – Ehrenbreitstein, gesehen vom Rheinkran, 1816

Öl auf Leinwand

49,5 x 64 cm

bez. u. l.: Zick pinxit 1816

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 625

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 95, Nr. 254, Abb. S. 221.

5.9 Johannes Jakob Diezler (1789 – 1855) – Ansicht von Koblenz, gesehen von der Höhe zwischen Ehrenbreitstein und Urbar mit wanderndem Paar, 1818

Öl auf Leinwand

38 x 59,3 cm

bez. u. M.: I.D. 1818

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 952

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 27, Nr. 43, Abb. S. 205.

5.10 Johann Baptist Bachta (1782 – 1856) – Blick von Weißenthurm nach Neuwied, o. J.

Öl auf Holz

32,5 x 55 cm

Mittelrhein-Museum Koblenz; Inv.Nr. M 986

Lit.: Mus.Kat. Koblenz 1999, S. 18, Nr. 18, Abb. S. 203.

5.11 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Die Munterley bei Gerolstein in der Eifel, um 1844/45

Aquarell über Bleistift auf braunem Karton

46 x 66,3 cm

bez. u. r.: G 73 (nicht eigenhändig)

Privatbesitz

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 128, Abb. S. 182.

5.12 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Blick auf das Jungfrauenmassiv, um 1835

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe

27,1 x 35,6 cm

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Inv.Nr. A I 1108

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 36, Abb. S. 109.

5.13 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Partie bei Goldau, um 1835

Öl auf Pappe

32,4 x 40,6 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Lg. 1736 (Dauerleihgabe der Staatlichen Kunsthalle der Bildenden Künste Karlsruhe seit 2001)

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 34, Abb. S. 107.

5.14 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Felsiges Flussgestade, um 1833

Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Pappe

19,3 x 33,2 cm

bez. o. l. eingeritztes Monogramm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Lg. 636 (Dauerleihgabe der Staatlichen Kunsthalle der Bildenden Künste Karlsruhe seit 1920)

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 28, Abb. S. 102.

5.15 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Landschaft. Ein Schloss am See, um 1829

Öl auf Leinwand, doubliert

50 x 65 cm

bez. u. l.: JWS

Privatbesitz

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 15, Abb. S. 92.

5.16 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Waldrand in der Abenddämmerung, 1838/42

Öl auf Leinwand

54,5 x 51 cm

bez. u. r.: JWS

Stadtgeschichtliches Museum Jülich; Inv.Nr. 2000/47

Lit.: Mus.Kat. Jülich 2001, Kat.Nr. 104, Abb. S. 274.

5.17 Andreas Achenbach (1815 – 1910) – Norwegische Gebirgslandschaft, 1840

Öl auf Leinwand

92 x 131,5 cm

bez. u. l.: A. Achenbach 1840

Kunstmuseum Düsseldorf; Inv.Nr. M 1977-2 – 1977

Lit.: Ausstell.Kat. Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, S. 210, Abb. S. 79.

5.18 Andreas Achenbach (1815 – 1910) – Hardanger Fjord, 1843

Öl auf Leinwand

157 x 209 cm

bez. u. r.: A. Achenbach 1843

Privatbesitz

Lit.: Ausstell.Kat. Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, S. 211, Abb. S. 78.

5.19 Andreas Achenbach (1815 – 1910) – Trollhättan-Fälle, 1835

Öl auf Holz

24 x 32 cm

bez. u. l.: d 22 Juli 1835 Trollhättan bez. u. r.: AA.
Museum für Kunst- und Kulturgeschichte Dortmund; Inv.Nr. C 4816

Lit.: Ausstell.Kat. Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, S. 209, Abb. S. 72.

5.20 August Becker (1821 – 1887) – Fjordlandschaft, o. J.

Öl auf Leinwand
127 x 224 cm
bez. u. r.: August Becker
Städtische Kunstsammlungen Darmstadt

Lit.: Mus.Kat. Darmstadt 1992, Abb. S. 19.

5.21 Hans Fredrik Gude (1825 – 1903) – Brautfahrt auf dem Hardanger, 1848

Öl auf Leinwand
93 x 130 cm
bez. u. l.: A. Tidemand \ HFGude 1848
Nationalgalerie Oslo; Inv.Nr. NG.M. 00467

5.22 Jacob van Ruisdael (um 1628/29 – 1682) – Waldlandschaft mit aufsteigendem Gewitter, um 1650/55

Öl auf Leinwand
55,6 x 68,2 cm
bez. u. l.: JvR (ligiert)
Alte Pinakothek München; Inv.Nr. 1053

Lit.: Mus.Kat. München 1983, Abb. S. 476, Nr. 1053.

5.23 Jacob van Ruisdael (um 1628/29 – 1682) – Bleichwiesen bei Haarlem, o. J.

Öl auf Leinwand
55,5 x 68 cm
Museum of Fine Arts Montreal

Lit.: Ausstell.Kat. Hamburg und Haarlem 2001/2002, Abb. 2, S. 23.

5.24 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Schweizer Gebirgsfluss mit Steg, um 1853

Öl auf Pappe
47,5 x 56 cm
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. Lg 66 (Dauerleihgabe der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste seit 1920)

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 165, Abb. S. 208; Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 212, Abb. Bd. 2, S. 363.

5.25 Johann Wilhelm Schirmer (1807 – 1863) – Geroldsauer Tal bei Baden-Baden, 1856

Öl auf Leinwand

60 x 82,7 cm

Museum Folkwang Essen; Inv.Nr. 168

Lit.: Ausstell.Kat. Karlsruhe und Aachen 2002, Kat.Nr. 170, Abb. S. 215

5.26 Camille Corot (1796 – 1875) – Maler bei der Arbeit im Wald von Fontainebleau, 1822-25

Öl auf Leinwand

29 x 41 cm

Sammlung Dr. Peter Nathan Zürich

Lit.: Burmester, Heilmann, Zimmermann (Hgg.) 1999, S. 260, Tafel 70.

5.27 Jules Dupré (1811 – 1889) – Waldesinnere, um 1830/40

Öl auf Leinwand

38 x 46 cm

bez. u. r.: Jules Dupré

Sammlung Maibaum Lübeck

Lit.: Ausstell.Kat. München 1996, B 85, S. 240, Abb. S. 241.

5.28 Théodore Rousseaus (1812 – 1867) - Bäume im Wald, um 1835/40

Öl auf Papier, aufgezogen auf Leinwand

40 x 32 cm

bez. u. l.: TH. R

Murauchi Art Museum Japan; Inv.Nr. MP 1984-93

Lit.: Schulman, Bataillès 1999, Nr. 189, Abb. S. 151.

5.29 Camille Corot (1796 – 1875) – Im Wald von Fontainebleau, um 1823/24

Öl auf Papier/Leinwand

21,2 x 29,2 cm

bez. u. l. mit Nachlassstempel: VENTE / COROT

Museums and Art Gallery Bristol; Inv.Nr. K 5214

Lit.: Ausstell.Kat. München 1996, B 4, S. 94, Abb. S. 92.

5.30 Théodore Rousseau (1812 – 1867) – Im Wald von Fontainebleau, o. J.

Öl auf Holz

40,5 x 30 cm

bez. u. l.: TH. Rousseau

Kunsthalle Hamburg; Inv.Nr. 2474

Lit.: Ausstell.Kat. München 1996, B 136, S. 318, Abb. S. 321.

5.31 Narcisse Diaz de la Peña (1807 - 1876) – Der Teich der Feen, Wald von Fontainebleau, um 1845/50

Öl auf Holz

32 x 40 cm

bez. u. l.: N. Diaz

Musée des Beaux-Arts Dijon; Inv.Nr. 2717

Lit.: Ausstell.Kat. München 1996, B 75, S. 224, Abb. S. 225.

5.32 Ludwig Knaus (1829 – 1910) – Portraitzeichnung von Martin Fromberg, o. J.

Kohle auf Papier

60,3 x 37,6 cm

bez. o. r.: Martin Fromberg Stabhalter aus Lochhausen \ L. Knaus

Privatbesitz

Lit.: Küster 2001, Abb. S. 77.

5.33 Ludwig Knaus (1829 – 1910) – Kompositionsstudie zu dem Gemälde Fest im Freien, o. J.

Bleistift auf Bütten

39,2 x 60,5

bez. u. r.: noch mehr Kinder (weiteres unleserlich)

Privatbesitz

Lit.: Küster 2001, Abb. S. 87.

5.34 Ludwig Knaus (1829 – 1910) – Taschenspieler in der Scheune, 1862

Öl auf Leinwand

112 x 165 cm

bez. u. l.: L. Knaus 1862

Privatbesitz

Lit.: Schmidt, Ulrich (Hg.) 1979, Kat.Nr. 67, S. 157, Abb. Tafel VII, S. 125.

5.35 Ludwig Knaus (1829 – 1910) – Auszug zum Fest, 1863

Öl auf Leinwand

73 x 100 cm

bez. u. l.: L. Knaus 1863

Privatbesitz

Lit.: Schmidt, Ulrich (Hg.) 1979, Kat.Nr. 69, S. 157/58, Abb. Tafel VIII, S. 126.

5.36 Ludwig Knaus (1829 – 1910) – Zigeuner im Wald, o. J.

Öl auf Leinwand

keine weiteren Daten über Größe und Bezeichnung bekannt

Lit.: Schmidt, Ulrich (Hg.) 1979, Abb. 5, S. 28.

5.37 Johann Baptist Kirner (1806 – 1866) – Preisverleihung des landwirtschaftlichen Vereins in einer Hotzenwälder Bauernstube, 1841

Öl auf Leinwand

92,3 x 123 cm

bez. u. r.: Kirner 1841

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 564

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 134, Abb. Bd. 2, S. 227.

5.38 Eugen Bracht (1842 – 1921) – Brunnen im Thomahaus zu Bernau, 1860

Öl auf Papier, aufgezogen auf Pappe

27 x 38 cm

bez. u. r.: Schwändele 5. Sept. 60

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 1453

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 32, Abb. Bd. 2, S. 39.

5.39 Carl Ludwig Frommel (1789 – 1863) – Heidelberg bei Sonnenuntergang, 1842

Öl auf Leinwand

100 x 136 cm

bez. u. l.: C. Frommel 1842

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 588

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 82, Abb. Bd. 2, S. 115.

5.40 Emil Lugo (1840 – 1902) – Eiche, um 1860

Öl auf Pappe

83 x 55,5 cm

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Inv.Nr. 1189

Lit.: Mus.Kat. Karlsruhe 1971, Bd. 1, S. 161, Abb. Bd. 2, S. 275.

VII Literaturverzeichnis

Appel, Heinrich 1973. Düsseldorfer Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert. In: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. hrsg. von Eduard Trier. Düsseldorf 1973, S. 85 – 100.

Auktionskatalog Rudolf Bangel 1876. Verzeichnis der nachgelassenen Originalgemälde des Herrn Hofmalers Georg Saal, welche im Auftrag der hinterbliebenen Wittwe, Frau Susanne Saal in Baden-Baden, Montag und Dienstag den 13. und 14. März 1876 im „grossen Harmoniesaal“ in Frankfurt am Main versteigert werden. Frankfurt a/M. 1876.

Auktionskatalog Rudolf Bangel 1920. Gemälde moderner Meister. Kunstblätter aus Nachlaß Geheimrat Prof. Dr. Durm = Karlsruhe und Ernst Renck = Offenbach a. M. 997/8. Kunst-Auktion. 23. – 24. März 1920. Frankfurt a/M. 1920.

Ausstellungskatalog Amsterdam 1860. Tentoonstelling van Schilder- en andere Werken van levende Kunstenaars te Amsterdam in den Jare 1860. Amsterdam 1860.

Ausstellungskatalog Amsterdam 1862. Tentoonstelling van Schilder- en andere Werken van levende Kunstenaars te Amsterdam in den Jare 1862. Amsterdam 1862.

Ausstellungskatalog Amsterdam 1868. Tentoonstelling van Schilder- en andere Werken van levende Kunstenaars te Amsterdam in den Jare 1868. Amsterdam 1868.

Ausstellungskatalog Atlanta, Georgia 1972. The Düsseldorf Academy and the Americans. An exhibition of drawings and watercolours. The High Museum of Art. Atlanta, Georgia 1972.

Ausstellungskatalog Barbizon 1975. Barbizon au Temps de J. - F. Millet. 3. Mai - 2. Juin 1975. Salle des fêtes de Barbizon. Barbizon 1975.

Ausstellungskatalog Bergen 1975. Düsseldorf und Norden. 30. Aug. - 28. Sept. 1975. Billegalleri Bergen. Bergen 1975.

Ausstellungskatalog Berlin 1906. Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 - 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906. mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München 1906.

Ausstellungskatalog Berlin 1982. Von Courbet bis Cézanne. Französische Malerei 1848 - 1886. 10. Dez. 1982 - 20. Feb. 1983. Staatliche Museen zu Berlin Nationalgalerie. Berlin 1982.

Ausstellungskatalog Berlin 1996. ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813 - 1913. hrsg. von Katharina und Gerhard Bott. 27. Sept. – 1. Dez. 1996. Deutsches Historisches Museum München. München 1996.

Ausstellungskatalog Berlin und Oslo 1997. Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. hrsg. von Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind. Deutsches Historisches Museum Berlin. Berlin 1997.

Ausstellungskatalog Bremen 1977. Norwegische Landschaftsmalerei. Von Dahl bis Munch. 13. Feb. - 10. April 1977. Kunsthalle Bremen. Bremen 1977.

Ausstellungskatalog Bremen 1977. Zurück zur Natur. Die Künstlerkolonie von Barbizon. Ihre Vorgeschichte und ihre Auswirkungen. 6. Nov. 1977 - 22. Jan. 1978. Kunsthalle Bremen. Bremen 1977.

Ausstellungskatalog Darmstadt 1992. Eugen Bracht (1842 – 1921). Landschaftsmaler im wilhelminischen Kaiserreich. hrsg. von Manfred Großkinsky. 20. Sept. – 15. Nov. 1992. Mathildenhöhe Darmstadt. Darmstadt 1992.

Ausstellungskatalog Darmstadt 2002. August Becker (1821 – 1887). Ein Darmstädter Landschaftsmaler unterwegs in Europa. 8. Sept. – 27. Okt. 2002. Kunstarchiv Darmstadt. Darmstadt 2002.

Ausstellungskatalog Den Haag 1985. L'Ecole de Barbizon. Un dialogue franco-néderlandais. Rédaction John Sillevis et Hans Craan. Den Haag 1985.

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1979. Die Düsseldorfer Malerschule. hrsg. von Wend von Kalnein. 13. Mai - 8. Juli 1979. Kunstmuseum Düsseldorf. 22. Juli - 9. Sept. 1979. Mathildenhöhe Darmstadt. Düsseldorf 1979.

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1979. 5 x 30. Düsseldorfer Kunstszene aus fünf Generationen. 150 Jahre Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1829 - 1979. 14. Sept. – 2. Dez. 1979. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen und Städtische Kunsthalle Düsseldorf. Düsseldorf 1979.

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1980. Armer Maler - Malerfürst. Künstler und Gesellschaft Düsseldorf 1819 - 1918. 10. Sept. - 26. Okt. 1980. Stadtmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1980.

Ausstellungskatalog Düsseldorf 1995. Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung zwischen 1780 und 1850. Aus dem Bestand des Kunstmuseums

Düsseldorf im Ehrenhof und der Kunstakademie NRW. bearb. von Martina Sitt und Bettina Baumgärtel. 26. März - 2. Juli 1995. Köln 1995.

Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98. Andreas und Oswald Achenbach. „Das A und O in der Landschaft“. hrsg. von Martina Sitt. 29. Nov. 1997 - 1. Febr. 1998. Kunsthalle Düsseldorf. 25. Feb. - 19. April 1998. Altonaer Museum Hamburg. 11. Juni. - 16. Aug. 1998 Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz. Köln 1997.

Ausstellungskatalog Düsseldorf und Oldenburg 2000. Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell. hrsg. von Martina Sitt. 14. Mai - 30. Juli 2000. Kunstmuseum Düsseldorf. 24. Aug. - 22. Okt. 2000. Landesmuseum Oldenburg. Bremen 2000.

Ausstellungskatalog Frankfurt 1975. Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Eine Ausstellung für Moskau und Leningrad. Frankfurt 1975.

Ausstellungskatalog Freiburg o. J. Das Schwarzwaldbild. hrsg. von Hans H. Hofstätter. Augustinermuseum Freiburg. Freiburg o. J..

Ausstellungskatalog Freiburg 1989. Hans Thoma. Lebensbilder. Gemäldeausstellung zum 150. Geburtstag. Gesamtleitung Hans H. Hofstätter. 2. Okt. - 3. Dez. 1989. Augustinermuseum Freiburg. Königstein i/Ts. 1989.

Ausstellungskatalog Freiburg 1994. Badische Burgen aus romantischer Sicht. hrsg. von Sybille Bock. 29. Okt. 1993 - 16. Jan. 1994. Augustinermuseum Freiburg. Freiburg 1993.

Ausstellungskatalog Hamburg und Haarlem 2001/2002. Jacob van Ruisdael. Die Revolution der Landschaft. 18. Jan. 2001 - 1. April 2002. Kunsthalle Hamburg. 27. April - 29. Juli 2002. Frans Hals Museum Haarlem. 2. Aufl.. Zwolle 2002.

Ausstellungskatalog Heidelberg 1969. Heidelberger Kunstverein e.V. 1869 - 1969. Kunst und Künstler in Baden und in der Pfalz. hrsg. vom Heidelberger Kunstverein zur Feier seines 100jährigen Bestehens. 13. Juli - 17. Aug. 1969. Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums Heidelberg. Heidelberg 1969.

Ausstellungskatalog Jülich 1982. Johann Wilhelm Schirmer 1807 – 1863. 31. Okt. – 21. Nov. 1982. Stadthalle Jülich. Jülich 1982.

Ausstellungskatalog Karlsruhe 1906. Jubiläums-Ausstellung von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts aus Karlsruher Privatbesitz im Badischen Kunstverein 1780 - 1880. Juli - Oktober 1906. Karlsruhe 1906.

Ausstellungskatalog Karlsruhe 1922. Katalog der Ausstellung von Kunstwerken aus Karlsruher Privatbesitz. August und September 1922. Karlsruhe 1922.

Ausstellungskatalog Karlsruhe 1980. Carl Friedrich Lessing 1808 - 1880. Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio / USA. 6. Sept. - 2. Nov. 1980. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1980.

Ausstellungskatalog Karlsruhe 1990. Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne. 31. März - 1. Juli 1990. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg 1990.

Ausstellungskatalog Karlsruhe 1993. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe. Bilder im Zirkel. hrsg. von Jutta Dresch und Wilfried Rößling. 2. Okt. - 21. Nov. 1993. Badischer Kunstverein Karlsruhe. Karlsruhe 1993.

Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal. 20. April - 24. Aug. 2002. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 24. Aug. - 17. Nov. 2002. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Heidelberg 2002.

Ausstellungskatalog Kassel 1952. Ein Jahrhundert romantische Malerei. Ausstellungshefte der Städtischen Kunstsammlungen zu Kassel. Kassel 1952.

Ausstellungskatalog Koblenz 1923. Die Rheinische Heimat im Spiegel der Kunst des 19. Jahrhunderts. Juni 1923. Koblenz 1923.

Ausstellungskatalog München 1931. Romantische Malerei in Deutschland und Frankreich. München 1931.

Ausstellungskatalog München 1979/80. Zwei Jahrhunderte englische Landschaftsmalerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880. 21. Nov. 1979 – 27. Jan. 1980. Haus der Kunst München. München 1979.

Ausstellungskatalog München 1979. Münchner Landschaftsmalerei 1800 - 1850. hrsg. von Armin Zweite. 8. März - 20. Mai 1979. Städtische Galerie Lenbachhaus München. München 1979.

Ausstellungskatalog München 1996. Corot, Courbet und die Maler von Barbizon. „Les amis de la nature“. hrsg. von Christoph Heilmann, Michael Clarke und John Sillevis. 4. Feb. - 21. April 1996. Haus der Kunst München. München 1996.

Ausstellungskatalog Nürnberg 1967. Der frühe in Deutschland 1800 - 1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. 23. Juni – 1. Okt. 1967. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Schweinfurt 1967.

Ausstellungskatalog Paris 1976. La peinture allemande à l'époque du Romantisme. 25 Oct. 1976 - 28 Fév. 1977. Orangerie des Tuileries Paris. Paris 1976.

Ausstellungskatalog Paris, Ottawa und New York 1996/97. Corot 1796 – 1875. 28. Fév. – 27. Mai 1996. Galeries nationales du Grand Palais Paris. 21. Juin – 22. Sépt. 1996. Musée des beaux-arts du Canada Ottawa. 22. Oct. 1996 – 19.Janv. 1997. Metropolitan Museum of Art New York. Paris 1996.

Ausstellungskatalog Ratingen 2003. Bewegte Landschaften. Die Düsseldorfer Malerschule. 11. Mai - 29. Juni 2003. Museum der Stadt Ratingen. Heidelberg 2003.

Ausstellungskatalog Rheydt 1973. Johann Wilhelm Schirmer 1807 - 1863. Wald-Landschaften. 1. Sept. 1973 - 14. Okt. 1973. Städtisches Museum Schloss Rheydt. o. O. 1973.

Ausstellungskatalog Saarbrücken 2001. Die Entdeckung des Lichtes. Landschaftsmalerei in Frankreich von 1830 bis 1886. hrsg. von Ernst-Gehard Güse. 8. April - 1. Juli 2001. Saarland Museum Saarbrücken. Saarbrücken 2001.

Backes, Magnus [1973]. Koblenz. Mit Ehrenbreitstein und Stolzenfels. München [1973].

Bellinghausen, Hans 1925. Schloss Stolzenfels am Rhein. In: Rheinische Heimatblätter 2. 1925, S. 164 - 167.

Bénézit, E. 1999. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. 9. édition. 14 tomes. Gründ 1999.

Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunst-Vereins für das Grossherzogthum Baden in Carlsruhe im Jahre 1835 ff.

Beringer, Josef August 1922. Badische Malerei 1770 - 1920. 2., überarb. u. erweit. Aufl.. Karlsruhe 1922.

Berl, Heinrich 1937. Baden-Baden im Zeitalter der Romantik. Die literarische und musikalische Romantik des 19. Jahrhunderts. Baden-Baden 1937.

Binder, Dieter A. 1995. Die diskrete Gesellschaft. Geschichte und Symbolik der Freimaurer. 2., überarb. Aufl.. Graz, Wien, Köln 1995.

Blanc, M. Charles 1876. Les Artistes de Mon Temps. Paris 1876.

Blanckarts, Moritz 1877. Düsseldorfer Künstler. Nekrologe aus den letzten zehn Jahren. Stuttgart 1877.

Boekels, Ursula Mathilde 1999. Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829 – 1910). Das Frühwerk. Inaug. Diss.. Bonn 1999.

Börsch-Supan, Helmut 1971. Die Kataloge der Berliner Akademieausstellungen 1786 - 1850. 3 Bde. Aus: Quellen und Schriften zur bildenden Kunst. hrsg. von O. Lehmann-Brockhaus und St. Waetzoldt. Berlin 1971.

Börsch-Supan, Helmut 1979. Aufblühen der Landschaftsmalerei im Rheinland. In: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland. hrsg. von Eduard Trier und Willy Weyers. Bd. 3. Malerei. Düsseldorf 1979, S. 209 - 250.

Börsch-Supan, Helmut 1988. Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760 - 1870. München 1988.

Bötticher, Friedrich von 1901. Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. 2 Bde.. Dresden 1901.

Bouret, Jean 1972. L'école de Barbizon et le paysage français au XIX^{e} siècle. Neuchâtel 1972.

Brümmer, Franz 1902. Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts. 5. Aufl.. Leipzig 1902.

Bryan's Dictonary of Painters and Engravers. New Edition Revised and Enlarged under the Supervision of George C. Williamson, Litt. D. V vol.. Washington, New York 1964.

Bühler, Hans-Peter 1979. Die Schule von Barbizon. Französische Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert. München 1979.

Burmester, Andreas; Heilmann, Christoph; Zimmermann, Michael (Hgg.) 1999. Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei. München 1999.

Burmester, Andreas; Denk, **Claudia 1999.** Comment ils inventaient ces verts chatoyants? Blau, gelb, Grün und die Landschaftsmalerei von Barbizon. In: Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei. hrsg. von Andreas Burmester, Christoph Heilmann und Michael Zimmermann. München 1999, S. 295 – 329.

Busse, Hermann Eris 1942. Hans Thoma. Sein Leben in Selbstzeugnissen, Briefen und Berichten. Berlin 1942.

Busse, Joachim 1977. Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1977.

Büttner, Eva 1981. Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen von 1830 - 1850. Inaug. Diss.. Erlangen/Nürnberg 1981.

Cohen, Walter 1924. Hundert Jahre rheinische Malerei. Bonn 1924.

Curjel, Hans 1925. Hundert Jahre rheinische Malerei. Zur Düsseldorfer Ausstellung 1925. In: Der Cicerone. XVII. Jg.. 2. Teil. 1925, S. 769 - 781.

Correspondenz-Blatt des Kunst-Vereins für die Rheinlande und Westphalen. 1. Jg.. 1845 – 23. Jg.. 1867.

Deutsches Kunstblatt. Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk. Unter Mitwirkung von Kugler in Berlin, Passavant in Frankfurt, Waagen in Berlin, Wiegmann in Düsseldorf, Schnaase in Berlin, Schulz in Dresden, Förster in München, Eitelberger von Edelberg in Wien. hrsg. von Eggers in Berlin. 1. Jg. 1850 ff.

Dieck, Walter 1939. Kurtrierische Maler. Neuerwerbungen des Museums der Stadt Trier aus der Malerei im Bereiche des ehemaligen Kurstaates Trier. In: Trier und das Reich. Trierer Jahrbuch. Bd. 1. Köln 1939, S. 90 - 105.

Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben. hrsg. von Max Schasler. Berlin.

Dotzauer, Winfried 1977. Freimaurergesellschaften am Rhein. Aufgeklärte Sozietäten auf dem linken Rheinufer vom Ausgang des Ancien Régime bis zum Ende der Napoleonischen Herrschaft. Aus: Geschichtliche Landeskunde. hrsg. von Johannes Bärmann, Alois Gerlich, Ludwig Petry. Bd. XVI. Wiesbaden 1977.

Durbé, Dario; Damigella, Anna Maria 1975. Corot und die Schule von Barbizon. München 1975.

Duval, A. 1856. Les Quatres Saisons A Baden-Baden. Baden-Baden 1856.

Edschmid, Kasimir 1938. Der Zufall. In: Variationen über Baden-Baden. hrsg. von Herbert Duckstein. Frankfurt a/M. 1938.

Fischer, Walter 1939. Des Darmstädter Schriftstellers Johann Heinrich Künzel (1810 – 1873) Beziehungen zu England. In: Gießener Beiträge zur deutschen Philologie. Bd. 67. Gießen 1939, S. 1, 2.

Forges, Marie-Thérèse de 1971. Barbizon et l'école de Barbizon. Paris 1971.

Foucart-Walter, Elisabeth; Compin, Isabelle; Brejon de Lavergnée, Arnauld 1981. Notes en marge du nouveau catalogue sommaire des peintures du Louvre. In: La Revue du Louvre et des Musées de France. N^{o} 5/6. Décembre 1981, S. 345 - 358.

Fuss, Margot 1985. Er malte in Norwegen. Hofmaler Georg Saal / Seine Kinder wurden auf dem Schlossberg geboren. Aus: Berühmte Gäste in Baden-Baden (X). Badisches Tagblatt. Baden-Baden, Samstag, 14. September 1985.

Fuss, Margot 1985. Berühmtes Atelier. Hofmaler Georg Saal. Aus: Berühmte Gäste (XI). Badisches Tagblatt. Baden-Baden, Dienstag, 17. September 1985.

Fuss, Margot 1987. Die Chronik der Sofienstraße. Ein ganz besonderer Stadtführer. Baden-Baden 1987.

Fuss, Margot 1987. Die Chronik aus der Stefanienstraße: der Tausendseele-Gass. Baden-Baden 1987.

Gagel, Hanna 1979. Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848. In: Ausstellungskatalog Düsseldorf 1979. Die Düsseldorfer Malerschule. hrsg. von Wend von Kalnein. 13. Mai - 8. Juli 1979. Kunstmuseum Düsseldorf. 22. Juli - 9. Sept. 1979. Mathildenhöhe Darmstadt. Düsseldorf 1979, S. 68 – 85.

Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l' Art et de la Curiosité. Rédacteur en chef M. Charles Blanc. Paris 1.1859 ff.

Großmann, Joachim 1984. Die Düsseldorfer Malerschule im Vormärz und in der Revolution von 1848/49. Eine Studie zum Verhältnis von Kunst, Gesellschaft und Politik. masch. geschr. Examensarbeit. Essen 1984.

Großmann, Joachim 1994. Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786 – 1850. Berlin 1994.

Haebler, Rolf Gustav 1969. Geschichte der Stadt und des Kurortes Baden-Baden. 2 Bde. Baden-Baden 1969.

Haverkamp, F. E. 1982. Hans Gude I Duesseldforf. Grunnleggelsen av en akademisk kunstnerkarriere i det 19. århundre. Oslo 1982.

Heitger, Elisabeth 1982. Die Koblenzer Maler und ihre Werke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des Rheinlandes im ausgehenden 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Inaug. Diss.. Bonn 1982.

Herbert, Robert L. 1962. Barbizon revisted. A new appraisal of the art of Corot, Daubigny, Diaz, Dupré, Jacque, Millet, Rousseau, Troyon. New York 1962.

Hofstätter, Hans H. (Hg.) 1995. Kunst und Künstler in Baden. Stuttgart 1995.

Holsten, Siegmar 2002. Johann Wilhelm Schirmer in den Spannungsfeldern von Wirklichkeit und Ideal, Modernität und Tradition. In: Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002. Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal. 20. April - 24. Aug. 2002. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 24. Aug. - 17. Nov. 2002. Suermondt-Ludwig-Museum Aachen. Heidelberg 2002, S. 9 – 16.

Horn, Paul 1928. Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit. Düsseldorf 1928.

Hütt, Wolfgang 1964 und 1995. Die Düsseldorfer Malerschule 1819 - 1869. 1. Aufl.. Leipzig 1964 und 2. Aufl.. Leipzig 1995.

Jourdan, Louis 1859. Les peintres-français. Salon de 1859. Paris 1859.

Jungjohann, Adolf 1929. Beiträge zur Geschichte der Koblenzer Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Koblenz 1929.

Kauhausen, Paul 1956. Die Lebenserinnerungen des Johann Wilhelm Schirmer. bearb. von Wilhelm Kauhausen. In: Niederrheinische Landeskunde. Schriften zur Natur und Geschichte des Niederrheins. Bd. 1. Krefeld 1956.

Keller, Ferdinand 1983. Erinnerungen aus meinem Leben. 1. Teil 1809 – 1836. Die Jahre in Koblenz und auf der Emmershäuser Hütte. In: Emser Hefte. Nr. 21, 1983, S. 1 – 32.

Klose, Olaf (Hg.) 1980. Tagebuch des Landschaftsmalers August Becker von einer Studienreise nach Norwegen vom 25. April bis 13. Oktober 1844. In: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte. hrsg. von Olaf Klose, Ellen Redlefsen und Rudolf Zöllner. Bd. 49. Heide in Holstein 1980, S. 48 - 138.

Klose, Olaf; Martius, Lilli 1975. Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864. Aus: Studien zur schleswig-holsteinischen

Kunstgeschichte. hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Bd. 13. Neumünster 1975.

Klose, Olaf 1975: Die Reisen. In: Skandinavische Landschaftsbilder. Deutsche Künstlerreisen von 1780 bis 1864. Teil II. Aus: Studien zur schleswig-holsteinischen Kunstgeschichte. hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege und der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte. Bd. 13. Neumünster 1975, S. 61 – 85.

Koetschau, Karl (Hg.) 1926. Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums=Ausstellung Düsseldorf 1925 der Jahrtausendfeier der Rheinlande. Düsseldorf 1926.

Koszky, Kurt 1963. Die „Düsseldorfer Monatshefte“ zwischen Revolution und Reaktion. In: Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. hrsg. vom Düsseldorfer Geschichtsverein. 51. Bd.. Düsseldorf 1963, S. 198 - 209.

Kugler, Franz 1854. Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. 3. Teil. Stuttgart 1854.

Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz 1944. bearb. von Hans Erich Kubach, Fritz Michel, Hermann Schnitzler. Aus: Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. 16. Bd. III. Abt. Düsseldorf 1944, S. 161 - 186, 348 ff.

Küster, Bernd 2001. Ludwig Knaus. Der Zeichner. Gifkendorf 2001.

La Chasse Illustrée 1868. La Chasse Illustrée. Journal des plaisirs de la ferme et du château. No 40, 1. année, Samedi, 2 mai 1868.

Larsen, Pio 1977. Møre og Romsdal. Bygd og by i Norge. Oslo 1977.

Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819 – 1918. 3 Bde.. Düsseldorf 1997/98.

Lohmeyer, Karl 1935. Heidelberger Maler der Romantik. Heidelberg 1935.

Markowitz, Irene 1967. Der frühe Realismus in Düsseldorf. Seine Voraussetzung und Entwicklung in der Düsseldorfer Malerschule. In: Ausst.Kat. Nürnberg 1967. Der frühe Realismus in Deutschland 1800 – 1850. Schweinfurt 1967, S. 84 - 92.

Messel, Nils 1997. Treffpunkte. Norwegische Künstler in Deutschland. In: Ausstellungskatalog Berlin und Oslo 1997. Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914. hrsg. von Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener und Solfrid Söderlind. Berlin 1997, S. 263 - 269.

Miquel, Pierre 1975. Le paysage français au XIX^{ième} siècle 1824 – 1874. L'école de la nature. 3 Bde. Maurs-la-Jolie 1975.

Morgenblatt für gebildete Stände / Kunstblatt. hrsg. von Ludwig Schorn unter der Mitwirkung von Dr. Ernst Förster und Prof. Dr. Franz Kugler. Stuttgart, Tübingen 1816 - 1849.

Müller von Königswinter, Wolfgang 1854. Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren. Kunstgeschichtliche Briefe. Leipzig 1854.

Müller, Hermann Alexander; Singer, Hans Wolfgang 1922. Allgemeines Künstler - Lexikon. Leben und Werk der berühmtesten bildenden Künstler. 6. Aufl. Frankfurt a/M. 1922.

Museumskatalog Amsterdam 1976. All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completly illustraded catalogue. Amsterdam 1976.

Museumskatalog Baden-Baden 1901. Großherzogliche Gemälde-Sammlung zu Baden-Baden. Louis Jüncke'sche Stiftung. Beschreibendes Verzeichnis nebst Vorwort mit allerhöchster Genehmigung verfasst von J. Ch. Schall. Baden-Baden 1901.

Museumskatalog Bremen 1913. Katalog der Gemälde und Bildhauerwerke in der Kunsthalle zu Bremen. verfasst von Gustav Pauli. 2. Aufl.. Bremen 1913.

Museumskatalog Darmstadt 1992. Darmstädter Galerie 19. Jahrhundert. Haus Deiters. Darmstadt 1992.

Museumskatalog Dresden 1987. Gemäldegalerie Dresden. Neue Meister. 19. und 20. Jahrhundert. Bestandskatalog und Verzeichnis der beschlagnahmten, vernichteten und vermissten Gemälde. Dresden 1987.

Museumskatalog Düsseldorf 1985. Führer durch die Sammlungen 1. Alte Kunst. 19. Jahrhundert. Düsseldorf 1985.

Museumskatalog Frankfurt 1972. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts. hrsg. von Ernst Holzinger und Hans-Joachim Ziemke. Frankfurt a/M. 1972.

Museumskatalog Freiburg 2004. Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. Augustinermuseum. Bestandskatalog. bearb. von Margret Zimmermann. Freiburg 2004.

Museumskatalog Hannover 1990. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover. hrsg. von Ludwig Schreien neu bearb. und erg. von Regine Timm. Hannover 1990.

Museumskatalog Jülich 2001. Natur im Blick. Die Landschaften des Johann Wilhelm Schirmer (Jülich 1807 – Karlsruhe 1863). Führer des Stadtgeschichtlichen Museums Jülich Bd. 16. hrsg. von Marcell Perse. Jülich 2001.

Museumskatalog Karlsruhe 1867. Verzeichnis der Kunst-Gegenstände in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Carlsruhe. 5. verm. und verb. Aufl. Carlsruhe 1867.

Museumskatalog Karlsruhe 1929. Badische Kunsthalle Karlsruhe. Verzeichnis der Gemälde.Berlin 1929.

Museumskatalog Karlsruhe 1971. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog neuere Meister. 19. und 20. Jahrhundert. bearb. von Jan Lauts und Werner Zimmermann. Karlsruhe 1971.

Museumskatalog Kassel 1991. Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts. bearb. von Marianne Heinz. Kassel 1991.

Museumskatalog Koblenz 1951. Katalog Sprung 1951. Inventar der Gemälde, Skulpturen, Graphik und des Kunstgewerbes des Mittelrhein Museums, aufgestellt 1951, beginnend mit der Sammlung Lang. Koblenz 1951.

Museumskatalog Koblenz 1999. Mittelrhein-Museum Koblenz. Die Gemälde, Aquarelle, und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Koblenz 1999.

Museumskatalog Leipzig 1979. Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde. Leipzig 1979.

Museumskatalog München 1983. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek München. München 1983.

Museumskatalog Oslo 1964. Kunstnere i Nasjonalgaleriet VI. Norske Malere. Oslo 1964.

Museumskatalog Paris 1981. Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. Tome II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers. Paris 1981.

Østby, Leif 1969. Med Kunstnarauge. Norsk natur og folkeliv i biletkunsten. Oslo 1969.

Poensgen, Georg 1955. Heidelberg. München, Berlin 1955.

Ponten, Birgit 1983. Andreas Achenbach. Inaug. Diss.. Kiel 1983.

Puhonny, Ivo (Hg.) 1935. Aus den Memoiren meiner Großtante. In: Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden. Nr. 17 – 29. 27. Febr. - 12. April 1935.

Püttner, Elise 1871. Georg Saal. Ein deutscher Maler in Paris. In: Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft. Bd. I. Leipzig 1871, S. 1307 - 1311.

Rathke, Ursula 1979. Preußische Burgenromantik am Rhein. Studien zum Wiederaufbau von Rheinstein, Stolzenfels und Sooneck (1823 - 1860). Aus: Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. 42. München 1979.

Reff, Theodore 1981. World's Fair of 1855 and World's Fair of 1867. Aus: Modern Art in Paris 1855 to 1900. Two hundred catalogues of the major exhibitions reproduced in facsimile in forty-seven volumes. Reprints of catalogues for one-man exhibitions published between 1855 and 1900 in Paris. Vol. I and II. New York, London 1981.

Rudolph, Gerhard 1970. Buchgraphik in Düsseldorf 1800 bis 1850. Überlegungen und Nachklänge zu einer Ausstellung im Jahre 1967. In: 200 Jahre Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf. Düsseldorf 1970, S. 137 - 150.

Saur, K. G. 1992 – 2003. Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 1 ff. München, Leipzig 1994 - 2003.

Schefold, Max 1971. Alte Ansichten aus Baden. Katalogband. o. O. 1971.

Schmidt, Ulrich (Hg.) 1979. Ludwig Knaus 1829 – 1910. Hanau 1979.

Schmitt, Michael 1996. Die illustrierten Rhein-Beschreibungen. Dokumentation der Werke und Ansichten von der Romantik bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Köln 1996.

Schneider, Arthur von [1968]. Badische Malerei des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl.. Karlsruhe [1968].

Schulman, Michel; Bataillès, Marie 1999. Théodore Rousseau 1812 – 1867. Catalogue raisonné de l'œuvre paint. Paris 1999.

Schurr, Gérald; Cabanne, Pierre 1996. Dictionnaire des Petits Maîtres de la Peinture 1820 - 1920. II tomes. Paris 1996.

Schweers, Hans F. 1994. Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke. 2., aktualisierte erheblich erweiterte und verbesserte Ausg.. Teil I. Künstler und ihre Werke. Bd. 1 - 4. München, New York, London, Paris 1994.

Schweers, Hans F. 1986. Genrebilder in deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke. München, New York, London, Paris 1986.

Selke, Raimond 2003. August Becker. Falschzuschreibungen am Beispiel des Düsseldorfer Malers. In: Weltkunst Heft 8, 1. Sept. 2003, S. 1109 - 1111.

Sfeir-Semler, Andrée 1992. Die Maler am Pariser Salon 1791 - 1880. Frankfurt a/M. 1992.

Sitt, Martina 1997: Chronik. In: Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98. Andreas und Oswald Achenbach. „Das A und O in der Landschaft". hrsg. von Martina Sitt. 29. Nov. 1997 - 1. Febr. 1998. Kunsthalle Düsseldorf. 25. Feb. - 19. April 1998. Altonaer Museum Hamburg. 11. Juni. - 16. Aug. 1998 Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz. Köln 1997, S. 191 – 195.

Staerk, Franz H. 1937. Drei Künstlergenerationen in Baden-Baden. Georg Saal, bad. Hofmaler, 1817 - 1870 / Viktor Puhonny, 1839 - 1909 / Ivo Puhonny, geb. 19. 7. 1876. In: Ekkhart - Jahrbuch. Sonderdruck. Freiburg i/Bg. 1937, S. 114 – 126.

Südwestdeutsche Persönlichkeiten 1988 - 97. Ein Wegweiser zu Bibliographien und biographischen Sammelwerken. bearb. von Heinrich Ihme. 4 Bde.. Stuttgart 1988 - 1997.

Theilmann, Rudolf 1971. Johann Wilhelm Schirmers Karlsruher Schule. Inaug. Diss.. Heidelberg 1971.

Theilmann, Rudolf 1979. Schirmer und die Düsseldorfer Landschaftsmalerei. In: Ausstellungskatalog Düsseldorf 1979. Die Düsseldorfer Malerschule. hrsg. von Wend von Kalnein. 13. Mai - 8. Juli 1979. Kunstmuseum Düsseldorf. 22. Juli - 9. Sept. 1979. Mathildenhöhe Darmstadt. Düsseldorf 1979, S. 130 - 144.

Theilmann, Rudolf 1979. Die Schülerlisten der Landschafterklassen von Schirmer bis Dücker. In: Ausstellungskatalog Düsseldorf 1979. Die Düsseldorfer Malerschule. hrsg. von Wend von Kalnein. 13. Mai - 8. Juli 1979. Kunstmuseum Düsseldorf. 22. Juli - 9. Sept. 1979. Mathildenhöhe Darmstadt. Düsseldorf 1979, S. 144 - 148.

Theilmann, Rudolf 1983. „... einige Punkte der Lieblingspromenade des hohen Paars..." Johann Wilhelm Schirmers vier Ansichten aus der Umgebung von Baden-Baden. In: Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. 20. Bd. München, Berlin 1983, S. 106 - 115.

Theilmann, Rudolf 1996. Das ergänzte Friedrich-Luisen-Album 1856. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. 33. Bd.. München, Berlin 1996, S. 63 – 80.

Thieme, Ulrich; Becker, Felix (Hgg.) 1992. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. 37 Bde.. München 1992.

Tintelnot, Hans. Über die Wirkung norwegischer Maler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: Nordelbingen. Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte. hrsg. von Olaf Klose, Ellen Redlefsen und Rudolf Zöllner. Bd. 34. Heide in Holstein 1965, S. 201 - 221.

Tønsberg, Christian 1855. Hans Majestæt, Norges og Sveriges Konge. Oscar. I dybeste underdanighed tilgnet af Christian Tønsberg. Christiania 1855.

Trier, Eduard (Hg.) 1973: Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf. Düsseldorf 1973.

Tucholski, Barbara Camilla 1984. Friedrich Wilhelm von Schadow 1789 – 1862. Künstlerische Konzeption und poetische Malerei. Inaug. Diss.. Bonn 1984.

Vilmar, Gernot 1981. Sicherung und Instandsetzung von Schloss Ortenberg im Ortenaukreis. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg. Nachrichten des Landesdenkmalamtes. 10. Jg.. 1981, S. 66 – 75.

Vomm, Wolfgang 1997. Die Karikaturen Andreas Achenbachs. In: Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg und Linz 1997/98. „Das A und O in der Landschaft“. hrsg. von Martina Sitt. 29. Nov. 1997 - 1. Febr. 1998. Kunsthalle Düsseldorf. 25. Feb. - 19. April 1998. Altonaer Museum Hamburg. 11. Juni. - 16. Aug. 1998 Landesgalerie am Oberösterreichischen Landesmuseum Linz. Köln 1997, S. 156 – 166.

Wappenschmidt, Toni 1993. Die Brüder Achenbach. Teil 1. Andreas Achenbach. In: Weltkunst Heft 18, 15. Sept. 1993, S. 2350 - 2351.

Wegeler, Julius 1906. Coblenz in seiner Mundart und seinen hervorragenden Persönlichkeiten. Coblenz 1906, S. 140 – 142.

Weyers, Willi 1970. Johann Claudius von Lassaulx (1781 – 1848). In: Rheinische Lebensbilder. hrsg. von der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde. Bd. 4. Düsseldorf 1970, S. 141 – 157.

Wichmann, Siegfried 1981. Meister. Schüler. Themen. Münchner Landschaftsmaler im 19. Jahrhundert. Herrsching 1981.

Wiegmann, Rudolf. 1856. Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler. Düsseldorf 1856.

Wingenroth, Max 1908. Die Kunstdenkmäler des Kreises Offenburg. Aus: Die Kunstdenkmäler des Großherzogtum Baden. hrsg. von Josef Durm, A. von Oechelhaeuser und E. Wagner. 7. Bd.. Tübingen 1908, S. 527 – 536.

Wright, Christopher. Paintings in Dutch Museums. An Index of Oil Paintings in Public Collections in The Netherlands by Artists born before 1870. Amsterdam 1980.

Zimmermann-Degen o. J.. Das Trachtenbildnis seit dem 19. Jahrhundert. In. Ausstellungskatalog Freiburg o. J.. Das Schwarzwaldbild. hrsg. von Hans H. Hofstätter. Augustinermuseum Freiburg. Freiburg. o. J., S. 45 – 52.

Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik. hrsg. von Carl von Lützow. Leipzig 1866 ff..

Bild- und Photonachweis

Augustinermuseum Freiburg: Kat. 3.41, 3.44, 3.99
Auksjonsforretning Blomqvist Oslo: Kat. 3.40, 3.43
Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, Abb. S. 72: Kat. 5.19
Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, Abb. S. 78: Kat. 5.18
Ausstellungskatalog Düsseldorf, Hamburg, Linz 1997/98, Abb. S. 79: Kat. 5.17
Ausstellungskatalog Hamburg und Haarlem 2001/2002, Abb. 2, S. 23: Kat. 5.23
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 102: Kat. 5.14
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 107: Kat. 5.13
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 109: Kat. 5.12
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 182: Kat. 5.11
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 208: Kat. 5.24
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 215: Kat. 5.25
Ausstellungskatalog Karlsruhe und Aachen 2002, Abb. S. 92: Kat. 5.15
Ausstellungskatalog München 1996, Abb. S. 225: Kat. 5.31
Ausstellungskatalog München 1996, Abb. S. 241: Kat. 5.27
Ausstellungskatalog München 1996, Abb. S. 321: Kat. 5.30
Ausstellungskatalog München 1996, Abb. S. 92: Kat. 5.29
Burmester, Heilmann, Zimmermann (Hgg.) 1999, Abb. S. 260, Tafel 70: Kat. 5.26
Courtauld Institute of Art London: Kat. 3.68 – 3.73, 4.6
Galerie Fischer Auktionen AG Luzern: Kat. 4.172
Hofstätter, Hans H. (Hg.) 1995, Abb. S. 91: Kat. 5.37
Kunst- und Auktionshaus Peter Karbstein Düsseldorf: Kat. 2.13
Kunstauktionshaus Arno Winterberg Heidelberg: Kat. 3.75, 3.96
Kunstauktionshaus Arnold Frankfurt: Kat. 3.36
Kunstauktionshaus Berlinghof Heidelberg: Kat. 3.66
Kunstauktionshaus Christie's Amsterdam: Kat. 4.108
Kunstauktionshaus Dorotheum Wien: Kat. 2.2, 3.39, 4.87
Kunstauktionshaus Finarte Rom: Kat. 3.2, 3.22
Kunstauktionshaus Galerie de Beisac Wiesbaden: Kat. 3.78, 3.80
Kunstauktionshaus Karl & Faber München: Kat. 4.136, 4.167
Kunstauktionshaus Ketterer Kunst Hamburg: Kat. 3.24
Kunstauktionshaus Neumeister München, Auktion 169, 1976, Nr. 1383, Tafel 106: Kat. 3.79

Kunstauktionshaus Neumeister München, Auktion 201, 1981, Nr. 1138: Kat. 3.100
Kunstauktionshaus Neumeister München, Auktion 276, 1993, Nr. 756: Kat. 4.18
Kunstauktionshaus Neumeister München, Auktion 298, 1997, Nr. 806: Kat. 4.19
Kunstauktionshaus Schloß Ahlden GmbH Ahlden: Kat. 3.30
Kunstauktionshaus Sotheby's München: Kat. 2.11, 3.67, 3.101, 4.182
Kunsthalle Bremen: Kat. 3.27
Kunsthandel Astrid und Martin Hansen Karlsruhe: Kat. 3.1, 3.98
Kunsthaus Bühler Stuttgart: Kat. 4.12
Kurpfälzisches Museum Heidelberg: Kat. 2.7, 3.29, 3.42, 3.45
Küster 2001, Abb. S. 77: Kat. 5.32
Küster 2001, Abb. S. 87: Kat. 5.33
Meerbuscher KunstAuktionshaus Meerbusch: Kat. 2.44
Mitterhein-Museum Koblenz: Kat. 1.11, 3.65, 4.111, 5.7
Musée du Louvre Paris: Kat. 4.73
Museum der Bildenden Künste Leipzig: Kat. 3.77
Museum Wiesbaden: Kat. 4.76, 4.100
Museumskatalog Darmstadt 1992, Abb. S. 19: Kat. 5.20
Museumskatalog Jülich 2001, Abb. S. 274: Kat. 5.16
Museumskatalog Karlsruhe 1971, Bildband, Abb. S. 39: Kat. 5.38
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 203, Nr. 18: Kat. 5.10
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 205, Nr. 43: Kat. 5.9
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 221, Nr. 254: Kat. 5.8
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 223, Nr. 349: Kat. 5.3
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 223, Nr. 353: Kat. 5.2
Museumskatalog Koblenz 1999, Abb. S. 438, Nr. 741: Kat. 5.1
Museumskatalog München 1983, Abb. S. 476, Nr. 1053: Kat. 5.22
Nasjonalgalleriet Oslo: Kat. 5.21
Rijksmuseum Amsterdam: Kat. 4.54
Royal Collection Enterprises Ltd. Windsor: Kat. 3.74
Schmidt (Hg.) 1979, Abb. S. 125, Tafel VII: Kat. 5.34
Schmidt (Hg.) 1979, Abb. S. 126, Tafel VIII: Kat. 5.35
Schmidt (Hg.) 1979, Abb. S. 28, Nr. 5: Kat. 5.36
Schmitt 1996, Abb. 22: Kat. 5.6
Schmitt 1996, Abb. 24: Kat. 5.4
Schmitt 1996, Abb. 25: Kat. 5.5

Schulman, Bataillès 1999, Abb. S. 151, Nr. 189: Kat. 5.28

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Kat. 2.50, 3.6, 3.63, 3.85 – 3.88, 4.2, 4.4, 5.39, 5.40

Staatliche Museen Kassel: Kat. 3.81

Städelsches Kunstinstitut und Städelsche Galerie Frankfurt am Main: Kat. 3.3

Städtisches Museum Trier: Kat. 2.1

Stadtmuseum Baden-Baden: Kat. 3.102, 4.20, 4.33, 4.34, 4.42, 4.45, 4.159, 4.178

Stadtmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf: Portraitkarikatur von Adolf Richter

StaDüsseldorf: Kat. 2.46 – 2.48

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Bildarchiv: Kat. 1.1 – 1.8

Stuttgarter Kunstauktionshaus Dr. Fritz Nagel Stuttgart: Kat. 4.110

Wiener Kunst Auktionen Wien: Kat. 4.36

Wittelsbacher Ausgleichsfond – Inventarverwaltung München: Kat. 3.23

Alle anderen Abbildungen stammen aus privater Hand

Trotz größter Sorgfalt konnten die Copyright-Inhaber des Bildmaterials nicht in allen Fällen ermittelt werden. Es wird gegebenenfalls um Mitteilung gebeten.

Adolf Richter (1812 - 1852) – Portraitkarikatur von Georg Saal, o. J.