



SCHÖN WIE EIN SCHADOW

Friedrich Müllers Fortunata-Porträt
im Kontext

Kunst
SAMMLUNGEN
der Veste Coburg

Niels Fleck / Cordula Grewe (Hrsg.)

SCHÖN WIE EIN SCHADOW

Friedrich Müllers Fortunata-Porträt im Kontext

Begleitband zur Ausstellung in den Kunstsammlungen
der Veste Coburg (4. März bis 22. August 2021)

Michael Imhof Verlag, Petersberg, 2021

Klappenbroschur, 23 x 28 cm, 144 Seiten,
95 Farb- und 3 S/W-Abbildungen, deutsch,
ISBN 978-3-7319-1104-3

€ 24,95

ZUSAMMENFASSUNGEN /
ABSTRACTS

Übersetzungen ins Amerikanische:
Cordula Grewe

MICHAEL IMHOF VERLAG

Zusammenfassungen der Beiträge

Niels Fleck

Curator, Kunstsammlungen der Veste Coburg

Drimal *Fortunata* – Eine Einführung

Friedrich Müller (1795/96–1834) war ein herausragender Porzellanmaler und prägte maßgeblich den Aufbau des international erfolgreichen Schmidtschen Porzellanmalinstituts in Coburg (später Bamberg). Kurz vor seinem frühzeitigen Tod wandte er sich auf einer Italienreise auch der Ölmalerei zu. Mit dem 1832 vollendeten Porträt des römischen Künstlermodells Fortunata Segadori gelang ihm sogleich der große Wurf. Eng an der Porträtmalerei Wilhelm Schadows orientiert, wurde das Bild, heute Müllers einziges bekanntes Leinwandgemälde, als Meisterleistung zeitgenössischer Kunst gleich mehrfach kopiert. Während die Versionen in Coburg und Köln durch zwischenzeitliche Zuschreibung an Wilhelm Schadow bzw. Fehlidentifizierung der Dargestellten Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, blieb Müllers Original in Weimar bisher unbeachtet. Auf der Grundlage neuer Quellenfunde und Untersuchungen klärt der Beitrag die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Bildnisses und seiner Kopien. Auch die Bedeutung Fortunata Segadoris für den Modellkult der Romantik gewinnt dabei an Kontur.



Abstracts of the contributions

Three Times *Fortunata* – An Introduction

Friedrich Müller (1795/96–1834) was a superb porcelain painter and decisively influenced the development of an internationally successful porcelain painting manufacturer in Coburg (later Bamberg), the Schmidtsche Porzellanmalinstitut. Shortly before his premature death, Müller turned to oil painting during a tour through Italy, when he painted the enchanting likeness of the celebrated artist-model Fortunata Segadori, the only oil painting by his hand known today. Finished in 1832 and strongly influenced by Wilhelm Schadow, the likeness was frequently copied as a masterpiece of contemporary art. While the versions in Coburg and Cologne were wrongly attributed to Wilhelm Schadow, the original in Weimar remained unnoticed until now. On the basis of new archival findings and investigations, this paper clarifies the origins and reception history of this hit canvas and its various copies, while shedding light on the Romantic cult of the model as key to Müller's *Fortunata*.

↑ Friedrich Müller: *Fortunata. Bildnis einer Italienerin* (Fortunata Segadori), 1832, Öl auf Leinwand, 71,2 x 52 cm. Klassik Stiftung Weimar, Inv.-Nr. G 75.



Anne Levin

Paintings conservator, Klassik Stiftung Weimar

Die Weimarer *Fortunata* von Friedrich Müller und ihre Varianten in Coburg und Köln – Eine kunsttechnologische Untersuchung

Die drei Versionen der *Fortunata Segadori*, die heute in Weimar, Coburg und Köln bewahrt werden, wirken auf den ersten Blick nahezu identisch. Anlässlich der Coburger Ausstellung konnten bei einer vergleichenden kunsttechnologischen Untersuchung die Unterschiede zwischen den drei Gemälden freigelegt werden. Dabei wurden zerstörungsfreie Techniken angewandt, die Einschätzungen der Unterzeichnungen, des Malschichtaufbaus, der verwendeten Materialien und der gesamten Vorgehensweise im Entstehungsprozess der einzelnen Bilder ermöglichen. Der Aufsatz diskutiert, worin sich die Bilder im Detail unterscheiden und welche Konsequenzen dies für die Zuschreibung der verschiedenen Versionen hat. Die Originalität und Eigenständigkeit des Weimarer Bildes als Werk Friedrich Müllers lässt sich eindeutig belegen. Auch wenn eine namentliche Zuschreibung der beiden anderen Gemälde hingegen aktuell nicht möglich ist, bekräftigen die Ergebnisse dieser Untersuchung gleichwohl die Bedeutung der Darstellung, des Modells und der Gemälde in ihrer Entstehungszeit.

↑ Bildnis der *Fortunata Segadori* in den drei Versionen in Coburg, Köln und Weimar (von links nach rechts).



Friedrich Müller's „*Weimar Fortunata*“ and Its Variations in Coburg and Cologne – An Art-Technological Examination

At first glance, the three versions of the Roman model *Fortunata Segadori* housed today in Weimar, Coburg and Cologne seem practically identical. Yet a comparative technical investigation, made possible in preparation for this exhibition, underscores their significant differences. To gain a better understanding of the three canvasses, non-destructive techniques were used to evaluate signatures, the composition of paint layers, and the materials used, while mapping out the process of the pictures' making. The result of these analyses reveals differences in the pictures' execution with far-reaching consequences for an attribution of the three works. The art-technological examination leaves no doubt that only the version in Weimar is by Friedrich Müller, while the other two do not show the same degree of originality and slowly unfolding process. While the makers of either the Coburg or the Cologne *Fortunata* remain unknown, this study illuminates the significance of representation, model, and the three paintings in the time of their creation.

↑ Von links nach rechts: Coburg, Köln, Weimar. UV-Fluoreszenzaufnahmen.

Cordula Grewe

Professor of Art History, Indiana University
Bloomington

Tod den „Tagelöhnerproductionen“! Schadow's Porträtgenre als Kampfansage

In der akademischen Gattungshierarchie galt die Historie unangefochten als die höchste, ja erhabenste Malerei, die weit über dem Porträt stand, gefolgt von Genre, Landschaft und, als niedrigster Kategorie, dem Stillleben. Auch Wilhelm Schadow verschrieb sich dieser Ideologie, und so träumte der äußerst begabte Porträtist schon in jungen Jahren davon, bedeutsame Altäre zu schaffen und sich als Maler religiöser Stoffe einen Namen zu machen. Dennoch blieb das Bildnis zentral für seine malerische Praxis, Kunsttheorie wie Lehrtätigkeit, und so kam es unter Schadows Leitung zur Geburt der Historie aus dem Geiste des Porträts. Anhand wichtiger Schlüsselwerke analysiert der vorliegende Aufsatz die spannende Wechselwirkung von historisierendem Porträt und porträthafter Historie, die für Schadow nicht zuletzt eine programmatische Kampfansage an das Bildnis als sinnentleerter „Tagelöhnerproduction“ war. Das Auffinden bislang als verschollen geltender Werke erlaubt dabei, insbesondere das Frühwerk und die Zeit von Schadows zweitem Italienaufenthalt (1830–1831) neu auszuloten.



↑ Wilhelm Schadow: Kamaldulenser-Mönch in der weißen Tracht seines Ordens, Brustbild nach links, 1818, Öl auf Leinwand, 47,5 x 36,5 cm. Privatbesitz.

→ Wilhelm Schadow: Bildnis einer jungen Römerin (Angelina Magatti), sitzende Dreiviertelfigur nach links, 1818, Öl auf Leinwand, 94 x 78,8 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Leihgabe der Bayerischen Schlösserverwaltung, Inv.-Nr. L. 267.

Death to „Day-Laborer Productions“! Schadow's Portrait-Genre as Battle Cry

When it came to the hierarchy of genres, the Academy crowned the *historia* as the highest and most sublime form of painting that stood high above portraiture and the other categories, genre, landscape and, as the lowest, still life. Wilhelm Schadow, too, was devoted to this ideology, and thus, the supremely talented portrait painter already dreamed as a budding arts student of creating impressive altarpieces and winning fame as a painter of religious themes. Nonetheless, the likeness remained the nodal point of his artistic practice, art theory and teaching alike, and thus, when he assumed the directorship of the Düsseldorf Academy in 1826, the institution witnessed a (re)birth of the history painting from the spirit of portraiture. Through analysis of key works, the present essay explores the exciting

interaction and interdependency of historicizing portraiture and portrait-like *historia*. For Schadow, this was a declaration of war on the notion of portraiture as mindless „Tagelöhnerproduction“ [day-laborer production]. The recent discovery of several seminal works until now considered lost allows for a vital reassessment of Schadow's practice, especially vis-à-vis his early work and the period of his second sojourn to Italy (1830–1831).



Eva Reinkowski-Häfner

Paintings conservator and research assistant,
Universität Bamberg

Wilhelm Schadow's *Kamaldulenser-Mönch* und Friedrich Müllers Kopie in Porzellanmalerei – Eine Untersuchung der Maltechniken

Das wiederaufgefundene Ölgemälde des Kamaldulenser-Mönch von Wilhelm Schadow, 1818 in Italien entstanden, verkörpert beispielhaft Schadows Malweise. Kennzeichnend sind ein systematischer Malschichtenaufbau und ein weich vertriebener Farbauftrag in der Ausarbeitung, der zu einem besonderen Schmelz der Farbe führt. Wie sich bei der kunsttechnologischen Untersuchung herausstellte, wurden transparente Farblacke wie Krapplack oder Karmin sowie vermutlich rote und blaue Glaspartikeln verwendet. Die Analyse zeigt zudem Zusätze wie Quarzmehl und Feldspat zur Grundierung und Malfarbe, Zutaten, die dem Untergrund und der Malfarbe hohe Leuchtkraft verleihen. Der Vergleich von Schadows Gemälde mit der Kopie in Porzellanmalerei von Friedrich Müller zeigt dabei eine interessante Wechselwirkung von Vorbild und Kopie auf. Einerseits sollte in der Porzellan kopie die besondere Malweise Schadows genauestens adaptiert werden; andererseits waren Materialität und Erscheinungsbild der Porzellanmalerei Vorbild für die Ölmalerei. So veranschaulichen die Mönche von Schadow und Müller einen höchst befruchtenden Austausch in dem Bestreben, Licht und Farbe in der Malfarbe zu vereinen.



Wilhelm Schadow's *Camaldolese Monk* and Friedrich Müller's Copy in Porcelain Painting – An Examination of Painting Technique

The rediscovered oil painting *Camaldolese Monk* by Wilhelm Schadow, painted in Italy in 1818, is a typical example of Schadow's technique, characterized by a systematic building up of paint layers and a softly diffused application of paint in the finish that produces the distinctive glaze of his color. Technological examination reveals that transparent lake pigments such as madder or carmine were used, probably together with particles of red and blue glass. Further, it detects additives such as quartz powder and feldspar in both primer and paint, ingredients that lend high luminosity to undercoat and paint.

A comparison of Schadow's painting with its copy on porcelain by Friedrich Müller moreover brings to light a fruitful exchange driven by a desire to unite light and color in paint: While the porcelain painting strove to adapt Schadow's distinctive painting style as exactly as possible, the quality and appearance of Müller's porcelain work served, on the other hand, as a model for the oil painting.

↑ Friedrich Müller, nach Wilhelm Schadow: Kamaldulenser-Mönch, Brustbildnis nach links, 1822, Porzellanmalerei, 34,3 x 29,6 cm. Museumslandschaft Hessen Kassel, Inv.-Nr. 1938/16.

Den Geist des Originals atmen – Die treue Gemäldekopie im 19. Jahrhundert

Die originalgetreue Gemäldekopie erfreute sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit – als Mittel zur Künftlerausbildung, als Museumsobjekt oder als herrschaftliches Repräsentationsinstrument. Bereits im 17. Jahrhundert hatte sie sich in den europäischen Akademien als wichtiger Teil der Künftlerausbildung etabliert. Als Stellvertreter des Originals wurde die Kopie gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als sich eine Hängung nach Schulen und Epochen durchzusetzen begann, zum begehrten Ausstellungsstück in europäischen Sammlungen.

In diesem Kontext diente sie insbesondere kleinstaatlichen Herrscherhäusern als Mittel der höfischen Repräsentation. Im 19. Jahrhundert stieg die Nachfrage nach Kopien dann in solchem Maße an, dass sich vielen Künstlerinnen und Künstlern ein neues Betätigungsfeld als Berufskopist eröffnete. Das zentrale Bewertungskriterium für die Qualität einer Kopie war dabei ihre Originaltreue, die mittels verschiedener handwerklicher Techniken erreicht werden konnte und mitunter durch den Auftraggeber genau überprüft wurde.



To Breathe the Original's Spirit – The Faithful Copy after Paintings in the 19th Century

Copies that were painstakingly true to the original enjoyed great popularity in the 19th century – as museum objects, means to art education, or instruments of representation for the powerful. Already in the 17th century, the newly founded academies began to value such copies as important tools for training students. A century later, copies appeared as representatives of the original in collections as the period increasingly organized displays by schools and epochs. In this context, copies were particularly important in smaller principalities where they served as means of

courtly representation. In the 19th-century, the demand for copies rose to such a high level that it afforded artists the opportunity to work as professional copyists. The central criterion of a copy's value was thereby its faithfulness to the original, which could be achieved with the help of various artisanal techniques and was sometimes painstakingly verified by patrons.

„... die Porzellanmalerei eine Stufe höher zu heben ...“ – Gemäldekopien in der europäischen Porzellankunst des 19. Jahrhunderts

Gemäldekopien auf Porzellan zählen zu den herausragenden Schöpfungen der europäischen Porzellankunst. Die Fähigkeit einer möglichst detail- und farbgetreuen Wiedergabe von Ölmalereien basierte dabei, ebenso wie die Herstellung ebener Porzellanplatten, auf bahnbrechenden technischen Errungenschaften der Manufakturen in der Zeit um 1800. Die sogenannten Plattengemälde führten zu einer gesteigerten Popularität des Werkstoffes Porzellan, boten aber gleichzeitig Anlass zu kontroversen Debatten um dessen künstlerische Autonomie: Während Befürworter insbesondere die „Dauerhaftigkeit“ der alterungsbeständigen Porzellanmalerei lobten, sahen Kritiker in der Transformation zum Bildträger eine Diskreditierung der „hohen Künste“. Der Beitrag widmet sich der Entstehung und Rezeption jener im beginnenden 19. Jahrhundert neuartigen Gattung. Am Beispiel der über fünf Jahrzehnte hinweg entstandenen „Galerie“ König Ludwigs I. von Bayern wird zugleich die differenzierte Instrumentalisierung der Plattengemälde im Rahmen von Herrschaftsinszenierung thematisiert.



„... to lift up porcelain painting to a higher level ...“ – Copies after Paintings in European 19th-Century Porcelain

Painted copies on porcelain rank among the most distinguished creations of European porcelain art. This was due in great measure to pathbreaking technical achievements in manufacturing around 1800 that enabled the production of painstakingly detailed and accurate reproduction of oil painting, as well as well-proportioned porcelain plates. As the so-called *Plattengemälde* [plate-paintings] made porcelain increasingly popular as a material, it also provoked debates about its artistic autonomy: While advocates especially praised the “permanence” of age-resistant porcelain painting, critics feared that its transformation into a surface for painting would discredit “high art.” This essay sheds light on the emergence and reception of painting copies on porcelain as a new genre in the early 19th century by focusing on the Gallery of King Ludwig I of Bavaria accumulated in the course of five decades. In so doing, it also thematizes the various ways in which plate-painting played a crucial role in the *mise-en-scène* of monarchic power.