

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich
Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich
Band: 11-12 (2004-2005)

Artikel: Johann Jacob Oechslin (1802-1873) : ein Künstlerleben abseits der grossen Ruhmesstrassen
Autor: Beleffi Sottriffer, Uli
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720066>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Prägnant aus P. Oechlin.

D 4452

D 4456

Abb. 1: Johann Jacob Oechlin, gezeichnet von J. J. Oechlin, 1865, Bleistift auf Papier, 14,4 × 12,8 cm, 14,8 × 12,9 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Johann Jacob Oechslin (1802–1873)

Ein Künstlerleben abseits der grossen Ruhmesstrassen

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die Etablierung eines neuen bürgerlichen Kunstpublikums zu verzeichnen, das anstelle jenes »geregelten Systems von materiellen und ideellen Leistungen«¹ trat, das die künstlerische Arbeit in aufklärerischer, vorrevolutionärer Zeit noch ermöglicht hatte. Werke wurden neu für den privaten, bürgerlichen Gebrauch geschaffen; an den viel besuchten Ausstellungen wählte das Publikum unter zahlreichen Kunstgegenständen. Dadurch erhielten Kunstwerke einen bis dahin in diesem erschwingerbaren Sinne nicht bekannten Warencharakter. Das Bedürfnis nach privater Kleinkunst wurde durch die vereinsinterne Vergabe von Drucken, den Neujahrs- oder Nietenblättern, zusätzlich gefördert. Als Folge der Nachfrage ist ein Ansteigen der Produktion von Kleinkunst und ein entsprechendes Anwachsen der Künstlerzahl nachgewiesen, was in den Jahren 1840 bis 1860 in seiner negativsten Auswirkung zum Phänomen des Künstlerpauperismus führte.²

Die meisten Künstler arbeiteten nicht oder nur selten für einen Auftraggeber oder einen festen Bestimmungsort. Sie blieben den Handwerkern und den Gewerbe treibenden Kreisen eng verbunden und die Mehrzahl der angebotenen Werke, Arbeiten von Malern, Bildhauern, Goldschmieden und Kunstschreibern, »genügte mehr handwerklichen als künstlerischen Ansprüchen«.³

Nach wie vor gab es jedoch auch eine Form der mäzenatischen Künstlerunterstützung durch einzelne Mitglieder des Bildungsbürgertums: So wurden dem Schaffhauer Johann Jacob Oechslin 1818 von Bernhard Keller, Apotheker und Kunstsammler, oder dem Urner Bildhauer Heinrich Max Imhof 1820 von Gottfried Ebel, Arzt und Naturforscher aus Zürich, eine Ausbildung bei Dannecker in Stuttgart ermöglicht. Diese Lehrzeit an traditionsreicher Stätte sollte für die beiden Schweizer die Grundlage einer Künstlerlaufbahn in der Heimat bilden.

Hatten Kunstakademien in vergangenen Jahrhunderten ihren Mitgliedern noch offiziellen Ruhm und Anerkennung, also Auftragsfähigkeit, garantiert,⁴ so wurde der Künstler des 19. Jahrhunderts in ein gesellschaftliches Umfeld entlassen, in dem ein öffentliches Kunstengagement erst bedingt existierte. Die bürgerliche Gesellschaft kompensierte zwar durch Ausstellungsmöglichkeiten, Wettbewerbe und nicht zuletzt durch die Gründung von Kunstvereinen ein Auftraggeber-Vakuum, es gelang ihr aber kaum, die Aussenseiterrolle des Künstlers, die in der »Selbst- und Fremdeinschätzung als ein durch besondere Gnaden erhöhtes Individuum«⁵ gründete, zu entschärfen. Diese Spannung, auf der einen Seite die Bestrebungen, das Künstlertum in bürgerliche Strukturen zu integrieren, auf der anderen Seite das Selbstverständnis der Künstler, die die Eigenständigkeit ihrer Werke propagierten, wurde als Entfremdung von Kunst und Leben thematisiert.⁶

Zum vorwiegend literarisch geprägten Bild des Künstlers, der sich in die soziale Unsicherheit begibt, um seine Individualität, Freiheit und Unabhängigkeit zu bewahren, gehört auch die Vorstellung einer Vereinigung von Kunst und Liebe, die die Erhöhung oder Verwandlung des Lebens selbst in ein »Kunstwerk« bezweckte.⁷

Zwei Bildwiedergaben, ein von Johann Jacob Oechslin 1856 gezeichnetes Blatt und die Illustration »A few years in an artists life« aus dem Album König Ludwigs⁸ (Abb. 1 u. 2) veranschaulichen diese romantische Auffassung der Künstlerliebe in Gegenüberstellung zu deren problematischer Existenz. In einem Bildfeld ist jeweils die inspirierende Begegnung des Künstlers mit seiner Liebsten in idyllischer Naturlandschaft oder am aufgeräumten, mit Werkzeugen ausgestatteten Arbeitsort wiedergegeben. In der andern Hälfte der Abbildungen ist der aufreibende Künstleralltag festgehalten. Zwischen balgenden Kindern und einer vernachläss-

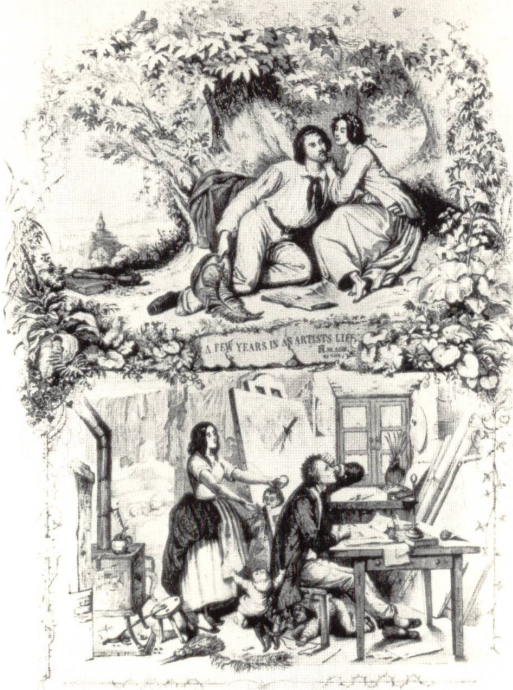


Abb. 2: J. Stanley, »Wenige Jahre aus dem Leben eines Künstlers«, 1850, Stahlradierung von Brennhäuser, 60 × 44 cm, aus: *Aus König Ludwigs Album*, München: Verlag K. B. priv. Kunstanstalt von Piloty und Loehle 1850, S. 7.

sigten Gattin ringt der Künstler um Eingebung oder er ist verzweifelt in den Hintergrund der Werkstatt versetzt, während sich im Mittelpunkt des Geschehens zwei Frauen um das Wohlergehen eines Kindes bemühen.

Der im Album König Ludwigs dargestellte Maler verkörpert den genialen Künstler, der allen widrigen Umständen zum Trotz seinem künstlerischen Impetus folgt. In Oechslns Zeichnung werden dagegen autobiografische Akzente hervorgehoben: Nebst dem Künstler selbst lässt sich die dargestellte junge Frau als Adelheid Sporer identifizieren, die er in zweiter Ehe 1844 geheiratet hatte; das Emblem des Bildhauers, ein Winkelmass, ist ebenso angebracht wie sein Signet, Datum und die Signatur »I.I. OECHSLIN. BILDH. FEC.«. Letztere weist immer auf eine Eigenkomposition hin. Bezeichnend für die Arbeitsweise Oechslns ist das Einsetzen ihm bekannter Motive, wie der einer Kreuzigungs- oder Beweinungsdarstellung entnommene Addolorata-Gestus der rechten weiblichen Figur oder der grosse Hund als Symbol der Treue.

Die Darstellung »ungünstiger Umstände, Verknennung, Not, Armut und sozialer Missstände«⁹ sollte in solchen Bildfolgen karierend verzerrt und pointiert erscheinen. Bei Oechsln lassen sich sowohl in der Haltung der linken weiblichen Figur, der Künstlergattin und Mutter des bauchwehgeplagten Kindes, als auch in der



JOH. JAK. OECHSLIN (1802–1873): Selbstbildnis

Abb. 3: Johann Jacob Oechsln, »Selbstbildnis«, 1865, Oel auf Metall, 12 × 15,8 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

bildlichen Umsetzung des volkstümlichen Diktums »so ein Kreuz!« ein gewisser vulgärer Jargon und fragwürdige Bildassoziationen feststellen. Auch deuten die Hobelspäne am Boden der Werkstatt, das Fehlen von Tonmodellen, fertigen oder halbfertigen Skulpturen eher auf eine handwerkliche Tätigkeit des Dargestellten hin. Ein einziges gerahmtes Bild einer knienden Figur mit gefalteten Händen ist an der Wand zu erkennen.

Johann Jacob Oechsln hatte durch seine Ausbildung, später auch durch Arbeitsaufträge Kontakte zu Künstlern, Kunstsachverständigen und Architekten, wie Melchior Berri (1801–1854) oder Johann Christoph Kunkler (1813–1898). Er besass genau definierte, teilweise schriftlich festgehaltene Kenntnisse darüber, welche Mittel zur eigenen Promotion als Künstler erforderlich waren. In den Fünfzigerjahren hat Oechsln verschiedene Selbstporträts gemalt (Abb. 3, 4, 5) und mit neuesten fotografischen Techniken vervielfältigen lassen. Darauf ist er in leicht variierenden Stellungen, frontal oder im Dreiviertelprofil wiedergegeben. Auffallend sind die assortierte Bekleidung, wie Umhang, pelzverbrämte Jacken, breite Krägen und Ausschnitte, sowie die durch Augengläser hervorgehobenen Augen mit teilweise durchdringendem Blick. Die Hauptmerkmale des Künstlers sind: Vollbart, Bildhauerkappe, Malerhut mit Tabakblatt und ein Pfeiflein im Mundwinkel.

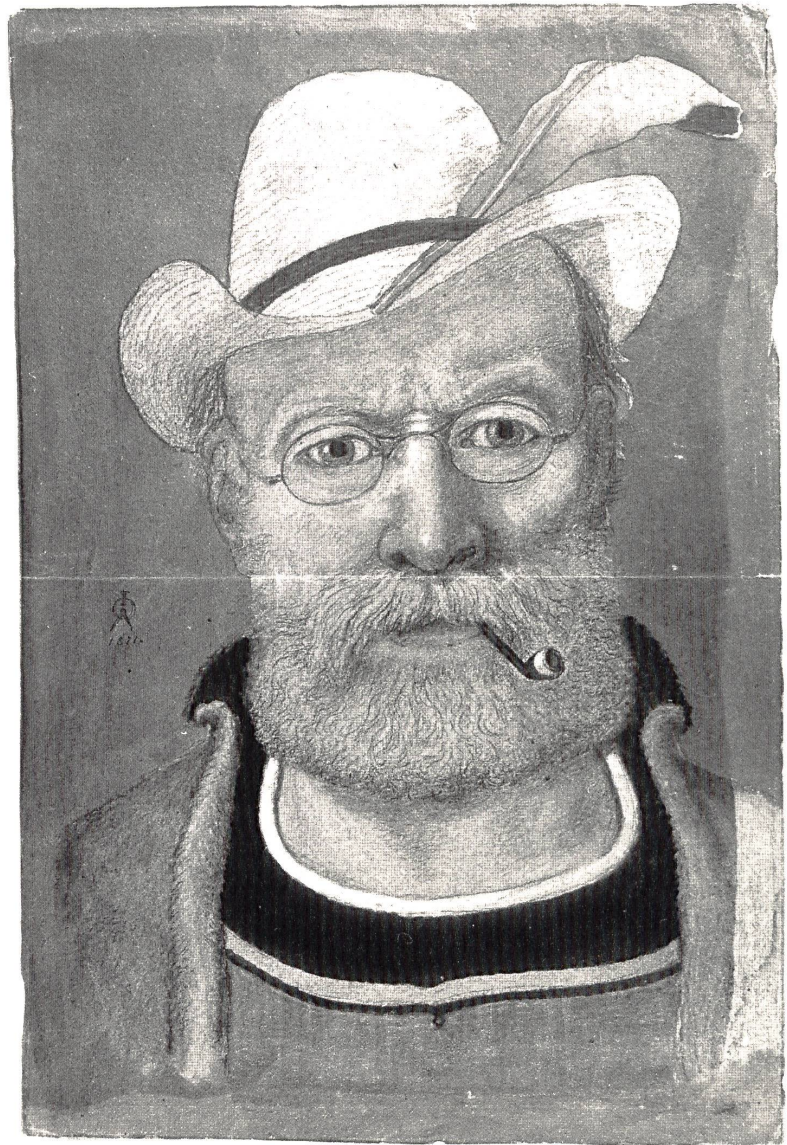


Abb. 4: Johann Jacob Oechslin, »Selbstbildnis«, 1871, Kreide auf Papier, 29,3 × 44 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Die künstlerische Aussage dieser Bildnisse visualisiert die Intention der Selbstdarstellung, die mangels Referentialität, eigentlicher Selbstreflexion oder kritischer Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Tun in erster Linie eine Wiedergabe als »Künstler« bezweckt. Zieht man im Weiteren die Instrumentalisierung dieser Porträts als Vorlage für Medaillons und Büsten mit in Betracht, so entspricht dies der bürgerlichen Sammel- und Ankaufspraxis von Kleinkunst des 19. Jahrhunderts, zumal Porträts von Künstlern oder Politikern mit Vorliebe zur Ausstattung von Wohnräumen verwendet wurden.

Es gibt jedoch auch ein frühes, mit Feder über Bleistift gezeichnetes Selbstbildnis von Johann Jacob Oechslin, welches ursprünglich eines seiner römischen Skizzenbücher als Titelblatt schmückte (Abb. 6).¹⁰ Darauf ist der Künstler im Arbeitskittel frontal auf einem Schemel sitzend zwischen seinen Werken und Arbeitsutensilien dargestellt. Die Inschrift bezeichnet ihn als Bildhauer, seine Mimik, der herabgezogene rechte Mundwinkel, die geschlossenen Augenlider, Stirnfalten, hochgezogene Braue und der schwer in seiner Rechten lastende Hammer konnotieren Oechslins skulpturale Tätigkeit allerdings negativ.

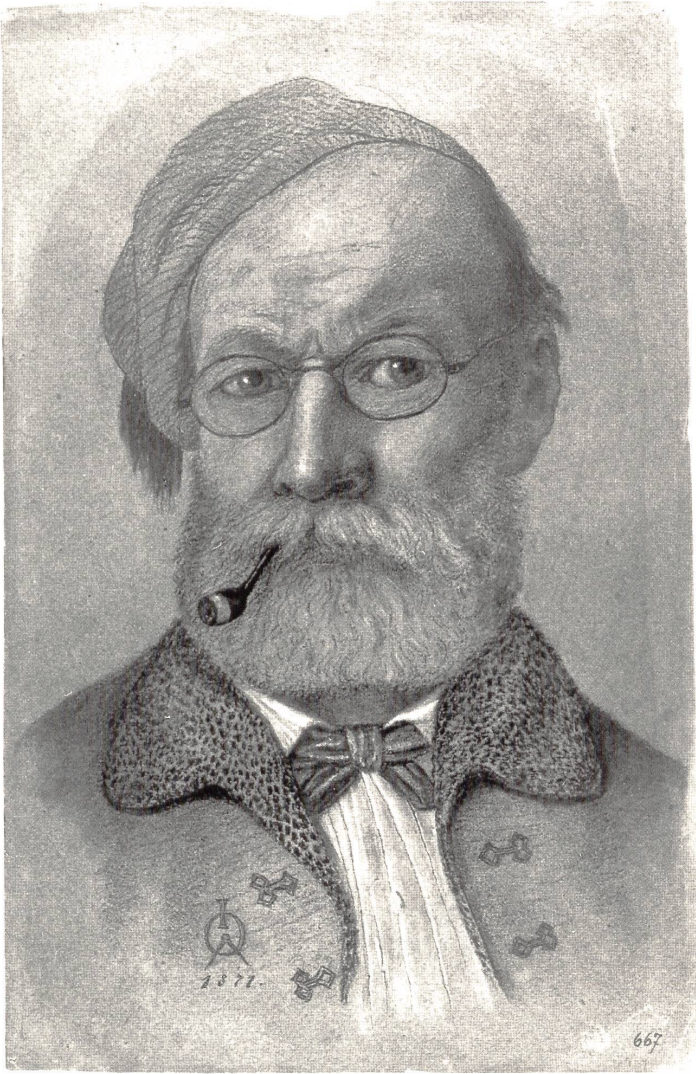


Abb. 5: Johann Jacob Oechslin, »Selbstbildnis«, 1871, Kreide auf Papier, 27 × 41,1 cm, 1871, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Auch die abgebildete signierte Hermenbüste drückt Entsetzen und Qual aus, während der Bildhauer in der Linken eine Farbpalette mit Pinsel demonstrativ hochhält. Auf der Staffelei präsentieren sich zwei Zeichnungen: Die Landschaftsansicht einer mittelitalienischen Stadt mit bukolischen Szenen im Vordergrund und Oechslins dramatische Interpretation von Asmus Jakob Carstens' »Überfahrt des Megapenthes«, die als Zeichnung im Nachlass noch erhalten ist.¹⁰ Der Künstler dokumentiert damit sowohl seine römischen Erfahrungen in der Landschaftsmalerei, als auch seine Auseinandersetzung mit den Werken der eine Generation älteren Deutschrömer.

Johann Jacob Oechslin war am 4. September 1824 zusammen mit Heinrich Max Imhof von Stuttgart aus nach Italien aufgebro-

chen. Beide sollten in den Werkstätten Thorvaldsens Erfahrungen sammeln, denn die Beziehungen Rom–Stuttgart waren seit einem auftragsbedingten Besuch des Dänen bei Dannecker (1819) intensiviert worden.

Der Schaffhauser Bildhauer besuchte das Aktzeichnen in der Akademie der Villa Medici, unternahm Ausflüge ins römische Hinterland, Reisen nach Süditalien und beteiligte sich am dortigen Künstlerleben, das sich vorwiegend an bestimmten Treffpunkten oder Festen abspielte.

»Der deutsche Künstler in Rom geniert sich im geringsten nicht mitten unters Volk zu gehen, seinen Vergnügen und kleinen Festen beizuwohnen«, schreibt Waiblinger am 10. August 1827 in sein



Abb. 6: Johann Jacob Oechslin, »Giacomo Oechslin Scultore à Roma«, 1826, Feder über Bleistift auf Papier, 32 × 24,5 cm, Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen.

Tagebuch und fügt an: »Hier in Rom werden Karikaturen gemacht [...] der ganze Monte Pincio ist voll wie ich höre.«¹²

Das Gemeinschaftsideal und die Geselligkeit wurden von den Deutschrömern geradezu kultiviert, sodass die gemeinsamen künstlerischen Unternehmungen auch Oechslins Freude am Malen und Zeichnen gefördert haben. Er stellte dies in Form eines Hin- und Hergerissenseins zwischen zwei Kunstgattungen dar: Einerseits war er als Bildhauer in den Werkstätten Thorvaldsens zusammen mit vielen versierten Steinhauern angestellt, andererseits bereitete ihm das Skizzieren in der Natur offensichtlich solche Genugtuung, dass er möglicherweise erwägte, eigene malerische Kompositionen zu schaffen, den Hammer gegen den Pinsel zu vertauschen.¹³

Der Inhalt des von Oechslin gestalteten Skizzenbuch-Titelblattes und die von ihm gewählte Form der karikierenden Federzeichnung veranschaulichen nicht nur die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem Bildhauerstatus;¹⁴ er argumentierte auch mit der Gegenüberstellung zweier Kunstgattungen. Vor der Jahrhundertwende pflegte man den Zugang zu Kunstwerken fast »aus-

schliesslich über die Plastik, speziell über die antike Skulptur.«¹⁵ Dieser Schwerpunkt verlagerte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Thorvaldsen selbst sammelte leidenschaftlich Gemälde, Zeichnungen und Drucke. Die Malerei bot die Möglichkeit, neue Stoffe wie Mythen, Legenden oder nationale Motive zu bearbeiten. Neue Themen aus der geselligen Kultur, Alltägliches und vor allem die Landschaftsaufnahme beschäftigten die Vorstellungskraft der Deutschrömer. Das schnelle Medium der Zeichnung, die Skizze und immer wieder die Karikaturen kamen der künstlerischen Umsetzung dieser Inhalte entgegen.

Trotz zurückhaltender Persönlichkeit war der 24-jährige Johann Jacob Oechslin während seines dreijährigen Rom-Aufenthaltes in die freundschaftliche Künstlergemeinschaft integriert. Möglicherweise erfuhr er in den Werkstätten Thorvaldsens relativ rasch, dass seine plastisch-gestalterischen Fähigkeiten gerade im Vergleich mit den norditalienischen »scalpellini« begrenzt waren. Gleichzeitig eröffneten sich ihm neue Horizonte, und der Wunsch, ein Maler zu sein, ist als Synonym des Wunsches, Künstler zu sein,

zu verstehen. Nach seiner Rückkehr – zuerst nach Stuttgart, dann nach Schaffhausen – hat er seine Unsicherheit in Versen und Briefen mehrmals thematisiert. Im Dezember 1830 schrieb er: »Mein Genius hat mich schon in Rom auf dieses Kunstfach (die Malerei) führen wollen; aber leider bin ich nie so unabhängig gewesen, dass ich meinem Genius hätte folgen können. Von meiner frühen Jugend auf wurde ich irre geführt. Jetzt, seitdem ich mich mehr fühle, mehr sehe von Kunstsachen und überhaupt einen bessern Begriff vom Leben bekommen habe, jetzt zeigt sich das in mir erst mächtig und bestimmt, was früher schwach und unbestimmt durch hundert Irrwege keinen Durchgang finden konnte. Bildhauer bleibe ich, d.h. so ich Bestellungen erhalte, dennoch; aber ohne Bestellung mache ich in Zukunft nichts mehr.«¹⁶

Die Gründe für die entschiedene Hinwendung zur Bildhauerei sind sicherlich in absatzbedingten, existentiellen Überlegungen zu suchen. Oechsli's deutlichster Schritt zum eigenständigen Künstlerstatus zeichnete sich erst in den Fünfzigerjahren ab, als er verschiedene grössere plastische und skulpturale Aufträge in Schaffhausen und in Deutschschweizer Städten erhielt und von diesem Zeitpunkt an auch vermehrt mit der Arbeit an kleineren Gemälden beginnt. Die Stadt Schaffhausen ermöglichte ihm in seinen letzten Jahren einen unbeschwerten Lebensabend im so genannten Künstlergüetli¹⁷ ausserhalb der Stadt.

In diesem von Akazien und Kastanienbäumen umgebenen Gebäude mit Kegelbahn und einer Wirtschaft führte eine steile Treppe in den weiträumigen Saal im ersten Stock, in dem Johann Jacob Oechsli gegen ein kleines Entgelt jeden Abend ab sechs Uhr und sonntags den ganzen Tag Einblick in sein Schaffen gewährte.

Damit lässt sich bereits 1865, eineinhalb Jahrzehnte nach den entscheidenden soziopolitischen Transformationsprozessen in der Schweiz (1798–1848) das Phänomen einer beginnenden Künstlerfolklore feststellen, bei dem die kleinstädtische bürgerliche Gesellschaft am Wochenende aufbrach, um den Künstler und seine Werke zu besichtigen.

- 1 Warnke, Martin, *Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, S. 11.
- 2 Hein, Dieter, *Bürgerliches Künstlertum: Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne*, in: *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert, Bildung, Kunst und Lebenswelt*, hrsg. von Dieter Hein und Andreas Schulz, München 1996, S. 105.
- 3 Frevert, Ute, *Der Künstler*, in: *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt, Frankfurt/New York 1999, S. 292–323.
- 5 Warnke 1985 (wie Anm. 1), S. 12.
- 6 Bialostocki, Jan, *Romantische Ikonografie*, in: *Stil und Ikonografie, Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 214–242.
- 7 Hofmann, Werner, *Der Künstler als Kunstwerk: Ein Vortrag*, in: *Anhaltspunkte, Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt am Main 1989, S. 91–105.
- 8 Beispielsweise in Schlegels »Lucinde« (1804); vorangegangene Künstlerdarstellungen der dt. Literatur des Sturm und Drang und der Romantik: Goethe, »Des Künstlers Erdewalten«, »Künstlers Apotheose« (1773/74 u. 1788); Heinse, »Ardinghello und die glückseligen Inseln« (1787); Tieck, »Franz Sternbalds Wanderungen« (1798); Novalis, »Heinrich von Ofterdingen« (1802).
- 9 Der Band wurde König Ludwig von Künstlern als Geschenk übergeben, anlässlich der feierlichen Enthüllung des Bavaria Denkmals 1850 in München, erstmals 1815 bei Campe in Nürnberg herausgegeben. J. Stanley, London Herring & Remington, 137 Regent Street, Stahlradierung von Brennhäuser, Verlag der K. B. Kunstanstalt v. Piloty und Loehle zu München, in: *Biedermeiers Glück und Ende, ... die gestörte Idylle 1815–1848*, hrsg. von Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Ulrike Laufer, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1987, S. 557.
- 10 Collenberg-Plotnikov, Bernadette, *Klassizismus und Karikatur: Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin 1998, S. 63.
- 11 1904 waren 17 Skizzenbücher des Künstlers noch intakt im Besitz von Heinrich Bendel-Rauschenbach erhalten, der sie C. H. Vogler für die Oechslin Biographie zur Verfügung stellte. Sie wurden vom Kunstsammler anschließend zerlegt, als einzelne Blätter auf Halbkarton aufgeklebt, nummeriert und beschriftet.
- 12 A. J. Carstens Figurenstil, sein aus der Komposition entwickelte Bildraum beeindruckte die Künstler in Rom nachhaltig. Der Schaffhauser hat in seiner Interpretation des nachgezeichneten Sujets vordergründig Naturgewalt und menschliche Emotion in eigener Umsetzung dargestellt. Das Navicella-Motiv gehörte als Symbol der Wechselfälle und des Glücks zu den Lieblingsthemen der Romantiker.
- 12 Waiblinger, Wilhelm, *Taschenbücher aus Italien*, 2 Bd. 1828 u. 1829, zitiert nach Birkedal Hartman, Joergen, *Der Einzige, Thorvaldsen in Waiblingers Sicht*, in: *Künstlerleben in Rom*, Berthel Thorvaldsen (1770–1844), Der Dänische Bildhauer und seine Deutschen Freunde, hrsg. von G. Bott u. H. Spielmann, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Nürnberg 1991, S. 129–137. – Die Stuttgarter Theodor Wagner und Dietrich Wilhelm Lindau hielten sich ebenfalls zu der Zeit in Rom auf, als Friedrich Wilhelm Waiblinger, der 1830 verstorbene Dichter und Zeichner in Danneckers Werkstatt, die Tagebücher seines Rom-Aufenthaltes von 1826–1828 führte.
- 13 Collenberg-Plotnikov 1998 (wie Anm. 9), S. 97 u. 108. – Diese Unsicherheit ist nicht mit Rom-Aufenthalt bedingten Gemütsschwankungen bedeutender Künstler des Nordens zu vergleichen, die aufgrund ihrer Hypersensibilität zwischen Labilität, Melancholie und gesteigerter Arbeitsleistung pendelten: Beispielsweise Sergl 1769, oder auch Füssli und Thorvaldsen, die beide zwischen euphorischen Phasen und lähmender Depression schwankten.
- 14 »Der gemeinsame Nenner der Funktion der Karikaturen ist, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, die Auseinandersetzung mit der eigenen Rolle als Künstler.« (Ebd., S. 76).
- 15 Grimm, Gunter E., »Die schönste Philosophie« Johann Gottfried Herders Kunstwahrnehmung im Lichte seines Romaufenthaltes, in: *Rom-Paris-London, Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen*, Ein Symposium, hrsg. von Conrad Wiedmann, Stuttgart 1988, S. 231–245.
- 16 Zitiert nach W. V. Aus Briefen des Bildhauers und Malers J. J. Oechslin, Schaffhauser Intelligenzblatt 1927.
- 17 Die Stadt Schaffhausen überliess das vormalige »Mohrängütli« 1863 Johann Jacob Oechslin als Atelier und Wohnung, nachdem der Kunstverein Winterthur, namentlich Konservator Ziegler, sein Interesse bekanntgegeben hatte, den Schaffhauser Bildhauer ganz nach Winterthur zu holen aufgrund seiner vortrefflichen Ausführung der Statuen von C. Gessner und J. G. Sulzer für das dortige Museum.

Fotonachweis

Biedermeiers Glück und Ende, ... die gestörte Idylle 1815–1848, hrsg. von Hans Ottomeyer in Zusammenarbeit mit Ulrike Laufer, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, München 1987, Abb. 7.3.4: 2; Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen: 1, 3, 4, 5, 6.