

# **Die Farben der Nacht**

Die Nacht als Thema der Druckgraphik



# **Die Farben der Nacht**

## Die Nacht als Thema der Druckgraphik

hrsg. v. Stephan Brakensiek

Trierer Beiträge  
Aus Lehre und Forschung, Bd. 29



AVLI GELLII.  
NOCTES ATTICÆ

*Editio nova et prioribus omnibus  
docti hominis cura multo  
castigtior.*



AMSTELODAMI,  
Apud Ioannem Ianssonium 1651.

## Vorwort

Die Nacht ist nicht nur zum Schlafen da. Sie ist mehr, ist Zeitraum der Reflexion, des Innehaltens, des Traumes. Ihre Darstellung besticht in den Künsten durch den effektiv in Szene gesetzten Kontrast zwischen Hell und Dunkel. Besonders die Druckgraphik erweist sich dabei für die bildkünstlerische Umsetzung ‚dunkler‘ Szenen als Gestaltungsmittel par excellence. Bedeutende Künstler wie etwa Hendrick Goltzius (1558-1616), Peter Paul Rubens (1577-1640) oder Adam Elsheimer (1578-1610) schufen in diesem Zusammenhang Meisterwerke und machten die Darstellung von Nacht, Zwielicht und Dunkelheit zu einem eigenen Thema der Kunst.

Dabei ist die Nacht vielfältig. Denn egal ob sie in allegorischem Kontext personifiziert oder als szenische Erzählung auftritt, ob sie als Naturschilderung voller Harmonie oder Dramatik daherkommt oder sich als Zeit für genussvoll zu erlebende Festlichkeiten oder schreckliche Katastrophen präsentiert – eines ist sie immer, die Dunkelheit: Sie ist die Zeit des Studiums, der Wissenschaft und der gelehrten Diskussion. Ganz in diesem Sinne zeigt auch das Frontispiz der *Attischen Nächte* des römischen Dichters Aulus Gellius – hier aus einer Ausgabe von 1651 – den Gelehrten des Nachts studieren. Umgeben ist er von den klassischen Attributen der dunklen Tageszeit, von Eule, Katze und Kerze. Doch die Nacht ist noch mehr. Sie ist auch die Zeit des Traumes und des Strebens nach den Sternen.

Ausstellung und Katalog sind das Ergebnis der Auseinandersetzung einer studentischen Arbeitsgruppe mit den Beständen der Graphischen Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier. Mein Dank gilt allen, die dieses Projekt und die Ausstellung wie den Katalog möglich gemacht haben. Namentlich seien Herr Landtagspräsident Joachim Mertes und Prof. Dr. Peter Schwenkmezger, der scheidende Präsident der Universität Trier, genannt. In den Dank mit eingeschlossen seien aber auch alle übrigen Beteiligten und dort an erster Stelle die Studierenden, die mit ihrem hohen Engagement Ausstellung und Katalog erst ermöglicht haben.



Raymond Keller

## Das Nachtbild im Vergleich der druckgraphischen Techniken

Der französische Dichter Paul Verlaine (1844-1896), der so hervorragend Licht- und Schattenseiten der menschlichen Existenz in Verse umzusetzen wusste, hat in seinen *Poèmes saturniens* einen Zyklus von fünf Gedichten unter der Bezeichnung *Eaux-Fortes* (Radierungen) zusammengestellt. Verlaine, den – wie Charles Baudelaire (1821-1867) – Werke druckgraphischer Kunst, etwa Radierungen Rembrandts, inspirierten, wählte die Bezeichnung *Eaux-Fortes*, weil er vermutlich bei einigen der Gedichte dieser Folge, wie beispielweise *Effets de Nuit*, radierte Nachtstücke vor Augen hatte, die seinem poetischen Empfinden nach am ehesten in der Lage waren, den nächtlichen Charakter solcher Verse bildlich umzusetzen.

Tatsächlich bestechen Nachtstücke besonders durch die vom Künstler gekonnt in Szene gesetzten Hell-Dunkel-Kontraste. Da bei den druckgraphischen Techniken, wie Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Mezzotinto oder Aquatinta<sup>1</sup>, dieser Kontrast durch Schwarz und Weiß erzeugt wird, dem stärksten Ausdrucksmittel für das Hell und Dunkel, erweisen sich diese Techniken gerade für die Darstellung nächtlicher Szenen als Gestaltungsmittel *par excellence*. Auch in Gemälden mit hohem Hell-Dunkel-Kontrast, die meist auch vielfach fast monochromen Charakter aufweisen, tendieren die hellsten Farbstellen zu Weiss, die dunkelsten zu Schwarz. Diese sogenannten unbunten Farben ergeben auf einem zweidimensionalen Bildträger, wie beispielsweise Leinwand oder Papier, den grössten Kontrast, der allerdings wesentlich niedriger liegt als der in der räumlichen Wirklichkeit höchstmögliche Helligkeitsunterschied. Eine Reihe von Künstlern nutzten im Laufe der Jahrhunderte in Darstellungen das Medium der Druckgraphik als künstlerisches Ausdrucksmittel für Themen, bei denen weniger Farbe, sondern vielmehr Licht und Dunkelheit ausschlaggebende künstlerische Elemente sind. Zudem können kleinformatige Bilder, wie die Mehrzahl der Stiche welche sind, die Farbe eher entbehren, als grossformatige Kompositionen.

Charakteristisch für die historisch frühe Technik des Holzschnitts ist besonders das Nebeneinander heller und dunkler Flächen. Für die Wiedergabe malerischer Effekte ist diese Technik allerdings wenig wirkungsvoll. Vor allem die Künstler des Expressionismus haben den schroffen Hell-Dunkel-Kontrast dieses Verfahrens



Abb. 1: Ernst Ludwig Kirchner:  
Bordellszene, Holzschnitt, 1913.

als bildnerisches Ausdrucksmittel zu nutzen gewusst. (Abb. 1) Die beschränkteren Gestaltungsmöglichkeiten dieser Technik erlaubten es allerdings nicht, durch fein ausgeführte Abstufungen sanfte Übergänge von hellem Licht zu dunklem Schatten zu erzielen. Zwar ermöglichte dies der in historischer Perspektive einige Jahrzehnte später entwickelte Kupferstich. Doch kann auch bei diesem eine flächenartige Wirkung nur durch zahlreiche, dicht beieinander gelegte, parallele Linien oder Kreuzschraffuren erzeugt werden. Eingeführt wurde dieses Vorgehen, mit dessen Hilfe eine Abstufung von Licht und Schatten erzielt werden kann, um 1450 vom Meister ES. Um eine malerische Wirkung zu erzeugen, die im 16. und vor allem ab dem 17. Jahrhundert nicht nur in den Niederlanden von den Stechern auch bei der Umsetzung von Nachtstücken gefordert wurde, bedurfte es allerdings noch einiger Weiterentwicklungen und technischer Perfektionierung der Arbeit mit dem Grabstichel. Innovative und einflussreiche Künstler in dieser Technik waren diesbezüglich Hendrick Goltzius (1558-1617) sowie sein Schüler Jan Muller (1571-1628), die auch nachhaltig die Entwicklung des Nachtstücks in der Druckgraphik beeinflusst haben. Goltzius, den allgemein „das kreative Ausschöpfen der Möglichkeiten, die das druckgraphische Medium bot“ auszeichnet,<sup>2</sup> führte die von Cornelis Cort (1533-1578) entwickelte Technik der stark an- und abschwellenden Taillen innovativ weiter. Diese so schließlich bis zur Virtuosität gesteigerte Technik erlaubte es ihm „durch



Abb. 2: Hendrick Goltzius:  
Die Anbetung der Hirten,  
Kupferstich, 1594.

eine breite Varianz an Stichstärken die differenzierte Modellierung von Licht- und Schattenpartien“ zu bewirken.<sup>3</sup> Beeindruckende Beispiele seiner Stecherkunst sind die sechs Kupferstiche seines Marienlebens,<sup>4</sup> in denen er sich besonders auch mit dem Hell-Dunkel-Problem bei Nachtszenen auseinandersetzt (Abb. 2), sowie die Blätter unserer Ausstellung (Kat. 02 u. 03). Viel von der Wirkung seines Helldunkels ist auf die Führung seines Grabstichels zurückzuführen. So kann ein tieferer und gleichzeitig auch breiterer Strich mehr Druckfarbe aufnehmen und somit ein tieferes Schwarz erzielen, als ein flacher, schmalerer Schnitt. Seine Stichweise, die „überall von blendendem Glanz“<sup>5</sup> ist, steht bei seinen Nachtstücken ganz im Dienste der kunstvollen Ausbreitung des Lichts, das in diesen Kupferstichen selbst in die schattigsten Partien dringt, während bei den Künstlern späterer Generationen ein Bestreben sichtbar wird, bis an die Grenzen des im Dunkeln Wahrnehmbaren vorzustoßen. Die lichte Gesamtwirkung seiner Arbeiten erzielt Goltzius durch den intensiven Gebrauch des stehengelassenen hellen Tons des Papiergrundes sowie durch seine weitmaschig angelegten Taillen. Arbeitsweg und Zielsetzung des Künstlers zeigt paradigmatisch der Kupferstich der *Anbetung der Hirten* (Abb. 3). Die unvollendet gebliebene Platte entstand, als sich Goltzius im Alter von 42 Jahren der Malerei zuwandte. Der Künstler führte in diesem Blatt zuerst einen Kontur- oder Umrissstich aus und verzichtete dabei zunächst auf Schatten.<sup>6</sup> Im Mittelpunkt steht auch hier die



Abb. 3: Hendrick Goltzius: Die Anbetung der Hirten, Kupferstich, 1598/1600.



Abb. 4: Abraham Blooteling nach Hendrick Goltzius: Die Anbetung der Hirten, Kupferstich, nach 1655.

Verteilung des Lichts, das von der ungewöhnlich hellen Kerzenflamme ausgeht und die kleine, durch die Helligkeit in Szene gesetzte Personengruppe um das Jesukind vor der dunkleren Raumsituation des noch zu realisierenden Hintergrundes zu einer Einheit werden lässt. Der Stecher, Abraham Blooteling (1640-1690), der diesen Stich seitenverkehrt reproduzierte und nach seinem Empfinden vervollständigte, gibt uns eine Vorstellung des dunklen Hintergrundes (Abb. 4). Einen zu hohen Kontrast konnte Goltzius beim Druck durch ein nicht vollständiges Auswischen der Kupferplatte mit dem Stoffballen, nachdem sämtliche Vertiefungen mit Druckfarbe ausgefüllt waren, vermeiden, was auf den helleren Flächen einen leichten, aber sichtbaren Graufilm, den sogenannten Plattenton, hinterlässt. Einige Jahre nach dem großen Haarlemer zog Peter Paul Rubens zur druckgraphischen Reproduktion seiner Gemälde, darunter auch etliche Nachtszenen, den Kupferstich der Radierung vor. In seiner Stecherwerkstatt beschäftigte Rubens hochbegabte Kupferstecher verschiedenster Herkunft, die dennoch nicht eigenständig reproduzieren durften. Vielmehr hatten sie den genauen Anweisungen des Meisters zu folgen. Im Unterschied zu Goltzius, der mit dicken Taillen modellierte und modulierte sowie „selten über den Gebrauch von einfachen Parallel- und Kreuzschraffuren, sowie starke Konturierung und viel weiße Fläche hinausging“<sup>7</sup>, betonte Rubens die stärker malerische Wirkung seiner Reproduktionsstiche. Dickere Taillen, welche mit dünneren, zarteren abwechseln, ergeben im Stecherstil von Rubens' Werkstatt biegsame Linienzüge, die „stark





Abb. 6: Rembrandt van Rijn: Die Flucht nach Ägypten, Radierung, 1651.

Goudts (1583-1648) Reproduktionsstich. Was Rubens allerdings nicht anstrebte, war das tiefe Dunkel und der harte Kontrast, die diesen berühmten Stich charakterisieren. Zahlreiche Adaptationen dieses Motivs nach Elsheimer belegen, wie bedeutungsvoll der Einfluss von Goudts Stich im 17. Jahrhundert und darüber hinaus bei Malern und Stechern geworden ist.

Überhaupt waren Goudts druckgraphische Reproduktionen (Kat. 17 u. 25) der sieben Hauptwerke Elsheimers die Grundlage unzähliger Darstellungen nächtlicher Tätigkeiten und Ereignisse. Beispiele für eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Stichen zeigt Rembrandts Radierung mit der *Flucht nach Ägypten* (sechs Zustände) (Abb. 6) sowie sein Landschaftsgemälde mit der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* (Kat. 19), Jan van de Veldes *Hexe* und das Blatt *Ignis* (Kat. 05) aus den *Vier Elementen* nach Willem Buytewech (um 1591/92-1624) oder auch Nicolaes Berchems *Nächtliche Landschaft mit Krebsfischern bei Mondlicht*. (Kat. 06)

Goudts Stechertätigkeit beschränkt sich fast ausschliesslich auf die vortreffliche Nachbildung der Elsheimerschen Nachtszenen und Landschaften, die er sicherlich unter erheblichem Zeitaufwand stach. Die Stiche sind sorgfältig ausgeführt und gegenüber den Originalen in hohem Grade getreu wiedergegeben. Goudt gelang es, die Formenfülle des Vorbilds mit eng geführten, kurvigen an- und abschwellenden



Abb. 7: Jeremias Falck nach Gerrit van Honthorst: Esau verkauft sein Erstgeborenenrecht, Kupferstich 1663.

Linien nachzubilden. Einfache Parallelschraffuren, abwechselnd mit dickeren und zarteren Taillen ausgeführt, sowie ein dichtes Netz sogenannter Kreuzschraffuren ergeben in Goudts Kupferstichen den satten, alles bestimmenden dunklen Ton. Um die Eigentümlichkeiten der Elsheimerschen Nachtstücke zu reproduzieren, nutzte er eine Mischtechnik: Den Kupferstich, „um präzise Linien von kristalliner Härte zu erhalten“ sowie die Ätztechnik „zur samtartigen Wirkung“ der schraffierten Linien im Himmel wie im Laub.<sup>11</sup> Ein Vergleich mit Wenzel Hollars Reproduktionen nach Goudt, die reine Radierungen sind, zeigt, dass die Hell-Dunkel-Gegensätze im Kupferstich klarer hervorgehoben werden. Hier umreissen die Linien die Figuren in strengerem Zug, während bei Hollars Radierungen vor allem die Gratschatten der Ränder diesen Kontrast mindern.<sup>12</sup>

Verwunderlich ist, dass die Utrechter Caravaggisten, Hendrick Terbrugghen (ca. 1588-1629), Gerrit van Honthorst (1592-1656) oder Dirck van Baburen (ca. 1595-1624), große Spezialisten auf dem Gebiet des Nachtbildes, und deren Umkreis nur wenige druckgraphische Zeugnisse ihrer Kunst lieferten. Eher selten sind ebenso Reproduktionsstiche nach den meist grossformatigen Werken dieser Künstler, wie z. B. der Kupferstich von Jeremias Falck (1610-1664 oder vor 1677) nach van Honthorst (Abb. 7).



Abb. 8: Rembrandt van Rijn: Der Engel erscheint den Hirten, Radierung, 1643.

Rembrandts frühes Interesse für Nachtstücke geht allerdings auf die Auseinandersetzung des Meisters mit den Werken dieser Maler zurück. Aber auch die Kunst Elsheimers und Goudts haben Rembrandts Entwicklung zum vielleicht bedeutendsten Clair-Obscur-Künstler der Frühen Neuzeit mitbestimmt. Es ist offensichtlich, „dass Rembrandt sich vom Beginn seiner ersten Radierungsversuche mit den Nachtstichen von Hendrick Goudt beschäftigte.“<sup>13</sup> Auch im Umkreis des großen Holländers hatten „die Werke von Elsheimer eine breitere Wirkung als die Nachtbilder der Utrechter Caravaggisten.“<sup>14</sup> Man darf sogar annehmen, dass Goudts Nachtstiche – zumindest der Sammeltätigkeit nach zu urteilen – die Entstehung einer eigenen Disziplin auf dem Gebiet der Druckgraphik bewirkt haben.<sup>15</sup>

Anders als Rubens, der seine Zeit nicht an der überaus mühsamen Technik des Kupferstichs verschwendete und diese Tätigkeit vielmehr den versierten Stechern seines Ateliers überließ, entfaltete Rembrandt auf dem Gebiet der Radierung stecherische Fähigkeiten, die seiner Malkunst ebenbürtig waren.

Da beim Kupferstich der Strich technisch bedingt äußerst genau und kontrolliert gesetzt sein muss, ist eine spontane Arbeitsweise hier nicht möglich. Stattdessen



Abb. 9: Rembrandt van Rijn: Der Hl. Hieronymus in einem dunklen Zimmer, Radierung, 1642.

dominieren Disziplin und handwerkliches Geschick. Der Kupferstich wurde daher von Maler-Stechern (*Peintre-Graveurs*) – wie Rembrandt einer war – auch kaum benutzt. Dagegen kam die Technik der Radierung, bei der die Komposition weitgehend vergleichbar mit der freien Handzeichnung unmittelbar auf den die Kupferplatte überziehenden Ätzgrund aufgetragen wird, der Kreativität des Meisters sehr entgegen. Bei allen seinen radierten Nachtstücken nutzte Rembrandt die Helligkeit des Papiergrundes, der sich optisch mit den radierten Flächen mischt, in geschickter Weise, um Licht- und Schattenverläufe zu erzeugen. Die vielfach beschriebene malerische Wirkung seiner Radierungen, veranschaulicht an Hand seines ersten „black print“, der *Verkündigung an die Hirten* von 1634 (Abb. 8), gelang Rembrandt so, dass er zur Erzeugung des Helldunkels fast spielerische Strichabstände variierte, und „die starken Gegensätze der Massen durch feinste Abstufung der tiefen, durchsichtigen Schatten farbig vermittelte.“<sup>16</sup> Ob Rembrandt bei seinen Radierungen eine ‚farbige‘ Wirkung anstrebte, sei dahingestellt. Auf jeden Fall suchte er mit den Mitteln der Ätztechnik druckgraphische Lösungen und Wirkungen für die Umsetzung seiner Hell-Dunkel-Effekte. Seine große Experimentierfreudigkeit auf diesem Gebiet



Abb. 10: Cornelis Dusart:  
Der Monat Februar, Mezzotinto,  
nach 1675.

– man denke nur an die verschiedenen Bearbeitungszustände seiner Druckplatten –, zeigt bei seinen Nachtstücken ein Bestreben, durch eine Häufung und Verdichtung von Parallel- und Keuzschraffuren zu den tiefsten Schatten und dunkelsten Tönen vorzudringen, die das Medium der Radierung überhaupt ermöglicht. Dem Licht gesteht er dabei immer weniger Ausbreitung zu und die Dunkelheit erhält einen eigenen Ausdruckswert: Sie wird Intimität, Seelenstimmung, Abgeschlossenheit. Beispielhaft für diese Tendenz, die völlige Düsterei zu verbildlichen, ist Rembrandts Radierung *Der heilige Hieronymus im dunklen Zimmer* von 1642 (Abb. 9). Das spärliche Licht, das die Gestalt des Hieronymus umgibt, lässt die Räumlichkeit gerade noch erahnen. Irgendein Gelehrter könnte hier abgebildet sein, blieben nicht, trotz der Finsternis, die Attribute des Heiligen, das Kruzifix, der Totenschädel, die Bücher, wahrnehmbar. Die Gestalt des Löwen vor dem Tisch löst sich dagegen kaum noch aus dem Dunkel, das ihn umschliesst. Das Weiß des Papiergrundes verliert bei Rembrandts Radierungen zusätzlich an Kraft durch die Wirkung des stehengelassenen Plattentons. Bei der Radierung des *Heiligen Hieronymus* erreichte „die Suche der niederländischen Künstler nach dunklen Tonwerten in der Druckgraphik ihren Höhepunkt.“<sup>17</sup> Die Vorgehensweise Rembrandts beruht dabei jedoch auf keinem neuen Verfahren. Vielmehr schraffierte er mit extrem zarten Linien, die sich, als solche

kaum erkennbar, aber eng und massig, unregelmässig auch, zum tiefsten Dunkel hin verdichten. Diese Art zu radieren wurde vielfach, gerade in der frühen Literatur, mit der Schabkunst verglichen, und man vertrat sogar die Ansicht, der Meister selbst habe die Schabkunst erfunden, oder später, nachdem man dem Irrtum gewahr wurde, er habe sie zu imitieren versucht.<sup>18</sup>

Die Hell-Dunkel-Effekte, die Rembrandt durch Ätztechnik und Kaltnadel anstrebte, führten nur dank meisterhafter Beherrschung dieser Techniken zum Erfolg. Die Technik der Schabkunst, die zwar am Beginn des Arbeitsprozesses sehr zeitaufwändig ist, ist dagegen eine leichtere Methode, Schattierungen und Schwärzen zu erzielen – und zwar ohne Ätzung. Auch die Schwarzkunst, als *manière noire* oder Mezzotinto bezeichnet, ist ein Tiefdruckverfahren, das 1642 von dem Dilettanten Ludwig von Siegen (1609-1676) erfunden wurde. Die Kupferplatte wird dabei über mehrere Tage oder Wochen mit einem gezähnten Wiegemesser vollständig aufgeraut. Der Druck einer solch aufgerauten Platte ergibt eine samtige, fast tiefschwarze Fläche. In einer Art Negativverfahren muss der Stecher dann auf der Kupferplatte mit dem Schabeisen (Polierstahl) die helleren Partien aus dem Dunkel herausarbeiten. Er glättet sozusagen diese Flächen, damit sie mehr oder weniger Farbe aufnehmen, und bestimmt so die beim Druck gewünschten Helligkeitsgrade aus denen sich auch die



Abb. 11: Nicolas Verkolje  
nach Gottfried Schalcken:  
Nächtliche Szene in einem  
Schlafgemach, Mezzotinto,  
nach 1690.

Formen erschliessen. Vermutlich ging die Schabkunst aus der Kunstentwicklung des 17. Jahrhunderts hervor, die stark an malerischen Hell-Dunkel-Wirkungen interessiert war. Die Technik hatte z. B. das Potential, das *Chiaroscuro* der Gemälde Rembrandts druckgraphisch wiederzugeben. Bereits die frühen Schabkunstblätter zeigen, dass diese Technik eine hochdifferenzierte, ja stufenlose Behandlung der Tonwerte ermöglichte.

Die Technik etablierte sich bei den niederländischen Künstlern und Stechern nur zögerlich. Unter denen, die davon mit Erfolg Gebrauch machten, ist Cornelis Dusart (1660-1706) hervorzuheben, der sie geschickt bei Nachtszenen in seinen humoristisch, volkstümlichen Genrebilder einsetzte (Abb. 10).

Besonders bei der Reproduktion der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr beliebt gewordenen Nachtszenen bei Kerzen- und Fackellicht, die charakteristisch sind etwa für die Malkunst Gottfried Schalckens (1643-1706), erwies sich die Schabkunst als ideale Technik. „Die sorgsame Wiedergabe der Oberflächentexturen und des Spiels von Licht und Schatten verrät, [...] dass Schalcken vor allem die Inszenierung virtuoser Effekte anstrebte, die bei den Zeitgenossen auf grösste Bewunderung stießen.“<sup>19</sup> Diese Effekte sollte auch der Schabkünstler mit seinen druckgraphischen



Abb. 12: James McArdell nach Gottfried Schalcken: Amor und Psyche, Mezzotinto, nach 1740.

Mitteln herausarbeiten können. In den Niederlanden waren die Schabkünstler meist auch Maler. Zum Kreis der Künstler, die dieses Spiel von Licht und Schatten auch virtuos ins Mezzotinto umzusetzen vermochten, gehört der Maler und Stecher Nicolas Verkolje (1673-1746)<sup>20</sup> (Abb. 11). Die Lichteinwirkungen und Formen sind bei seinen Schabkunstblättern sehr kontrastreich und doch weich herausgebildet. Auch die metallischen Reflexe, z. B. die auf dem Kerzenhalter, vermitteln seine Technik kongenial schimmernd weich.

Die eigentlichen Spitzenleistungen der Schabkunst, die sich im Prinzip nicht weiterentwickeln aber verfeinern konnte, fanden im England des 18. Jahrhunderts statt. Einen Höhepunkt in dieser Entwicklung bildet die Kunst James McArdells (1729-1765). Er erzielte bei der Wiedergabe der Nachtstücke Gottfried Schalckens extrem delikate Tonabstufungen, die bisher nur mit maltechnischen Mitteln möglich waren (Abb. 12). Er gestaltete den Bildaufbau ohne Linien und ohne harte Schatten, durch „Übergänge von vollendeter Zartheit,<sup>21</sup> die auch dem feinmalerischen Anspruch der Vorlage gerecht werden.

In England diente die Schabkunst vor allem zur Reproduktion berühmter Gemälde Alter Meister, aber auch zur Verbreitung der Kunst zeitgenössischer Maler, z. B.

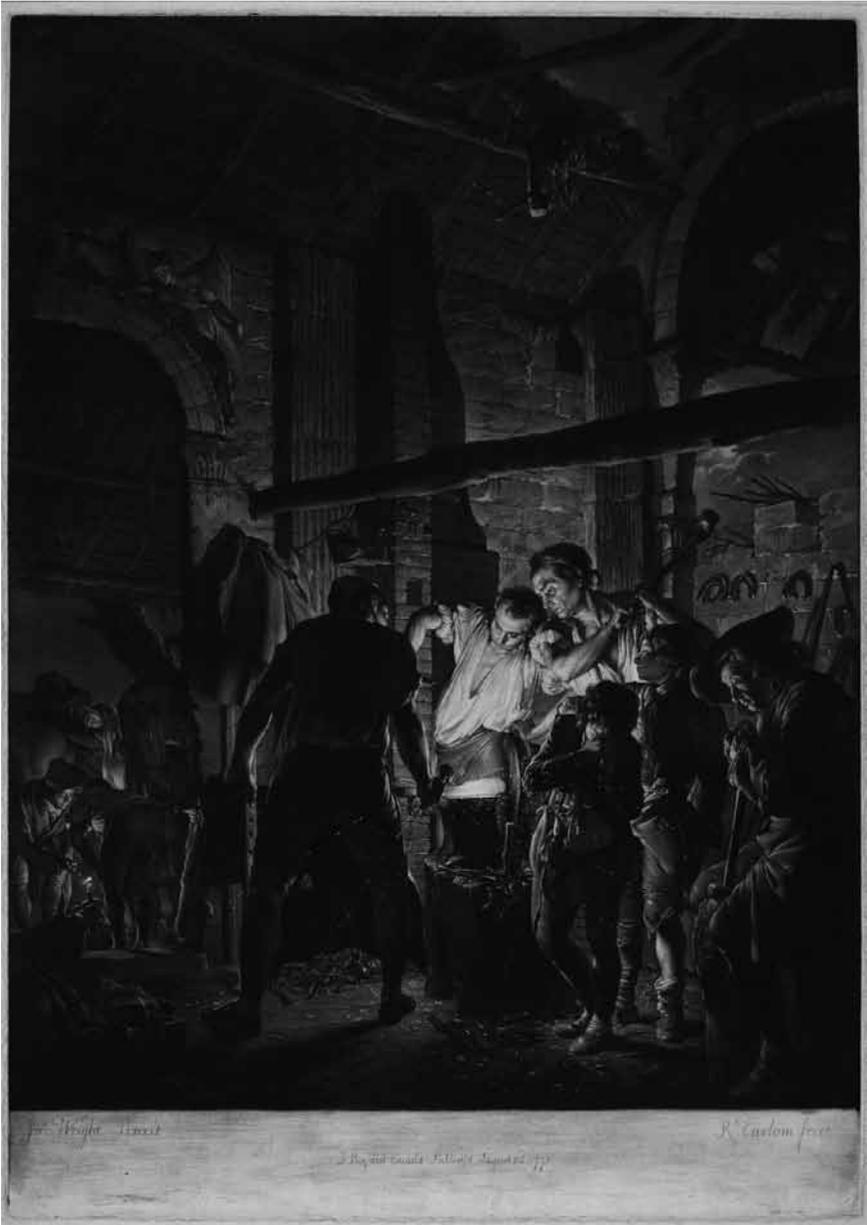


Abb. 13: Richard Earlom nach Joseph Wright of Derby:  
Die Schmiede, Mezzotinto, 1771.



Abb. 14: Francisco Goya: Si amanece; nos vamos, Radierung und Aquatinta, 1799.

Reynolds. In die Kategorie der Nachtszenen gehören die kontrastreichen „candlelight pictures“ und Schmiedebilder des Malers Wright of Derby (1734-1797) (Abb. 13), dessen Werke vor allem auch durch Schabkunstblätter Verbreitung fanden.

Bei der Schabkunst war auf eine geschickte Auswahl der zu reproduzierenden Bilder zu achten. Die oft veriebene Farben englischer Maler stellten auch bei Nachtszenen hohe Anforderungen an die Stecher, gerade in der Abschätzung der Farb- bzw. Tonwerte, die vor allem das Mezzotinto durch ineinander übergehende Flächen umzusetzen vermochte.

Ein anderes Verfahren, bei dem auch flächige Schattentöne bis zu tiefem Schwarz erzeugt werden können, ist die Aquatinta.<sup>22</sup> Mittels einer Staubmaschine wird feines Asphaltpulver auf die Kupferplatte aufgetragen, das nun kurz zum Schmelzen gebracht wird, ohne dass die Zwischenräume völlig geschlossen werden. Das Ätzwasser kann so nur in die offen liegen gebliebenen Poren eindringen. Nach dem Entfernen der Asphaltsschicht und anschließend an die Einfärbung der Platte, ergibt sich beim Druck ein feines Raster. Dieses Verfahren, das zur Erzielung tieferer Schatten mehrmals wiederholt werden kann, lässt sich auch mit andern Tiefdruckverfahren,

der Linienradierung, der Grabstichelarbeit oder der der Schabkunst kombinieren. Besonders Francisco Goya (1746-1828), der die Aquatinta „zum Gipfel ihrer Möglichkeiten“<sup>23</sup> führte, hat bei seinen albraumartigen Caprichos davon Gebrauch gemacht (Abb. 14).

Charakteristisch für die befremdenden Szenen der Caprichos ist „das Fehlen bildimmanent entwickelter Lichtverhältnisse und eines insofern nachvollziehbaren Helldunkels. Die Szenen der Caprichos beziehen ihr Licht massgeblich aus ihrem Fond in Aquatinta in seiner jeweils abgestimmten Tonstärke sowie durch den Ätzprozeß.“<sup>24</sup> Der Anteil des Lichts hängt demnach von der Korngrösse und Korndichte ab. Goyas düstere Schattenwelt, deren suggestive Kraft kaum mit maltechnischen Mitteln zu erzielen war, verdankt ihre Wirksamkeit den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Aquatinta.

Die Geschichte der Druckgraphik zeigt, dass sie besonders bei der Wiedergabe von Nachtstücken mit entsprechenden Entwicklungen und Strömungen innerhalb der Geschichte der Malerei Schritt halten konnte und in diesem Sinne auch sehr „anpassungsfähig“ war. Demnach ist es sogar denkbar, dass – wie es der Kunsthistoriker Wolfgang Schöne formulierte – „sich wahrscheinlich die gesamte Bildlicht-Geschichte des 15. bis 19. Jahrhunderts auch an der farblosen Graphik ablesen ließe.“<sup>25</sup>

- 1 Bartsch etwa unterscheidet alleine elf Stichverfahren, vgl.  
Bartsch 1821, Bd. I, S. VII.
- 2 Neumeister 2003, S. 128.
- 3 Neumeister 2003, S. 132.
- 4 Vgl. van Mander 1617, S. 337-339.
- 5 Kristeller 1921, S. 327.
- 6 Vgl. Neumeister 2003.
- 7 Pohlen 1985, S. 52.
- 8 Kristeller 1921, S. 354.
- 9 Pohlen 1985, S. 113.
- 10 Vgl. Dekiert 2005, S. 142.
- 11 Neumeister 2003, S. 298-299.
- 12 Vgl. Strutt 1785, S. 277.
- 13 Neumeister 2003, S. 288.
- 14 Neumeister 2003, S. 291.
- 15 Ackley 1981.
- 16 Kristeller 1921, S. 379.
- 17 Ackley 1981, S. 153.
- 18 Brakensiek 2003, S. 291 sowie Neumeister 2003, S. 302.
- 19 Neumeister 2003, S. 346.
- 20 Vgl. Wax 1990, S. 30-31.
- 21 Kristeller 1921, S. 467.
- 22 Vgl. Wiebel 2007, S. 35-41.
- 23 Rebel 2010, S. 183.
- 24 Wiebel 2007, S. 327.
- 25 Schöne 1954, S. 193.

## **Autoren des Kataloges**

Alexandra Melanie König [AMK]

Andrea Diederichs [AD]

Andreas Geis [AG]

Benno Jakobus Walde [BJW]

Claudia Stefanie Klein [CSK]

Kathrin Wagner [KW]

Nicole Fleckinger [NF]

Raymond Keller [RK]

Sophia Dominique Hodge [SDH]

Stephan Brakensiek [SB]

# katalog

*Und rings waltet die Nacht, geht  
liebend der Gott in die Kammern*

[Ovid – Metamorphosen, Leukothoe]

# *allegorie*

# 01

Girolamo Frezza (1671-nach 1748)  
nach Francesco Albani (1578-1660)

## Die Nacht (Nox)

1704

Kupferstich

414 × 314 mm (Platte)

Im Zwickelfeld des Deckengewölbes eines Saals des Palazzo Verospi in Rom ist die Nacht als Frau personifiziert dargestellt. Das hier gezeigte Blatt gehört zu einer Serie von 17 Kupferstichen, die die Ausmalung des Palazzo zeigen und 1704 von Pietro de' Pietri verlegt worden sind.<sup>1</sup>

In Wolken wie auf einem Thron sitzend, schwebt die weibliche Personifikation der Nacht vor dem gestirnten Himmel, eine wachende Eule zu ihrer Linken. Sie ist mit einem Kranz aus geflochtenem Mohn bekrönt. Ihre Augenlider sind geschlossen und sie schläft mit zur Seite geneigtem Kopf. Ein ruhiges Lächeln umspielt ihr Gesicht. Ihre Flügel hat sie wie zum Schutz über die beiden auf ihren Händen sitzenden Kinder gespannt. Mit hellem Haar und wohlgenährt, lehnt der eine in ihrer rechten Hand sitzend locker an ihrem Hals. Auf ihrer anderen Hand sitzt, mit verschränkten Armen und auf ihrer Schulter ruhendem Kopf, der andere mit dunkleren Haaren. Es sind die Kinder der Nacht, Morpheus, der Schlaf, und sein Bruder, Thanatos, der Tod.

Das Motiv der Nacht mit zwei Kindern findet sich in der Literatur bereits bei Homer und Hesiod (700 v. Chr.).<sup>2</sup> Spätestens seit Pausanias (160 n. Chr.) ist die Nacht als geflügeltes Wesen mit Mohnkranz im Haar bekannt.<sup>3</sup> Ähnlich frühe, noch existierende bildliche Darstellungen sind nicht bekannt – wohl erst im 16. Jahrhundert wird die Bildtradition begründet.

AG



Petrus de Petris del.

sculp. Romae

Petrus de Petris del.

NOX

Cur. p. S. J. an. 1744.

## 02

Jan Pietersz. Saenredam (um 1565-1607)  
nach Hendrick Goltzius (1558-1617)

### Die Nacht (Nox)

aus einer Folge zu den Vier Tageszeiten

um 1595

Kupferstich

210 × 152 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Hendrick Goltzius beschäftigte sich seit etwas 1595 erneut mit den traditionellen Themen der Allegorie. Dass er in diesem Zusammenhang auch die Tageszeiten in den Blick nahm, ist nicht verwunderlich, gehörten sie doch neben den *Vier Jahreszeiten* und den *Lebensaltern* als zentrale zeitliche Vorstellungsmotive ins klassische Repertoire einer kosmologischen Kategorien unterworfenen Sicht der Welt. Doch Goltzius verzichtet auf die traditionelle Form der Darstellung: keine Personifikationen verkörpern die Tageszeiten wie bei seinen niederländischen Vorgängern, etwa Maarten de Vos (um 1531-1603/04). Vielmehr sind es kleine, im engen Bildraum entwickelte Genreszenen, die den allegorischen Gehalt anschaulich vermitteln.

Höhepunkt der Serie ist das vorliegende Blatt, die Darstellung der Nacht. Hier ist der Künstler auch am meisten herausgefordert. Die Szene wird beherrscht von einer indirekten Beleuchtung. Die nicht sichtbare Lichtquelle ist der offene Kamin auf der rechten Seite des Bildes, vor dem die bei ihren Näharbeiten eingeschlafene Frau in ihrem Korbessel neben einer kunstvoll gestalteten Wiege mit einem schlafenden Baby sitzt. Ein sanfter Lichtglanz, meisterlich von Jan Saenredam geschildert, liegt weich über allen Gegenständen des dargestellten Schlafgemachs. Die Komplexität des allegorischen Gehalts entwickelt sich durch die Gegenüberstellung der Vordergrundszene mit der im Hintergrund gezeigten Handlung. Während vorne ein Neugeborenes dem Schein des Feuers zugewandt den Anbruch des Tages erwartet, markiert die Nacht im übertragenen Sinne für den hinten sorgfältig von einer Frau ins Bett gelegten Greis das Ende des Lebens. Er erblickte, wäre er nicht schon entschlafen, durch ein Fenster – oder ist es ein Bild im Bild? – die Personifikation der Nacht, die fliegend in Begleitung von Eule und Fledermaus mit einem weiten Umhang das Firmament verdeckt und die auf dem Boden schlafend Zusammengesunkenen mit Dunkelheit umfängt. Anfang und Ende ist die Nacht, sie ist die Zeit nachdem die Sonne verschwunden ist und bevor sie wieder erscheint.

SB



7 Nocte vacant curis animi, placidamq; quietem  
Percipiunt, gratoq; indulgent omnia somno.

## 03

Hendrick Goltzius (1558-1617)

### Sine Cerere et Baccho friget Venus

1595

Silberstich

165 mm Ø (Platte)

Lasziv liegt die Liebesgöttin, halb aufgestützt, auf einem Felsen. Ihr praller, nackter Körper wird von dem Feuer erhellt, das ihr ständiger Begleiter, der kleine Cupido-knabe, entfacht.

Das hier illustrierte Sprichwort *Sine Cerere et Baccho friget Venus* lautet in freier Übersetzung soviel wie „Ohne Essen und Trinken friert Venus“ oder „[...] macht die Liebe keinen Spaß“<sup>41</sup> und stammt aus der Komödie *Der Eunuch* des römischen Dichters Terentius (2. Jahrhundert v. Chr.). An dem Thema scheint Hendrick Goltzius (1558-1616/17) besonderen Gefallen gefunden zu haben, denn er kombinierte die drei mythologischen Figuren in mehreren Stichen und Zeichnungen. Nicht immer entschied er sich für eine Nachtkulisse. Die vorliegende Variante schien jedoch am besten geeignet, lehnt sie sich doch enger an das Sprichwort an, indem sie die Idee einer frierenden Venus aufgreift. Die nächtliche Verortung ermöglicht darüber hinaus das Licht- und Schattenspiel, welches eine geheimnisvolle Atmosphäre schafft. Goltzius gelingt die Verdichtung des antiken Zitats, unterstützt durch die Wahl des Formats, das ‚gucklochartig‘ einen Blick auf die Figuren freigibt und somit eine intime Wirkung erzielt. Der erotische Charakter des Motivs wird in den Vordergrund gerückt. Die Liegende wird von Ceres, die ihr überquellendes Füllhorn darbietet und Bacchus, der im Begriff ist, ihr ein Glas Wein zu reichen, in die Mitte genommen. Die Liebesgöttin scheint jedoch nicht auf das Angebotene konzentriert, indes tauscht sie mit dem Gott des Weines einen tiefen Blick, während Cupido sie, ganz unbeachtet, mit seiner Flügelspitze zwischen den Schenkeln kitzelt. Während ihr Blick Bacchus gilt, präsentiert sie den nackten Körper dem Betrachter. Ihr Busen, ja sogar ganz genau die rechte Brustwarze, bildet den Mittelpunkt der Kreiskomposition. Somit liegt auch Kestos, der unter der Brust gebundene Zaubergürtel der Venus, welcher die Liebe zu ihr entfachte und ihr Macht über die Verliebten verlieh, zentral – er war zudem ein Symbol der Fruchtbarkeit. Ursprünglich in der Antike als eine Warnung vor einem lasterhaften Lebensstil gedacht und in den folgenden Jahrhunderten aufgrund des moralisierenden Gehalts immer wieder aufgegriffen, rückt dieser Aspekt bei Goltzius in den Hintergrund. Der von den nördlichen Niederlanden aus wirkende Künstler



stand in engem Kontakt zum Kreis des Prager Hofes. So widmete Goltzius etwa Kaiser Rudolph II. diesen Silberstich und fand Anregung durch die manieristische Formensprache seines in der Hauptstadt Böhmens tätigen Kollegen Bartholomäus Spranger (1546-1611), dem Hofmaler Rudolphs II.

Der Humanismus sowie die Reformation wirkten verweltlichend auf den Kunstgeschmack.<sup>2</sup> In der sich zaghaft entwickelnden kosmopolitischen Gesellschaft am Hofe, in der sich Künstler wie Publikum bewegten, führte „eine gewisse sexuelle Liberalisierung [...] zum Gusto an der erosfreundlichen Götterwelt [...]“<sup>3</sup> Trotz der religiösen Toleranz, die in diesen Kreisen geübt wurde, konnte Goltzius nicht völlig auf den emblematischen Charakter seiner Stiche verzichten. Er wählte jedoch mit Vorliebe Sujets, „die Anlass zur Darstellung eines idealisierten, sinnlichen und erregenden Aktes boten.“<sup>4</sup>

SDH

## 04

Nicolas de Bruyn (1571-1656)  
nach Maarten de Vos (um 1531-1603/04)

### Die Schöpfung

Blatt 2 und 4 aus einer Serie zur Schöpfungsgeschichte

1590

Kupferstiche

134 × 126 mm (Platten)

Die beiden Blätter illustrieren den biblischen Ablauf der Schöpfung am ersten („Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht“, 1. Mose 1,3) und am vierten Tag („Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, dass sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsternis“, 1. Mose 1,17-18). Die Blätter der zehnteiligen Folge haben eine Bildidee des Maarten de Vos als Vorbild. Jedes Blatt ist mit dem jeweiligen Vers der Genesis auf Latein umschrieben. Der runde, einer Pupille gleichende Bildraum zeigt Gott im Dialog mit den von ihm geschaffenen Naturgewalten. Mit großer Zeigegeste schwebt die Figur Gottes, gekleidet in ein wallendes, die Dynamik des Körpers im Schöpfungsakt unterstreichendes Gewand.

Dargestellt ist das Ergebnis der Schöpfungstage: Das gewordene Licht, das aus der Person Gottes selbst zu entstehen scheint, sich aus seiner Person ausdehnt und dem noch kein Objekt zugeordnet ist sowie die Schaffung der Gestirne, die Ordnung in das Hell-Dunkel bringen.

An beiden Darstellungen kann beobachtet werden, wie Dunkelheit im Kupferstich mit dreierlei Mitteln überzeugend erzeugt werden kann: Mit breitem Strich, hervorgerufen durch einen größeren Materialabtrag, zu sehen etwa in den, den runden Bildausschnitt rahmenden Flächen; mit eng beieinander liegenden, feinen Strichen (etwa in der linken Nacht-Seite, besonders schön zu erkennen im Übergang zwischen Tag und Nacht) sowie mit sich kreuzenden Linien (an den Rändern der Kreisdarstellungen). Am Beispiel des Übergangs zwischen Tag und Nacht exerziert sie Nicolas de Bruyn fast schon lehrbuchartig in geschilderter Reihenfolge. Dabei wird die Angabe der allgemeinen Helligkeit von ihm in meisterlicher Manier nicht zu dunkel gewählt, so dass sich die Gegenstände – hier zum Beispiel die Berge und Landzungen – noch deutlich abzeichnen können.

AG



## 05

Jan van de Velde II. (um 1593-1641)

nach Willem Pietersz. Buytewech (um 1591/92-1624)

### Das Feuer (Ignis)

aus einer Serie zu den Vier Elementen

um 1622

Radierung

187 × 287 mm (Platte)

Mit der Adresse Claes Jansz. Visschers

Jan van de Veldes *Ignis*, das Feuer, welches hier nur kurzzeitig die von der Nacht umfangene Welt erhellt, ist eine der ausdrucksstärksten Nachtdarstellungen seines Œuvres. Die Angreifer haben ihre Kanonen aus den Angeln gehoben und mittels Balken auf eine Anhöhe am Wegesrand gebettet. Die Lafetten und Transportwagen stehen hinter ihnen aufgestellt und tragen, nebst Kugeln und anderen Gerätschaften, weitere Geschütze in sich. Ein geöffnetes Pulverfass zeigt uns den Stoff, der sich hier mit dem Licht der Sterne messen will. Nur einen Augenblick zuvor war die Schar im Dunkel verborgen gewesen, erst das aufflammende Licht verrät nun ihre Stellung. Es ist rohe Kraft, was van de Velde dem Feuer als Element zuschreibt. Die Kraft der Zerstörung, die nicht allein das Feuer, sondern im gesteigertem Maße auch die von Menschenhand entwickelten Feuerwaffen plötzlich und unerwartet losbrechen lassen können. Und die Nacht ist ihnen eine Gefährtin, unter deren Schutz und Schirm beide unbemerkt einzufallen vermögen. Sie bringt Unsicherheit mit sich. Klare Konturen verschwimmen im Dämmer, ganz und gar unfassbar wird die nicht mehr wieder erkennbare Welt den den Tag gewohnten menschlichen Sinnen. Es eröffnen sich Räume für Phantasien, Ängste, Träume und Zügellosigkeiten. Und gleichsam als Abbild trägt der hinter der Szenerie aufragende Wald Jäger wie Gejagte gleichermaßen in sich: Von der eigenen inneren Natur gezwungen, besonders zur Nachtzeit ihren urigsten Trieben nachzugehen. Und doch: Über dem Geschehen thront die himmlische Ordnung in der Gestalt der immerwährenden Sterne. Mögen die Herrscher den Weltkreis zerschmettern und anderen ihre Schranken weisen, es vergeht der Sterne Licht und Feuer nicht. Doch was, wenn sich die Ordnung im irdischen



Feuer spiegelte? Hat es gar eine ordnende Kraft? Kann es innerhalb des seinerzeit von Gott hergeleiteten Machtanspruchs der Herrscher eine als aus den Fugen geraten angesehene Weltordnung wiederherstellen? Feuer steht in dieser Folge für Gewalt und Machtausübung. An Stelle der in der Stichserie ausschließlich bei Tage auftretenden Geschenke und Früchte der Erde – *Terra* zeigt einen ländlichen Markt, *Aer* eine Falkenjagd, *Aqua* Fischer an der Künste – ordnet van de Velde das raubende Feuer der Nacht zu, als würde diese einst alles nehmen, was der Tag zu geben vermochte.

BJW

Dancker Danckerts (1634-1666)  
nach Nicolaes Berchem (1620-1683)

## Landschaft mit Flusskrebsfischern bei Mondschein

aus einer Serie zu den Vier Tageszeiten

um 1660/65

Radierung

356 × 465 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Auf diesem Blatt ist allegorisches Personal überflüssig; alleine die Landschaft spricht für sich. Nur die Tätigkeit der Personen gemahnt noch an die ältere Tradition der allegorischen Darstellung mittels für die dargestellte Tageszeit typischer Tätigkeiten (vgl. Kat. 02): Zwei Fischer leuchten bei Nacht mit Riedgrasfackeln über der Oberfläche eines kleinen Gewässers, um die sich unter Steinen versteckenden Krebse sehen und fangen zu können, während ein dritter neben einem edel gekleideten Pärchen zu Pferd am Ufer des Flusses steht.

Der Stich folgt im Wesentlichen einem Gemälde Nicolaes Berchems<sup>1</sup>, der hier selbst in der Tradition des niederländischen Italianisaten Pieter van Laer (1592-1642) steht, der nach seiner Rückkehr nach Haarlem einen großen Einfluss auf andere Künstler ausübte. Auch kommt ein Gemälde Jan Asselijns<sup>2</sup> (um 1610-1652) als Vorbild in Frage, das sich ebenfalls mit dem in den Bildkünsten eher selten zu findenden Motiv des Krebsfischens beschäftigt.

Allerdings thematisiert Berchem diese Tätigkeit auch in anderen Darstellungen, die alle jedoch auch ein besonderes Augenmerk auf die virtuose Schilderung der Eigenarten des Lichts zu der betreffenden Tageszeit legen.

Vielfach wird in der Literatur vermutet, dass die Radierung zu einer Serie zu den *Vier Tageszeiten* gehört, die Dancker Danckerts in der Mitte der 1660er Jahre fertigte und



selbst verlegte. Dagegen spricht, dass frühe Nennungen des Blattes in Händlerverzeichnissen und Sammlerkatalogen vor 1800 es stets neutral bezeichnen. Ger Luijten vermutete daher unlängst, dass erst Danckerts diese Komposition Berchems zusammen mit drei weiteren Blättern zu einer Serie zusammenstellte,<sup>3</sup> die heute aufgrund ihrer hohen Virtuosität zu den Hauptwerken des reproduktiv tätigen Kupferstechers und Radierers zählt.

Auch kann vermutet werden, dass sich die allegorische Tiefe der Darstellung nicht nur auf die in kosmologischem Kontext gesehene Tageszeit erstreckt, sondern auch noch Bezüge auf die aus der Antike stammende Tradition der Planetenkindschaften aufweist. Die mit dieser Vorstellung in Verbindung stehende astrologisch-kosmologische Idee geht davon aus, dass unter einem bestimmten Planeten geborene Menschen bestimmten Tätigkeiten und Berufen nachgehen oder bestimmte Eigenschaften haben, die sie direkt mit ihrem 'Himmelskörper verbinden. Das Fischerhandwerk wurde dabei traditionell *Luna*, der Mondgöttin, zugeordnet, weshalb die nächtliche Darstellung bei Berchem mit dem leicht hinter dünnen Wolken verborgenen Mond durchaus dieser auch im 17. Jahrhundert noch lebendigen Tradition verpflichtet sein dürfte.

## 07

William Austin (1721-1820)  
nach Aert van der Neer (1603-1677)

### Die Nacht

aus einer Serie zu den Vier Tageszeiten

um 1760

Radierung

280 × 368 mm (Platte)

Das Nachtstück hat in der Kunst des Abendlandes eine lange Tradition. Schon die antike Malerei kannte neben der allegorischen auch die illusionistische Darstellung der Nacht als atmosphärisches Phänomen. Diese Art der Abbildung der Nacht erlebte gerade im Goldenen Zeitalter der Niederlande eine Hochkonjunktur. Der Amsterdamer Maler Aert van der Neer (1603/04-1677) war ein Meister der Darstellung nächtlicher Landschaften. So hob schon der Künstlerbiograph Arnold Houbraken (1660-1719) in seiner *Grooten Schouburgh* van der Neers Fähigkeiten auf diesem Gebiet hervor. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass der Londoner Graphiker William Austin (1721-1820) für seine Tageszeitenfolge neben Gemälden von Antonie Waterloo (1609-1690), Jan van Goyen (1596-1656) und Jacob Isaacsz. van Ruysdael (1628/29-1682) auch ein Gemälde van der Neers zur Vorlage der Darstellung der Nacht verwendete.

CSK



*Der schlanken Körper schwanke Silberpracht  
wird wie ein Leuchten durch den Dämmer  
glimmen*

[Anton Wildgans – Der Tag der Mädchen]

# *dämmerung und dunkelheit*

## 08

William Faithorne (um 1620-1691)

nach Schelte Adamsz. Bolswert (um 1586-1659)

nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

### Die Landschaft mit dem Fuhrwerk

um 1650

Kupferstich und Radierung

280 × 396 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Die hier abgebildete Komposition gehört seit ihrer Entstehung um 1620 zu den berühmtesten Landschaften des Antwerpener Meisters.

Im Vordergrund einer felsigen Waldlandschaft ist ein schwer beladenes Fuhrwerk zu sehen, das in einem abschüssigen Gelände in eine bedrohliche Schräglage geriet. Einer der Fuhrleute versucht das Umkippen des Wagens mit aller Kraft zu verhindern. Rätselhaft, aber bestimmend für die Gliederung der Komposition, ist die dahinter liegende bizarre Felsformation, die das Bild in zwei unterschiedliche Hälften scheidet: rechts eine hügelige Weidelandschaft bei untergehender Sonne, links eine vom Mond beschienene, nächtliche Waldlandschaft. Vielleicht ging es Rubens einfach darum, die Lichtverhältnisse eines spätsommerlichen Abends zu schildern, an dem sowohl die sinkende Sonne als auch der aufgehende Mond am Himmel stehen. Aber das ungewöhnliche Nebeneinander von Tag und Nacht auf einem Gemälde führte bezüglich der Bildaussage zu unterschiedlichen Deutungen.<sup>1</sup>

Die stimmungsvolle Lichtregie der linken, nächtlichen Baumlandschaft mit dem ruhenden Paar am Lagerfeuer, dem sich im Wasser spiegelnden Vollmond, zeigt deutliche Anklänge an Elsheimers *Flucht nach Ägypten* (Kat. 17), ein Bild, das Rubens zeit lebenslang faszinierte. Zahlreiche Adaptationen dieser Nachtszene sind auch von andern Künstlern bekannt (Kat. 19). Von der vorliegenden ruben'schen Komposition sind auch eine Reihe gemalter Kopien bekannt.<sup>2</sup> Unter den Stechern aus der



Rubens-Werkstatt war es Schelte à Bolswert (1586-1659), der die Landschaften des Antwerpener Meisters vorzüglich wiederzugeben vermochte. Er stach neben den fünf großen Landschaften auch erstmals die vorliegende Komposition. Der englische Stecher William Faithorne, der um 1650 in Paris tätig war, erkannte das Interesse der Kunstliebhaber an dieser Darstellung und kopierte seinerseits Bolswerts Stich. Da Faithornes Stich seitenverkehrt zu seiner Vorlage ist, erscheint sein Bild dem Gemälde gegenüber wiederum seitenrichtig. Faithornes Blatt hat kaum Abweichungen von seiner Vorlage, allein die feinen Helligkeitsabstufungen hat er weniger gemeistert, als sein Vorbild Bolswert.

RK

William Baillie (1723-1810)  
nach Aelbert Cuyp (1620-1691)

## Rastende Rinderherde an einem Flussufer bei Mondschein

1773

Mezzotinto

280 × 352 mm (Platte)

Es ist Nacht. An einem Flussufer haben sich einige Rinder niedergelassen. Die Wolkendecke am Himmel scheint gerade aufgerissen zu sein und gibt den hell leuchtenden Vollmond frei. Dieser taucht den Fluss und die Umgebung in silbriges Licht. Der Dordrechter Maler Aelbert Cuyp fertigte eine Reihe von Mondscheinlandschaften an.<sup>1</sup> Der Kunstschriftsteller Arnold Houbraken (1660-1719), der als erster eine Beschreibung der Werke Cuyps formulierte, lobt dessen Fähigkeit, die verschiedenen Tageszeiten wiederzugeben. Besonders seine nächtlichen Kompositionen seien sehr realistisch und so komponiert, dass sich der Mond auf besondere Art im Wasser spiegelt.<sup>2</sup>

Der aus Irland stammende Amateurgraphiker, Kunsthändler und Kunstkenner William Baillie<sup>3</sup> schuf im Jahr 1773 dieses Blatt in der so genannten ‚Schwarzen Kunst‘, dem Mezzotinto, das auf den britischen Inseln im 18. Jahrhundert seine Blütezeit hatte.<sup>4</sup> Bei diesem Verfahren arbeitet der Künstler, anders als bei den anderen Tiefdrucktechniken, negativ: Die Platte wird zunächst mit dem so genannten Wiegemesser aufgeraut. Ein von dieser Platte genommener Abzug wäre tiefschwarz. Im nächsten Schritt glättet der Künstler mit dem Polierstahl jene Stellen, die im Abdruck später heller sein sollen. Er arbeitet also vom Dunkeln ins Helle. Dabei entstehen zwischen den Halbtönen fließende Übergänge, die einen besonders malerischen Eindruck erzeugen. Diese Eigenschaft führte dazu, dass das Mezzotinto besonders zur Reproduktion von Gemälden mit stark malerischen Hell-Dunkel-Kontrasten eingesetzt wurde. So ist es nur verständlich, dass Baillie bei der Übertragung dieser nächtlichen Landschaft in das Medium der Druckgraphik gerade auf diese Technik zurückgriff.

CSK



# 10

Friedrich August Brand (1735-1806)  
nach Johann Christian Brand (1722-1795)

## Mondscheinlandschaft

um 1780

Mezzotinto und Kaltnadel

188 × 252 mm (Platte)

Der 1774 in die wenige Jahre zuvor durch Jacob Matthias Schmutzer (1733-1811) gegründete Wiener Kupferstecher-Akademie aufgenommene Friedrich August Brand<sup>1</sup>, ein Halbbruder des Landschaftsmalers und -radierers Johann Christian Brand<sup>2</sup>, zählt zu den herausragenden Radierern Österreichs im 18. Jahrhundert. Stark in seinem Radierstil von Jacob Matthias Schmutzer<sup>3</sup> beeinflusst, der selbst in den 1760er Jahren bei Johann Georg Wille (1715-1808) in Paris studiert hatte, wurde Brand 1787 innerhalb der Akademie Professor der *Schule für Landschaftsradiieren*.

In seinen druckgraphischen Arbeiten zeigt er eine hohe Affinität zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, hier insbesondere zu Aelbert Cuyp (Kat. 09) und Aert van der Neer (Kat. 07). Als beispielhaft für seine Auseinandersetzung mit den Niederländern kann das Blatt unserer Ausstellung gelten. Auf einer sich über mehrere Dünen erstreckenden Weide am Ufer des Meeres stehen einige Rinder neben einem hochaufragenden Seezeichen. Der sehr tief stehende Vollmond, der nur teilweise von einigen dünnen Wolken verdeckt wird, taucht die Szenerie in ein weiches Licht. Die Bäume am linken Bildrand sowie der Mast der Bake stehen als Repoussoirformen im Dienst der besonderen Wirkung der Tiefenräumlichkeit der nur durch wenige helle Lichter modellierten Landschaft. Ähnlich wie bei den Nachtstücken verschiedener Künstler des 17. Jahrhunderts – etwa Nicolaes Berchems (Kat. 06) – erscheint die nächtliche Welt in einer proto-romantischen Interpretation, die auf die Bildwelten des frühen 19. Jahrhunderts vorauszuweisen scheint.

SB



# 11

Johann Friedrich Bause (1738-1814) und Juliane Bause (1768-1837)  
nach Johann Samuel Bach (1748-1778)

## Der Sommerabend

1787

Aquatinta und Radierung

312 × 422 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Angeregt von den sächsischen Künstlern der Generation nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) (Kat. 20), Johann Christian Klengel (1751-1824) und Adrian Zingg (1734-1816), entwirft Bach in seiner über Graphit ausgeführten farbigen Pinselzeichnung eine charakteristische Wiedergabe der Lichtverhältnisse an einem sommerlichen Abend.<sup>1</sup> Weich wird das Mondlicht auf der Oberfläche des still dahin ziehenden Flusses reflektiert und taucht die Landschaft in ein helles Licht. Am Ufer haben Fischer in einem ihrer Boote ein Feuer entzündet, das einen kompositorisch gut gesetzten Kontrast zum Licht der Nacht bietet.

Anke Fröhlich bezeichnet die Art, wie Bach den Mondschein und die nächtliche Atmosphäre modelliert als „einfühlsam“ und schreibt: „Arbeiten wie diese sensibilisieren das Empfinden für den Stimmungsgehalt der Natur und bereiten die Betrachter auf die Wolkenhimmel der romantischen Maler vor.“<sup>2</sup>

Der in Leipzig beheimatete Stecher Johann Friedrich Bause versucht mit den Mitteln der Aquatinta und der Linienradierung die von seiner Tochter nach Bachs Komposition ausgeführte Zeichnung in die Druckgraphik zu übersetzen. Wie gut ihm diese Umsetzung gelang, zeigt u. a. die Besprechung seiner Arbeit durch den Göttinger Gelehrten Carl Lang (1766-1822) in Johann Georg Meusels (1743-1820) *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*. Dort schreibt Lang u. a. ganz im Sinne der das späte 18. Jahrhundert prägenden Empfindsamkeit, es sei ihm „vergönnt, Aug und Herz daran zu laben.“<sup>3</sup> Und weiter: „Ueber das Ganze ist Dunst hin gezogen, wie er nach



schwülen Sommer=Tagen zu seyn pflegt, der selbst den Vollmond hindert, seine ganze Wirkung zu zeigen. [...] Aber wo der Mond hinleuchtet, ist jeder Strauch unglaublich genau und richtig gehalten. Man sieht, wie der Dunst darinnen genöthigt wird, sich gegen die Stämme zurück zu ziehen, um die Blättchen dadurch etwas hell und kenntlich erscheinen zu lassen. [...] Sanfter ist wohl kein Wasser geätzt worden, als das im kleinen Fluß.“<sup>4</sup>

Dass Bause besonders auch auf die Farbwirkung der ihm durch seine Tochter kolportierten Arbeit Bachs Wert legte, zeigt die farbige Ausarbeitung seines Blattes. Es existieren verschiedene Versionen, die teilweise handkoloriert im Bereich des Feuers und des Widerscheins auf Berg und Burg sind, sowie solche, bei denen im Druck offensichtlich *à la poupée* die Farbe bereits punktuell in die Kupferplatte gerieben worden ist.

SDH/SB

# 12

Adam von Bartsch (1757-1821)

## Nächtliche Szene

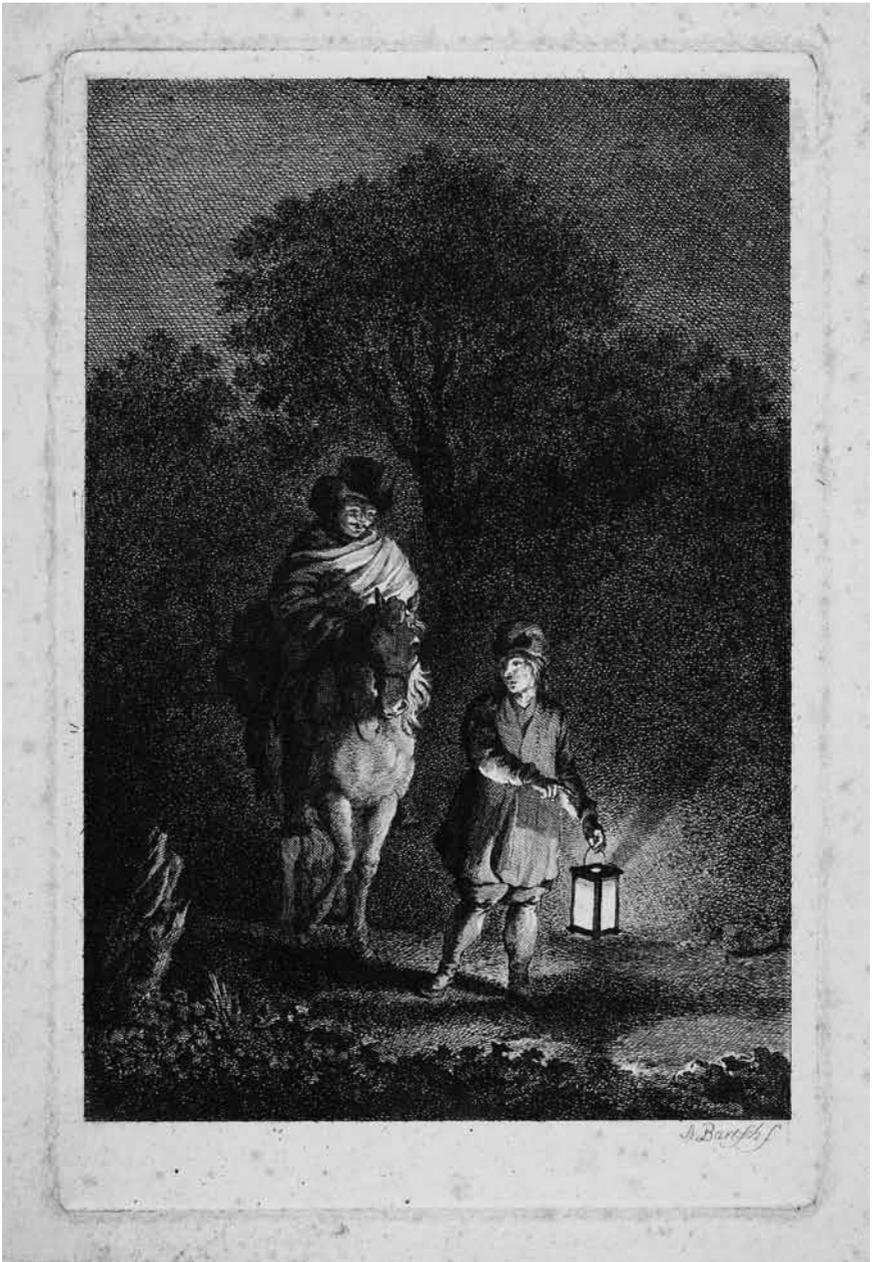
1797

Radierung

206 × 136 mm (Platte)

Ein Kavalier reitet des Nachts durch einen Wald. Begleitet wird er von einem Knaben. Als Lichtquelle dient den beiden lediglich der Schein einer Laterne und das sanfte Schimmern des Mondes. Der Graphiker und Kunsttheoretiker Adam von Bartsch schuf diese Radierung im Jahr 1797 für das von ihm verfasste zweibändige Verzeichnis der Radierungen Rembrandt van Rijns (1606-1669).<sup>1</sup> Im ersten Band findet sich neben einem ausführlichen Vorwort und dem Werkverzeichnis auch ein Essay über das Leben und Schaffen Rembrandts. Dort hebt Bartsch die besondere Fähigkeit des Leidener Künstlers hervor, nächtliche Szenen in das Medium der Radierung umzusetzen und beschreibt dessen Arbeitsweise<sup>2</sup> und kommt auch auf die Radierung unserer Ausstellung zu sprechen, die Bartsch zur Illustration des beschriebenen Arbeitsprozesses anfertigte. Im Coburger Kupferstichkabinett haben sich neben der Vorzeichnung auch drei Druckvarianten erhalten. Bei der Betrachtung dieser Varianten fällt auf, dass Bartsch hier mit dem Auftragen der Druckerschwärze experimentierte. So unterscheidet sich eines der in Coburg verwahrten Blätter von dem Blatt der Trierer Sammlung durch den tiefschwarzen Druck. Diesen Effekt erreichte Bartsch durch mehrfaches Übereinanderdrucken. Friedrich von Bartsch, der Sohn des Künstlers, verweist in dem von ihm verfassten Werkverzeichnis auf den wissenschaftlichen Zweck dieses Blattes: Adam von Bartsch wollte damit zeigen, dass Rembrandt die Helldunkel-Kontraste in seinen Nachtstücken allein durch geätzte Platten, die vor dem Druck möglichst wenig gewischt wurden<sup>3</sup>, erreichen konnte – denn sowohl das Mezzotinto als auch die Aquatinta waren Rembrandt, auch wenn er von verschiedenen Autoren des 18. Jahrhunderts aufgrund der besonderen Eigenschaften seiner Drucke als der eigentliche Erfinder des Mezzotintos angeführt wurde, selbst möglicherweise noch unbekannt.

CSK



# 13

Benedikt Piringer (1780-1826)  
nach Martin von Molitor (1759-1812)

## Die Morgendämmerung

Aus der Serie der Vier Tageszeiten

1802

Aquatinta

430 × 562 mm (Platte)

Letzte Reste nächtlicher Dunkelheit liegen fast greifbar in der morgendlichen Feuchtigkeit, dem sich langsam absetzenden Tau, eingebettet. Gleich der von dem Büttenpapier aufgesaugten Farbe wirkt die satte, geschichtete Luft selbst wie Materie. Durch den Nebel fressen sich nun und nur mit Mühe die Strahlen des sich in weiter Ferne über den Horizont schiebenden Gestirns und lassen den der Nacht erwachsenen Dunst erglühen. Man möchte meinen, die Nacht sei, trotz ihrer offenbar zur Neige gehenden Regentschaft, nicht willig, das Reich widerstandslos dem anbrechenden Tag abzutreten.

Die Morgendämmerung: Jene Zeit des Aufbruchs, der erwachenden Lebenskräfte, der ersten Regungen und der langsam aufkommenden Geschäftigkeit. Die Nacht mit ihren Versuchungen und Verfehlungen liegt den Erdbewohnern noch im Gemüt, steckt ihnen vielleicht sogar in den Knochen. So geleitet ein Hirte müde Kühe auf das freie Feld. Teilnahmslos steht er bei der vorüber ziehenden Herde, dem Betrachter den Rücken zuwendend. In seiner unbestimmten und ziellosen Haltung scheint auch er in diesen Morgenstunden dem Wechsel aus der nächtlichen in die dem Tag zugehörige Realität noch nicht erwachsen zu sein. Piringer verstand es meisterhaft, den von der Ungewissheit des kommenden Tages herrührenden und kündenden Zauber mittels der Aquatinta<sup>1</sup> umzusetzen und festzuhalten, der eine Pinsel- und Bisterzeichnung des Wiener Akademieprofessors Martin von Molitor als Vorlage diente.<sup>2</sup>

BJW



L'Abbaye de Aur

# 14

Félix Bracquemond (1833-1914)

## *L'Eclipse*

1869

Radierung

198 × 130 mm (Platte)

### **L'Éclipse**

Quand l'éclipse en plein jour se rue au ciel et mord  
L'astre par qui tout vit, la terreur des sauvages  
Est imbécile ; à plat ventre sur le rivages,  
Ils n'osent plus bouger, et contre eux tout est fort.

Qu'ils soient lâches et vils, ils en tombent d'accord.  
C'est le moment infâme où tous les esclavages  
Sont possibles. Affronts, brutalités, ravages,  
Ils consentent à tout, car le soleil est mort.

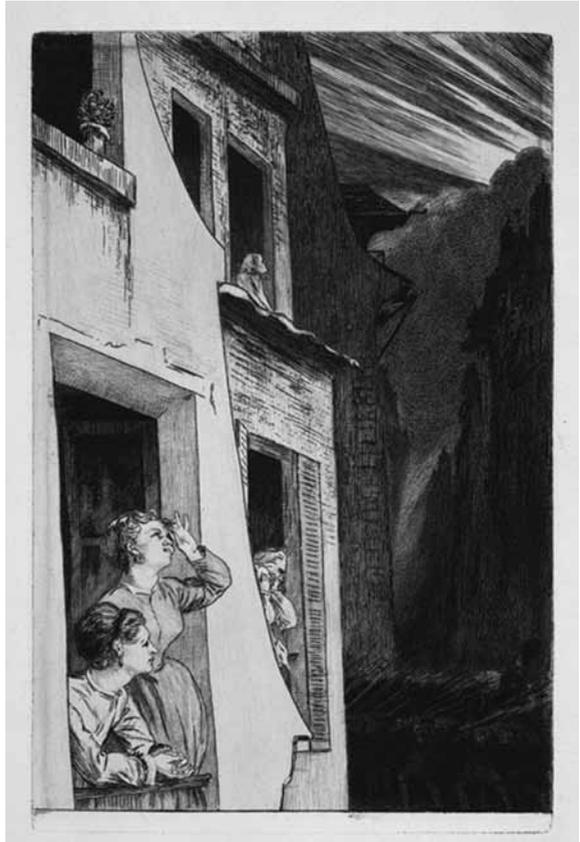
Le soleil ne meurt pas ! Les présentes minutes,  
Certe, ont de quoi troubler les enfants et les brutes ;  
Mais nous, je voudrais voir qu'on nous persuadât

Qu'en se ruant dessus, la soutane du prêtre,  
La simarre du juge et l'habit du soldat  
Ont tué le soleil, - que je vois reparaître!

Die gezeigte Sonnenfinsternis illustriert ein Sonett des Schriftstellers Auguste Vacquerie. Beides erschien in der von Alphonse Lemerre 1869 herausgegebenen Sonett-sammlung *Sonnets et eaux-fortes*. Dieses in limitierter Auflage erschienene und aus 42 Sonetten bestehende Werk wird von der gleichen Anzahl radiierter Illustrationen begleitet. Hochrangige Schriftsteller und Künstler – darunter Anatole France, Jean-Baptiste Camille Corot, Édouard Manet oder Gustave Doré – konnte Lemerre für sein Prestigeprojekt gewinnen.

Die in starker Schrägansicht gezeigte Szenerie erfährt in der Blattmitte eine Zweiteilung in Hell und Dunkel, in zeichnerhafte, umrissartig dargestellte Klarheit und malerisches Chaos.

Die aus geisterartig schwarzen Fenstern blickenden Betrachter eines Hauses wohnen dem spektakulären astronomischen Ereignis bei, doch schaut die Hälfte von ihnen dabei nicht minder fasziniert auf die sich unter ihnen in Angriffsstellung aufmar-



schierenden Grenadiere. Die Szenerie wirkt grotesk: Die völlig ruhigen, sich teilweise die Augen abschirmenden Betrachter erwarten die Sonnenfinsternis in scheinbar stoischer Ruhe. Sie sind in gleißendes Licht getaucht, während die restlichen Häuser ihrer schmalen Straße schon im Dunkel verschwinden. Die für den Betrachter nur in ihren Konsequenzen gezeigte Sonnenfinsternis erinnert in ihrer Darstellungsweise an eine Explosion. Dem Betrachter bleibt es verwehrt zu wissen, ob sich die gezeigte Infanterie zum Kampf gegen einen unsichtbaren Feind rüstet, dessen unbezwingbares kosmisches Machtspiel schon in wenigen Minuten wieder der Vergangenheit angehören wird, oder ob die Grenadiere gegen eine reale Bedrohung – etwa eine andere Nation – in den Kampf ziehen. Das drohende Unheil wird von Bracquemond subtil inszeniert und im Blatt thematisch aufgegriffen.

AD

# 15

Albert Baertsoen (1866-1922)

## Küstenlandschaft in der Morgendämmerung

um 1900

Radierung

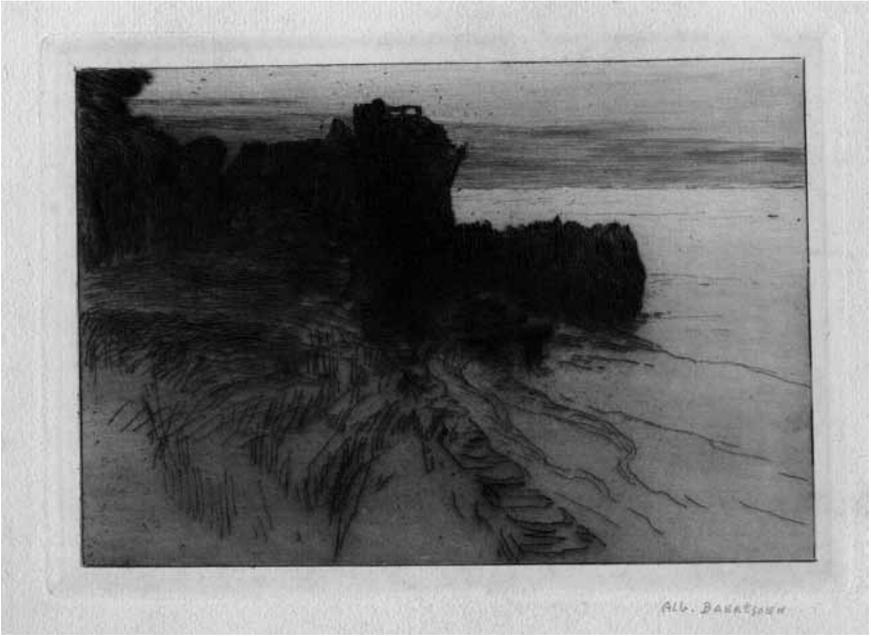
145 x 210 mm (Platte)

Beklemmung, Totenstille und Kälte schlagen dem Betrachter angesichts von Baertsoens Küstenlandschaft entgegen.<sup>1</sup> Massive Klippen bauen sich bedrohlich auf und erwecken den Anschein, Vorboten und Pfortner der Unterwelt zu sein. Die mit Gras bewachsenen Dünen im Vordergrund bilden einen nahtlosen Übergang in Richtung der Klippen und gleiten sanft hinunter zum Strand. Der Horizont liegt relativ hoch und ist von der weichenden Schwärze der Nacht gezeichnet. Das Licht ist noch trübe und kraftlos und vermag die Charakteristika des gezeigten Küstenabschnitts erst ansatzweise auszuleuchten.

Baertsoens Darstellung evoziert eine düstere Atmosphäre. Zugleich jedoch meistert der Künstler die Konturierung bzw. Andeutung des Gezeigten durch ein gekonnt-leichtes Wechselspiel von Verdichtung und Weglassung. Die scheinbar leicht dahin geworfenen Striche, die in ihrer Einfachheit doch objektstrukturierend sind, kulminieren in der Bildmitte in einem dichten Schwarz und kontrastieren mit der nahezu unstrukturierten und glatten Fläche des Wassers.

Albert Baertsoen war ein Vertreter des flämischen Impressionismus.<sup>2</sup> Spontaneität und eine auf die Wirkungsweise des Lichts und der Atmosphäre ausgerichtete Darstellung fanden auch Eingang in sein druckgraphisches Werk. Durch gezielte Reduktion und Einfachheit schafft es der Künstler dem Betrachter, ein Gefühl der Atmosphäre der ersten Minuten eines noch jungen Tages an der flämischen Küste zu vermitteln.

AD



Alb. BARATJON

# 16

Magda von Lerch (1871-1938)

## Nächtliche Szene (Die Kohlenhandlung)

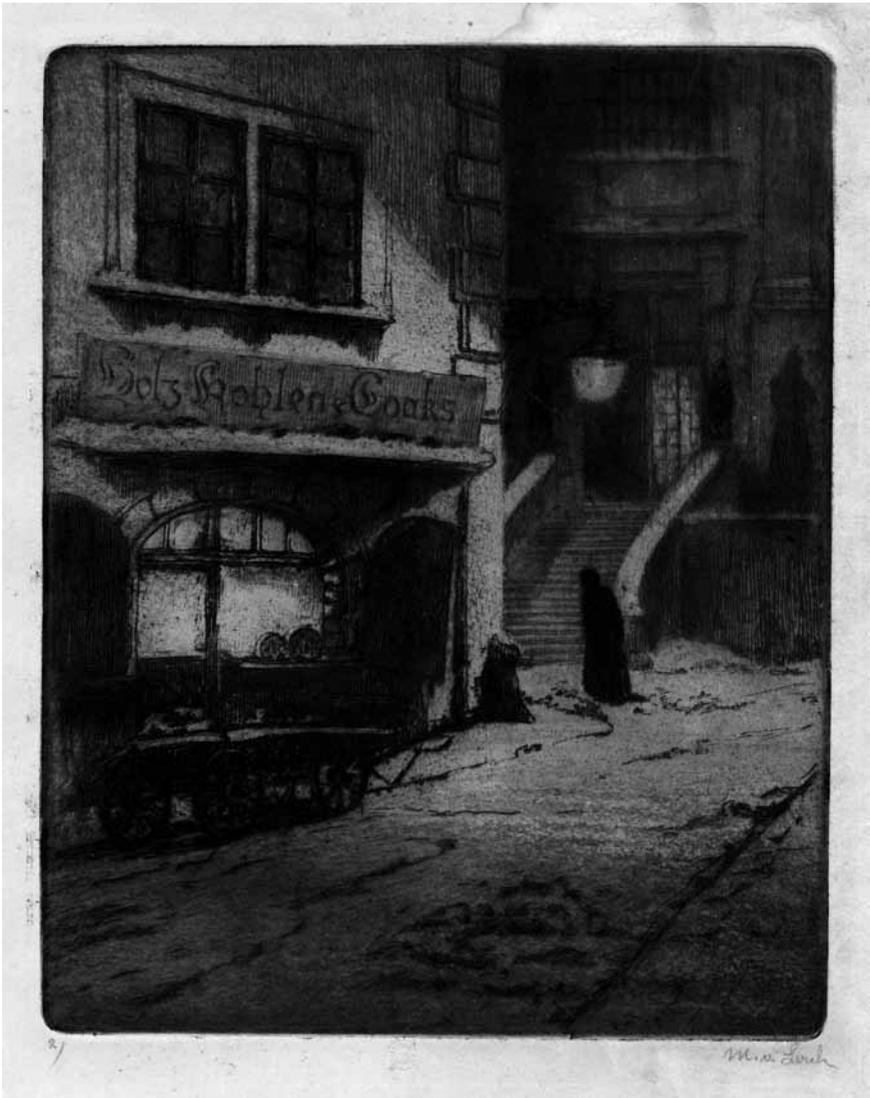
um 1900

Aquatinta und Radierung

258 × 205 mm (Platte)

Es ist nicht die moderne Stadt, die als Ikone des Fortschritts Eingang in die Bildwelt Lerchs erfährt: Gezeigt wird die Kehrseite der Industrialisierung – wachsende Armut, Anonymität und eine immer größer werdende soziale Kluft in der Bevölkerung. Die facettenreiche Welt der Stadt avanciert um die Jahrhundertwende zu einem eigenständigen Darstellungsbereich in der Bildenden Kunst; Vorteile und Auswirkungen von Industrialisierung, Mechanisierung und Elektrifizierung finden Eingang in diese Bildwelten. So stellt Lerch weder die grellen Großstadtnächte mit ihren bizarren Gestalten in den Fokus ihrer Arbeit, noch thematisiert sie die zahllosen auf den Betrachter einwirkenden optischen und visuellen Reize. Vielmehr rückt sie die Stadt und ihre Straßen als Orte der Anonymität und Einsamkeit ins Zentrum der Darstellung. Assoziationen zu Kafkas *Der Kübelbreiter* oder Dickens *Oliver Twist* stellen sich unweigerlich ein, wird man doch durch die ärmliche Szenerie direkt an die in diesen beiden Werken thematisierten sozialen Missstände und den beständigen Kampf ums Überleben erinnert: In einer kalten und schneebedeckten Winternacht scheint die einzige Wärmequelle ein schwach erleuchteter kleiner Laden zu sein, in dem man Holz, Kohlen und Koks kaufen kann. Eine weibliche Gestalt bewegt sich schwermütig in gekrümmter Haltung von diesem Geschäft weg in Richtung eines Treppenaufgangs; sie scheint sich die angebotene Ware nicht leisten zu können, da kein Bündel mit Brennmaterialien erkennbar ist. Das Schwermütige und Abweisende der Szenerie wird durch die den Treppenaufgang bekrönenden Skulpturen, die geisterartige Schatten an die Wände werfen, erhöht. Eine an der Hausecke des Kohlegeschäfts befindliche Gasleuchte spendet der nächtlichen Szenerie nur eine trübe Helligkeit. Die Lampe ist ein Symbol des Fortschritts in diesem Werk, setzte doch der Siegeszug der innerstädtischen Straßenbeleuchtung mittels Gasleuchten zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein und wurde schnell zum Standard.

AD



*Das Licht wird aus dem Schloß der Nacht geboren*

[Gerhard von Amyntor – Heilige Nacht]

*das licht  
der welt*

Hendrick (Heinrich Graf von) Goudt (1583-1648)  
nach Adam Elsheimer (1578-1610)

## Die Flucht nach Ägypten

1613

Kupferstich und Radierung

347 × 410 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Elsheimers sich heute in München befindliches kleines Nachtstück (30,6 x 41,5 cm) hat seit seiner Entstehung in Rom im Jahre 1609, einer Sternstunde der Malerei, nichts an seiner Faszination verloren. Das biblische Motiv der Flucht nach Ägypten gehörte seit dem frühen Mittelalter zum Repertoire der europäischen Malerei. Elsheimer, der bei seiner feinmalerischen Darstellung besonders detailliert vorging, war allerdings der erste Maler, der das Geschehen, wie es das Matthäusevangelium (2, 13-15) vorgibt, in die Nacht verlegte.

Vier unterschiedliche, gleichsam präsenzte Lichtquellen bestimmen die Komposition und erzeugen die besondere Atmosphäre des Bildes: Die Fackel in der gesenkten Hand Josephs, welche die fliehende Familie vor der dunklen Waldkulisse ins Licht setzt, der flackernde Schein und Funkenflug des Lagerfeuers der Hirten, das helle Licht des Vollmonds über dem Horizont und seine Spiegelung im Wasser des Sees, sowie der gestirnte Himmel.

Der deutsche Maler und Künstlerbiograph Joachim von Sandrart (1606-1688), der 1625/26 Elsheimers Flucht im Hause Goudts in Utrecht ansehen konnte, kommentiert, dass „desgleichen vorhero niemalen gemacht worden.“<sup>41</sup> Fast befremdend war für Sandrart „wie sonderlich die Jakobsstrasse“ und noch „verwunderlicher der klare Mond“<sup>42</sup> dargestellt waren. Bisher nämlich wurde in der Malerei der Mond als helle, leuchtende Scheibe dargestellt. Bei Elsheimer dagegen kommt eine neue Naturwahrnehmung zum Ausdruck, der Mond zeigt seine strukturierte Oberfläche und die Milchstrasse ist nicht mehr ein unbestimmbarer milchiger Nebel, sondern ein Band zahlloser, winziger Sterne, die so mit dem Auge kaum wahrnehmbar sind. Ist darum Elsheimers Nachtstück auf eine direkte Beobachtung des nächtlichen Himmels über Rom mit dem soeben erfundenen Fernrohr zurückzuführen? Der kopfstehende Mond auf Elsheimers Bild lässt etwa die Vermutung zu, dass der Künstler ein Fernrohr mit konkav geschliffenem Spiegel benutzte. Inwieweit war er mit den astronomischen



Zacharias Dolendo (1561/1573-ca. 1601)  
nach Karel van Mander (1548 –1606)

## Die Grablegung

1596/98

Kupferstich

148 × 103 mm (Platte)

„Nun befand sich an dem Ort, wo er an den Pfahl gebracht worden war, ein Garten und in dem Garten eine neue Gedächtnisgruft, [...]. Dorthin also legten sie Jesus.“<sup>1</sup> Das Thema dieses Blattes von Zacharias Dolendo nach einer Zeichnung des vielmehr als Kunsttheoretiker bekannten Flamen Karel van Mander ist die Grablegung Jesu Christi. Der Stich ist Teil eines vierzehn Blätter umfassenden Passionszyklus. Um 1600 führte die Reformation in den Niederlanden und in ganz Europa zu schwerwiegenden politischen und konfessionellen Umwälzungen. „Die Kunst der Reformationszeit ließ an religiösen Bildern einzig die Passionsthematik zu, da nach Martin Luther der Mensch nur durch seinen Glauben, die Gnade Gottes und das Opfer Christi befreit werde [...].“<sup>2</sup> Die Leidensgeschichte Jesu war demnach ein beliebtes Sujet.<sup>3</sup> Die Trauer und der Schmerz um den Tod des Gottessohnes wurden innerhalb der Passion vor allem in den Szenen zur Kreuzigung und der Beweinung dargestellt. Die Atmosphäre bei der Grablegung ist jedoch eine andere. Hier werden die Hoffnungslosigkeit und die Niedergeschlagenheit der Menschen zum Ausdruck gebracht, die ihren Heiland verloren glauben. In Dolendos Stich wird dies deutlich. In einem Felsenraum sehen wir den Leichnam Christi, gehalten von Joseph von Arimathaea und einem zweiten Mann vor einem steinernen Sarkophag. Sie sind im Begriff, den erschlafenen Körper zur Ruhe zu betten. Weitere Personen nehmen an dem Geschehen teil. Die Gesichter wirken erschöpft und in sich versunken. Ihre Augen liegen tief in den Höhlen und die Augenbrauen sind voller Sorge hochgezogen. Über den Anwesenden spendet eine Laterne Licht, denn gemäß der Überlieferung war es Nacht geworden. Im Hintergrund öffnet sich der dunkle Zugang zur Grabeshöhle, welcher nahezu den gesamten Bildhintergrund einnimmt. Der Betrachter wird über das Gewand einer ihm abgewandten Frau in die Szene hineingeführt und sodann weitergeführt zum leblosen Leib des Herrn, der das Zentrum der Komposition bildet. Hierdurch entsteht eine Diagonale, die durch die halbkreisförmige Höhlenöffnung



## 19

John Wood (erste Erwähnung 1745- um 1780)  
nach Rembrandt van Rijn (1606-1669)

# Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

1774

Radierung

360 × 481 mm (Platte)

Als John Wood Rembrandts Nachtlandschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in Kupfer stach, befand sich diese in der Sammlung Henry Hoares II. (1705-1785), einem englischen Bankier und Amateur. Rembrandts Vorbild war die gleichnamige Komposition Adam Elsheimers (1578-1610), die 1609 in Rom entstanden war. Ob Rembrandt Elsheimers Gemälde selbst sah ist fraglich. Vermutlich lernte er die Komposition durch die Reproduktionsgraphik Hendrick Goudts (1583-1648) (Kat. 17) kennen, der Elsheimers Bilderfindung kongenial in die Sprache der Druckgraphik übersetzt hatte.

Rembrandt übernimmt von Elsheimer das Grundmotiv der Heiligen Familie in nächtlicher Landschaft, den diagonalen Zug der Komposition sowie das Spiel mit unterschiedlichen Lichtquellen. Indes thematisiert der Holländer die Ruhe auf der Flucht, nicht die Reise selbst. Bei Rembrandt sind Maria und Joseph mit dem Jesuskind bereits am Lagerfeuer der Hirten angekommen und erholen sich dort von ihrem beschwerlichen Weg. Der warme Lichtraum des Feuers, der die kleine Gemeinschaft bergend umfasst, steht dabei in ebenso wirkungsvollem Kontrast zur Undurchdringlichkeit der nächtlichen Umgebung – deren latente Bedrohlichkeit durch die Umrisse der über dem dichten Wald aufragenden Festung pointiert wird – wie zur kalten Helle des Mondlichts.

Ein solcher spannungsreicher Kontrast verschiedener Lichtquellen ist mit den Mitteln monochromer Graphik fast nicht abzubilden. Wood umgeht das Problem, indem er in seinem – ansonsten sehr werktreuen – Blatt die Helligkeit des Mondlichts zurücknimmt und jene des Feuers damit umso effektvoller zur Geltung bringt. Durch eine ausgewogene Behandlung der hellen und dunklen Bereiche gelingt es Wood, das sich im Wasser spiegelnde Feuer und die Dunkelheit der Nacht auf nachvollziehbare Weise umzusetzen.

SB



A FIRE-LIGHT.

*From the Original Picture of the same name in the Collection of Henry VIII. Esq.*

Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

## Die Anbetung der Hirten

1756

Radierung

141 × 172 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Die Geburt Christi, als nächtliches Geschehen überliefert, war prädestiniert für die Auseinandersetzung mit Licht und Dunkelheit. Ihre Darstellung in Malerei und Graphik wurde ab dem 18. Jahrhundert zu einem herausragenden Thema.<sup>1</sup> So auch im Blatt C.W.E. Dietrichs, genannt Dietricy, in dem der neugeborene Heiland, bis auf eine kleine, wenig Licht ausstrahlende Laterne, die einzige Lichtquelle bildet. Er liegt auf einem Stroh Bündel und taucht seine nächste Umgebung, vor allem seine Mutter, in gleißende Helligkeit. Geblendet hebt einer der Hirten den Arm vor sein Gesicht. Hinter einem Bretterverschlag tummeln sich weitere neugierige Menschen, um dem außergewöhnlichen Ereignis beizuwohnen. Je weiter vom Kind entfernt sie stehen, desto mehr verschwinden ihre Physiognomien im Dunkeln. Dietrichs Werke sind für ihren eklektizistischen Charakter bekannt. Dennoch handelt es sich nicht um ein kopierendes Nachahmen, sondern vielmehr um ein „variationsreiche[s] und schöpferische[s] Umsetzen seiner Vorbilder.“<sup>2</sup>

Wie bei unserem Geburtsgeschehen auch orientierte sich Dietrich bevorzugt an Rembrandt. In seiner frühen Schaffenszeit verwendete er ganze Kompositionen des berühmten Niederländers als Vorlage.<sup>3</sup> Ist dies der Ausgangspunkt für den Dietrichschen Eklektizismus, so zeugt die Geburt Christi von 1756 von einer freieren Nachahmung und der Entwicklung eines eigenen Stils. Es ist das Bestreben, „dem tradierten Vorbild“ auf „drucktechnische Weise“ nahe zu kommen.<sup>4</sup> Hier für benutzte Dietrich in seiner Radierung die Kaltnadel nach dem Ätzzvorgang. Die Grate, die dabei entstehen, ergeben beim Druck einen Schatten, der die Tonskala erweitert und ein samtartiges Dunkel produziert.<sup>5</sup> Der kleine Jesusknabe ist nur mit wenigen Stri-



chen umrissen, die weiß gelassen Flächen lassen das Bündel, das Kleid, sowie das Gesicht Mariens hervortreten und erzeugen den Eindruck eines sakralen Leuchtens (vgl. Kat. 21). Sanft wird das Gesicht der Jungfrau umschattet, sie wirkt selig und versunken. Das Antlitz ist es, worauf der Blick zuerst fällt und worauf Dietrich besonderes Gewicht legte. In seinem Imitieren zeigt sich die „Tendenz, bei stärkstem Zurückgehen auf Rembrandt, alles Irrationale, das in seinem Helldunkel lebt, beiseite zu schieben [...]“.<sup>6</sup> Anregungen holte sich Dietrich zudem von anderen Seiten. Unter August III. erhielt er eine Anstellung als Hofmaler in Dresden und wurde dort 1748 zum Galerieinspektor und Restaurator der Gemäldegalerie ernannt. Er hatte Einblick in die umfangreiche, schon zu dieser Zeit berühmte Kunstsammlung. Verwunderlich ist es also nicht, wenn sich in der Geburt Christi auch der Einfluss von Correggios *Notte* oder Carlo Marattas *Anbetung des Kindes* zeigt, die nur ein paar Jahre vor Dietrich am Dresdner Hof eintrafen.<sup>7</sup> Es sind einzelne Motive, wie die Kopf- oder die Handhaltung der Maria, auf die er zurückgreift. Für das schöpferische Arbeiten mit Vorlagen ist die *Geburt* von Dietrich ein eindrucksvolles Beispiel und gibt dem Eklektizismus, gemäß der Kunsttheorie seiner Zeit, eine rein positive Konnotation.

SDH

## 21

Pierre-Louis Surugue (1716-1772)  
nach Antonio Correggio (1489-1534)

### Die Geburt Christi (*La Notte*)

um 1750

Kupferstich und Radierung

584 × 398 mm (Platte)

Correggios Darstellung der Geburt Christi, die seit ihrer Entstehung um 1530 die Bezeichnung *La Notte* trägt, wird in Meyers Konversationslexicon von 1885 als berühmtestes Nachtstück bezeichnet. Ursprünglich für die Pretaneri-Kapelle der Kirche San Prospero in Reggio Emilia bestimmt, gelangte diese große Altartafel nach Modena in den Besitz des Herzogs Francesco d'Este. Von dessen Erben erwarb sie 1745/46 der sächsische Kurfürst August III. zusammen mit einhundert anderen Meisterwerken der italienischen Hochrenaissance für seine Sammlung. Im 18. und 19. Jahrhundert war Correggios *Nacht*, mehr noch als Raffaels *Sixtinische Madonna*, die Zierde der Dresdener Gemäldegalerie, in der das Bild einen Ehrenplatz einnahm.

Correggios Darstellung des Weihnachtsgeschehens ist keine Hirtenanbetung im herkömmlichen Sinne. Der Hauptakzent liegt auf dem übernatürlichen Licht, das vom Körper des Christuskindes ausgeht. Die Haltung der Schäferin und der beiden Hirten, in seelischer Erregung, lassen erkennen, dass sie von dem göttlichen Lichtglanz, dessen Intensität nur Maria erträgt, geblendet sind. Sein Schein erreicht auch den singenden Chor der Engel über der Krippe und ein Hauch davon den Hl. Joseph im Hintergrund. Als „sakrales Leuchtlicht“ bezeichnete der Kunsthistoriker Wolfgang Schöne diese besondere Lichtform, deren eigentliche Lichtquelle als solche unsichtbar bleibt, die sich aber „gleichsam am Kinde entzündet hat.“<sup>1</sup> Es ist ein farbloses Licht, so Schöne, tonfrei in der Ausstrahlung, das „auch dadurch als ein übernatürliches sinnfällig gemacht“ wird. Correggios *Notte* wurde „für die nachfolgende Kunst zu einem kanonischen Vorbild.“<sup>2</sup> Nach diesem Gemälde, „welches Stoff für Novellen und Dichtungen geworden ist,“<sup>3</sup> entstanden zahlreiche Kopien oder Teilkopien und druckgraphische Reproduktionen. Der vorliegende Stich darf als ‚offizielle‘ Version gelten, da er vom damaligen Leiter der Dresdener Gemäldegalerie und des Kupferstich-Kabinetts, Carl Heinrich von Heinecken (1706-1791) für sein Galeriewerk in Auftrag gegeben wurde, das 1753 und 1757 in zwei Bänden erschien. Er übertrug die Wiedergabe des Gemäldes in den Kupferstich an den französischen Ste-



cher Pierre-Louis Surugue, Mitglied der Pariser *Académie*, der Correggios Gemälde nach Charles Hutins Vorzeichnung stach. Heinecken, der sehr darauf achtete, dass das Erscheinungsbild des Stiches mit der Wirkung des Gemäldes übereinstimmte, hatte zwei frühere Versuche, die er als ungenügend empfand, nicht berücksichtigt. Worum es ihm bei der Reproduktion dieses Gemäldes ankam, ist dem Begleittext des Stiches im *Recueil* zu entnehmen. In französischer Sprache schreibt Heinecken dort: „Dieses Stück verdient vielleicht als das Berühmteste in Europa angesehen zu werden, nicht nur wegen der schönen Körperhaltungen, der Erhabenheit der Zeichnung, der Weichheit und der sorgfältigen Ausführung des Pinsels, sondern auch wegen der wunderbaren und einzigartigen Verteilung des Lichts.“<sup>4</sup> Surugues druckgraphische Interpretation der Komposition kam vermutlich, besonders in der Umsetzung des weichen Chiaroscuros, der Abstufung vom hellsten Licht bis zum tiefsten Dunkel, den Vorstellungen Heineckens am nächsten.

RK

## 22

Jacob Buys (1724-1801)

nach Rembrandt van Rijn (1606-1669)

### Die Jünger in Emmaus

um 1770

Radierung

244 × 196 mm (Platte)

„Und er ging mit hinein, um bei ihnen zu bleiben. Und es geschah, als er mit ihnen zu Tisch sass, nahm er das Brot, dankte, brach's und gab's ihnen. Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn. Und er verschwand vor ihnen.“ (Lukas 24, 30-31) Genau dieser Moment ist auf der Graphik des Amsterdamer Künstlers Jacob Buys (1724-1801) festgehalten. An der Stelle, an der Christus zuvor saß, sieht man nur noch schemenhaft seinen Rock sowie in Kopfhöhe ein gleißendes Licht, das die Jünger erstaunt, fast schon angstvoll, anstarren. Buys bezieht sich mit dieser Komposition auf ein Werk von Rembrandt van Rijn (1606-1669), das heute als verschollen gilt, aber durch mehrere Kopien nachweisbar ist.<sup>1</sup> Gary Schwartz weist in seinem Rembrandt-Buch darauf hin, dass der Künstler seine Inspiration zur Gestaltung Christi als gleißendes Licht wohl zeitgenössischen Beschreibungen von Engelserscheinungen entnommen haben könnte.<sup>2</sup> So berichtet der Direktor der Woerdener Lateinschule, der als erstes nachweislich ein Gemälde Rembrandts besaß, von dem jungen Waisen Evert Bogaert, dem zweimal ein Engel erschienen war und den dieser als gleißendes Licht beschreibt.

CSK



*Roumont.*

*J. Bugee fin. 1864.*

*... die im Dunkeln sieht man nicht.*

[Berthold Brecht – Dreigroschenoper]

*dunkelheit  
als  
handlungsort*

## 23

Jacques de Bie (1581- um 1650)  
nach Maarten de Vos (1532-1603)

### Christus im Gespräch mit Nikodemus

um 1595

Kupferstich

184 × 218 mm (Platte)

Das bei Johannes 3, 1-21 überlieferte Treffen zwischen Christus und dem Pharisäer Nikodemus steht seit dem 16. Jahrhundert paradigmatisch für die Nacht als Zeit des inhaltsschweren Austauschs. Gezeigt werden auf dem exemplarisch für die humanistische Interpretation des Themas zu verstehenden Blatt aus dem Schaffen des Antwerpener Stechers Jacques de Bie nach Maarten de Vos zwei Männer in intensivem Gespräch. Die zwischen beiden hin- und herwogende Diskussion wird in ihrer Intensität durch die sprechenden Gesten der beiden Redner veranschaulicht. Das Licht, das den abgeschlossenen Raum erhellt, stammt von dem Feuer im nur im Anschnitt am linken Bildrand zu sehenden Kamin sowie von einer einzelnen Kerze, die mittig zwischen den beiden Männern auf dem Tisch platziert ist. Ihr Licht beleuchtet beider Gesichter. Auch das Buch, das neben Christus auf dem Tisch liegt, wird von dem Schein der Kerze hervorgehoben. Es betont die Autorität des Buches der Bücher, der Bibel, gegenüber dem andersgläubigen Gesprächspartner von Christus. Doch ist das Gespräch ein gelehrtes und insofern ein unvoreingenommen gleichberechtigtes, so suggeriert die Bildsprache des Blattes, zwischen zwei in heilsgeschichtlicher Interpretation sicherlich ungleichen Partnern – und zudem der irdischen Welt abgewandt. Die Darstellung entspricht in weiten Teilen – und das sowohl bei Christus als auch bei Nikodemus – der klassischen Ausprägung des *vir sapiens*.<sup>1</sup> Lediglich der Diener, der hinten rechts durch einen schweren Vorhang den Raum betritt, verbindet den Innenraum mit dem Außen, doch ist nichts von dem zu sehen, was die Welt außerhalb der Stube ausmacht. Alles ist hier reduziert und konzentriert auf das sich dem Geistigen widmende Gespräch als eigentlich wichtigstem Moment des Strebens nach Erkenntnis. Dunkelheit wird hier *in bono* interpretiert. Sie bietet den idealen, da vom geschäftigen Treiben des Tages unberührten Raum für Gelehrsamkeit und Erkenntnis.

SB



*Erst homo ex Pharisæis, Nicodemus nomine, princeps Iudeorum. Hic venit ad Iesum nocte, et dixit ei, Rabbi, scimus quia a Deo venisti Magister. Ioh. 3.  
16. *Del. de Viti invenit. Iacob. de Bye sculp. Leon Galle incidit.**

Johann Gotthard Müller (1747-1830)  
 nach Gerrit van Honthorst (1590-1656)

## Loth und seine Töchter

1782

Kupferstich und Radierung

300 × 365 mm (Platte)

Die Nacht findet in den Bildkünsten nicht nur *in bono*, sondern auch *in malo* ihre Verwendung. Ein sprechendes Beispiel dafür ist die Darstellung Loths und seiner Töchter, wie sie der Stuttgarter Kupferstecher Johann Gotthard Müller in seinem Blatt nach einem Gemälde des Utrechter Caravaggisten Gerrit van Honthorst verarbeitet.<sup>1</sup>

Nach dem Untergang seiner Heimatstadt Sodom, den lediglich Loth und seine beiden Töchter überlebten, wurde der einzig Gerechte von Sodom von seinen leiblichen Kindern dazu verführt, sich dermaßen der berausenden Wirkung des Weines hinzugeben, dass beide in zwei aufeinanderfolgenden Nächten mit ihm schliefen und Nachkommen zeugten (Genesis 19, 30-38).

Die Nacht erscheint hier nicht als ein guter Ort, sondern als einer der Sünde, der Verfehlung und des unerlaubten Grenzüberttritts. Dunkelheit entledigt weltlicher Verpflichtungen, aber sie mag auch Enthemen, so die Botschaft der Geschichte.

Der Kupferstich Johann Gotthard Müllers ist neben der *Selbstüberwindung des Alexander*<sup>2</sup> die erste größere Arbeit, die der Kupferstecher im Historienfach realisierte. Müller, gerade aus Paris in seine schwäbische Heimat zurückgekehrt, unternahm unter anderem mit diesem aufwändig gestochenen Blatt den Versuch, sich als versierter Reproduktionsgraphiker vom Format Johann Georg Willes (1715-1808) auf dem deutschen Graphikmarkt einen Namen zu machen und sich auf diesem Wege zu etablieren.



Verurteilt wird, wie schon die zeitgenössischen Interpreten gesehen haben<sup>3</sup>, in der Komposition des Stuttgarters das Verhalten beider Seiten. Sowohl Loth mit seiner selbstverschuldet und unvorsichtig herbeigeführten Trunkenheit als auch seine beiden unkontrolliert lüsternen Töchter tragen gleichermaßen die Schuld am Geschehen. Die Komposition stützt diese Interpretation durch die Regie des Lichts. Ein besonderes Augenmerk legte Müller zudem auf eine äußerst anspruchsvolle Stichtechnik zur Charakterisierung und möglichst von der Wirkung her so exakt wie möglich erscheinenden Wiedergabe der unterschiedlichen Materialien und Oberflächenstrukturen. Wie von der ihm zeitgenössischen Graphiktheorie gefordert verwendete er unterschiedliche Schraffurensysteme und Linienbreiten und -tiefen, um die Gesichter gegenüber den Textilien adäquat abzusetzen und im Licht der alles weich beleuchtenden Öllampe variantenreich und charaktervoll zu modellieren.

Hendrick (Heinrich Graf von) Goudt (1583-1648)  
nach Adam Elsheimer (1578-1610)

## Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

1612

Kupferstich

206 × 218 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Im achten Buch seiner *Metamorphosen* erzählt der römische Dichter Ovid (43 v. Chr.-wohl 17 n. Chr.) die Geschichte von Philemon und Baucis, einem alten Ehepaar, das Jupiter und Merkur als einziges des Nachts Einlass gewährt.<sup>1</sup> Der Frankfurter Maler Adam Elsheimer (1578-1610) verwendete diese Geschichte als Grundlage für ein Gemälde, das er wenige Jahre vor seinem Tod anfertigte.<sup>2</sup> Elsheimer wurde besonders für seine nächtlichen Szenen geschätzt, so schrieb der Kunstschriftsteller Joachim von Sandrart (1606-1688) in seiner *Teutschen Akademie* über das Gemälde: „[...] wie Jupiter und Mercurius von weiter Reise ermuedet in dem schlechten Bauren-Haeußlein der Pausae und Philemonis eingekehret/ und bey einem Lampen-Licht niedergesessen/ wovon sie selbst/ neben diesen armen Leuten und ihrem Hausraethlein also vernuenftig beleuchtet werden/ daß dieses und folgendes Werk eine ganze Instruction und Lehrschule/ wonach man die gerechte Nachten ergreifen und lernen mag [...].“<sup>3</sup> Besondere Verbreitung fand diese Komposition durch den Reproduktionsstich von Hendrick Goudt (1583-1648). Um 1600 waren sich die beiden Künstler in Rom begegnet. Allerdings ist das Verhältnis der beiden zueinander wohl als schwierig zu beschreiben. Elsheimer, der verschuldet war, wurde von dem vermögenden Goudt finanziell unterstützt. Als Gegenleistung hatte Elsheimer Gemälde für Goudt anzufertigen. Nachdem er dieser Absprache nicht ausreichend nachkam, ließ ihn Goudt in ein Schuldgefängnis einsperren. Kurze Zeit nach seiner Entlassung verstarb der Maler und Goudt machte seinen Anspruch auf dessen Gemälde geltend. Im gleichen Jahr verließ er die Ewige Stadt und kehrte in seine Heimatstadt Utrecht zurück, wo er nach den mitgebrachten Gemälden Kupferstiche anfertigte. Unter diesen finden wir auch die Komposition mit Philemon und Baucis. Obwohl Goudt Elsheimer nicht als Inventor auf seinen Blättern angibt, lässt sich doch sagen, dass die Kupferstiche wesentlich zum Ruhm Elsheimers beitrugen.<sup>4</sup>

CSK



Jupiter atque Heemes, spetic mortalis (serque) Hospitalum inueniunt quidam, cum paupere non se  
 Lustrantes P. eppiam, sub amana crepuscula poctis Bantides, res gaudent Duce, et sui domi rependant  
 A. Joudt Salut. Comes, etc. Duc. Mil. Cyces, Nob. vno D. B. Gault  
 J. utraque, P. d. uca, et om. in op. p. u. actum amatori D. D. b. i. r.

François Voyer (1746-1805)  
nach Gerrit Dou (1613-1680)

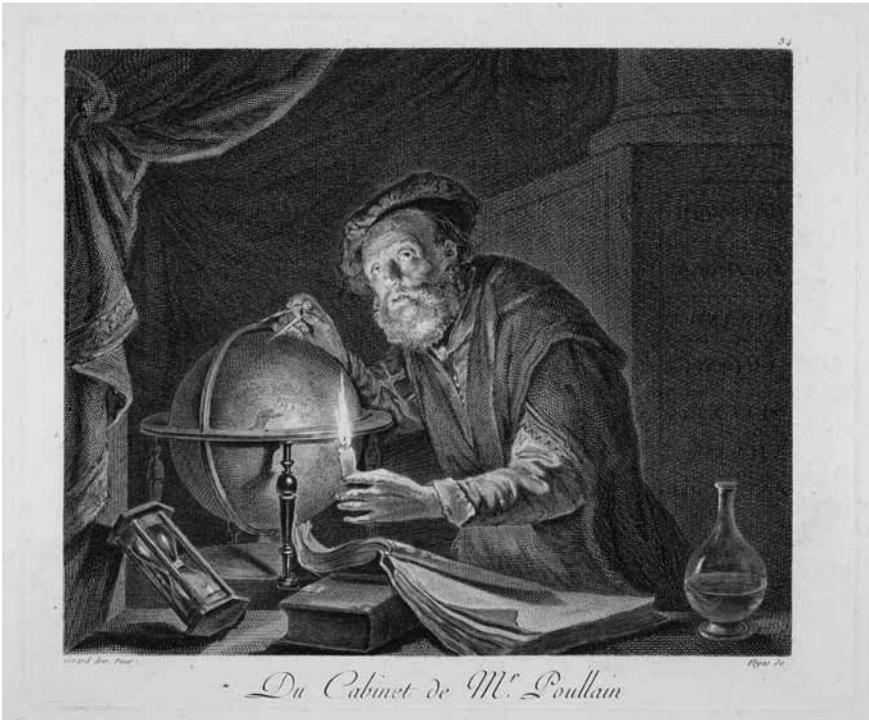
## Der Astronom bei Kerzenlicht

vor 1781

Kupferstich

164 × 202 mm (Platte)

Ein alter, graubärtiger Astronom steht hinter seinem mit einem aufgeschlagenen und auf einem weiteren Buch abgestützten Folianten bedeckten Arbeitstisch neben einem Himmelsglobus und blickt wie prüfend nach oben, um den Schein der Gestirne auf dem Globus nachzuvollziehen. Ein geraffter Vorhang gibt den Blick auf die Szenerie frei. In seiner auf dem Globus abgestützten Hand hält der Gelehrte einen Zirkel, in seiner anderen eine brennende Kerze. Sie bildet die einzige Lichtquelle der gesamten Komposition. Eine leicht gekippte, an die Wand hinter dem Vorhang gelehnte Sanduhr sowie eine Weinkaraffe am rechten Bildrand runden das Ensemble ab. Beide Gegenstände haben bisher stets dazu Anlass gegeben, dem Bild eine negative Beurteilung der Tätigkeit des Astronomen zuzuschreiben.<sup>1</sup> Doch Müller Hofstede hat überzeugend aufzeigen können, dass hier keinesfalls eine bloße Vanitas-Symbolik intendiert ist. Vielmehr zeige Dou den seriösen, nach echter Erkenntnis strebenden Wissenschaftler, der bewusst die Nacht als Zeit frei von Störungen und gesteigerter Konzentration zur Arbeit nutzt<sup>2</sup> – ein deutlicher Hinweis hierauf ist die stillgestellte Zeit in Form der gekippten und damit angehaltenen Sanduhr. Die in diesem Zusammenhang auf den ersten Blick irritierende Weinkaraffe, die traditionell doch eher die negative Bedeutung des Lasterhaften besitzt, erklärt Neumeister mit einer in der Universitätsstadt Leiden bestens bekannten Position, die durch einen Text von Philips Angels dokumentiert ist und positiv gelesen werden kann.<sup>3</sup> Demnach ist die Karaffe ein negativer Kontrapunkt zur ansonsten in Gelehrtenporträts auftretenden Laterne – hier der Kerze. Sie wird bei Dou jedoch bewusst an den Rand gerückt und somit als potentiell gefährlich für die intellektuelle Schaffenskraft des Gelehrten charakterisiert. Die Nacht ist also – *in bono* interpretiert – die Zeit der echten Wissenschaft



und der wirklichen Erkenntnis.

Das Blatt stammt aus dem 120 Reproduktionsgraphiken nach Gemälden der Sammlung des Liegenschaftsverwalters des französischen Königs umfassenden Galeriewerk, der sogenannten *Collection M. de Poullain*, die 1781 bei Pierre-François Basan in Paris erschien.<sup>4</sup> Dort als vierunddreißigstes Blatt aufgefugt trägt es im alphabetisch geordneten und dem Werk vorangestellten Künstlerverzeichnis den Titel *Un philosophe devant un table*. Die Bezeichnung des Astronomen als Philosoph ist in unserem Zusammenhang zusätzlich interessant, lässt sich doch so eine Übertragung des Nachtmotivs auf den gesamten Bereich der wissenschaftlichen Tätigkeiten, die die *artes liberales* umfassen, begründen. Zieht man zusätzlich noch das Bestreben der Künstler in der Frühen Neuzeit hinzu, die Malerei und ihre Schwester – oder Mutter –, die Zeichnung, als zugehörig zu den dann erweiterten *artes* zu etablieren,<sup>5</sup> so erscheint die Nacht auch als die Zeit der Künste.

KW/SB

Carl Gottlieb Guttenberg (1743-1792)  
 nach Rembrandt-Werkstatt, ehemals  
 Rembrandt von Rijn (1606-1669) zugeschrieben

## Die Wiege

um 1790  
 Kupferstich  
 210 × 242 mm (Platte)

Das dem Stich als Vorbild dienende Gemälde – heute der Werkstatt Rembrandts zugeschrieben<sup>1</sup> – befand sich zur Zeit, als Guttenberg es reproduzierte, in der berühmten *Galerie de Duc d'Orléans*.<sup>2</sup>

Der seitenverkehrte Stich zeigt in einem schlichten, aber durchaus nicht ärmlichen holländischen Interieur des 17. Jahrhunderts zwei Frauen die, zu später Abendstunde, bei Kerzenlicht zusammen sitzen. Die eine, die einzige Lichtquelle verdeckend, hält in beiden Händen ein dickes Buch, in dem sie liest. Die andere Frau, deren Schatten sich groß und deutlich an der Wand abzeichnet, ist im Begriff einzuschlafen. Neben den beiden Frauen steht eine Wiege mit einem schlafenden Kind. Unter einer Treppe rechts, im Halbdunkel, ist ein kauender Mann zu erkennen.

In der deutschen Kunstliteratur war diese auf dem Stich mit *La Veillée hollandaise* bezeichnete Komposition unter dem Titel *Die Wiege* bekannt. Eigentlich zeigt uns das Bild die Heilige Familie und Elisabeth, die in diesem intim wirkenden Halbdunkel, umgeben von allerlei Hausgeräten, für die Zeitgenossen ganz lebensnah dargestellt wurden.

Das Bild weist Reminiszenzen an Elsheimers Werk *Jupiter und Merkur im Hause von Philemon und Baucis* auf. Den Malern und Stechern waren die nächtlichen Szenen des deutschen Malers durch die Stiche Hendrik Goudts bestens bekannt (Kat. 25). In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts entwickelten sich die Nachtstücke bei Kerzenlicht in häuslicher Umgebung zu einem eigenständigen Genre.

Carl Guttenberg gelingt es hervorragend, die Lichtfülle, die um die beiden Frauen blendend hell ist, sich dann aber sanft bis ins tiefe Dunkle über den ganzen Raum ausbreitet, ins Druckgraphische zu übersetzen. Hier macht sich der Einfluss seines Lehrers Johann Georg Wille (1715-1808) auf das Handwerkliche seiner Stecherkunst deutlich bemerkbar.

RK



*Peint par Rembrandt Van Ryn*

*Gravé par Paul Goussier*

LA VEILLÉE HOLLANDAISE

Christian Bernhard Rode (1725-1795)

## Amors nächtlicher Zuspruch bei Anacreon

um 1772

Radierung

152 × 118 mm (Platte)

Die Dichtkunst des Griechen Anacreon wurde von seinem deutschen Pendant, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, verehrt und trefflich charakterisiert: „[...] Er war ein Mann, wie ich! / Am gruenen Helicon / Sang er den Grazien / Und Musen Liederchen, Und war mit ihnen froh! [...]“<sup>1</sup>. Mit Johann Joachim Winckelmanns Lobpreis<sup>2</sup> an die griechische Kunst kam in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Begeisterung für die Kultur der alten Griechen auf, die sich aus der Erkenntnis speiste, dass jene anfängliche, einfache und als rein empfundene Kunstauffassung ein gedenkwürdiger Bestandteil des eigenen Herkommens sei. Man stellte die „edle Einfalt und stille Größe“ – die zum Leitspruch der Klassik gewordene Umschreibung Winckelmanns für die griechische Kunst – der Geziertheit des Barock gegenüber. So konstatierte Johann Wilhelm von Archenholz 1793 bezüglich der deutschen Dichter: „Kleist besang un-nachahmlich die schöne Natur; Gleim wurde Deutschlands Tyrta[e]us, so wie dessen Anacreon; Ramlar wurde Horaz und Gesner [!] der Theocrit Deutschlands“<sup>3</sup>.

Das vorliegende Blatt wurde von Christian Bernhard Rode geschaffen, einem Berliner Historienmaler und Radierer, der gute Verbindungen zum Kreis der Berliner Aufklärung pflegte und zahlreiche Illustrationen zu Gedichten lieferte. Zu den Dichtern dieses Kreises gehörte der eben genannte Karl Wilhelm Ramler, dessen Werk *Anacreons Auserlesene Oden*<sup>4</sup> von 1801 mit einer als Tondo ausgeführten und dazu verkleinerten Version des vorliegenden Blattes *Anacreon und Amor* versehen war. Diese „bereinigte“<sup>5</sup> Ausgabe von Anacreons Werken enthält auch die Ode *Amors nächtlicher Besuch*. Darin wird der Dichter um Mitternacht vom verirrtten und vom Regen völlig durchnässten Amor geweckt, der um Unterschlupf bittet. Der bewegte Dichter gewährt dem Liebesgott Einlass und führt ihn zum Feuer, auf dass er sich die frostigen Finger aufwärmen möge. Dies ist die geschilderte Szene auf unserem Blatt, die auch die Hilfe Anacreons beim Trocknen der goldenen Locken des Jünglings einschließt. Als sich der Gott, von der nassen Kälte befreit, nach seinem Bogen umblickt, gerät er in Besorgnis um dessen womöglich erschlafte Sehne. Er spannt mit gewohntem Griff sein Liebespfeile versendendes Gewehr und sogleich ist Anacreon getroffen. Glück-



lich ruft der Knabe aus: „Lieber Wirth, sey mir fröhlich! / Sieh, mein Bogen ist nicht schadhaft; Aber du wirst Herzweh fühlen.“<sup>6</sup> Ramlers Version der Ode folgt nicht nur dem dichterischen Vorreiter und langjährigen Freund Gleim – den Rode wohl gelesen haben wird –, sondern ebenso Rodes Entwurf des Geschehens.<sup>7</sup>

BJW

Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)

## Der Kamin

1800

Radierung, Kaltnadel, Grabstichel und Roulette

240 × 352 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

An einem kalten Abend versammelt sich die Familie vor dem großen Kamin im Wohnzimmer. Während der Knabe rechts im Bild wohl einer Geschichte seines Großvaters lauscht, betrachten die anderen Familienmitglieder liebevoll die Großmutter, die auf ihrem Stuhl eingeschlafen ist. Diese Szene aus dem alltäglichen Leben im Stil niederländischer Kunst des Goldenen Zeitalters radierte Jean-Jacques de Boissieu<sup>1</sup> (1736-1810) im Jahr 1800. Bemerkenswert sind die kontrastreichen und malerischen Helldunkel-Effekte. Boissieu erreicht dies durch den Einsatz verschiedener Werkzeuge. Für den Hintergrund verwendete er, um einen gleichmäßig schattierten Hintergrund zu erzeugen, die so genannte Roulette – ein mit Eisen-, Stahl- oder Diamantspitzen besetztes Rolleisen. Durch den Einsatz der Kaltnadel, die samtige Linien erzeugt, setzt er Akzente in der Binnenmodellierung. Mittels des Grabstichels, eigentlich ein Werkzeug des Kupferstechers, gelang es ihm insbesondere die Köpfe der Figuren wirkungsvoll vom Hintergrund abzusetzen.

Mit seiner Arbeitsweise tritt Boissieu in die Fußstapfen Rembrandt van Rijns (1606-1669), den man als den Erfinder der Radierkunst ansah.<sup>2</sup> Besonders seine freie und experimentelle Arbeitsweise schätzten Sammler und Künstler, die nach seinem Vorbild arbeiteten, gleichermaßen, so auch Jean-Jacques de Boissieu.

CSK



Johann Sadeler I (1550-1610) und Raphael Sadeler I (1555-1628)  
nach Maarten de Vos (um 1531-1603/04)

## Der Heilige Makarius

Aus: *Solitudo sive vitae patrum eremicolarum*, 1585-1586

1586

Kupferstich

166 × 202 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Ein Opfer der Verfolgung der Anhänger des arianischen Glaubens nach dem Konzil von Nicäa (325 n. Chr.) ist Makarius von Ägypten. Im Zuge der Verfolgung wird er zunächst durch den römischen Kaiser Flavius Valens (328-378 n. Chr.) auf eine Insel deportiert, doch gelingt ihm von dort die Flucht. 341 zieht er sich in die Lybische Wüste zurück. Dort lebte er fast 60 Jahre lang, lediglich begleitet von zwei Gefährten, als wundertätiger Eremit. Einer der beiden war sein Diener, der andere ein nicht weit von ihm entfernt lebender weiterer Anachoret. In der Wüste wirkte er als Priester sowie als Heiler. Er lebte in größter Enthaltbarkeit und bewohnte eine Felshöhle, in der er die meiste Zeit im Gebet verbrachte. So ist er auch im vorliegenden Druck dargestellt. Ganz in sich versunken kniet er, den Rosenkranz über seine Handgelenke gehängt, vor einem als Altar genutzten Felsblock. Die Bibel liegt aufgeschlagen vor ihm. Er ist so in seine Meditation versunken, dass er die Personen vor dem Eingang der Höhle gar nicht bemerkt. Eine davon ist sein Genosse, die anderen dürften Ratsuchende sein. Schon als Junge wurde dem Heiligen eine reife, greisenhafte Gesinnung nachgesagt; er galt als *paidariogeron*, als Knabengreis. Entsprechend häufig wurde er konsultiert sowie als Heiler in Anspruch genommen. Unter den Personen vorne am Höhleneingang erkennt man daher nicht zufällig zwei Kranke.

Neben der Wüste oder dem mit gleicher Bedeutung als Wildnis versehenen Wald ist die Dunkelheit der Höhle der bevorzugte Ort, um die Kontemplation und die Weltentsagung der Eremiten deutlich werden zu lassen. Nur das Licht der einfachen Lampe, in der Emblematik des 17. Jahrhunderts ein deutliches Zeichen für die wahre Erkenntnis<sup>1</sup>, spendet dem Einsiedler Licht, damit er die wahre Welt, die der Heiligen Schrift, zu erkennen vermag.

KW



Mundanum fugiens strepitum MACHARIUS orta  
Ægypto soboles, religione flāgrans.

22

Apta pjs precibus loca subterranea querit.  
Inſiſtitū humilā ſlectere voce Deum.

# 31

Christian Friedrich Boëtius (1706-1782)  
nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

## Alte Frau mit Kohlebecken

um 1750

Kupferstich und Radierung

431 × 321 mm (Blatt, bis über den Platterand beschnitten)

Eine alte Frau, ein Knabe und ein junger Mann stehen, wie um sich zu wärmen, in dunkler Höhle um ein Becken mit glühenden Kohlen. Wie um die Glut noch weiter anzufachen, pustet der Knabe in die Flammen, während der Jüngling, scheinbar um ein größeres Feuer entfachen zu können, Reisig und Holz heranträgt. Besonders der Widerschein des Lichts auf den Gesichtern der Akteure scheint Rubens bei seinem vielfach auch als eine Allegorie der Lebensalter gelesenen, um 1617/18 entstandenen Gemälde interessiert zu haben, das Charles Hutin für die Reproduktion in Karl Heinrich von Heineckens Dresdener Galeriewerk gezeichnet hatte. Hutin gehörte zusammen mit seinem Bruder Pierre zu der Gruppe von insgesamt acht Zeichnern, die Heinecken teilweise bereits 1748 aus Paris an die Elbe geholt hatte, um direkt vor den Gemälden Zeichnungen anzufertigen, die zu einem späteren Zeitpunkt in Paris oder Amsterdam in Kupferstiche übertragen werden sollten. Hutin oblag es zudem, die nach Dresden zurückgeschickten Probedrucke direkt vor den reproduzierten Gemälden zu kontrollieren und wenn nötig auch zu retuschieren. Heinecken rechtfertigt diese Praxis damit, dass es aus Kostengründen nicht immer möglich sei, einen guten Stecher zum Gemälde zu holen bzw. dieses zu einem entsprechenden Stecher zu schicken. Aus diesem Grund sei eine zwischengeschaltete Zeichnung, die man dann an einen entsprechend begabten Stecher verschicken konnte, immer besser, da so das „Blatt [...] 100mal schöner ausgefallen, als es seyn würde, wenn es einer der Dreßdnischen gegenwärtigen Kupferstecher, nach dem Gemälde gestochen hätte“. Als einer der wenigen einheimischen Kupferstecher war Christian Friedrich Boëtius von Heinecken aus Leipzig in die sächsische Residenzstadt berufen worden, um dort an dessen Großprojekt mitzuarbeiten. Doch auch in diesem Fall, wo ein eindeutig hochbegabter sächsischer Kupferstecher vor Ort war, ließ Heinecken ihn nach einer Zeichnung Hutins arbeiten. Offensichtlich war es ihm wichtig, dass auch hier zwei zusätzliche Kontrollmechanismen greifen konnten um die angestrebte Qualität des Galeriewerks zu sichern: Hutins zeichnerische Umsetzung und seine anschließende Retusche.

SB



*C. Butin delin.*  
*Quadro di P. P. Rubens*  
*levato dalla Galleria Reale di Dresda*  
*Alto piedi 4. onc. 1. Largo pi. 3. onc. 5.*



*C. F. Boice sculp.*  
*Tableau de P. P. Rubens*  
*de la Gallerie Royale de Dresde*  
*Haüt 4. pieds 1. pouce large 3. pi. 3. ponc.*

*Denn auch das Herz hat seine Nacht ...*

[Sándor Márai – Die Glut]

*nacht der liebe –  
nacht des todes*

Pierre Mariette (1603-1657)  
nach Jacques Callot (1592-1635)

## Die Falschspieler (*Le Brelan*)

um 1650

Radierung

217 × 280 mm (Platte, oval)

Die Kerze auf dem Tisch ist die einzige Lichtquelle der Szene und vielleicht der Grund, warum die Dame und der Herr das üble Spiel, welches gegen sie gespielt wird, nicht bemerken. Zu viert wird an einem Tisch in einem dunklen Raum Karten gespielt. Eine Musikantin mit Harfe begleitet die Szene. Vor dem Tisch auf einer langen Bank sitzt ein Kavalier. Er wendet uns den Rücken zu und stützt sich, in kräftiger Pose mit geballter Faust auf die Tischplatte. Die Dame und der Herr ihm gegenüber sind das Opfer der trickreichen Truppe. Ihr Versuchen, durch Beratschlagung mit ihrem Blatt gegen die Anderen zu bestehen, vereinfacht diesen den Betrug. Denn ein Komplize steht scheinbar unbeteiligt hinter den Beiden, zeigt jedoch mit Hilfe eines Spiegels dem Anführer ihr Blatt. An den Ecken des Tisches stehen rahmend die beiden anderen Mitspieler. Die Kerze vermag ihre Gesichter, die durch ihre großen Hüte zusätzlich verschattet werden, kaum zu erhellen. Der Zug in die Tiefe und die Dunkelheit des Blattes wird durch seine ovale Form noch verstärkt. Aus der Lust am Spiel können sich die Betrogenen nicht befreien, ihr Geld ist bereits gesetzt, als nächstes werden sie ihr wertvolles Medaillon verlieren.

Beachtung für die außerordentliche Qualität der Bilderfindung gebührt jedoch nicht Pierre Mariette, sondern Jacques Callot. Hier wird nämlich ein seitenverkehrter Stich Mariettes nach dessen Vorlage gezeigt. Unter dem Eindruck einer Reise in die südlichen Niederlande ist das Vorbild um 1628 entstanden. *Die Falschspieler* und das Blatt *Die Hl. Familie bei Tisch*<sup>1</sup> sind die einzigen nächtlichen Darstellungen Callots. Beide werden in der Literatur zurecht als brillant beschrieben.<sup>2</sup> *Die Falschspieler* wurden – wie auch in unserem Falle – von unterschiedlichen Künstlern kopiert. Weil der umlaufende Text in der Literatur als Verweis auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn gelesen wird, kann die belehrende Bildaussage zusätzlich religiös aufgefasst werden.<sup>3</sup>



## 33

Louis Desplaces (1682-1739)

nach Charles Antoine Coypel (1694-1752)

# Pyramus und Thisbe

nach 1720

Kupferstich und Radierung

382 × 282 mm (Platte)

Mitten in der Nacht auf einem alten Friedhof spielt sich eine tragische Szene ab. Der römische Dichter Ovid erzählt in seinen *Metamorphosen* davon, dass sich das Liebespaar Pyramus und Thisbe, die sich aufgrund eines Verbotes ihrer Eltern nicht sehen dürfen, um Mitternacht auf einem Friedhof treffen wollen. Thisbe trifft jedoch vor Pyramus dort ein und begegnet einer Löwin, vor der sie sich aus Angst versteckt, wobei sie ihren Schleier verliert. Die Löwin, das Maul noch blutig von einem kurz zuvor von ihr gerissenen Rind, findet den Schleier und beißt hinein. Als Pyramus etwas später den blutbefleckten Schleier nahe der Stelle seiner Verabredung mit Thisbe findet, hält er seine Geliebte für tot und stößt sich kurzentschlossen aus übermäßigem Kummer sein Schwert in den Bauch. Thisbe findet, kurz darauf zum Ort des verfeinbarten Treffens zurückkehrend, ihren sterbenden Liebhaber und bringt sich voller Trauer ebenfalls um.<sup>1</sup> Die Episode war äußerst populär. Shakespear etwa nutzte die Geschichte gleich in zwei verschiedenen Zusammenhängen: Als Komödie im *Sommernachtstraum* und als klassisches Drama in *Romeo und Julia*.

Der Stich des Franzosen Louis Desplaces nach Charles-Antoine Coypel zeigt die Szene, in der Thisbe den dem Tode nahen Pyramus auffindet. Sterbend liegt der Jüngling in den Armen seiner Geliebten, neben ihm die Klinge. Voller Trauer blicken sich die beiden unglücklich Liebenden in die Augen. Erhellet werden ihre Körper vom Schein einer Fackel, die eine geflügelte Amorette hält, die wie tröstend ihren Arm um Thisbes Hals legt. Doch diese Fackel spendet nicht als einzige Licht, das die dunkle Nacht und das tragische Schauspiel durchbricht: Im Bildhintergrund lugt zwischen den Bäumen und Sträuchern der Vollmond hervor.

Das als Vorlage des Stichs dienende Gemälde des Franzosen Coypel gilt heute als verschollen und ist nur durch den Stich überhaupt bekannt. Als Reproduktionsgraphiker des 17. Jahrhunderts bemühte Desplaces sich um eine möglichst korrekte Wiedergabe der Vorlage, so dass zu vermuten ist, dass das Gemälde wenig anders aussah als die Graphik.

AMK



Écrit par M. Goussier

Gravé par L. Desplains

### PYRAME ET THISBE

Dans tes regards mourants cher Pyrame je voir  
Ton amour m'ordonner que je vive après toy.  
Tu mourras seulement pour ne me pas survivre.  
Est-ce assez de te voir ?  
Quand je vois que tu meurs ce que tu meurs pour moy

Paris chez Anisson

1671

Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)

## Herr von Rapinière fällt über die Ziege

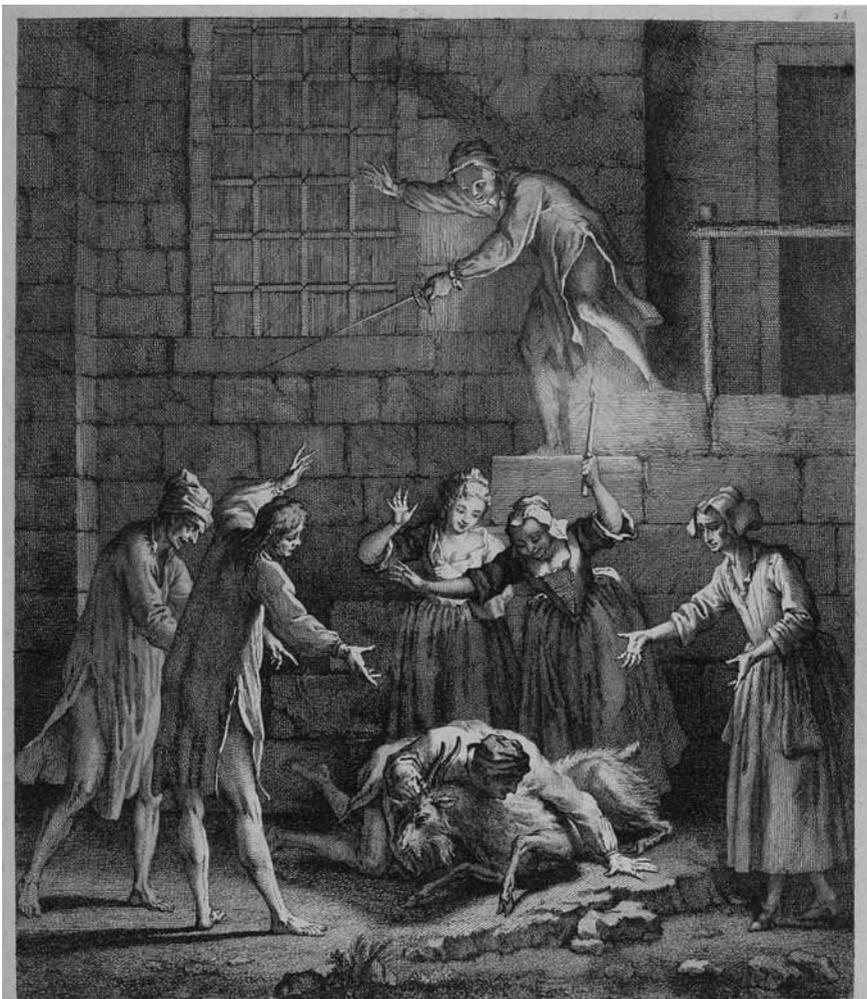
1729

Radierung

366 × 292 mm (Platte)

Der in Paris geborene Jean-Baptiste Oudry ist vor allem bekannt als Stilleben-, Jagd- und Landschaftsmaler. Doch betätigte er sich auch im Bereich der graphischen Künste. So fertigte er etwa für den unvollendet gebliebenen *Roman Comique* von Paul Scarron (1610-1660) eine Folge von 29 heute noch erhaltenen Zeichnungen, von denen er zehn selbst radierte. Aus dieser Folge stammt das vorliegende Blatt. Der Roman, der erstmals zwischen 1651 und 1657 in zwei Bänden erschien, erzählt in loser Abfolge die Erlebnisse einer Schauspielergruppe aus der französischen Provinz. Bereits im Januar 1729 vermeldet der *Mercure de France* das Erscheinen der ersten sechs, den Text illustrierenden Blätter, zu denen das hier gezeigte als drittes gehört. Es bezieht sich auf eine im vierten Kapitel des ersten Bandes beschriebene Szene: Die Schauspielertruppe übernachtet im Haus von Monsieur Rapinière, der sie als eiteler und weitgehend besitzloser Aufschneider fürstlich bewirten will, dabei jedoch von einer Peinlichkeit in die nächste schlittert. Nach dem abendlichen Mahl, bei dem Rapinière selbst sich heftig betrinkt, gibt sich die Gesellschaft zur Ruhe. Überraschend aufwachend, wähnt sich der immer noch volltrunkene Hausherr allein und seine Gattin im Bett eines vermeintlichen Liebhabers aus der Theatergruppe. Voller Zorn gibt er sich auf die Suche nach ihr und hält im dunklen Flur die dort herumstreunende, im Haus gehaltene Ziege für seine Frau, auf die er sich nun lautstark stürzt. Oudry verlegt die kompromittierende Szene aus dem Inneren des Gebäudes auf den Platz vor Rapinières Haus. Wie auf der Bühne eines Theaters inszeniert, strömen die bei Scarron an der Episode beteiligten Personen zum Ort von Rapinières Irrtum. Das große Geschrei ist förmlich zu hören; die Bildunterschrift erläutert – zum Vorlesen bei einer gemeinsamen Bildbetrachtung in Gesellschaft geeignet – das burlleske Geschehen.

SB



Inventé et gravé par J.B. Oudry.

**LA RAPINIERE TOMBE SUR LA CHEVRE**

Arrière-Épique du Roy

La Rapiniere engage les Comediens à loger chez lui, on y servit un souper où chacun s'en donna jus qu'à perdre la raison M<sup>lle</sup> la rapiniere y en prit tant qu'elle en fut devoüe, de sorte qu'après son premier sommeil elle eût besoin de se vuider, son mari ne la voyant plus s'approcha de lui, et entendant quelque chose marcher, courut après de façon qu'il donna du nez en terre, Lors qu'il eut se jeter sur sa femme, et se sentant blessé de quelque chose, cria au meurtre, chacun y accourut on le trouva tout furieux se battant contre une chevre ce qui fit une fort plaisante scene.

à Paris chez Hugues, fils rue St Jacques au grand St René

*In Tod und Nacht, Vernichtung trinken!*

[Heinrich Heine – Leib und Seele]

*feste  
und  
katastrophen*

Hieronymus Sperling (1695-1777)

## Illumination in Frankfurt am Main im Dezember 1741

nach 1741

Kupferstich

484 × 617 mm (Platte)

„Auf dem großen Platz vor Sr. Excell. Quartier erblickte man auf beyden Seiten Arcaden und Pyramiden, so mit grünem Tannen-Laub und vielen tausend gelben, rothen und grünen papiernen Lampen gezieret waren. Gegen über stand ein auf gleiche Art illuminiertes hohes Gerüst, von welchem aus verschiedene Fässern rother und weisser Wein für das Volk gesprungen.“<sup>1</sup>

Der spanische Gesandte Graf Montijo richtete im Vorfeld der Kaiserwahl Karls VII. in Frankfurt ein zwei Tage dauerndes, rauschendes Gartenfest aus. Anlass war der Namenstag der spanischen Königin Elisabeth am 19. Dezember 1741. Üblich waren bei Feierlichkeiten dieser Art neben ausgiebiger Bewirtung und dem Lesen der Messe auch öffentliche Feuerwerke und umfangreiche Illuminationen öffentlicher Gebäude und ephemerer Architekturen. Der Chronist der Wahl- und Krönungszeit, Johann David Jung, berichtet, dass allein der Garten des Grafen von „einer grossen Menge von grünen, rothen und gelben Lampen, deren Anzahl sich auf 40000. belief“<sup>2</sup> erleuchtet wurde.

Wenn auch der Hauptteil der Festlichkeiten am Mainufer in einem dafür errichteten Saal stattfand, so war doch auch der Palast des Grafen am Frankfurter Roßmarkt aufwändig beleuchtet. Die Frau des Grafen bewirtete hier die Damen der eingeladenen Herren. Der für das Volk auf dem Platz errichtete Arkadengang war mit Tannen und zahllosen Lichtern geschmückt und führte zu einem Weinbrunnen, dessen stets sprudelnder Wein die Staunenden und trinkenden zuweilen übermütig werden ließ.<sup>3</sup> Über das Spektakel ist eine Serie von sechs Bildtafeln entstanden.

AG



*Composición de las Casas del Consejo de Indias, Capitanía General de Indias, y Contaduría de Indias, en el año de 1761. Las Casas de Indias se fundaron en 1502, y la Contaduría de Indias en 1761. El número de las Casas de Indias es de 1761. El número de las Casas de Indias es de 1761.*



*El Rey de España, por su Real Cédula de 1761, mandó que se fundase en Madrid una Academia de Ciencias y Artes, para el fomento de las ciencias y artes, y para el cultivo de las letras. El Rey de España, por su Real Cédula de 1761, mandó que se fundase en Madrid una Academia de Ciencias y Artes, para el fomento de las ciencias y artes, y para el cultivo de las letras.*

*El Rey de España, por su Real Cédula de 1761, mandó que se fundase en Madrid una Academia de Ciencias y Artes, para el fomento de las ciencias y artes, y para el cultivo de las letras.*

## 36

Samuel Smith (um 1745-1808) und William Woollett (1735-1785)  
nach Philip James de Loutherbourg (1740-1812)

### Ein Sturm

1794

Radierung

458 × 617 mm (Platte)

Vielleicht mag die antike Architektur dem Betrachter eine Projektion des Gezeigten auf tagespolitisches Geschehen erschweren, doch kommt man nicht wirklich umhin, sich angesichts der sich gegen den Menschen vereinenden Naturgewalten auch Parallelen zur Gegenwart zu ziehen. Unbehagen und Angst stellen sich nicht nur in Anbetracht der tosenden See und der sich zu einer schwarzen Decke zusammenziehenden Wolken ein, auch die sich an der rechten Bildseite bedrohlich und geheimnisvoll aufbäumende Architektur unterstützt die dramatische Wirkung. Die letzten Strahlen der Sonne sind noch, durch eine Art Schlüsselloch im Himmel, sichtbar, doch werden sie in wenigen Augenblicken von dem sich durch den Sturm schnell zusammenziehenden Wolkenteppich abgeschnitten werden. Diese Wolken bringen unabwendbar eine Dunkelheit mit sich, die den sich auf dem offenen Meer befindlichen Schiffen ein sicheres Anlegen erschweren wird. Diejenigen, die sich bereits an das Ufer retten konnten, können sich ob des Sturmes kaum auf den Beinen halten, und der Wind spielt mit ihnen und ihren Habseligkeiten wie mit einem Papierblatt in der Luft.

Die Dramaturgie des Bildes erreicht der Künstler durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast, durch das starke Gegenspiel von Vertikalen und Diagonalen sowie durch den wie ein Damoklesschwert über der Szenerie hängenden Ausbruch der Naturgewalt: Außer der Küste selbst mag ihr niemand zu trotzen – selbst die so unbeugsam thronende Architektur weist beim näheren Hinsehen doch merkbliche Risse auf. Gedanken an Edmund Burkes (1729-1797) Abhandlungen zum ‚Schönen und Sublimen‘ drängen sich unweigerlich auf. Für Burke waren die sicherste und effektivste Quelle des Sublimen Angst und Ehrfurcht, doch konnte das Gefühl des Erhabenen auch durch die Macht der Naturgewalt, Dunkelheit, die Riesigkeit einer Architektur oder etwa tosenden Lärm, so etwa von herabstürzenden Wassermassen, ausgelöst werden – Komponenten, die allesamt in vorliegendem Werk kulminieren und den Betrachter ehrfürchtig und zugleich staunend zurückweichen lassen.

AD



*J. P. A. Kneller del.*

A STORM.

*James Smith sculp.*

Georg Friedrich Schmidt (1712-1775)  
nach Rembrandt van Rijn (1606-1669)

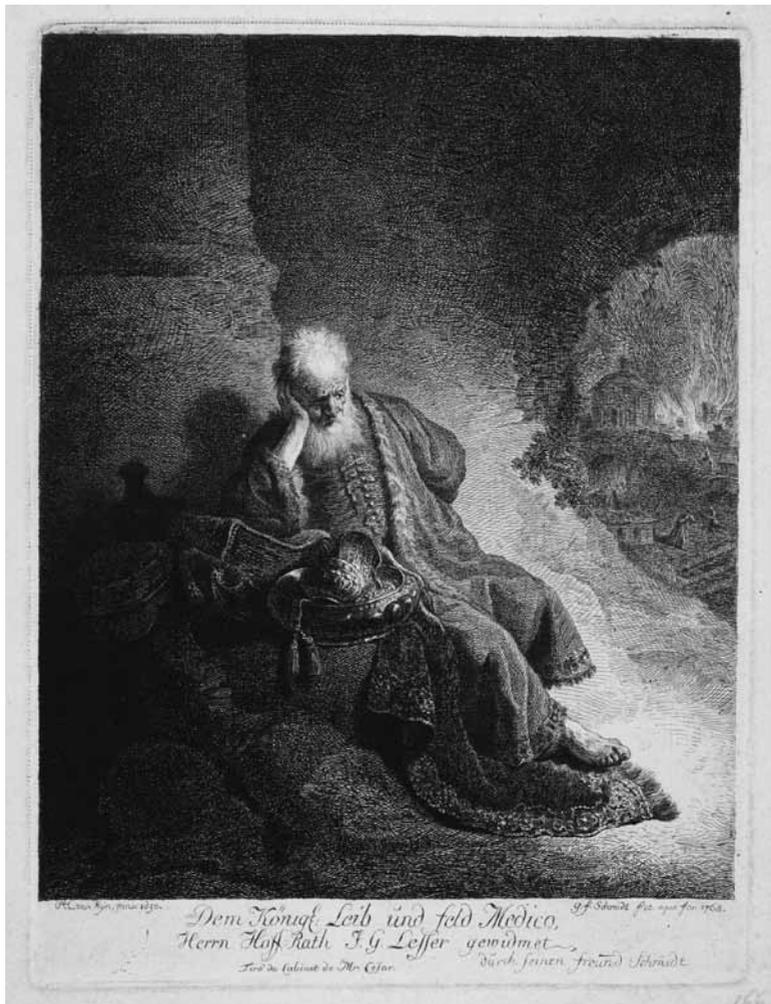
## Der Prophet Jeremias trauert über die Zerstörung Jerusalems

1768

Radierung

198 × 146 mm (Platte)

Der Prophet Jeremias, der die Zerstörung Jerusalems zwar voraussagen, jedoch nicht verhindern konnte, beweint die Erfüllung seiner Prophezeiung. Gemäß Rembrandts Neigung, biblische Figuren möglichst in emotionalen Momenten statt in narrativen Szenen darzustellen, zeigt auch dessen Gemälde von 1630 keine Illustration des biblischen Textes.<sup>1</sup> Stattdessen nimmt er Bezug auf die *Jüdischen Altertümer* von Flavius Josephus, in denen es heißt, der Prophet habe nach der Zerstörung Jerusalems durch den babylonischen König dessen Einladung ausgeschlagen und es trotz reicher Beschenkung vorgezogen, bei seiner verfallenen Heimatstadt zu bleiben.<sup>2</sup> Resigniert und verzweifelt sitzt Jeremias in einer Felsengrotte, deren Eingang den Blick auf den brennenden Tempel Salomons freigibt. Der Arm, der seinen Kopf stützt, ruht auf der Bibel, während er seinen Blick ins Leere richtet und den wertvollen Geschenken aus Gold und kostbarem Stoff keine Beachtung schenkt. Georg Friedrich Schmidts Reproduktion des Gemäldes entstand zu einer Zeit, in der dessen Werk einen beträchtlichen Einfluss durch die Kunst Rembrandts erfuhr. Schmidt, der seine Karriere in Paris begann, wurde 1744 an den Hof Friedrichs des Großen berufen, dessen Geschmack ab 1750 der allgemeinen Wertschätzung der holländischen Kunst folgen sollte.<sup>3</sup> Demgemäß widmete sich Schmidt insbesondere in dieser, seiner letzten Schaffensphase ausführlich dem Werk Rembrandts. In Abhängigkeit zu Zeichnungen von Blaise Nicolas Le Sueur (1716-1783)<sup>4</sup>, reproduzierte er nicht nur Gemälde und Graphiken des Holländers, sondern nutzte auch die Möglichkeit, als einziger deutscher Künstler eine unvollendete Kupferplatte des Meisters fertig zu stellen.<sup>5</sup> Dabei eignete sich der Kupferstecher Rembrandts besondere Radiertechnik an und verband diese mit seiner eigenen, geordneten Linienführung, sodass seine Radierungen weiterhin einen „gestochenen Charakter“<sup>6</sup> aufweisen. Obwohl auch die vorliegende Graphik ‚rembrandtesk‘ geschwungene Linien erkennen lässt – etwa bei der Darstellung der Haare des Propheten – liegt ihr doch ein regelmäßiges Raster aus Parallel- und Kreuz-



schraffuren zugrunde. In der Radierung wird weiterhin die Vorliebe der Reproduktionsgraphiker des 18. Jahrhunderts deutlich, sich vor allem Rembrandts Studienköpfen nach Greisen und seinen Hell-Dunkel-Kontrasten zu widmen. „Er [Rembrandt, N.F.] wählte häufig eine nächtliche Umgebung oder einen dunklen Innenraum für sein Bildthema, so daß er die Wechselwirkung von Licht und Dunkel voll ausnutzen konnte“<sup>67</sup> – Welches Interieur verleiht dem mehr Ausdruck als eine dunkle Felsengrotte, vor deren Eingang das Feuer lodert?

NF

Matthäus Merian (1593-1650)

## Die Ermordung Wallensteins

nach 1634

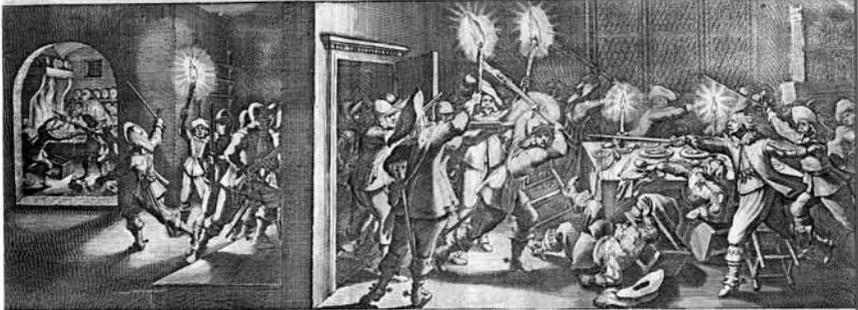
Kupferstich und Radierung

268 × 342 mm (Platte)

Die Umstände des Todes des Herzogs Albrecht von Friedland, genannt Wallenstein, liegen bis heute im Dunkeln, doch umso sagenumwobener sind die Schilderungen des nächtlichen Tathergangs. Unser Blatt illustriert die 1644 erschienene Version im *Theatrum Europaeum* des Matthäus Merian. In der geschilderten Tageszeit spiegelte sich das Schicksal des Herzogs. Als in Kaiser Ferdinand II. das Vertrauen zu seinem Heerführer erlosch, entfloh Wallenstein mit seinen Mannen über Pilsen nach Eger. In der Nacht des 15. Februar 1634 fiel er einer Verschwörung in seinen eigenen Reihen zum Opfer. Hierbei wurden seine treuesten Anhänger, die Grafen Tertzky und Kinsky, der Rittmeister Neumann und drei weitere Offiziere, zu einem nächtlichen Mahl geladen. In diesen Hinterhalt gelockt, griffen die Verschwörer zu fortgeschrittener Stunde an und konnten mithin bis zu dem Gemach Wallensteins vordringen, der sich krank seinem Schicksal hingab und von einer Partisane durchbohrt sein Leben aushauchte. Man wickelte die Toten in Tücher und brachte sie hinfort. Die Rädelsführer seien Johann Gordan, Walther Leßle und der Oberist Buttler gewesen, wird berichtet. Was war geschehen? Offenbar hatte der brillante Strategie diesen Schachzug nicht vorhergesehen. Die Geschichte konnte keine bessere Metapher für die Unsichtbarkeit der Angreifer und für die von Blindheit geschlagenen Hintergangenen ersinnen als die Nacht, die zudem die Ausschweifungen hervorzubringen weiß, die eine Abwehr der Ereignisse unmöglich gemacht hatte. Wüthrich nennt kurz den Ablauf des Geschehens: „Oberer Teil: Streit der Landsknechte in der Küche und Sturm durch die Türe zum Essraum (links). Ermordung Terzkys und anderer Offiziere. Kampf der an der Tafel Überraschten mit den Eindringlingen. Unterer Teil: Erstechung Wallensteins in seinem Schlafgemach (links), Hinaustragen der Leiche in den Schlosshof bei Kerzenlicht (rechts).“<sup>1</sup>

BJW

Eigentliche Vorbildung und Bericht, welcher gestalt der Keyserliche General Jertzog von Friedland, benebet etlich  
 anderen Obersten und Officieren zu Eger hingegeriet worden. den 17 Febr. 1634.



ALBERTI DVCLIS FRIDLANDINI MILITIA CAESAREANA GENERALISSIMI ET ALIORVM QVORVNDAM DVCVM ET OFFICIARIVM  
 caedes. Eger die 17 Februarii anni 1634. patrata.



## 39 u. 40

Coenraet Decker (1651-1685)

### Angriff auf die Schiffsbrücke der Spanier über die Schelde

aus: Hoofds Neederlandsche historien [...], 1703

vor 1685

Kupferstiche

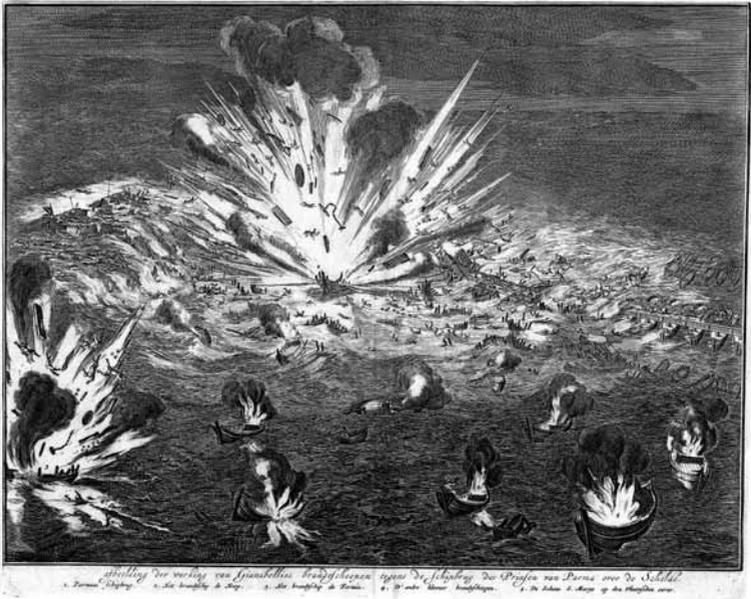
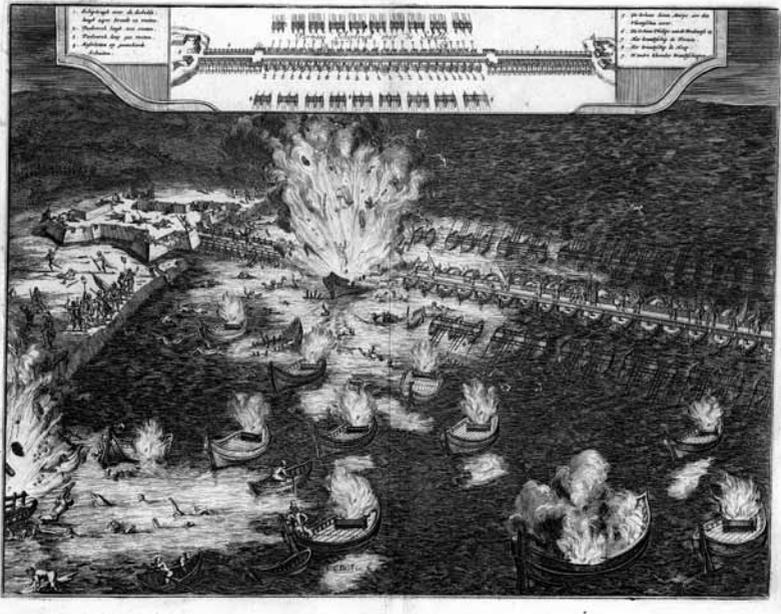
278 × 361 mm (Platte)

285 × 353 mm (Platte)

Zwischen Juli 1584 und August 1585 belagerten im Rahmen der Auseinandersetzungen zwischen den nördlichen Provinzen und den spanischen Habsburgern über die Vorherrschaft in den Niederlanden spanische Truppen unter ihrem Feldherrn Alessandro Farnese (1545-1592), Herzog von Parma, Antwerpen, das sich dem Aufstand angeschlossen hatte. Um der Stadt, die sich im Wesentlichen über ihren bedeutenden Hafen versorgte, den Lebensnerv abzuschneiden und sie auf diesem Wege zur Kapitulation zu zwingen, riegelten die spanischen Belagerer mit einer ca. 730 m langen Schiffsbrücke die Schelde ab und blockierten so die Fahrt von und in die Nordsee. Die Eingeschlossenen ihrerseits versuchten immer wieder, mit Minenbooten die schwimmende Blockade zu zerstören, doch gelang ihnen dies nur in seltenen Fällen ansatzweise. Erst in der Nacht vom 4. auf den 5. April 1585 explodierte eines der mit Schwarzpulver voll beladenen Explosionsboote des für die Antwerpener tätigen Kriegsbaumeisters Federigo Giambelli direkt an der Schiffsbrücke. Die Verwüstungen waren gewaltig: Auf mehr als 60 m Breite klaffte nach der Detonation ein Loch in dem Ponton und mehr als 1.000 Belagerer fanden den Tod. Entscheidend war dieser Erfolg für die eingeschlossenen Bürger allerdings nicht mehr. Knapp vier Monate später, am 17. August 1585, kapitulierte die Stadt und die Spanier übernahmen wieder die Herrschaft.

Coenraet Decker, ein Schüler von Romeyn de Hooghe (1645-1708), ist vor allem als Illustrator bedeutender historischer Werke bekannt geworden. Gekonnt inszeniert er die Dramatik des nächtlichen Angriffs und schildert die ungeheuerliche Kraft der Explosionen und die dadurch hervorgerufenen Zerstörungen in einem kontrastreichen Spiel von hell aufleuchtenden Bereichen und tief verschatteten Zonen.

SB



afbeelding der verwoesting van Spanakelias door de vloot van de Prinsen van Parma over de Schelde.  
 1. De Prins van Parma. 2. De Prins van Oranje. 3. De Prins van Nassau. 4. De Prins van Saksen. 5. De Prins van Brunswijk.

## **Anmerkungen zu den Katalognummern**

### **zu Kat. 01**

- 1 Zu den Fresken grundsätzlich: Bodmer 1936.
- 2 Vgl. Einem 1958.
- 3 Zur Ikonographie der Nacht in Italien siehe Pierguidi 2002.

### **zu Kat. 03**

- 1 Siehe Singer 1998, S. 454.
- 2 Siehe AK Zürich 1982, S. 9-16.
- 3 AK Zürich 1982, S. 9.
- 4 AK Aachen 2007, S. 14.

### **zu Kat. 06**

- 1 Privatsammlung. Abb. in AK Schwerin 2007, S. 40 sowie ebenda, Kat. 17.
- 2 Vgl. AK Amsterdam 1997, S. 347, Fußnote 7.
- 3 AK Amsterdam 1997, S. 345f.

### **zu Kat. 08**

- 1 Siehe dazu: Raupp 1984, S.170-171.
- 2 Die bekannteste dürfte die von Jan Wildens sein.

### **zu Kat. 09**

- 1 Vgl. AK Washington 2001, Kat.-Nr. 12.
- 2 Vgl. Houbraken 1718-1721, Bd. I, S. 249.
- 3 Zum Künstler siehe weiterführend: Butler 2007.
- 4 Wird auch als Mezzotinto, Schabkunst und Englische Manier bezeichnet. Zum Begriff und zur Technik siehe: AK Mainz 2009, Rebel 2003, S. 239-242; Koschatzky 1972, S. 103-105, Mayer 1984, S. 147-150.

### **zu Kat. 10**

- 1 AK Wien 1954.
- 2 Siehe grundlegend: Hofstätter 1973.
- 3 Zu Schmutzer siehe Zmölnig 2008.

### **zu Kat. 11**

- 1 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. Z 858.
- 2 Fröhlich 2007, S. 189.
- 3 Lang 1788, S. 41.
- 4 Lang 1788, S. 44-45.

### **zu Kat. 12**

- 1 Bartsch 1797.
- 2 Bartsch 1797, S. XXXVII-XL.
- 3 Vgl. Bartsch 1818, S. 23-24; Michels 2007, S. 275-277.

**zu Kat. 13**

- 1 Nagler 1835-1852 [Piringer] 35, Le Blanc [Piringer] 118, Reinwetter 1981 [Molitor] 299.
- 2 In der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien, Inv. Nr. 6002. Reinwetter 1981, Bd. 1, Nr. 299 und Bd. 2, Abb. 148.

**zu Kat. 15**

- 1 Vgl. AK Gent 1972, S. 40.
- 2 Zu Baertson allgemein siehe: Michel 1924 sowie AK Gent 1972.

**zu Kat. 17**

- 1 Sandrart 1675, Buch 3, S. 295.
- 2 Mit Bezug auf die Jakobsleiter wurde die Milchstrasse auch Jakobsstrasse genannt.
- 3 Hardt/Sicka 2005, S. 107-127.

**zu Kat. 18**

- 1 Johannes 19, 41-42.
- 2 Poeschel 2005, S. 164.
- 3 Ausführlich beschäftigt sich hierzu: Münch 2009.
- 4 Matthäus 28,1.

**zu Kat. 20**

- 1 Siehe Steinhardt-Hirsch 2008, S. 258.
- 2 Michel 1984, S. 78.
- 3 Die Rede ist von den Jahren 1728 bis 1739; siehe hierzu Hausler 2002, S. 166 f.
- 4 Hausler 2002, S. 167.
- 5 Michel 1984, S. 178.
- 6 Michel 1984, S. 179.
- 7 Siehe Steinhardt-Hirsch 2008, S. 258.

**zu Kat. 21**

- 1 Schöne 1954, S. 126.
- 2 Schöne 1954, S. 127.
- 3 Kloppenburg/Weber 2001, S. 30.
- 4 Nagler 1835-1852, S. 67.
- 5 Vgl. Kloppenburg/Weber 2001, S. 60-66.
- 6 Recueil d'Estampes d'après les Plus Beaux Tableaux de la Galerie Royale de Dresde, 2 Bde., Dresden 1753/1757.
- 7 Recueil 1753/57, Bd. 2, S. 1, Nr. 1.

**zu Kat. 22**

- 1 Vgl. Royalton-Kisch 2010, Kat.-Nr. 94.
- 2 Schwartz 2006, S. 338.

**zu Kat. 23**

- 1 Vgl. D'Hulst 1953, S. 19.

**zu Kat. 24**

- 1 Rümelin 2000, Kat. 16.
- 2 Rümelin 2000, Kat. 15.
- 3 Meusel 1770-1787, 1786, XXVIII, S. 235.

**zu Kat. 25**

- 1 Ovid 2004, VIII, 615-725.
- 2 Das Gemälde befindet sich heute in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.
- 3 Joachim von Sandrart zitiert nach: Neumeister 2003, S. 282.
- 4 Vgl. hierzu Keller 2007, S. 93-96; Klessmann 2006, S. 30f.

**zu Kat. 26**

- 1 AK Amsterdam 1976, S. 83.
- 2 AK Leiden 1988, S. 107.
- 3 Neumeister 2003, S. 331.
- 4 Bähr 2009, S. 249-263 u. S. 520-524.
- 5 Miedema 1987, S. 13 u. 20.
- 6 Gedichte an Tommaso Cavalieri, in: Pempelfort 1940, S. 41.

**zu Kat. 27**

- 1 Rijksmuseum Amsterdam, Inv.Nr. SK-A-4119.
- 2 Siehe zu dieser Sammlung weiterführend: Bähr 2009, 357-379.

**zu Kat. 28**

- 1 Aus der Ode „Anakreon“ von 1765, in: Gleim 1971, S. 210.
- 2 Winckelmann 1756.
- 3 Archenholz 1793, S. 254-255.
- 4 Ramler 1801.
- 5 Ramler hat offenbar die von Gleim gesammelten Oden neu herausgegeben und diese dazu sprachlich verändert, damit der Leser „Wohlgefallen“ daran fände. Ramler 1801, S. 10-11. Die Gleimsche Version „Amors Nachtbesuch“ erschien bereits im Jahre 1766; Gleim 1766, S. 9-12.
- 6 Ramler 1801, S. 11.
- 7 Siehe Anm. 5. Zu Ramlers Beziehung zu Gleim siehe: Hanselmann 1989, S. 56-76.

**zu Kat. 29**

- 1 Zu Leben und Werk des Künstlers siehe: Perez 1994.
- 2 Vgl. hierzu Gramaccini 1997, S. 381-382.

**zu Kat. 30**

- 1 Vgl. Neumeister 2003, S. 333f.

**zu Kat. 32**

- 1 Lieure 1989, Nr. 595.
- 2 Rommé 1995, S. 37.
- 3 Rommé 1995, S. 37.

**zu Kat. 33**

- 1 Ovid 2004.
- 2 Vgl. Lefrancois 1994, S. 208.

**zu Kat. 35**

- 1 Jung 1742, S. 212.
- 2 Jung 1742, S. 210.
- 3 Zum Empfang siehe auch: Wanger 1994, S. 154-155.

**zu Kat. 37**

- 1 Vgl. Schwartz 2006, S. 349.
- 2 Vgl. Tümpel 1994, S. 197.
- 3 Vgl. Hausler 2002, S. 190.
- 4 Vgl. Dehnert 1980.
- 5 Zu dem ‚gemeinsamen Werk‘ „Greis, die Linke zum Barett führend“  
siehe: Heenk 1998, S. 42-43.
- 6 Siehe Hausler 2002, S. 187.
- 7 Siehe Heenk 1998, S. 38.

**zu Kat. 38**

- 1 Wüthrich 1993, S. 170.

## Verzeichnis der benutzten Literatur

### **Ackley 1981**

Clifford S. Ackley: Printmaking in the Age of Rembrandt, hrsg. von Clifford S. Ackley, Ausst. Kat. Museum of Fine Arts, Boston 1981.

### **AK Aachen 2007**

Holland in Linien. Niederländische Meisterzeichnungen des Goldenen Zeitalters aus den Königlich-Belgischen Kunstmuseen Brüssel, hrsg. von Stefan Hautekeete, Aachen 2007.

### **AK Amsterdam 1976**

Tot lering en vermaark - Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw, Ausst. Kat. Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam 1976.

### **AK Amsterdam 1997**

Mirror of Everyday Life. Genreprints in the Netherlands 1550-1700, hrsg. v. Eddy de Jongh u. Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Gent 1997.

### **AK Bristol 1986/1987**

Night Prints. Under the Cover of Darkness, Ausst. Kat. Bristol, City Museum and Art Gallery, bearb. v. David Alston, London 1986.

### **AK Gent 1972**

Albert Baertsoen: 1866-1922. Retrospectieve Tentoonstelling, Ausst. Kat. Museum voor Schone Kunsten Gent, hrsg. v. Paul Eckhout, Gent 1972.

### **AK Kiel 1986**

Kunst im Dienste der Aufklärung. Radierungen von Bernhard Rode (1725-1797), mit einem Gesamtverzeichnis aller Radierungen des Künstlers im Besitz der Graphischen Sammlung der Kunsthalle zu Kiel, hrsg. v. Jens Christian Jensen, Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel, Kiel 1986.

### **AK Köln 2009**

Der Mond, hrsg. v. Andreas Blühm, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2009.

### **AK Leiden 1988**

Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760, Ausst. Kat. Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden, Zwolle 1988.

### **AK Mainz 2009**

„Die also genannte Schwarze Kunst in Kupfer zu arbeiten“: Technik und Entwicklung des Mezzotintos, Ausst. Kat. Gutenberg-Museum Mainz, hrsg. v. Eva-Maria Hanebutt-Benz u. Isabella Fehle, u. Mitarb. v. Frithjof Schwartz u. Norbert Suhr, Berlin [u. a.] 2009.

### **AK München 1998**

Die Nacht, Ausst. Kat. Haus der Kunst München, Red. Stephanie Rosenthal, Bernhart Schwenk u. Antje Longhi, Wabern-Bern 1998.

### **AK München 2005**

Von neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten, Ausst. Kat. München, Alte Pinakothek, hrsg. v. Reinhold Baumstark, Köln 2005.

### **AK Schieder-Schwalenberg 2010**

Nahe den Alten Meistern. Radierungen von C.W.E. Dietrich (1712-1774), hrsg. v. Stephan Brakensiek u. Mayarí Granados, Lemgo 2010.

**AK Schwerin 2006**

Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens, hrsg. v. Pieter Biesboer u. a., Ausst.Kat. Schwerin, Stuttgart 2006.

**AK Stuttgart/Bochum 1997**

„Der Welt Lauf“. Allegorische Graphikserien des Manierismus, hrsg. v. Hans-Martin Kaulbach u. Reinhart Schleier, Ausst.Kat Staatsgalerie Stuttgart u. Kunstmuseum Bochum, Ostfildern-Ruit 1997.

**AK Washington 1983**

Night Prints from the Fifteenth to the Twentieth Century, bear. v. Ruth B. Benedict, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington, o. O. 1983.

**AK Washington 2001**

Albert Cuyp, Ausst.Kat. Washington, National Gallery of Art, Washington D.C., hrsg. v. Arthur K. Wheelock Jr., New York 2001.

**AK Wien 1954**

Altmeister der Wiener Akademie: Johann Christian Brand (1722-1795), Friedrich August Brand (1735-1806), Jacob Mathias Schmuzer (1733-1811): Handzeichnungen, Stiche, Autographen, Ausst.Kat. Akademie der Künste Wien, Wien 1954.

**AK Zürich 1982**

Eros und Gewalt. Hendrick Goltzius und der niederländische Manierismus. Die graphische Sammlung der eidgenössischen technischen Hochschule Zürich, Zürich 1982.

**Archenholz 1793**

Johann Wilhelm von Archenholz: Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland, Bd. 2, Berlin 1793.

**Bachmann 1982**

Fredo Bachmann: Aert van der Neer 1603/4-1677, Bremen 1982.

**Bähr 2009**

Astrid Bähr: Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660-1800). Von der Darstellung herrschaftlicher Gemäldesammlungen zum populären Bildband, (Studien zur Kunstgeschichte; 178), Hildesheim u. a. 2009.

**Bartsch 1797**

Adam Bartsch: Catalogue Raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver, Wien 1797.

**Bartsch 1818**

Frédéric de Bartsch: Catalogue des Estampes de J. Adam de Bartsch, Wien 1818.

**Bartsch 1821**

Adam von Bartsch: Anleitung zur Kupferstichkunde, 2 Bde., Wien 1821.

**Bodmer 1936**

Heinrich Bodmer: Die Fresken des Francesco Albani im Palazzo Verospi zu Rom, in: Pantheon, 18, 1936. S. 366-369.

**Böhme/Böhme 1996**

Gernot Böhme u. Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996.

**Borchhardt-Birbaumer 1993/94**

Brigitte Borchhardt-Birbaumer: Das „Nachtstück“: Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit, in: Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, Gerhard Schmidt zum 70. Geburtstag, (Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; 46/47; 1993/94), Wien u. a. 1994, S. 71-85.

**Borchhardt-Birbaumer 2003**

Brigitte Borchhardt-Birbaumer: Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes. Vom alten Orient bis ins Zeitalter des Barock, Wien 2003.

**Brakensiek 2003**

Stephan Brakensiek: Vom „Theatrum mundi“ zum „Cabinet des Estampes“. Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821, (Studien zur Kunstgeschichte; 150), Hildesheim u.a. 2003.

**Breustedt 1966**

Renate Breustedt: Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden (bis ca. 1520/1530), Diss. Göttingen 1966.

**Bronfen 2008**

Elisabeth Bronfen: Tiefer als der Tag gedacht. Kulturgeschichte der Nacht, München <sup>2</sup>2008.

**Butler 2007**

Nesta Butler: Nathaniel Hone the Elder and William Baillie. Irish artists in late 18th-century London and their shared admiration for Rembrandt, in: British Art Journal, Bd. 8, Nr. 2, 2007, S. 39-52.

**Dalançon 1997**

Joël Dalançon (Hrsg.): Sonnets et Eaux-Fortes. Introduction. Notices sur les collaborateurs du recueil. Notes et variantes, Poitiers 1997.

**Dehnert 1980**

Paul Dehnert: Georg Friedrich Schmidt, der Hofkupferstecher des Königs, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 16, hrsg. im Auftrag des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Werner Knopp, Berlin 1980.

**Dekiert 2005**

Marcus Dekiert, Reinhold Baumstark (Hrsg.): Von Neuen Sternen. Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten, Ausst.Kat. Alte Pinakothek, München 2005.

**Einem 1958**

Herbert von Einem: Asmus Jacob Carstens „Die Nacht mit ihren Kindern“, Köln 1958.

**Ekirch 2005**

A. Roger Ekirch: At Day's Close. Night in Times Past, New York/London 2005.

**Fähler 1974**

Eberhard Fähler: Feuerwerke des Barock. Studien zum öffentlichen Fest und seiner literarischen Deutung vom 16. bis 18. Jahrhundert, Stuttgart 1974.

**Finley 1979**

Gerald Finley: The Genesis of Turner's 'Landscape Sublime', in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 42, 1979, S. 141-165.

**Fröhlich 2007**

Anke Fröhlich: Zwischen Empfindsamkeit und Klassizismus. Der Zeichner und Landschaftsmaler Johann Sebastian Bach der Jüngere (1748-1778), Leipzig 2007.

**Gleim 1766**

Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Lieder nach dem Anakreon von dem Verfasser des Versuchs in scherzhaften Liedern, Berlin und Braunschweig 1766.

**Gleim 1971**

Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Sämtliche Werke, hrsg. v. Wilhelm Körte, Bd. 1: Lieder, Halberstadt 1811 [Neudruck Hildesheim 1971].

**Gramaccini 1997**

Noberto Gramaccini: Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert. Eine Quellenanthologie, Bern 1997.

**Hanselmann 1989**

Beat Hanselmann: Johann Wilhelm Ludwig Gleim und seine Freundschaften oder Der Weg nach Arkadien, Bern 1989.

**Hartl/Sicka 2005**

Gerhard Hartl und Christian Sicka: Komposition oder Abbild? Die Darstellung des Nachthimmels in Adam Elsheimers Flucht nach Ägypten - Eine naturwissenschaftlich-kritische Betrachtung, in: AK München 2005.

**Hausler 2002**

Bettina Hausler: Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts, zugl. Diss. München, München 2002.

**Heenk 1998**

Liesbeth Heenk: Rembrandt – Seine Verwandlung in der deutschen und österreichischen Graphik des 18. Jahrhunderts, Ausst.Kat. Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 1998.

**Hofstätter 1973**

Sylvia Hofstätter: Johann Christian Brand (1722-1795), Wien 1973.

**Hollstein**

F.W.H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, Bd. 1 passim, Amsterdam 1949 passim.

**Houbraken 1718-1721**

Arnold Houbraken: De Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen waar van er veele met hunne beeltenissen ten tooneel verschynen, en hun levensgedrag en konstwerken beschreven worden: zynde een vervolg op het schilderboek van K. v. Mander, 3 Bde., Amsterdam 1718-1719.

**Howard 1992**

Deborah Howard: Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 55, 1992, S. 212-224.

**D'Hulst 1953**

Roger d'Hulst: „Nicodemus door Christus onderricht“ en „Laat de kinderen tot mij komen“ door Jacob Jordaens, in: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2, 1953, S. 11-20.

**Jung 1742**

Johann David Jung: Vollständiges Diarium von [...] Begebenheiten Die sich vor, in und nach der [...] Wahl und Crönung [...] Carls des VII. [...] zugetragen, Frankfurt am Main 1742.

**Keller 2007**

Raymond Keller: Die Reproduktionsgraphik. Ein Medium zwischen fürstlicher Repräsentation und bürgerlicher Selbstdarstellung, in: Gestochen scharf! Die Kunst zu reproduzieren, Ausst.Kat. Zeppelin Museum Friedrichshafen, hrsg. v. Dirk Blübaum u. Stephan Brakensiek, Heidelberg 2007, S. 84-109.

**Kitson 1973**

Michael Kitson: Loutherbrough at Kenwood, in: The Burlington Magazine, 84, 1973, S. 481-485.

**Klessmann 2006**

Rüdiger Klessmann: Adam Elsheimer, sein Leben und seine Kunst, in: Michael Maek-Gérard (Hrsg.): Im Detail die Welt entdecken. Adam Elsheimer 1578-1610, Ausst.Kat. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Wolfrathausen 2006, S. 11-41.

**Kloppenburger/Weber 2001**

Birgit Kloppenburg u. Gregor J. M. Weber: La famosissima notte! Correggios Gemälde „Die heilige Nacht“ und seine Wirkungsgeschichte, Ausst.Kat. Dresden, Semperbau, Emsdetten u. a. 2000.

**Koschatzky 1972**

Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1972.

**Kristeller 1921**

Paul Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1921.

**Lang 1788**

Carl Lang: Ueber Bausens Mondschein, in einem Schreiben an den Herausgeber, in: Museum für Künstler und Kunstliebhaber, 1787-1792, 1788, 1. Bd., 3. St., S. 41-47.

**Lefrancois 1994**

Thierry Lefrancois: Charles Coypel – Peintre du Roi (1694-1752), Paris 1994.

**Lieure 1989**

Jules Lieure: Jacques Callot catalogue raisonné de l'oeuvre gravé, Rev. ed. d. Ausg. Paris 1924/27, San Francisco 1989.

**Linck 1846**

Johann F. Linck: Monographie der von dem vormalig K. Poln. Und Churfürstl. Sächs. Hofmaler und Professor etc. C.W.E. Dietrich radierten, geschabten und in Holz geschnittenen malerischen Vorstellungen [...], Berlin 1846.

**Lotz 1940**

Arthur Lotz: Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie, Zürich 1940.

**Mander 1617**

Karel van Mander: Das Leben der niederländischen Maler (von 1400 bis ca. 1615), Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke, Worms 1991.

**Mayer 1984**

Rudolf Mayer: Gedruckte Kunst. Wesen, Wirken, Wandel, Dresden 1984.

**Meusel 1770-1787**

Johann Georg Meusel (Hrsg.): Miscellaneen aristischen Inhalts, Erfurt 1770-1787.

**Michel 1924**

Édouard Michel: Albert Baertsoen (1866-1922), in: Gazette des Beaux-Arts, 1924, S. 12-18.

**Michel 1984**

Petra Michel: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus, München 1984.

**Michels 2007**

Anette Michels: Adam von Bartsch, in: Aquatinta oder „Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen“. Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya, Ausst.Kat. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, bearb. v. Christiane Wiebel, München 2007.

**Miedema 1987**

Hessel Miedema: Kunstschilders, gilde en academie. Over het problem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw, in: Oud Holland, 101, 1987, S. 1-34.

**Müller Hofstede 1987/1988**

Justus Müller Hofstede: Die Niederländer und Caravaggio – Form und Ikonographie der „lumi artificiali“, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin, Heft 36, Okt. 1987 - Mai 1988, 1988, S. 13-26.

**Müller Hofstede 1988**

Justus Müller Hofstede: Artificial Light in Honthorst and Terbrugghen – Form and Iconography, in: Hendrick ter Brugghen und die Nachfolge Caravaggios in Holland. Beiträge eines Symposions aus Anlaß der Ausstellung „Holländische Malerei in neuem Licht. Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen“, hrsg. v. Rüdiger Klessmann, Braunschweig 1988, S. 13-44.

**Münch 2009**

Birgit Ulrike Münch: Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600, Regensburg 2009.

**Nagler 1835-1852**

Georg Kaspar Nagler: Neues allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 3, Leipzig 1835-1852, S. 293-294.

**Neumeister 2003**

Mirjam Neumeister: Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte, Peterberg 2003.

**Ovid 2004**

Publius Ovidius Naso (Ovid): Metamorphosen, München 2004.

**Perez 1994**

Marie-Félicie Perez: L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810), Genf 1994.

**Pierguidi 2002**

Stefano Pierguidi: Le drame de la lumière et de l'ombre: la tradizione iconografica della sequenza Notte-Aurora-Giorno, in: Studi romani, 50, 2002, S. 279-301.

**Poeschel 2005**

Sabine Poeschel: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

**Pohlen 1985**

Ingeborg Pohlen: Untersuchungen zur Reproduktionsgraphik der Rubenswerkstatt, (Beiträge zur Kunstwissenschaft; 6), München 1985.

**Ramler 1801**

Karl Wilhelm Ramler: Anacreons Auserlesene Oden, Berlin 1801.

**Raupp 1984**

Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnissen und Künstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Studien zur Kunstgeschichte; 25), Hildesheim u. a. 1984.

**Rebel 2003**

Ernst Rebel: Druckgraphik. Geschichte, Fachbegriffe, Stuttgart 2003.

**Rebel 2010**

Ernst Rebel: Meisterwerke der Druckgraphik, Stuttgart 2010.

**Reinwetter 1981**

Christine Reinwetter: Studien zu Martin von Molitor (1759-1812) mit besonderer Berücksichtigung der Kunstkritik seiner Zeit, Wien 1981.

**Renger 1970**

Konrad Renger: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei, Berlin 1970.

**Rommé 1995**

Barbara Rommé: Jacques Callot. Radierungen aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1995.

**Royalton-Kisch 2010**

Martin Royalton-Kisch: Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum, London 2010.

**Rümelin 2000**

Christian Rümelin: Johann Gotthard Müller (1747-1830) und das Stuttgarter Kupferstecherei-Institut, Stuttgart 2000.

**Schivelbusch 1986**

Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1986 (Erstausgabe Wien 1983).

**Schöne 1954**

Wolfgang Schöne: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954.

**Schwartz 2006**

Gary Schwartz: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies, München 2006.

**Schwibbe/Bendix 2004**

Gudrun Schwibbe u. Regina Bendix (Hrsg.): Nachts – Wege in andere Welten, Göttingen 2004.

**Seitter 1999**

Walter Seitter: Geschichte der Nacht, Bodenheim 1999.

**Singer 1998**

Samuel Singer (Hrsg.): Thesaurus proverbiorum medii aevi – Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters, 13 Bde., Berlin 1998.

**Steinhardt-Hirsch 2008**

Claudia Steinhardt-Hirsch: Correggios Notte. Ein Meisterwerk der italienischen Renaissance, München/Berlin 2008.

**Strutt 1785**

Joseph Strutt: A Dictionary of Engravers, London 1785.

**Tümpel 1994**

Christian Tümpel: Die Rezeption der jüdischen Altertümer von Flavius Josephus in den holländischen Historiendarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Christian Tümpel (Hrsg.): Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst, Zwolle 1994.

**Wanger 1994**

Bernd Herbert Wanger: Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts, (Studien zur Frankfurter Geschichte; Bd. 34), Frankfurt am Main 1994.

**Wax 1990**

Carol Wax: The Mezzotint. History And Technique, New York 1990.

**Wiebel 2007**

Christiane Wiebel: Aquatinta oder „Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen“, Ausst. Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, München 2007.

**Winckelmann 1756**

Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden 1756.

**Wuestman 1996**

Gerdina Eleonora Wuestman: Nicolaes Berchem in print. Fluctuations in the function and significance of reproductive engraving, in: Simiolus, 24, 1996, S. 19-53.

**Wüthrich 1993**

Lucas Heinrich Wüthrich: Das druckgraphische Werk von Matthäus Merian d. Ä., Bd. 3: Die großen Buchpublikationen, Hamburg 1993.

**Zmölzig 2008**

Brigitte Zmölzig: Jakob Matthias Schmutzer (1733-1811). Die Landschaftszeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 2008.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Die Farben der Nacht - Dunkelheit als Thema der Druckgraphik“, die vom 17. bis zum 31. August 2011 im Landtag des Landes Rheinland-Pfalz in Mainz gezeigt wird. Alle Exponate mit Ausnahme der Katalognummern 17, 19 und 21 stammen aus dem Bestand der Graphischen Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier.

Herausgeber: Stephan Brakensiek

Fotoarbeiten: Andreas Thull

Graphik und Layout: Stephan Brakensiek

Umschlag: Andrea Diederichs

Rahmung und konservatorische Betreuung: Claudia Stefanie Klein,  
Stephan Brakensiek

Druck: Druckerei der Universität Trier

**Trierer Beiträge**

**Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier, Bd. 29**

hrsg. vom Präsidenten der Universität Trier

Trier 2011

ISSN 0344-0753



