

GRAPHIK, GRAPHIK, DU MUSST WANDERN...

30

DRUCKGRAPHISCHE MEISTERWERKE UND IHRE PROVENIENZEN

Eine Ausstellung zum dreißigsten Geburtstag
der Graphischen Sammlung des Fachs Kunstgeschichte
der Universität Trier



15. Oktober 2012
- 27. Januar 2013

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
TRIER

Eröffnung: 15. 10. 2012 | 18:15



Graphik, Graphik, Du musst wandern ...

Zur Einführung

Die 1982 am Fach Kunstgeschichte der Universität Trier gegründete Graphische Sammlung begeht im Jahre 2012 ihr dreißigjähriges Bestehen. Damit ist sie im Vergleich mit anderen Universitätssammlungen eine vergleichsweise junge Institution, die sich auch hinsichtlich ihrer Bestände und deren Herkunft vielfach von anderen Einrichtungen ihrer Art in Deutschland unterscheidet. Geht etwa die Graphische Sammlung am Fach Kunstgeschichte der Eberhard-Karls-Universität Tübingen auf den Doublettenbestand des ehemaligen Königlichen Kupferstichkabinetts in Stuttgart, der heutigen Graphischen Sammlung der Staatsgalerie, zurück, so speisen sich die mittlerweile knapp 5.300 Blätter umfassenden Bestände an der Universität Trier aus unterschiedlichen Quellen. Teils sind es Schenkungen ganzer Konvolute, sowohl thematischer als auch künstlermonographischer Ausrichtungen, teils Einzelblattstiftungen oder auf verschiedene Projekte gezielt bezogene Ankäufe im Kunsthandel gewesen, die zum Zustandekommen der heutigen Sammlung beigetragen haben.

Idee des Ausstellungsprojekts ist die Tatsache, dass viele der in der Sammlung verwahrten Meisterwerke über Sammlermarken oder Sammlerstempel, handschriftliche Beschriftungen oder Signaturen als Teile älterer Sammlungen dokumentierbar sind.

So beheimatet die Graphische Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier heute nicht nur bedeutende Blätter der Renaissance aus dem ehemaligen Besitz von Sammlungen wie dem ehemals Königlichen Kupferstichkabinett Dresden oder solche des frühen 16. Jahrhunderts aus dem ehemals Königlichen Kupferstichkabinett Berlin, dem Kupferstichkabinett Bern oder den Nürnberger Museen, sondern vielfach auch Einzelblätter oder ganze Konvolute aus bedeutenden Privatsammlungen des 18. bis 20. Jahrhunderts, etwa der der Brüder Goncourt oder der Sammlung Spatzier.

Sammlungen entstehen, wachsen teils beachtlich und lösen sich vielfach wieder auf. Selbst aus den als nicht mehr veräußerlich geltenden Beständen der öffentlichen Graphikkabinette werden von Zeit zu Zeit Doubletten ausgeschieden und wieder auf die Wanderschaft durch die Portefeuilles der aktiven Sammler geschickt. Graphik, Graphik, Du musst wandern ... Und einige dieser Blätter haben in den letzten dreißig Jahren ihren Weg nach Trier gefunden, wo sie nun in verschiedenen Ausstellungs- und Publikationsprojekten Studierenden vielfach einen ersten direkten – und in den betreffenden Projekten mehrheitlich auch einen konzeptionellen – Kontakt mit druckgraphischen Originalen ermöglichen.

Stephan Brakensiek



Daniel Nicolaus Chodowiecki (1726-1801)

Cäsars Zug über die Pyrenäen

1773

Radierung

Provenienz: nicht identifizierte Sammlung

„Caesar hatte nach Spanien vorausgeschickt sechs Legionen [...]. Er war informiert worden, dass Pompeius durch Mauretanien mit seinen Legionen nach Spanien ziehe.“ So berichtete Gaius Julius Cäsar um 49 v. Chr. über seinen Feldzug gegen Pompeius im „Kommentar über den Bürgerkrieg“.

Die Radierung zeigt den römischen Feldherrn bei der Überquerung der Pyrenäen. Auf der linken Seite des Bildes befehligt er mit großer Geste sein Heer, das sich im Hintergrund lindwurmartig durch die felsige Gebirgslandschaft zieht. Hinter dem bewaffneten Reiter zur Linken Cäsars befindet sich eine römische Standarte, das so genannte Signum. In ersten, sehr seltenen Abdrücken der Radierung wurde es durch ein weiteres Feldzeichen ergänzt, dessen Umrisse sich auch auf dem gezeigten Blatt zwischen dem Soldaten und dem Heerführer noch schemenhaft erkennen lassen. Die Radierung diente als Illustration einer Denkschrift zum Militär der Antike, die der preußische Offizier Karl Theophil Guischard 1774 veröffentlicht hatte.

Diese Art der Historiendarstellung ist jedoch nicht repräsentativ für das Werk des Berliner Kupferstechers Daniel Nikolaus

Chodowieckis (1726-1801). Zwar fertigte er hauptsächlich Buchillustrationen an, doch widmeten sich diese aber meist dem bürgerlichen Leben des 18. Jahrhunderts. Zeitgenossen charakterisierten Chodowiecki als jemanden, der „alle Kupferstecher die jemals gelebt haben“ übertreffe und der als „Stifter einer neuen Kunstgattung in Deutschland“ gelten mag. Begründet wird dies mit seinen lebensnahen Abbildungen, die nahezu alle Bereiche der damaligen Gesellschaft durchdrangen. Zudem vermittelt nach Ernst Hinrichs kaum ein anderes Werk dieser Zeit so anschaulich die Werte und Prinzipien der Aufklärung. In der Literatur werden Chodowieckis Darstellungen deshalb auch häufig als „Quellen und Bilddokumente behandelt, die in zeit- und sittengeschichtlichen Betrachtungen als Belege und Illustrationen dienen“ können.

Elisabeth Sgraja



François-Bernard Lépicié (1698-1755)
nach Jean Siméon Chardin (1699-1779)

Die Kinderfrau (La Gouvernante)

1739

Kupferstich

Provenienz: Sammlung Edmond u. Jules de Goncourt, Paris [L. 1089]

„Trotz des scheinheiligen Gesichtchens und der unterwürfigen Miene des Kindes möchte ich wetten, dass es sich überlegt, zu seinem Federballspiel zurückzukehren.“

So lautet die Übersetzung des kleinen Verses unterhalb des Kupferstichs. Lépiciés freie Interpretation des Gemäldes von Chardin scheint hier, wenn auch nicht bestimmend, in klaren Worten wiedergegeben. Während sich von Chardins Gemälde wohl ansatzweise nur das von Lépicié exakt übernommene Hauptmotiv, die Tadelung des ungezogenen Jungen durch seine Gouvernante, ablesen lässt, so bleibt das eigentlich tiefere Verständnis der Darstellung hier verborgen. Erst die von Lépicié dem Bild in seiner druckgraphischen Reproduktion beigefügten Worte dienen so dann als Schlüssel zur Interpretation des Werks und fordern den Betrachter geradezu auf, dem unschuldigen, reuevollen Blick des Jungen zu widerstehen und seine eigentliche Absicht, die Rückkehr zum Spiel, zu erkennen. Anhand dieses Beispiels lässt sich der Begriff der ‚Reproduktion‘ in neuem Licht betrachten, geht es hier doch nicht mehr um die möglichst genaue Wiedergabe eines Kunstwerks in einem anderen Medium, sondern vielmehr um eine – auch inhaltlich zu lesende – Interpretati-

on, somit um eine Wiedergabe von Inhalt und Gehalt des Werks eines anderen durch den reproduzierenden Künstler. Vielleicht spricht gerade diese Annahme Lépicié eine besondere Rolle zu, da er nicht nur durch kleine Verse, sondern auch durch handwerkliche Feinheit wusste, jene interpretierenden Aspekte besonders hervorzuheben. Denn während Chardins Gemälde durch weiche Umriss und milde Farbigkeit eine Form von Unschuld und Sanftmut vermittelt, besticht Lépiciés Darstellung demgegenüber durch scharfe Linien und Konturen und verleiht ihr dadurch eine gewollte Härte. Der Junge wirkt trotzig, vielleicht sogar sicherer in seinem Willen, widerspenstig und selbstgefälliger in seiner Haltung. In jenem Zusammenspiel von Vers und subtiler klarer Linienführung bot Lépicié einen Zugang zum Bild und schuf eine Geschichte, die „es den Käufern der Stiche [...]“ erlaubte, „ihre eigenen, oft nicht ästhetischen, »volkstümlichen« Sehweisen auf die Bilder zu beziehen.“

Anna Katharina Leis



Ferdinand Kobell (1740-1799)

Der Weg am Abgrund

1779

Radierung

Provenienz: Sammlung Josef Heilmair (20. Jahrhundert), [nicht bei Lugt]

Der „Weg am Abgrund“ vergegenwärtigt die Begeisterung Ferdinand Kobells für die Rheinlandschaft um seine Heimatstädte Mannheim und Heidelberg. Das radierte Werk dieses Künstlers besteht aus insgesamt 242 Blättern, die fast ausschließlich der Landschaft gewidmet sind. Das vorliegende Blatt ist eine von vier Radierungen einer Reihe und zeigt einen Weg am Abgrund. Fast unbedeutend, im Vergleich zu der sie umgebenden Landschaft, ist in der linken Bildhälfte eine Gruppe von Figuren platziert. Eine junge Frau unterhält sich mit einem Mann, der auf einem Felsen sitzt. An der Hand hält sie einen kleinen Jungen, der sich einem Hund zuwendet. Diese Menschen bilden ein kompositorisches Gegengewicht zu dem Abgrund auf der rechten Bildhälfte, auf den alle anderen Bildelemente kompositorisch bezogen sind. Geleitet über die Äste der Bäume am linken Bildrand wird der Blick des Betrach-

ters entlang der abfallenden Felsen in den Bildhintergrund gelenkt, wo man eine abstrahiert geschilderte Landschaft mit Bäumen, Haus und Hügeln sieht. Die Tatsache, dass der Blick hier nicht durch die – im Vergleich zum Bildvordergrund – schemenhafte Schilderung festgehalten wird, erlaubt es dem Betrachter, beim Anschauen des Blattes den Blick von der Figurengruppe über die Naturlandschaft zum Hintergrund und wieder zurück wandern zu lassen. Die von seinen Zeitgenossen viel gelobte Naturtreue und Detailgenauigkeit Kobells ist an diesem Blatt überaus deutlich ablesbar. Jede mögliche Fläche ist durch feine Linien gestaltet und ausgefüllt. Selbst im Himmel hat Kobell die von den Windströmungen getriebenen Wolkenformationen durch feine Linien ausgebildet.

Caroline Remy



Jonas Umbach (um 1624-1700)

Ruinenlandschaft mit Denkmal

1678

Radierung

Provenienz: Sammlung Justinus Kerner (19. Jhdt.), Budapest [L. 1567b]

Ein Künstler setzt sich scheinbar selbst ein Denkmal, in dem er sich auf dem die Komposition beherrschenden, wuchtigen Figurensockel im Zentrum einer „ruinierten“ Landschaft mit seinem Namen in großen Lettern selbst verewigt. Obendrein fehlt der letzte Buchstabe seines Nachnamens: Nachlässigkeit kombiniert mit übersteigertem Selbstbewusstsein?

Laut Naglers Künstlerlexikon ist das Blatt Teil einer Folge von acht kleinen Landschaften mit Ruinen und Monumenten. Jonas Umbach, der auch als Maler und Zeichner tätig war, folgt hier in etwa dem Gestaltungsprinzip, das Haas folgendermaßen beschreibt: „Auf der einen Seite schichtet er Ruineteile auf, oder er stellt einen Baum, eine Mauer an den Bildrand näher dem Beschauer und deshalb deutlicher, größer [...] dann lässt er auf der gegenüber liegenden Seite den Blick in die Landschaft frei, durch die Staffagefiguren [...] mit Tieren nach hinten ziehen.“ Die Hell-Dunkel-Wirkung wird fast ausschließlich durch Parallelschraffuren erzielt, wobei die bukolische Idylle im Hintergrund durch die feine Linienführung wie der Realität enthoben scheint. Fast scheint es, die lagernde Figur auf dem Sockel hätte sich gerade erst dorthin umgewandt. Der Repoussoir-Effekt des dunkler gehaltenen Vordergrundes, der die Tiefenwirkung verstärken und den Blick in den Bildhintergrund lenken soll, wird dadurch noch intensiviert. Es handelt sich bei

der Radierung um ein Architekturcapriccio, dessen Charakteristikum die additive Kombination vorhandener oder imaginärer Baudenkmäler ist.

In Augsburg, der Heimatstadt Umbachs, die er offenbar mehrmals zu Studienzwecken in die Niederlande und nach Italien verließ, wird zu dieser Zeit der größte Teil der Serien dieser Gattung produziert, verlegt oder kopiert, meist in druckgraphischer Form. Sie zeigen etwa im Bereich des Hirtengenres oder des Arkadischen – und Umbach kombiniert hier beides – die Macht der Natur, der auch die Architektur nicht widerstehen kann, worin sich auch der Vanitas-Gedanke, die Vergänglichkeit widerspiegelt. Zieht man zudem in Betracht, dass das Prinzip des Capriccio in den Schönen Künsten allgemein die Freiheit „kreativer Bocksprünge“ bietet, die bei gewöhnlichen Auftragsarbeiten nie gegeben ist – Umbach war u.a. Hofmaler des Augsburger Bischofs –, so ließe sich auch das vermeintliche Eigenlob in eine gewisse Bescheidenheit mit einer Prise Koketterie umdeuten. Glücklicherweise hatte dieser Künstler mit der Einschätzung der Vergänglichkeit seines Namens Unrecht: Umbachs Graphiken erfreuen sich unter Kennern und Sammlern bis heute nach wie vor großer Beliebtheit.

Gillian Hurt



Johann Friedrich Bause (1738-1814)
nach Anton Graff (1736-1813)

Porträt Salomon Gessner

1771

Kupferstich

Provenienz: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg [L. 2809]

Der ebenfalls als Maler und Graphiker tätige Schweizer Idyllendichter Salomon Gessner wurde vermutlich zunächst im Zuge eines Auftrages des Leipziger Buchhändlers Philipp Erasmus Reich unter 25 weiteren Bildnissen von Anton Graff für eine Galerie, bestehend aus berühmten Zeitgenossen – darunter Staatsmänner, Gelehrte, Dichter und Künstler – in einem Gemälde porträtiert. Dass neben europäischen Regenten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch vermehrt Gelehrte in Bildnissen festgehalten wurden, ist den epochalen geistesgeschichtlichen Veränderungen während der Epoche der Aufklärung geschuldet. Die Bürger dieser Zeit strebten nach neuem Wissen und entwickelten daraus ein völlig neues, eben genuin bürgerliches Selbstverständnis. Es etablierten sich neue, kritische Wissenschaften, die sich von der Kontrolle der herrschenden Aristokratie weitgehend zu lösen versuchten. Sich einsetzend für die Verbreitung von Wissen und dem Hervorrufen einer neuen Bildungshierarchie, wurden diese Gelehrten für das Bürgertum und dessen weitere Entwicklung sehr wichtig. So scheint es nicht verwunderlich, dass sie nun auch vermehrt von Künstlern porträtiert wurden und dadurch einen zusätzlichen Bekanntheitsgrad erlangten.

Graff als klassischer Porträtist des 18. Jahrhunderts besaß das in der Aufklärung geforderte Talent, nach eingehender Beobachtung

seines zu porträtierenden Gegenübers, dessen „wahren Geist“ im Porträt einzufangen und widerzuspiegeln. Denn in der Epoche der Aufklärung stand die „Natürlichkeit“ allgemein im Vordergrund. Sich seinen englischen Kollegen Joshua Reynolds in Bezug auf Farbgestaltung und Kontrastsetzung zum Vorbild erkoren, achtete Graff bei seinen Porträts speziell auf die jeweilige typische Körperhaltung der zu porträtierenden, sowie auf deren Gestik und Mimik, in denen sich deren Charakter heraus kristallisieren sollte.

Als Freund von Graff war Bause mit dessen Fähigkeiten wohl vertraut, nicht zuletzt, weil er hauptsächlich gerade dessen Porträts in den Kupferstich übertrug. So scheint es, dass er Graffs Stil exakt auf seine Reproduktionsgraphiken zu übertragen vermochte.

Sarah Kliebhan



Cornelis van Dalen II. (1638-1664)
nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

Die vier lateinischen Kirchenväter

Kupferstich

Provenienz: Sammlung G.W. Günther (19. Jhdt.), Nürnberg [L. 1114]



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

Bildnis einer reich geschmückten Frau mit Fächer

1763

Radierung

Provenienz: Sammlung Familie J. Stinstra, (um 1800), [L. 2316]

Die bis zur Taille dargestellte Frau mit ihrem Fächer wendet sich nach links. Ihr im Dreiviertelporträt geschilderter Kopf ist von langen, frisierten Haaren umgeben, die an ihrem Rücken herabfallen und mit einer Perlen- und Diamantenschnur geschmückt sind. An ihren Ohren und am Hals trägt die Dame ebenfalls aufwendigen Schmuck. Zudem ist sie in einen fellbesetzten Mantel gehüllt, der vor ihrer Brust von einer Brosche aus Edelsteinen zusammen gehalten wird. Über diesem Mantel trägt sie wiederum zwei Goldketten, welche ebenfalls mit Edelsteinen besetzt sind. In ihrer rechten Hand hält sie einen Fächer. Geschaffen hat diese Radierung Georg Friedrich Schmidt, der 1712 in Schönerrinde bei Berlin geboren wurde. Er gehört neben Johann Georg Wille, den er auch persönlich kannte, zu den wichtigsten deutschen Graphikern des 18. Jahrhun-

derts. Den Umgang mit Grabstichel und Radiernadel lernte Schmidt bei dem Kupferstecher Georg Paul Busch (†1756). Nach einer dreijährigen Lehre dort und einer sechsjährigen Dienstzeit beim Militär ging er nach Paris und machte dort als Künstler Karriere. Erst 1744, nachdem der König von Preußen ihn zum Hofkupferstecher ernannt hatte, kehrte er in seine Heimat zurück. Viele seiner Radierungen entstanden in dieser Schaffensphase. Schmidt gilt als einer der wichtigsten deutschen Rembrandtnachahmer des 18. Jahrhunderts, der vielfach auch Gemälde Rembrandts mit der Radiernadel reproduzierte.

Anne Weydert



Virgil Solis (1514-1562)

Josua und David

Kupferstiche

Provenienz: Sammlung Luciana Simonetti (1917-2003), [L. 3616]

Der Anblick zweier alttestamentarischer Figuren in spätmittelalterlicher Rüstung und umgeben von massivem Rollwerk mag beim ersten Hinschauen befremdlich anmuten: Doch das Selbstverständnis des tugendhafter Ritters dieser Zeit, in dessen Gestalt Josua und David in diesen beiden Blättern von Virgil Solis auftreten, war insbesondere auf die Vergangenheit gerichtet: Er sah seine Ideale ebenso in den Helden des Alten Testaments wie etwa in seinen spätmittelalterlichen ‚Zeitgenossen‘. Ein Bildmotiv, das diese Vorstellungen zusammenfasst, kann in dem Topos der ‚Neun Helden‘ gefunden werden, welcher Thema der Serie ist, aus der die beiden Blätter stammen.

In einer Vielzahl von Werken der bildenden Künste des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit finden sich Darstellungen dieser Gruppe von neun Männern. Die ‚Neun Helden‘ wurden dabei in Triaden gruppiert, welche sich auf die im Mittelalter bekannten Weltzeitalter bezogen: So standen die drei heidnischen Helden Hector von Troja, Julius Caesar und Alexander der Große für die Zeit vor der Offenbarung Gottes an die Juden (ante legem – vor dem Gesetz) oder die mittelalterlichen Helden König Artus, Kaiser Karl der Große und Gottfried von Bouillon für das christliche Zeitalter ‚unter der Gnade‘ (sub gratia). Dementsprechend verkörperten Josua und König David neben Judas Makkabäus als jüdische Triade des Alten Testaments die Weltalter unter dem Gesetz des Alten Bundes (sub lege).

Virgil Solis stellt in seiner Kupferstichserie jeden der neun Helden auf einem eige-

nen, fast nur spielkartengroßen Blatt dar, stehend und gleichfalls gerüstet mit Wappenschild. Ihre überaus kriegerische Aufmachung lässt die Helden betont martialisch erscheinen. Zu ihren Füßen gibt eine lateinische Inschrift den jeweiligen Namen des Helden an. Die drei Ochsenköpfe auf dem auf der Erde ruhenden Schild von Josua beziehen sich auf eine vor allem in Deutschland tradierte Darstellung Josuas und spielen auf seine Zugehörigkeit zum Stamm Ephraim an, der gemäß des Moses-Segens als Symbol einen Ochsen hat. König Davids Schild, den er mit seiner rechten Hand vor seiner Brust trägt, ziert eine Harfe. Dieses Instrument ist im wesentlichen Davids einziges heraldisches Erkennungszeichen und bezieht sich auf ihn als königlichen Sänger, Psalmendichter und auch als Propheten. Die Buchstaben auf den Schilden bedeuten indessen verschiedene Farben.

Solis' figürliche Ausfertigung ist einerseits deutlich beeinflusst von einer Serie mit gleicher Thematik von Hans Burgkmair d.Ä.; andererseits spiegelt die ornamentale Rahmung den wachsenden Einfluss der italienischen Renaissance auf die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts wieder.

Nico Laninger



Agostino Veneziano (1509-1536)

nach Marcantonio Raimondi (1470/1482-1527/1534)

nach Raffael (1483-1520)

Mann, die Basis einer Säule tragend

Kupferstich

Provenienz: Königliches Kupferstichkabinett Dresden [L. 1645]



Jan Fyt (1611-1661)

Rastendes Pferd

1666

Radierung

Provenienz: Sammlung Karl Ferdinand Friedrich von Nagler (1770-1846),
[L. 2529] und Königliches Kupferstichkabinett Berlin [L. 1606]



Max Klinger (1875-1920)

Ex Libris: Aus den Schriften der k. Sächs. Commission für Geschichte (Maschierende Landsknechte)

Radierung

Provenienz: Sammlung Andres, Leipzig [nicht bei Lugt]



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

Der Philosoph in der Grotte

1768

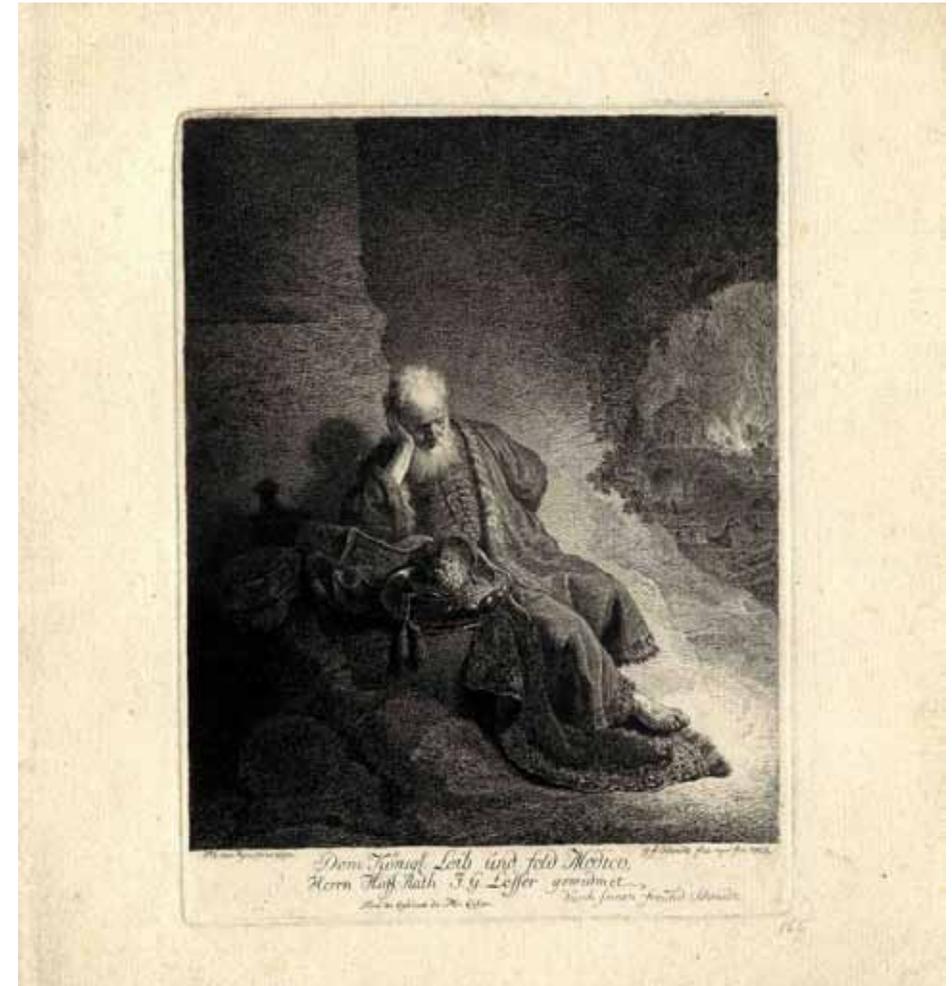
Radierung

Provenienz: Sammlung Karl J. Gottscheim [L. 1169bis]

„Der Künstler, dessen Talent wir zu schätzen unternehmen, ist einer der größten, dessen sich die Kupferstecherkunst zu rühmen hat; er wusste die genaueste Reinlichkeit und zugleich die Festigkeit des Grabstichels mit einer Bewegung, einer Behandlung zu verbinden, welche sowohl kühn als abwechselnd und manchmal mit Willen unzusammenhängend war, immer aber vom höchsten Geschmack und Wissen.“ So beschreibt Goethe seinen Zeitgenossen Georg Friedrich Schmidt. Die Kunst des Kupferstechers Schmidt zeichnete sich durch ein stetig anwachsendes Streben nach Vollendung aus. So war es auch nicht verwunderlich, dass er im Laufe seines Lebens mehrfach seine Heimat Berlin verließ, um unter bedeutenden Meistern zu lernen und sein Handwerk zu perfektionieren. Seine früheste Reise führte ihn nach Paris, wo er unter anderem seinen späteren Freund, den Kupferstecher Johann Georg Wille, kennenlernen sollte. Fassbar scheint sein Sinnen nach Vollkommenheit vor allem in seinen Arbeiten, die durch Rembrandt inspiriert wurden. Er ahmte nicht einfach nach, er nutzte die Vorgabe als Inspiration für eigene Ideen und ergänzte das in seinen Augen ‚Fehlerhafte‘ durch eine Darstellungsweise, die den akade-

mischen Regeln seiner Zeit gerecht werden konnte. Neben zahlreichen Radierungen interpretierte Schmidt ebenfalls Gemälde Rembrandts, deren Wirkung er unverfälscht wiedergeben wollte, wie es am Beispiel des ‚Philosophen in der Grotte‘ ersichtlich wird. Die Darstellung zeigt einen alten Mann der seinen Kopf nachdenklich auf seinen rechten Arm stützt. Vor ihm verteilen sich auf einem Felsvorsprung Bücher, ein Helm und andere Gegenstände. Im Hintergrund erkennt man durch den Eingang zur Höhle eine brennende Stadt mit Soldaten und Menschen. Es ist anzunehmen, dass Schmidt sich hier auch an der Radierweise Rembrandts orientierte, sie jedoch, nach eigener Manier, variierte. Betrachtet man das Blatt genauer, so lassen sich gleichmäßige Kreuzschraffuren erkennen und Details, deren Brillanz durch scharfe Linien erzeugt werden. „Man kann [...]“, so schreibt Goethe, „[...] von diesem wundersamen Mann sagen, dass zwei der trefflichsten Stecher in ihm verbunden seien. Wie er auch irgend die Kunstart eines Andern nachahmt, tritt er immer von seinem außerordentlichen Geiste begleitet als Original wieder hervor.“

Anna Katharina Leis



Edmund Schaefer-Osterhold (1880-1959)

Im Urwald

1925

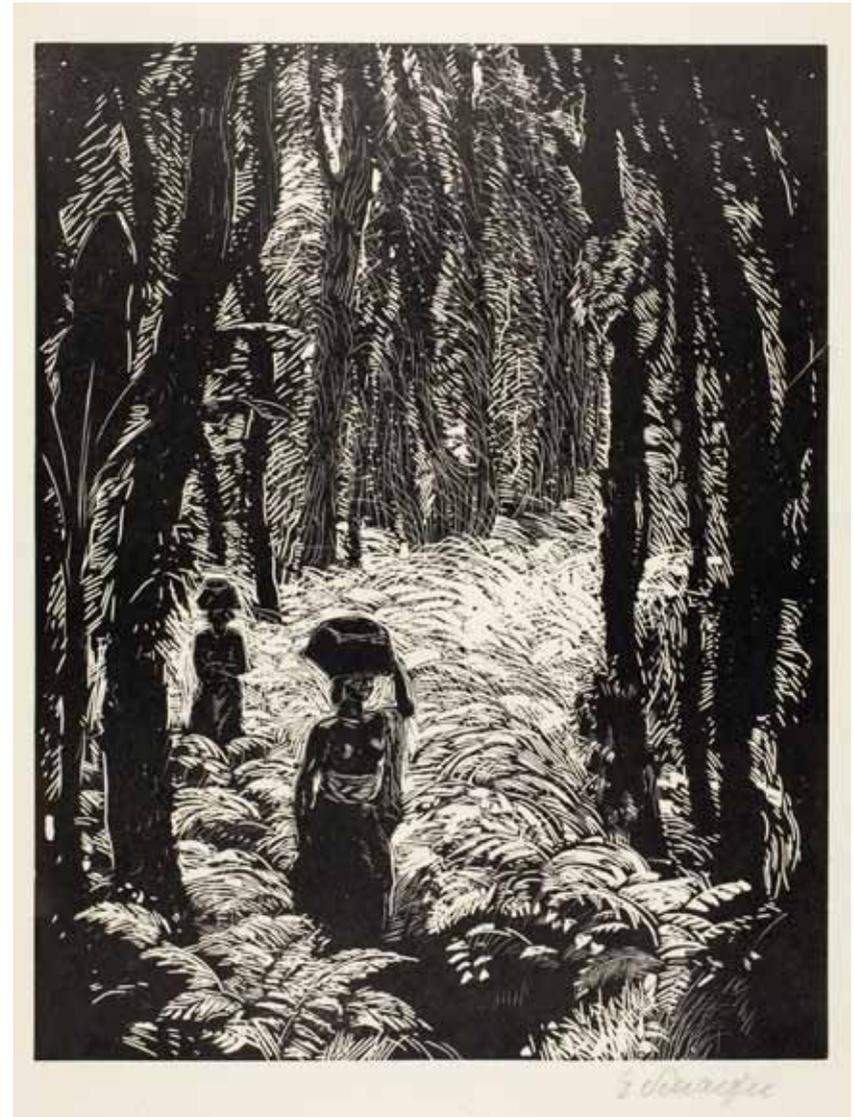
Holzstich

Provenienz: Sammlung Lensing [nicht bei Lugt]

Edmund Schaefer-Osterhold nimmt uns mit auf eine Reise. In seiner Serie Erzählungen aus dem Orient zeigt der Professor der Kunstgewerbeschule Charlottenburg Genreszenen einer dem europäischen Betrachter fremd erscheinenden Welt. Dabei handelt es sich jedoch weniger um dokumentarische Illustrationen, sondern um Bilder, die die Erwartungen des zeitgenössischen Publikums widerspiegeln – ein Merkmal, das bei vorliegender Graphik besonders in Erscheinung tritt. Wir sehen eine Urwald-Lichtung, in der sich zwei einheimische Frauen fortbewegen, Körbe auf den Köpfen balancierend. Sie schreiten auf einer mit Farn bedeckten Lichtung, die sich dem Betrachter wie ein Waldweg darstellt, der in einer Rechtskurve aus dem Unterholz in den Vordergrund führt. Der Künstler lässt lediglich die Physiognomie der ersten Figur erkennen, die ihren Blick starr auf den Weg richtet, der am Betrachter vorbei, aus dem Bild heraus zu verlaufen scheint. Mit freiem Oberkörper und einer anmutigen Haltung, die an antike Statuen erinnert, gibt sie der zweiten Frau die Richtung vor, die ihr mit verschränkten Armen folgt. Im Vordergrund werden beide von hohen Baumstämmen gerahmt, die wie ein aufgezogener Vorhang die Sicht auf die Raumbühne freigeben und auf Höhe der Mittelachse des Bildes den Hintergrund bilden. Mit leichter Aufsicht wird der Betrachter zum stillen Beobachter der Szene.

In Form und Inhalt der Graphik folgt Schaefer-Osterhold hier dem Phänomen des Primitivismus, der bereits die expressionistische Kunst prägte. Analog zur „romantischen Ideologie“ des aufkommenden Tourismus gipfelte die koloniale Expansion des Imperialismus auch in der Kunst in der Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, die man bei Naturvölkern zu finden glaubte. Dieser Exotismus bestimmte nicht nur die Themenfindung, sondern fand auch in der Technik Ausdruck. So ist die vorliegende Graphik als Holzstich ausgearbeitet, der es dem Künstler erlaubt, sowohl die Figuren wie auch die Baumstämme als schwarze Flächen darzustellen, die durch wenige weiße Schraffuren Plastizität erhalten. Damit entlehnt er nicht nur stilisierende Elemente der als primitiv erachteten Kunst der Naturvölker, sondern konstatiert gleichzeitig eine harmonische Verbindung zwischen Mensch und Natur. Daneben waren es vor allem ethnographische Fotografien, die den eurozentrischen Blick auf Naturvölker zeigen, der mit „kulturellen Stereotypen“ einhergeht, die sich auch in postkolonialer Zeit fortsetzen. In diesem Fall der Stereotyp der barbusigen Afrikanerin, die ihr Gepäck auf dem Kopf trägt.

Nicole Fleckinger



Nicolaes Berchem (1620-1683)

Flöte spielender Hirte und Spinnerin

1652

Radierung

Provenienz: Sammlung Loys H. Delteil (1869-1927), [L. 1723]

1652 fertigte Nicolaes Berchem eine fünfteilige Serie hochformatiger italianisierender Hirtendarstellungen, zu denen diese Radierung das Titelblatt bildet. Ein frontal geschilderter musizierender Hirte und eine spinnende Frau in Rückenansicht verweilen in einer von der Sonne durchfluteten Architekturlandschaft, ihre Herde hat sich bereits träge rund um sie herum zur Rast niedergelassen. Eines der Rinder trinkt aus dem Brunnen, auf dem der Hirte sitzt. Das Fell der Tiere ist, wie auch die Kleidung der Personenstaffage, in einzelnen, fein nebeneinander gesetzten Strichen ausgeführt und lässt große, runde Flecken frei, um starke Sonneneinstrahlung zu suggerieren. Der Einfall des Lichts und die daraus resultierenden tiefen Schlagschatten an der Hintergrundarchitektur erzeugen eine ruhige, verträumte Abendstimmung, in der sich die Figuren idyllisch einpassen.

Die Darstellung der von südländischem Sonnenlicht umflossenen Hirtenszenen, wie dieses Blatt sie zeigt, spielt dabei in Berchems gesamtem Schaffen eine wesentliche Rolle. Er entwickelte solch pastorale Szenarien mit Hirten und ihren Tieren schließlich als sein eigentliches Spezialgebiet, das er mit großer Virtuosität wiederzugeben wusste. Obwohl vermutlich nie selbst in Italien gewesen, schließt Berchem sich damit an die niederländische Künstlergeneration der sogenannten Italianisanten an, welche Italien als „Quelle künstlerischer Schönheit“ ansahen und hauptsächlich idyllische, pastorale Landschaften fertigten.

Berchem traf mit diesem Thema nicht zuletzt den Geschmack der Zeit, waren doch Darstellungen von Hirten und ihren Herden in beschaulicher Umgebung beim europäischen Publikum des 17. Jahrhunderts sehr beliebt. Denn nachdem es bereits seit der Renaissance, von Italien ausgehend, zu einer positiven Neubewertung der Natur kam, florierten seit Ende des 16. Jahrhunderts auch in den nördlichen Niederlanden Darstellungen solch poetischer Landschaften mit friedlichen Motiven. Die negative Vorstellung einer wilden, scheinbar unberührten Natur, wie sie noch in den vorangegangenen Jahrhunderten vorherrschte, wandelte sich hin zu einer Wahrnehmung der Natur als idyllische Umgebung, in die man sich aus dem hektischen Leben der Stadt zurückziehen konnte. Berchems Hirten können dabei durch ihr einsames, sitzames Leben in freier Natur als Gegenpol zu den vielfach als lasterhaft beschriebenen Stadtbewohnern angesehen werden. Dadurch, dass Berchem seine Hirten in einer friedvollen arkadischen Landschaft anordnet, verherrlicht er die Harmonie der Natur und verkündet die Einfachheit des Landlebens, denn seine Hirten leben unbelastet von mühsamer Arbeit zufrieden und glücklich. Er schildert so eine paradiesische, ungestörte Phantasienatur, in der der Mensch ohne Sünden und Sorgen lebt.

Sabrina Oltmanns



Augustin Hirschvogel (1503-1553) (Kopie)

Selbstporträt

1548

Radierung

Provenienz: Sammlung Karl August Meister (1818-1876), [L. 1808]



Jacques Callot (1592-1635) (Kopie)

Der verschwenderische Sohn erhält sein Erbe

1635

Kupferstich auf Pergament

Provenienz: Sammlung Gustav von Rath (geb. 1888), [L. 2772]

„Ein Vater, den die Jahre mit Schmerz gebeugt haben, überhäuft seinen Sohn mit Gütern, überhäuft ihn mit Unglück.“ Dieses schlechte Omen bildet den Einstieg in die erste von neun Illustration Jacques Callots zum Gleichnis vom Verlorenen Sohn (Lk. 11, 15-32). Jesus erzählt darin von einem Vater, der zwei Söhne hat. Einer von diesen lässt sich seinen Erbteil vorzeitig auszahlen, um in ferne Länder zu reisen. Genau diese Szene ist auf dem Kupferstich, einer anonymen, wenn gleich zeitgenössischen, auf Pergament ausgeführten Kopie nach Callots Komposition, dargestellt. Die zu verteilenden Güter liegen auf dem Tisch im Bildmittelgrund oder befinden sich in mehreren Truhen, die herangetragen werden. Vater und Sohn sind an den beiden Tischenden mit mehreren Gehilfen damit beschäftigt, das Erbe aufzuteilen. Viele Elemente im Bild lassen auf den unglücklichen Fortlauf der Geschichte schließen. So befindet sich im linken Bildvordergrund am Sockel der dort zu sehenden Säule etwa eine Figur mit gehörntem, ziegenartigem Kopf. Denn tatsächlich verschwendet der Sohn in der Fremde seine nicht durch eigene Arbeit erworbenen Reichtümer, bis er schließlich als armer Schweinehirt endet. Erst dann

fleht er Gott um Gnade an, und kehrt reumütig zu seinem Vater zurück, der ihn trotz allem mit offenen Armen wieder aufnimmt. An den Blättern Jacques Callots, der wohl zu den bedeutendsten Radierern und Kupferstechern seiner Zeit zu zählen ist, wurde vor allem der Ausdruck seiner Darstellungen sowie und ihr Wahrheitsgehalt gelobt. Einem breiteren Publikum wurde er vor allem durch seine Serien zu den Gräueln des Dreißigjährigen Krieges bekannt. Doch auch seine Darstellungen zu den Schauspielern der *Comedia del Arte* sowie die Auftragsarbeiten für die von mehreren Kupferplatten gedruckten Wiedergabe von Schlachten und Belagerungen wie der der Isle de Re oder von la Rochelle, waren wegweisend. Bei seinen Zeitgenossen hoch angesehen, überdauerte sein Ruhm auch seinen Tod. So sprach noch E.T.A. Hoffmann von ihm als seinem Seelenverwandten und schrieb die „Fantasiestücke in Callots Manier“ (1814/15), denen er eine Hommage an den Künstler voranstellte.

Caroline Remy



Raphael Winter (1784-1852)

Italienische Dorfansichten mit Maultieren

1831

Radierungen

Provenienz: Sammlung Hieronymus von Bayer (1792-1876), [L. 1293] u. Sammlung Carl von Guérard († 1904), [L. 1109]

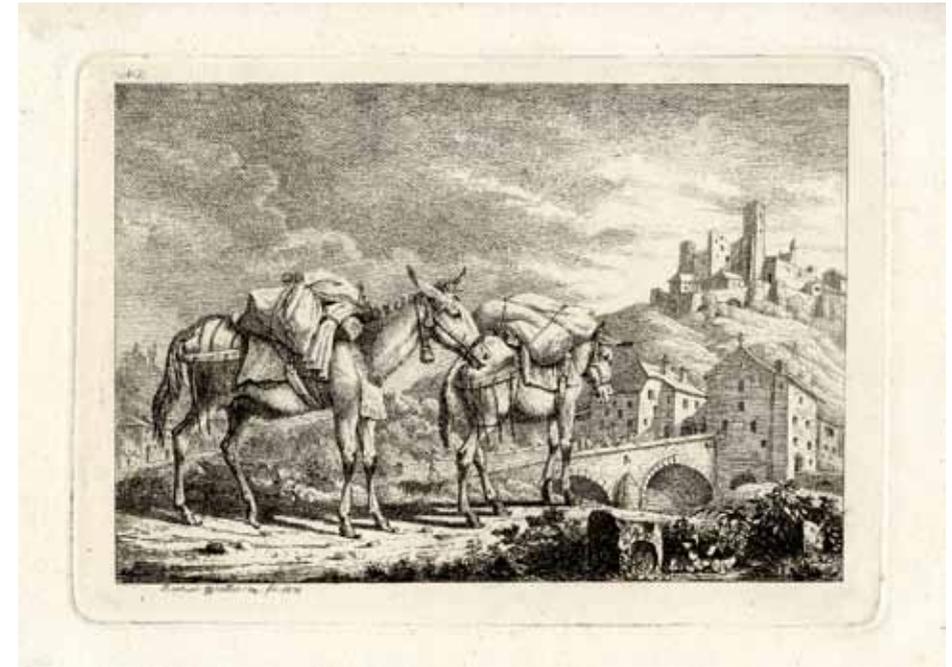
„Die Menschen kennen zu lernen [...] müsste man erst ein gründliches Studium über die Thiere machen, aus welchem einzeln und deutlicher die verschiedenen Charactere hervorspringen, die vereint im Menschengeschlechte liegen, wodurch die Menschenkenntniß erleichtert werde.“ Dieses Zitat von J.I. Gering aus dem Jahre 1806 über den deutschen Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) spiegelt die anthropomorphe Auffassung wider, welche in der Tierdarstellung bereits im 18. Jahrhundert gang und gäbe war. Dieser Ansicht über die Bedeutung von Tierstudien im Vergleich zur Darstellung von Menschen lässt sich auch das Schaffen von Raphael Winter unterordnen, widmete sich der Münchner Maler und Radierer doch schon sehr früh und Zeit seines Lebens mit Vorliebe der Tiermalerei.

Die jährliche Zeit seines Erholungsurlaubs, die er als erster Lithograph der lithographischen Anstalt des königlichen Staatsrates erhielt, nutzte Winter bevorzugt für Reisen, auf denen er zahlreiche Naturstudien anfertigte. 1830 hielt er sich dabei zum zweiten Mal in Italien auf, wo eine zwölfteilige Serie mit Tierstudien entstand, der diese beiden Radierungen angehören. Beide Darstellungen zeigen im Vordergrund beladene Pferde vor einer in mediterrane Gebirgslandschaften eingebetteten italienischen Architekturkulisse. Mit technischer Präzision schildert Winter detailliert das Spiel des südländi-

schen Sonnenlichts auf den Pferdeköpern, während die in den Blättern auftretende Personenstaffage lediglich schematisch und skizzenhaft angedeutet wird und motivisch in den Hintergrund tritt. So fallen dem Betrachter die sich vom Hintergrund kaum lösenden Menschen auf der Brücke des ersten Blattes sowie der mit einem Hund spielende Hirte auf dem anderen Blatt erst bei genauerer Betrachtung ins Auge.

Die deutsche Tiermalerei des 19. Jahrhunderts reagierte insbesondere auf die Gegebenheiten des ländlichen Alltagslebens und gab dieses, um über das reine Erfassen und Dokumentieren hinauszugehen, betont erzählerisch wieder. Winter dokumentiert und analysiert in seinen beiden Studienblättern den Pferdekörper, erfasst alle individuellen Merkmale, zeigt ihn aus verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln und fasst diese vielfältigen Eindrücke in bukolischen Alltagsszenen mit mehreren Tieren zusammen. Seine Tierdarstellungen beschreiben daher nicht zwangsläufig die Alltäglichkeit der Kreatur, vielmehr inszeniert Winter diese – in einem idyllischen Rahmen zwar, jedoch mit der ausgeprägten Klarheit und Sachlichkeit der Biedermeierkunst des 19. Jahrhunderts.

Nico Laninger



Andreas Achenbach (1815-1910)

Scheveninger Fischweib

1839

Radierung

Provenienz: Sammlung König Friedrich August II. von Sachsen (1797-1854), [L. 971/972]

Den leeren Fischkorb fest umklammert in der rechten Hand, den linken Arm in einem posierenden Gestus in Höhe der Taille angewinkelt und das Gesicht mit einem auffallend breitkrepfigen Hut vor der stark strahlenden Sonne geschützt; so präsentiert sich Andreas Achenbachs ‚Scheveninger Fischweib‘ dem Betrachter. Was für die Fischer und Fischerinnen im wirklichen Leben schwere Arbeit und einen harten Überlebenskampf bedeutete, legt Achenbach als beruhigte Kulisse mit ausgeprägt erzählendem Charakter an. Während die formatfüllend im Vordergrund auftretende und in genauer Detailschilderung wiedergegebene Figur für den Künstler regelrecht posiert, scheint eine der Arbeiterinnen im Hintergrund dieses Geschehen interessiert zu beobachten – eine weitere wagt einen nur schüchternen Blick. Die übrigen Frauen gehen indessen ihrer täglichen Arbeit nach. Hinter ihnen sind die Masten und Segel zweier Fischerboote zu erkennen sowie zwei Möwen, die über der überaus beschaulichen, fast schon idyllisch und doch lebensnah wirkenden Szenerie kreisen.

Die Schilderung von Szenen aus dem Leben der einfachen Fischer ist ein Motivkomplex, der nicht nur von Achenbach gepflegt wurde. Ebenso näherten sich neben ihm noch zahlreiche weitere zeitgenössische Vertreter der Düsseldorfer Malerschule – welcher Achenbach seine künstlerische Ausbildung verdankte und als einer deren bedeutend-

ten Vertreter er gilt – wie etwa Rudolf Jordan vor allem in Form von Genrebildern dieser Thematik an. Achenbach unternahm schon seit den Anfängen seiner Laufbahn zahlreiche Reisen und Studienfahrten. Diese führten ihn unter anderem mehrmals nach Holland, wo er die Arbeiter und Arbeiterinnen in den Häfen von Rotterdam, Amsterdam oder in dem damals einfachen, ebenfalls von der Fischerei geprägten Dorfes Scheveningen mit eigenen Augen beobachten und studieren konnte. Den Großteil von Achenbachs Oeuvre bilden zwar die Landschafts- und Marinebilder, für die der Künstler in erster Linie Bekanntheit erlangte. Doch belegen Beispiele, wie diese im März 1839 angefertigte Radierung, jedoch auch, dass Achenbach neben der Malerei ebenfalls auf graphischem Gebiet überaus produktiv gewesen ist. Seine öfter auch scherzhaft angelegten Darstellungen des Fischerlebens oder seine Karikaturen dienten ihm dabei in der Regel nicht als Vorzeichnung, sondern besitzen oft, so schreibt Birgit Ponten, „einen völlig selbstständigen Charakter und stehen in keinerlei Bezug zu seinen Ölbildern.“ Sein schnelle Auffassungsgabe und sein großes technisches Können offenbart sich dabei jedoch an vielen Stellen gerade in Achenbachs graphischem Werk.

Nico Laninger



Johann Georg Wille (1715-1808)
nach Jean François Guillibaud (1718-1799)

Karl Friedrich Markgraf von Baden und Hachberg

1745

Kupferstich und Radierung

Provenienz: Sammlung Loys H. Delteil (1869-1927), [L. 1723] u. Sammlung E. Fabricius († um 1920), [L. 847a]

Kennt man das Werk des deutschen Kupferstechers Johann Georg Wille, so mag das hier gezeigte Porträt des Markgrafen Karl Friedrich von Baden und Hachberg eher unbedeutend wirken, jedoch zählt es zu einer Vielzahl von bemerkenswert ausgeführten Porträts, die Wille den Weg zum Titel „Graveur du Roi“ ebneten. Der Stich entstand in Willes früher Phase in Paris. Es brauchte genau jene Zeitspanne bis 1755, um ihn von einem einfachen Waffengraveur zu einem etablierten und angesehenen Künstler seiner Zeit werden zu lassen. Belohnt durch zahlreiche Aufträge und die Anerkennung, auf diesem Gebiet erstklassig zu sein, konnte er sich nach der Aufnahme in die Pariser Akademie jedem weiteren Porträtauftrag erfolgreich verweigern und sich ganz der Reproduktion ihm zeitgenössischer Gemälde widmen. Die bedeutende Stellung, die man unter den Zeitgenossen Wille zusprach, ermöglichte es ihm, sich auch als selbstständiger Kunsthändler zu etablieren. So spricht etwa Georg Friedrich Schmidt mit sehnsüchtigen Wor-

ten von seinem Freund, denn Wille müsse glücklich sein, „[...] es so weit gebracht zu haben, ein Porträtchen in 4° ohne Hände und Beywesen aufzuschlagen, für welches man Ihnen 500 luis d'or gebothen; dagegen ich armer Teufel es mir 5 Jahre lang in Rußland sauer werden lassen müssen, um etliche fünf(zig?) tausend Livres zu verdienen [...]“ In Johann Georg Wille vereinen sich zwei entscheidende Gegensätze: Sein wohl wichtigstes Merkmal ist die erlangte Selbstständigkeit, die ihn zu einem mündigen, bürgerlichen Künstler erhob, und ihn dazu befähigte, die Gedanken einer aufgeklärten Gesellschaft durch Handel und Lehre zu verbreiten. Gleichwohl war er auf die Vorzüge der Gesellschaft des Ancien Régime angewiesen. So war jede Form der Unabhängigkeit auch mit einer Anpassung an die Gesellschaft verbunden.

Anna Katharina Leis



Eugène BÉJOT (1867-1931)

Der Hafen von Antwerpen

1923

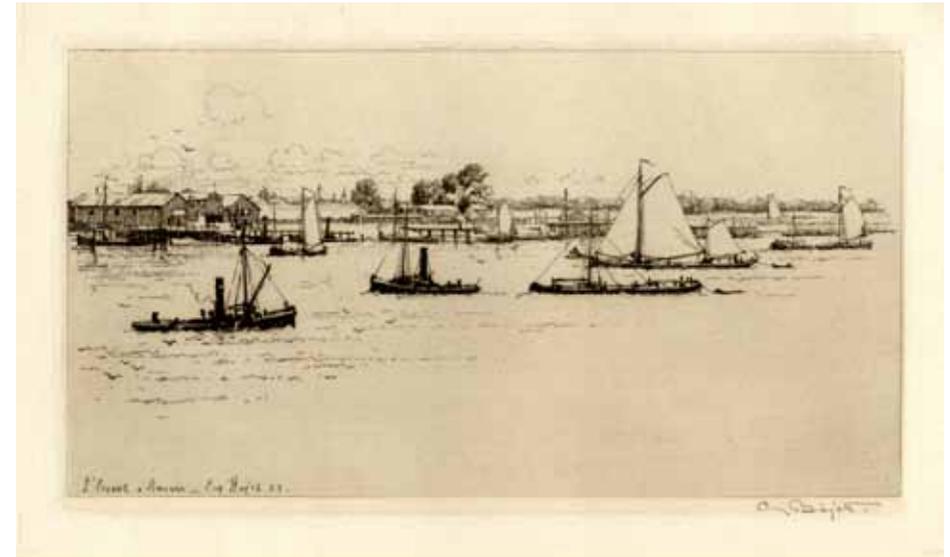
Radierung

Provenienz: Atelier Eugène BÉJOT, Paris [L. 225c]

„Was den Künstler am meisten anzieht, das ist die Beziehung der Körper – das Wort im physikalisch-mathematischen Sinne genommen – zu den Körpern, der Körper zu den Flächen, die streng architektonische Auffassung der Verhältnisse, ohne die man nie die Form und den Charakter einer Stadt dauernd gültig wiedergeben kann. Der Grundzug der Arbeiten unseres Radierers ist die vollkommene Ehrlichkeit.“ Dies schrieb Henry Bataille 1901 über die Werke seines Freundes Eugène BÉJOT. In dieser Radierung lässt sich der linear-geometrische Aufbau der Arbeiten von BÉJOT, von dem Bataille spricht, sehr gut nachvollziehen. Betrachtet man das Blatt, so wird man von unten oder von oben durch die Leere in das Bild hineingeführt, trifft dann auf die ersten angedeuteten Wellen bzw. Wolken, um schließlich im Bildmittelpunkt die Schiffe und den eigentlichen Hafen wahrzunehmen. Drittelt man die Darstellung in der Horizontale, so lässt sich feststellen, dass der obere und untere Bereich der Komposition

bis auf einige mit nur wenigen angedeuteten Linien dargestellte Wolken beziehungsweise Wellen als nahezu vollkommen ungestaltet erscheint. Der Hauptteil der Radierung ist im mittleren, zentralen Bildabschnitt platziert. Den Hafen hinterfängt ein dünner Landstrich, der klar den Horizont begrenzt. Einige Bäume durchbrechen die Horizontlinie und lockern den strengen geometrischen Aufbau der Komposition auf. Die nicht verankerten Schiffe im Vordergrund befinden sich auf vier zum Horizont parallel verlaufenden Linien. Die weißen Segel stehen im Kontrast zu den schwarz dargestellten Rümpfen. Zusammen mit den ebenfalls gut zu erkennenden Tauen verstärken sie den stark geometrischen Aufbau des Werkes noch einmal. Raumtiefe entsteht in diesem Werk nicht durch Schattierung, sondern durch räumliche Überlagerung und den Versatz der einzelnen Bildgegenstände in Bezug auf den Horizont.

Susanne Winkler



Heinrich Vogeler (1872-1942)

Die Lerche

1899

Radierung

Provenienz: Insel-Verlag [L. 2861a]

„Und sende lange meinen Blick nach oben“ – diese Szene, die in dem von Heinrich Vogeler besonders geliebten Brahmslied – Die Feldeinsamkeit – besungen wird, kann man deutlich auch in der vorliegenden Radierung erkennen. Bei der den Vordergrund dominierende Figur, die dem Bild den Titel gebenden Vogel – einer Lerche – nachschaut, handelt es sich um den Künstler selbst. Heinrich Vogeler, geboren 1872 in Bremen, war ein bekannter Künstler des deutschen Jugendstils. Der überwiegende Teil seiner Werke besteht aus Graphiken, die Vogeler in Worpswede, einer kleinen Künstlerkolonie in der Marschlandschaft unweit von Bremen in der auch zeitweise u. a. Rainer Maria Rilke oder Fritz Overbeck wohnten, anfertigte.

Vogelers Darstellung in Biedermeiertracht mit langem Gehrock und Zylinder ist typisch für seine Selbstbildnisse. Die Lerche erschien 1899 im Insel-Verlag mit neun wei-

teren Blättern in der Serie An den Frühling. Dieses Mappenwerk enthält laut Heinrich Wiegand Petzet einige von Vogelers schönsten Radierungen, deren Technik dieser erst auf Vorschlag Hans am Ende um 1894 bei diesem erlernt hatte.

Das Auffälligste an der Graphik ist ihre gewollte Leere. Sie steht im starken Gegensatz zu der ornamentalen Fülle in den übrigen Werken Vogelers aus dieser Zeit, wie z. B. Der Märznacht, der letzten Graphik in der Serie, auf der ein mitten im Wald gelegenes Haus zu sehen ist. Ein weiterer deutlicher Unterschied zu anderen Arbeiten des Künstlers ist das Fehlen einer explizit ausgearbeiteten, floralen Rahmung des Bildes.

Caroline Braun



Karl Albert Eugen Schäffer (1780-1866)

nach Franz Pforr (1788-1812)

Wirtshausszene aus Götz von Berlichingen

1833

Radierung

Provenienz: Sammlung Heinrich Stiebel (*1851), [L. 1367]

„Meine Neigung zieht mich in die Zeit des Mittelalters, wo sich die Würde des Menschen noch in voller Kraft zeigt. [...] der Geist dieser Zeit ist so schön und von den Künstlern so wenig benutzt [...] in allem herrscht ein sinniges Wesen, das für die Kunst so sehr geeignet ist [...].“

Dieses Zitat Franz Pforrs (1788-1812) steht in Bezug auf die Dichtung Goethes, denn in dieser war die Vorstellung einer jeden Seite des spätmittelalterlichen Lebens gestaltet. Franz Pforr, der die Vorlage für diese Radierung anfertigte, gehört zu den romantischen Malern und war inspiriert von den altdeutschen Meistern und vom angeblichen Leben im Mittelalter. Er schloss sich mit Friedrich Overbeck (1789-1869) und anderen Künstlern 1809 zum ‚Lukasbund‘ zusammen. Dieser machte sich die Erneuerung der deutschen Kunst auf religiöser Grundlage zur Aufgabe und stand im Widerstand gegen den Pseudoklassizismus. Pforr selbst bestimmte diesen Bund und ebenfalls die Form der frühen Romantik nicht unwesentlich. Im Kreis des Lukasbundes hat nur er dieses romantische Prinzip durchgeführt. Zu seiner Zeit ‚wanderten‘ graphische Kunstwerke vielfach, sie zirkulierten nicht nur im nächsten Freundeskreis und Bekanntenkreis oder in Umkreis der Ateliers der Künstler. Sie wurden auch innerhalb einer intellektuellen Schicht, die sich kannte

und schätzte, auf Reisen geschickt, zu Männern, deren Urteil wichtig war. Goethe war ein solcher Mann. Die Grundorientierung der damaligen Kunst, die Fäden welche die deutsche Kunst mit den Zentren Rom oder Wien verbanden, lag nicht bei einem großen Künstler oder einem Kunstmäzen, sondern bei einem Dichter, eben bei Goethe. In der Zeichnung von Pforr und ebenfalls in ihrer Übertragung in die Druckgraphik wird der Typus des Götz von Berlichingen auf eine fast unbegreifliche Art ins Zahme überführt und dabei offensichtlich verspottet. Die Komposition zeigt die Bauernhochzeit aus der zweiten Szene des zweiten Akts. Diese spielt sich im Schankraum einer Herberge ab, Musik und Tanz werden vor dem Gasthaus veranstaltet. Der Brautvater sitzt mit Götz und Selbitz am Tisch, der Bräutigam ist zu ihnen getreten. Götz als sanfter Mann am Tisch oben schaut irgendwo hin, statt lebhaft und aufgebracht an der Erzählung von Bräutigam und Brautvater über das Treiben der käuflichen Juristen teilzunehmen. Neben ihm straft der Brautvater seine erzählende Handhaltung durch seinen schweigenden Mund.

Stefanie Reding



Philips Galle (1537-1612)

nach Maarten van Heemskerck (1498-1574)

Hero und Leander

Kupferstich

Provenienz: nicht identifizierte Sammlung

Das Drama um die Liebesgeschichte von Hero und Leander offenbart sich in der zentralen Bildfigur des mit erhobenen Armen in den Hellespont springenden Helden. Von der Liebe zur Priesterin der Aphrodite, Hero, nach Sestos getrieben, sehen wir in der Simultandarstellung die komplette Sage bis zu ihrem tragischen Ende nacherzählt. Wie im folgenden Zitat beschrieben – „Sing mir, Göttin, geheim wie im Fackelschein der Erosen Nachts übers Meer ein Schwimmer den Weg zur Umarmung gefunden ...“ – war Leander schon früher von Heros Fackel zu ihr geleitet worden. Jetzt stürme zwar das Meer, so schreibt er ihr nach langer Abwesenheit, dennoch könne er nicht länger fernbleiben und wolle in nächster Nacht kommen; und wenn er verunglücke, empfehle er ihr seine Seele. Wie beschrieben kann man den schwimmenden Leander in den Wellen erkennen und rechts oben im Bild die erloschene Fackel am Leanderturm. Darunter auf der Landzunge, das Ende: Hero findet den verunglückten Leander und folgt ihm in den Tod.

Die Sage ist im Kupferstich sehr genau und detailreich ausgearbeitet. Dies ist typisch für den Kupferstecher Philips Galle (1537-1612). Als Vorlage hat Galle eine

Vorzeichnung Maarten van Heemskercks verwendet, der als Haarlemer Romanist in seinen Römischen Skizzenbüchern überwiegend Veduten und Darstellungen antiker Bauwerke und Statuen gezeichnet hatte, sich aber auch vielfältig mit der Wiedergabe antiker Geschichten und allegorischer Darstellung beschäftigte. Auch Heemskercks klassische Ideale korrespondieren mit der Bekanntheit und Popularität der Sage, die schon in den Schriften der bedeutenden römischen Autoren Vergil, Ovid und Statius ihren Niederschlag fand. Die lateinische Bildunterschrift auf dem Stich von Galle ist allerdings so in keinem der drei literarischen Werke zu finden. Sie gibt allerdings den Teil der Sage in Kurzform wieder, der auf dem Kupferstich selbst dargestellt ist.

Annika Kefßler



Georg Friedrich Schmidt (1712-1775)

nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

Sarah übergibt Hagar an Abraham

1773

Radierung

Provenienz: Sammlung Karl J. Gottschein [L. 1169bis]

Die Radierung von Georg Friedrich Schmidt ist die druckgraphische Reproduktion eines Gemäldes von Christian Wilhelm Ernst Dietrich. Sie schildert eine Szene aus dem Alten Testament, über die an zwei Stellen im Buch Genesis berichtet wird: Sarah kann Abraham keine Kinder gebären und so sieht es der Rechtsbrauch vor, dass sie ihm ihre jüngste Sklavin Hagar zur Frau gibt, so dass sie ihnen als Leihmutter ein Kind schenken solle. Hagar wurde nun tatsächlich sehr bald schwanger und achtete ihre Herrin danach weniger. Sarah ärgerte sich sehr darüber und sprach empört mit Abraham, der ihr riet, sie für ihr herablassendes Verhalten zu bestrafen. Daraufhin floh Hagar in die Wüste, wo ihr ein Engel Gottes erschien, der ihr mitteilte, dass sie wieder umkehren solle und aus ihrem Sohn eine große Nachkommenschaft entstehen werde. Ihren Sohn solle sie Ismael nennen, er würde ein streitbarer Mensch. Und so tat sie, wie ihr befohlen wurde, kehrte zurück und gebar Abraham, der zu diesem Zeitpunkt bereits 86 Jahre alt war, seinen ersten Sohn. Dargestellt ist eine Interieur-Szene. Es ist der Moment, als Sarah Abraham ihre Magd Hagar übergibt. Der Hund auf der linken Seite neben der Personengruppe symbolisiert dabei Liebe und Treue. Er hat zudem auch die ikonographische Bedeutung des Wachens vor dem Bösen. Auffällig ist zudem der heimliche Beobachter der Szene, der hinter dem Vorhang im rechten Bild-

hintergrund hervorschaut. Das Zur-Seite-Ziehen eines Vorhangs symbolisiert in den Bildkünsten der Frühen Neuzeit zumeist einen Tabubruch. Die das Geschehen beobachtende oder belauschende Person macht den Betrachter oftmals, in dem sie ihn ansieht, zum Komplizen. Die Heimlichkeit des Geschehens wird zudem noch dadurch weiter betont, dass die Übergabe Hagers in einem privaten Raum stattfindet, der Öffentlichkeit also verborgen bleibt. Das Gemälde weist, wie selbstverständlich auch dessen Reproduktion, viele typische Merkmale der barocken Kunst auf. Starke Kontraste von Licht und Schatten sowie die individualisierte Darstellung der Figuren und ihrer Gesichter gehören dazu. Georg Friedrich Schmidts Oeuvre beläuft sich auf etwa 300 Blätter. Er wählte, neben einer deutlichen Vorliebe für Werke Rembrandts, auch Gemälde und Zeichnungen weiterer berühmter Künstler als Vorlagen, so u.a. von Anthonis van Dyck (1599-1641) oder Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774). Letzterer, der Maler des hier reproduzierten Gemäldes, war wie Schmidt ebenfalls Radierer und galt neben Schmidt als einer der wichtigsten Rembrandt-Nachfolger im 18. Jahrhundert.

Sophie Krieger



Zacharias Dolendo (1561-um 1600)
nach Karel van Mander (1548-1606)

Die Grablegung

um 1596

Kupferstich

Provenienz: Sammlung Reverend J. Burleigh James [L. 1425]

„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“ (Joh. 19, 41-42). Das Thema dieses Blattes von Zacharias Dolendo nach einer Vorlage von Karel van Mander ist die Grablegung Jesu Christi. Der Stich steht jedoch nicht für sich allein. Vielmehr ist er Teil eines 14 Blätter umfassenden Passionszyklus. Entstanden ist er in den Niederlanden um 1600. Zu dieser Zeit führte die Reformation in den Niederlanden wie in fast 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 [...]“.

Die Trauer und der Schmerz um den Tod des Gottessohns wurden innerhalb der Passion vor allem in den Szenen zur Kreuzigung und der Beweinung dargestellt. Die Atmosphäre bei der Grablegung ist jedoch eine etwas 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 erschlafften Körper zur Ruhe zu

betten. Weitere Personen nehmen an dem Geschehen teil. Ihre Gesichter wirken in sich versunken und erschöpft. Ihre Augen liegen tief in ihren Höhlen und die Augenbrauen sind voller Sorge hochgezogen. Zwei Frauen, die erhöht auf einem Felsvorsprung stehen, scheinen nicht dazu zu gehören. Vielleicht handelt es sich hier um eine Simultanerzählung, denn laut dem Lukasevangelium sollen Frauen am Morgen nach der Grablegung mit Ölen zur Gruft gekommen sein.

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 hinein geleitet. Sein Blick wird so zum Leib des Leblosen gelenkt, der das Zentrum der Komposition bildet. Auf diese Weise wird eine Diagonale gebildet, die durch die halbkreisförmige Höhlenöffnung weiter geführt wird. So entsteht eine Sogwirkung, die den Blick in die Dunkelheit des Ganges führt. Er ist ein Motiv für die Endlichkeit des Lebens. Die Angst vor dem Tod, kann nur durch den Glauben an die Auferstehung gemildert werden. Doch noch ist das Wunder nicht geschehen.

Sophia Hodge

