EIN:AUS DRUCKE

EIN KÜNSTLERISCHER DIALOG ÜBER DIE JAHRHUNDERTE

Ausstellung der Graphischen Sammlung der Universität Trier und der Europäischen Kunstakademie

EIN:AUS DRUCKE

EIN KÜNSTLERISCHER DIALOG ÜBER DIE JAHRHUNDERTE

Ausstellung der Graphischen Sammlung der Universität Trier und der Europäischen Kunstakademie
in der Kunsthalle der Europäischen Kunstakademie Trier vom 20.01. bis 12.02.2006

Stephan Brakensiek (Hrsg.) | Ausstellungkataloge Trierer Bibliotheken Nr. 36

IMPRESSUM:

Ausstellung und Katalog entstanden in enger Zusammenarbeit zwischen der Europäischen Kunstakademie Trier
unter Leitung von Gabriele Lohberg und einem Projektseminar an der Universität Trier unter Leitung von Stephan Brakensiek:
Alexandra Orth, Angelika Templin, Elio Pfeilsticker, Eva Dinkelaker, Eva Liedtjens, Katharina Schmitz, Kati Lenczowski,
Maria Blechmann-Antweiler, Niels Wehr, Sandra Ost, Stephan Schwingeler.

Katalogautoren:

Alexandra Orth	AO
Angelika Templin	AT
Elio Pfeilsticker	EP
Eva Dinkelaker	ED
Eva Liedtjens	EL
Gabriele Lohberg	GL
Katharina Schmitz	KS
Kati Lenczowski	KL
Maria Blechmann-Antweiler	MB-A
Niels Wehr	NW
Sandra Ost	SO
Stephan Brakensiek	SB
Stephan Schwingeler	StS

Photoarbeiten: Andreas Thull
Kataloggestaltung: KRAFTDESIGN, Essen
Druck: Schröers-Druck GmbH Essen

Das Projekt wurde unterstützt von der
Nikolaus Koch-Stiftung, Trier

Ausstellungkataloge Trierer Bibliotheken; Band 36
ISSN 0942-7031

INHALT

Vorwort und Dank 6

Einleitung 8

Eindrücke 15

Ausdrücke 73

Verzeichnis 116

Literatur 128

VORWORT UND DANK

Als Dr. Stephan Brakensiek eine Kooperation mit der Europäischen Kunstakademie anbot, entwickelten sich die Gedanken dazu sehr konstruktiv. Die Grundidee bestand darin, dass die besonderen Möglichkeiten der beiden Institutionen im Sinne eines produktiven Studiums zusammengeführt werden sollten. Die Studierenden des Fachs Kunstgeschichte sollten durch einen Dialog zwischen historischen und zeitgenössischen Künstlern ein ungewöhnliches Lehrangebot nutzen können.

Die Europäische Kunstakademie ist als gemeinnütziger Verein organisiert. Da die Universität bereits bei der Gründung der Akademie Pate stand und seitdem im Vorstand durch ihren Präsidenten vertreten ist, ist eine sinnvolle Kooperation gewünscht. Diese gegenseitige Bereicherung fand in den Lehraufträgen seit 1998 ihre ersten Projekte. Hierbei wurde die Theorie der Kunstgeschichte durch praktische Übungen unter Anleitung von Dozentinnen und Dozenten der Akademie erweitert. Doch mit der Initiative von Dr. Brakensiek, historische und zeitgenössische Kunst gegenüberzustellen, wurde eine neue Qualität eingeführt. Es ist ein umfassendes Konzept, dass sowohl die historischen Aspekte, wie die zeitgenössischen einbezieht. Direkt nach der Ankündigung des Seminarprojektes hat sich eine große Zahl von internationalen Dozentinnen und Dozenten für diese Idee interessiert. Während des gesamten Sommerkurses wurden die Originale vorgelegt und von Dr. Brakensiek und mir kommentiert. Ergänzend wurden die ausgezeichneten Fotos im Ausdruck und als CD an die Künstlerinnen und Künstler verschickt. Nach dieser Vorarbeit, ließen sich die Dozenten zu eigenen Arbeiten anregen. Dabei erwies sich die Auswahl aus der Graphischen Sammlung der Universität als sehr glücklich, da sich die Künstler von mehr als zwanzig verschiedenen Motiven angesprochen fühlten. Einzelne Werke erfreuen sich jedoch mehrfacher Beliebtheit. Darunter ist Jupiter als „L´Armand de la Belle Europe" sowie der ältere Künstler „xxxx". Walter Henn, dessen persönlicher Ansatz gerade den Umgang mit Vor- und Abbildern zum Thema hat, beteiligt sich mit verschiedenen Versionen zu „Diana im Bade" und „L´Armand de la Belle Europe". Kurz gesagt, es war eine sehr umfassende und äußerst fruchtbare Idee, das Thema des Dialogs auf verschiedenen Ebenen in Gang zu setzen: zwischen Universität und Europäischer Kunstakademie, Studierenden und Künstlern, zeitgenössischer und historischer Kunst, Wissenschaft und Ausstellungsrealisation und vielem mehr. Es war eine Freude zu sehen, wie motiviert sich alle Beteiligten in dieses Projekt eingebracht haben. Um am Ende steht nicht nur eine Ausstellung und ein wissenschaftlich bearbeiteter Katalog, sondern eine wichtige Lernerfahrung für die Studierenden. Ein weiteres Ergebnis ist die Gewissheit, auf ideale Weise die Motivation für Lehre, Forschung, praktische Berufserfahrung, Sinngebung und Freude an der Kunst wie an der Kunstgeschichte durch die ungewöhnliche Kooperation beflügelt zu haben. Daher gilt mein Dank allen Beteiligten und vor allem den Künstlerinnen und Künstlern der Europäischen Kunstakademie, die sich auf dieses kleine Abenteuer eingelassen, zum größten Teil besondere Arbeiten angefertigt haben und den Studierenden für Fragen und Auskünfte zur Verfügung standen. Ganz herzlich danke ich Dr. Stephan Brakensiek für seine Initiative und sehr konstruktive Leitung des Seminars, ohne die das Projekt niemals entstanden und realisiert worden wäre.

Gabriele Lohberg

VORWORT UND DANK

Der vorliegende Katalog ist das Papier gewordene Ergebnis eines im Wintersemester 2005/2006 abgehaltenen Projektseminars, in dessen Rahmen Studierende des Faches Kunstgeschichte an der Universität Trier praktische Erfahrungen im Umgang mit Originalen aus der Graphischen Sammlung der Universität sammeln konnten. Diese Sammlung, die 1982 ausdrücklich als akademische Lehrsammlung mit dem Ziel gegründet worden ist, Studierende bereits während ihrer Ausbildung mit Originalen in Kontakt zu bringen und Erfahrungen im Bereich von Ausstellungsorganisation, konservatorischer Sammlungsbetreuung und praktischer Graphikkunde zu vermitteln, bot mit ihren thematisch wie zeitlich weit gestreuten Beständen die Möglichkeit, in einer Kooperation mit der Europäischen Kunstakademie Trier unter Leitung von Dr. Gabriele Lohberg eine Ausstellungsidee zu realisieren, die mir kurz nach dem Antritt meiner Stelle als Kustos der universitätseigenen Graphiksammlung kam: Warum nicht die 'alten Kupferstiche' in einen lebendigen Dialog bringen mit zeitgenössischen Künstlern? Warum nicht den Versuch unternehmen, die mögliche Aktualität der alten Kunst auf Papier auszuloten und sie als Ausgangspunkte für neue künstlerische Auseinandersetzung und Formulierungen ans Licht zu holen, dem sie normalerweise entzogen sind?
In Frau Dr. Lohberg fand ich eine engagierte Partnerin, die sich von Anfang an maßgeblich an diesem Projekt beteiligte und der an dieser Stelle für ihre Kooperationsbereitschaft und Begeisterung gedankt sei. In diesen Dank mit eingeschlossen seien alle Mitarbeiter der Europäischen Kunstakademie sowie alle am Projekt beteiligten Künstler, ohne deren Interesse und Engagement dieses Projekt grundsätzlich nicht hätte realisiert werden können. Hoffentlich lassen sich in Zukunft noch weitere Projekte dieser Art in Kooperation zwischen der Europäischen Kunstakademie und der Universität realisieren. Ein Anfang jedenfalls ist gemacht.

Innerhalb kürzester Zeit haben sich die am Projekt beteiligten Studierenden mit großem Engagement weit über das für ein normales Seminar geforderte Maß hinaus in das breit gefächerte Themenfeld der Ausstellung eingearbeitet, haben die wissenschaftliche Recherche zu den einzelnen ausgestellten Blättern und den auf diese in der Reflexion entstandenen zeitgenössischen Arbeiten geleistet sowie die praktische, jedoch immer auch theoretisch reflektierte Organisation der Ausstellung von der Pressearbeit bis hin zur Hängung der Objekte übernommen und - wie ich finde - mit beachtlichem Ergebnis abgeschlossen. Ihnen sei an dieser Stelle ein herzliches Dankeschön gewidmet.

Der Direktorin der Trierer Universitätsbibliothek, Frau Dr. Hildegard Müller, sowie Herrn Dr. Klaus Gottheiner als zuständigem Mitarbeiter für Öffentlichkeitsarbeit und Ausstellungen sei herzlich dafür gedankt, dass Sie sich dafür eingesetzt haben, dass der Band in die Reihe „Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken" aufgenommen werden konnte, als deren 36. Band er nun erscheint.

Ebenfalls ein herzliches Dankeschön geht an die Nikolaus-Koch-Stiftung, die überaus großzügig das Projekt unterstützte und die Realisierung von Ausstellung und Katalog erst in der nun zu sehenden und vorliegenden Art ermöglicht hat.

Stephan Brakensiek

Stephan Brakensiek

„SO SCHMEISSE ICH EUCH DIE HISTORIE HIN …“[1]

Über Nachbilder, Variationen und andere Möglichkeiten, sich mittels der Druckgraphik auf Kunst zu beziehen – Einige einleitende Bemerkungen zu unserer Ausstellung

„So schmeiße ich euch die Historie hin: Fresst sie, Kinder! Aber schluckt nicht eure eigenen Zähne hinunter!“ So drastisch formuliert Bertold Brecht 1920 am Ende seines „Aufrufs an die jungen Maler“ seinen kritischen, doch durch und durch produktiv gedachten Ratschlag an die bildenden Künstler seiner Generation. Brecht fordert kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges die ihm zeitgenössischen jungen Künstler auf, die Werke ihrer Vorgänger nicht nur kritisch zu hinterfragen um dann lediglich Gegenpositionen in deren ureigenster Sprache zu formulieren. Statt dessen empfiehlt er, die Altvorderen regelrecht auszuschlachten, ohne sich jedoch an ihnen die eigenen Zähne, sprich die eigene Fähigkeit zur kritischen Auseinandersetzung und künstlerischen Innovation, auszubeißen:

„Es ist gewiss peinlich, alle Wiesen immerzu grün sehen zu müssen, nur weil meine Eltern beschlossen haben, sie sollen grün sein. Es ist nett von Euch, wenn ihr sie blau malt oder weiß, aber ich meine: es genügt nicht. (…) Ich empfehle euch das Gegenteil.“[2]

Und kurz davor war im „Aufruf“ zu lesen:

„Ich sage nicht, dass die alten Meister schlecht gearbeitet haben oder ihre Aufgabe nicht erfüllten. Ich glaube nur, dass sie ihre Aufgabe so vollständig erfüllten, dass ihr euch schämen sollt, auf die alten Fragen immer wieder eine andere Antwort finden zu wollen, anstatt neue Fragen zu stellen.“[3]

Was Brecht hier formuliert, klingt auf den ersten Blick nach einer umfassenden Absage an die Tradition. Es klingt nach einer Absage an das, was in den Jahrhunderten vor dem anbrechenden Jahrhundert der Moderne allgemein als Konsens gegolten hatte: zeitgenössische Kunst sei ohne eine wie auch immer geartete Bezugnahme auf die ihr vorangegangenen Werke der Bildenden Künste nicht denkbar. Doch ist Brechts Absage tatsächlich so radikal gemeint? Fordert er nicht vielmehr einen anderen Umgang mit der Kunstgeschichte, als seine Zeitgenossen ihn praktizierten? Und wenn er es doch so apodiktisch meinte, wie es klingt, hat er mit seiner Forderung Recht? Ist eine bildliche Auseinandersetzung mit den Bildwerken der vergangenen Jahrhunderte für zeitgenössische Künstler uninteressant, lediglich wiederholend, ohne wichtige neue Ansätze zu produzieren?
Tatsächlich sind die Bezugnahmen auf ältere Kunst - sowohl offen als auch versteckt - in der Kunstgeschichte Legion: Vincent van Gogh arbeitete 1889 seinen „Schnitter“ (Amsterdam, Stedelijk Museum) nach Jean-François Millets gleichnamiger Radierung aus dem Jahre 1878; sein heute im holländischen Otterlo hängender „Barmherziger Samariter“ (1890) (Abb. 1) nimmt überdeutlich

Abb 1: Vincent van Gogh: Der barmherzige Samariter, 1890, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

Abb. 2: Eugène Delacroix: Der gute Samariter, um 1840/50, Privatsammlung

Bezug auf Eugène Delacroixs gleichnamiges Bild von 1840/50[4] (Abb. 2). Henri Matisse schuf 1916/17 ein heute in Chicago aufbewahrtes Stillleben nach einem auf 1640 datierbaren Vorbild Jan Davidsz. de Heems, heute im Louvre in Paris.[5] Als „image trouvé“ bezeichnet, zitiert auch Robert Rauschenberg seit den 1950er Jahren Vorbilder in seiner Kunst. Ebenso verfahren Roy Lichtenstein, Pablo Picasso, Otto Dix, Werner Tübke, Alfred Hrdlicka oder Salvador Dali. Die Liste ließe sich beliebig verlängern.[6]
Denn der Umgang mit Kunstwerken war und – so wird im Kontext unserer Ausstellung zu fragen sein - ist für Künstler in mehreren Bereichen von großem, ihr eigenes Schaffen bereicherndem Nutzen. Dabei trifft ein wesentlicher Punkt des Schaffens von „Nachbildern“ heute nur noch bedingt zu: das möglichst genaue Kopieren eines Bildes, um die Bildfindung eines Künstlerkollegen in das eigene, als Sammlung dem eigenen Kopf ausgelagerte Bildgedächtnis zu übernehmen. Peter Paul Rubens etwa hat in dieser Art kopiert, als er in Rom oder in Madrid weilte, an letzterem Ort vor allem Tizian. Er tat dies einerseits aus dem bereits benannten Grund, um sich ein Bild ‚einzuverleiben‘, sich seiner auch materiell zu versichern. Andererseits jedoch diente - und dient bis heute - eine solche, möglichst exakte Kopiertätigkeit vor allem dem eingehenden Studium der Faktur eines Gemäldes und der darin enthaltenen, technisch stets individuell formulierenden ‚Handschrift‘ des entsprechenden Malers - ein Moment, das auch von der besten photographischen Reproduktion bis heute nicht annähernd befriedigend bedient werden kann. Bei Rubens führte die Auseinandersetzung auf seinem zweiten Spanienaufenthalt 1628 schließlich sogar dazu, dass er seinen eigenen Malstil änderte. Er begann, ihn an die vor den Originalen erfahrene Malweise Tizians anzupassen. Speziell dessen Umgang mit Farbe bewog Rubens zu diesem Schritt.[7]
Betrachtet man die Kopien von Rubens nach Tizian jedoch genauer, so entdeckt man, dass hier kein sklavisches Abmalen vorliegt, sondern dass der Antwerpener Künstler stets einen kreativen Umgang mit seinem großen venezianischen Vorbild praktizierte (Abb. 3 u. 4). Er verändert e Tizians Figuren in ihren Gesichtsausdrücken und versuchte, auf diese Art mehr Ausdruck auf ihre Gesichter zu bekommen oder an anderer Stelle, Räumlichkeit und Atmosphäre nach seinem Verständnis zu ‚korrigieren‘. Damit ist eine weitere Art des Schaffens von ‚Nachbildern‘ genannt, die kunsthistorisch vielleicht am besten dokumentierbar ist, da sie im Wesentlichen den Vorgaben der frühneuzeitlichen Kunsttheorie entsprach. In dieser war auch Rubens verwurzelt und sie rechtfertigte seinen Umgang mit dem Vorbild Tizians in weit reichendem Maße.
Gemeint ist der kreative, das Vorbild aufnehmende und es umwandelnde, es künstlerisch und inhaltlich-seman-

Abb. 3: Tizian: Adam und Eva, um 1570, Madrid, Prado

Abb. 4: Peter Paul Rubens: Adam und Eva, 1628/29, Madrid, Prado

tisch übertreffen wollende Umgang mit Meisterwerken - seien sie heute kanonisiert oder nicht. Dieses Schaffen von ‚Nachbildern' entspricht den Vorstellungen und Regeln der älteren, in der Renaissance wurzelnden Kunsttheorie, die ja in der akademischen Tradition bis weit ins 19. Jahrhundert hinein weiterwirkte. Bereits für Giorgio Vasari (1511-1574), dem gemeinhin als „Vater der europäischen Kunstgeschichte" bezeichneten Kunsthistoriographen, stellten die beiden aus dem für die theoretische Fundierung der nachmittelalterlichen Kunst so wichtigen Lehrgebäude der Rhetorik entnommenen Begriffe der „imitatio" und der „aemulatio" zwei der wichtigsten Kategorien der von ihm vertretenen Kunstlehre dar. „Aemulatio" meint dabei „das Wetteifern mit einem stilistischen oder poetischen Vorbild, in der Absicht, es zu erreichen oder zu übertreffen"[8]. Ein solcher regelgeleiteter Eklektizismus, wie er in der Theorie der „aemulatio" angelegt und gefordert war und dem auch eine Großzahl von Theoretikern der Frühen Neuzeit folgte, findet seinen direkten Niederschlag im Prinzip der Komposition eines Gemäldes aus verschiedenen, sowohl aus der Natur als auch aus der Kunst durch Imitation („imitatio") - die zweite zentrale rhetorische Kategorie – entnommener, durch Auswahl („electio") gewonnener Vorbilder. Im Atelier vom Maler zusammengeführt, ergebe sich auf diesem Weg ein den Vorbildern überlegenes Kunstwerk - die Beliebtheit der von Cicero überlieferten Geschichte von Zeuxis und den Mädchen von Kroton als Bildsujet in diesem Zeitraum hat hier einen ihrer wichtigsten Gründe.[9]

In der Folge dieser Theorie und der - je nach Standort - auf sie zurückgreifenden oder ihr zugrunde liegenden Praxis findet sich fast kein gelehrter und humanistisch gebildeter Künstler vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, der sich nicht in ‚Nachbildern' mit ‚Vorbildern' auseinandergesetzt hätte. Dass es dabei immer wieder hauptsächlich die ‚Großen' der Kunstgeschichte waren, deren Arbeiten als Ausgangspunkte und als Vorbildrepertoire für spätere Künstlergenerationen dienten, kann nicht verwundern, fußte doch das frühneuzeitliche System des Kunstschaffens in wesentlichen Bereichen auf dem Prinzip der Tradition. Bereits der römische Rhetoriker Quintillian hatte in diesem Sinne eine freizügige, selbstständige Imitation empfohlen, die schließlich in Humanismus und Barock grundlegend als solche kanonisiert wurde.[10] Auch betonte er deutlich, dass man sich nur an den besten Vorbildern orientieren solle, sich dabei aber gleichzeitig vor allzu großen Übernahmen aus deren Vokabular zu hüten und stets mittels der eigenen Erfindungsgabe („inventio") neues hinzuzufügen habe.

In der Frühen Neuzeit gipfelte das Genie eines Künstlers gemäß der allgemeinen Theorie in genau dieser Fähigkeit zur „inventio", zur Erfindung von Neuem in Komposition, Bilderzählung, Farb- oder Figurenbildung. Doch dieses Erfinden von Neuem ist – und darauf hatte bereits, wie erörtert, Quintillian selbst hingewiesen - immer in einer überaus engen Verbindung zu den schon erwähnten Kategorien der „aemulatio" und „imitatio" zu sehen, besteht somit aus der Zusammenführung von genuin erfundenem Neuen und bereits von einem Vorgänger formuliertem Alten, das es in einer Art Wettstreit in Inhalt und kunstvoller Formulierung stets zu übertreffen galt - noch Goethe bezeichnete diese Art des Kunstschaffens als ein „aus dem Alten nach dem Neuen arbeiten". In der Literatur wird in diesem Zusammenhang immer wieder auf das so genannte Bienengleichnis Senecas verwiesen (Ep. 84), das Petrarca ganz im Sinne des Gedankens der „aemulatio" folgendermaßen gedeutet hatte: „Die Bienen verdienten keine Auszeichnung, wenn sie nicht das Gefundene in etwas Anderes, Besseres verwandelten."[11]

Doch bei aller theoretischen Hochschätzung von „aemulatio" und „imitatio" sind die Grenzen einer jeglichen Art von künstlerischer Nachahmung früh auch schon kritisch betrachtet worden. So warnte 1585 etwa Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) vor einer allzu großen Nähe zum Vorbild wenn er schreibt: „[...] dass jemand, der mit Gewalt Figuren aus Stichen oder Werken anderer nimmt, sei er auch ein noch so großartiger Kolorist und fleißig, aber ohne „invenzione", niemals Maler genannt werden darf, sondern Imitator, ja sogar Zerstörer der Kunst [...]."[12]

Und er schließt seinen Gedanken mit einem Plädoyer für den Vorrang der eigenen Erfindung, die - so Lomazzo - einen Künstler erst zu einem solchen mache: „Jeder hat unbedingt seinen eigenen „invenzioni" zu folgen [...]".[13]

Stellte die kreative Auseinandersetzung mit der Natur („imitatio naturae") die wesentliche Grundlage für das Kunstschaffen dar, die allgemein auch theoretisch akzeptiert war, so findet sich zumindest im Bereich der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Anspruch und den Möglichkeiten der frühneuzeitlichen Druckgraphik die Gleichsetzung der Imitation von Natur mit der von Kunst ausdrücklich formuliert. Druckgraphische Blätter stellten zudem für den Großteil der Künstler, neben dem Reisen und dem Besuch in Ateliers und Sammlungen befreundeter Künstler und Sammler, die einzige, dabei aber erstaunlich umfassende Möglichkeit dar, sich über aktuelle oder retrospektive Entwicklungen in den bildenden Künsten zu informieren, als gelungen oder sogar vorbildlich erachtete Bildfindungen anderer Künstler in das eigene Vorlagenrepertoire aufzunehmen sowie auf aktuelle Tendenzen und Anforderungen zu reagieren. Nicht zuletzt aus diesen Gründen achteten sowohl Raffael als auch Rubens so bedacht darauf, ihre Werke im Reproduktionsstich verbreiten zu lassen. Nur so fanden ihre Kompositionen mit den ihnen inhärenten Neuerungen die entsprechende Verbreitung, die notwendig war, um als vorbildlich akzeptiert zu werden und die Entwicklung der Künste so zu beeinflussen, wie sie es historisch betrachtet tatsächlich getan haben.[14]

Wenn sich Rembrandt (1606-1669) und Peter Paul Rubens (1677-1640), Jan Steen (um 1625-1679) und Josua Reynolds (1723-1792) auf Werke Raffaels beziehen, dann eben nur über die Kupferstiche Marcantonio Raimondis (1475/80-1534) oder Giorgio Ghisis (1520-1586). Zwar erfolgt die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Vorbildern im Detail dann zwar jeweils aus ganz unterschiedlichen Gründen, jedoch immer vor dem gleichen allgemeinen Hintergrund. Steen[15] und Reynolds[16] kommentieren in ihren beiden Gemälden durch die Übernahme von Kompositionsprinzipien und Gruppenbildungen aus der „Schule von Athen" mit derbem Humor oder beißendem Spott die Atmosphäre einer flämischen Dorfschulstube sowie den Zusammenschluss von englischen Gentlemen und vermeintlichen Kunstkennern in gelehrt erscheinenden Zirkeln. Der noch junge Peter Paul Rubens[17] hingegen erarbeitet sich anhand der Druckgraphik das Figurenideal des Meisters der italienischen Hochrenaissance und macht es sich genauso zu eigen, wie der eine Generation ältere Paolo Veronese (1528-1588) in seinem Gemälde der „Heiligen Helena"[18] mit einem anderen Vorbild Raffaels verfährt - auch später noch sollte Rubens vielfältig auf Vorbilder zurückgreifen[19]. Für Rembrandt[20] schließlich scheinen die Affektdarstellungen zusammen mit der dramatischen Inszenierung des Lichteinfalls u. a. der Grund für seine Rezeption des Raffaelschen Vorbilds gewesen zu sein. Schließlich steht auch noch Éduard Manet (1832-1883), dessen berühmtes „Frühstück im Freien" von 1863[21] (Abb. 6) eine Figurengruppe aus dem Kupferstich Marcantonio Raimondis nach Raffaels „Urteil des Paris" zitiert (Abb. 7), in der beschriebenen Tradition. Bezeichnenderweise überdeckte seiner Zeit der Skandal über die Darstellung einer Nackten im Kreise von zwei bekleideten bürgerlichen Herren das gelehrte Kunstzitat, das, obwohl deutlich formuliert, verwunderlicherweise erst ein Jahr nach der Erstausstellung des Gemäldes entdeckt wurde! Als es aber entdeckt war, wurde es ebenfalls nicht durchweg positiv beurteilt. Noch Oswald Spengler hat die Bezugnahme von Manet auf Marcantonio Raimondis „Urteil des Paris" von seiner Warte aus als ein Zeugnis für den Niedergang der abendländischen Malerei interpretiert.[22]

Insgesamt spielen Reproduktionen jedweder Art für die Rezeption von Werken der bildenden Kunst, sei es in wissenschaftlichem oder in kunstschaffendem Kontext die zentrale Rolle in der Zeit vor der Ära des Tourismus und der ausgedehnten Möglichkeit des Einzelnen, sich mit den Originalen in den Museen der Welt vertraut zu machen.

Abb. 5: Éduard Manet: Das Frühstück im Freien, 1863, Paris Musée d'Orsay

Genauso wie schon Rembrandt, so erwarb sich auch ein Künstler des 19. Jahrhunderts sein Wissen über die Geschichte der Kunst im Wesentlichen durch das intensive Studium von Reproduktionsgraphiken. Nicht vergessen werden darf an dieser Stelle zudem, dass die frühe Kunstgeschichte ebenfalls im Wesentlichen auf die Druckgraphik zur Ausarbeitung und visuellen Stützung ihrer Argumentationen angewiesen war und dementsprechend auf sie zurückgreifen musste, und dass erst mit der Erfindung des „Bildwerfers" in den 1870er Jahren sich die moderne akademische Disziplin Kunstgeschichte mit den für sie typischen Methoden ausbilden konnte.[23] Nur das „vergleichende Sehen", das bis heute in der Doppelprojektion von Diapositiven und den diese allmählich ablösenden digitalen Projektionen jedes kunsthistorische Seminar prägt, ist älteren Ursprungs. Es fußt in den Bestrebungen der ‚Connaisseurs' und Kunsthistoriker, sich durch die vergleichende Betrachtung von Reproduktionsgraphiken, sowohl anhand der Synthese der Besonderheiten verschiedener Reproduktionen nach ein und demselben Gemälde – respektive der Zeichnung - als auch in deren Abgrenzung voneinander, einen „wahrhaftigen" Eindruck von der Handschrift, d.h. den stilistischen Eigenarten eines Meisters zu machen. Hierin liegt eine der Funktionen früher Graphiksammlungen. Der andere Grund berührt wiederum das Thema unserer Ausstellung. Als Karl Heinrich von Heinecken (1707-1791) 1746 die Leitung des Dresdener Kupferstichkabinetts übernahm, da wies ihn sein Dienstherr, der sächsische Kurfürst und polnische König August III. an, er solle die Sammlung zu einem Bildarchiv ausbaen, aus dem für alle Arten von fürstlichen Aufträgen, Künstler Anregungen schöpfen könnten, bzw. wo sie sich mit den vorbildhaften Werken anderer Künstler vertraut machen könnten, um in deren Nachfolge und nach deren

Abb. 6: Marcantonio Raimondi nach Raffael:
Das Urteil des Paris (Ausschnitt), um 1525/30

Vorbild selbst Bildfindungen zu realisieren. Hier dynastisch-repräsentativ in Funktion genommen, manifestiert sich in diesem Vorgehen des sächsischen Kurfürsten bzw. in der Funktion seines Graphikkabinetts erneut die Wichtigkeit der weiter oben diskutierten Kategorie der „aemulatio" für das Schaffen von Kunst. Natürlich ist das 18. Jahrhundert mit seinen Maximen längst passé, natürlich haben Akademiestreit und Moderne die alten, rhetorisch fundierten Leitkategorien längst außer Kraft gesetzt und statt ihrer neue etabliert. Doch zeigt die Aktualität der Bezugnahme von Künstlern der klassischen wie der zeitgenössischen Moderne auf kanonisierte Werke der ihnen vorangegangenen Künstlergenerationen, dass die Aktualität der in den Museen und besonders in den von ihrem Umfang her weit ausgreifender die Werke der Vergangenheit konservatorisch sichernden und der Betrachtung und Diskussion anheim stellenden Graphischen Sammlungen, in nichts eingebüßt hat, vielmehr immer wieder neu befragt werden will und befragt werden kann.
Die zeitgenössischen Künstler in unserer Ausstellung präsentieren mit ihren Auseinandersetzungen die ganze Breite des möglichen Spektrums einer zeitgenössischen Rezeption der „alten Stiche": Der Texaner David Conn arbeitet assoziativ motivisch, wenn er Max Klingers „Chaussee" (Kat. 25) seinen sehr amerikanisch anmutenden Linolschnitt gegenüberstellt (Kat. 43) oder Ruth Clemens (Kat. 41) ihre Eindrücke vom heutigen Paris mit denen Charles Meryons (Kat. 22) konfrontiert. Ebenso transferiert Bodo Korsig die Allegorie der Luft des Antwerpener Manieristen Maerten de Vos (Kat. 5) in den zeitgenössischen Kontext der Diskussion über Umweltschutz und Luftverschmutzung und aktualisiert dessen „Aer" in auf den zweiten Blick bedrückender Weise (Kat. 31). Formal analytisch hingegen ließen sich Martine Andernach (Kat. 42) und Bettina Wächter (Kat. 37) inspirieren. Ihre Arbeiten setzen sich mit Aspekten der Komposition eines Bildes oder mit dessen Licht- und Schattenführung auseinander. Wieder anderes regte Edith Oellers (Kat. 29) und Jörg Oetken (Kat. 38) zu einem Dialog an. Während Oellers in ihrer Riesenzeichnung, ausgehend von einer Arbeit nach Dürer (Kat. 2) mediale Aspekte der Kunst auf Papier thematisiert und so zur Diskussion stellt, formuliert Oetken eine mimetisch äußerst überraschende Paraphrase des Tierbildes nach Paulus Potter (Kat. 21) mit den kombinatorischen, mittlerweile jeder medial-materiellen Fixierung enthobenen Möglichkeiten des Computerzeitalters. Die Gegenüberstellung der Bilder von Oetken und Potter ziert - durchaus programmatisch gemeint - auch den Umschlag unseres Kataloges.

Rezeptionen, Übersetzung, Aufnahmen, Verwandlungen, Paraphrasen – alle diese Begriffe benennen einen möglichen Umgang mit künstlerischen Vorbildern. In unserer Ausstellung sind Zugänge jedweder dieser Arten zu sehen. Sie bieten einen Eindruck von der Aktualität der Alten Meister auf Papier. Und sie zeigen zudem, wie aktuell die Kunst ist, die in Graphischen Sammlungen, nicht nur in der der Universität Trier verwahrt wird. Man sollte sie viel öfter ans Licht holen!

---

1 Bertold Brecht: Aufruf an die jungen Maler!, 1920.
2 Ebenda.
3 Ebenda.
4 Früher Paris, Sammlung Esnault-Pelterie, Abb. in: Maison 1960, S. 182.
5 Maison 1960, Abb. 254 u. 255.
6 Eine wahre Fundgrube ist in diesem Zusammenhang das Buch von K. E. Maison; Maison 1960.
7 Vgl. Sonnenburg 1979, S. 27.
8 Bauer 1992, Sp. 141.
9 Cicero, De Invenzione II,1.
10 Bauer 1992, Sp. 166.
11 Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud et in melius inventa converterent, zitiert nach Bauer 1992, Sp. 166.
12 Lomazzo 1585, S. 105.
13 Lomazzo 1585, S. 105.
14 Vgl. zu den unterschiedlichen Einflussnahmen von Raffael und Rubens auf die Produktion von Reproduktionsstichen nach ihren Werken: Stuttgart 2001 sowie Pohlen 1985.
15 Jan Steen, Dorfschule, um 1670, National Gallery of Scotland, Edinburgh.
16 Josua Reynolds, Karikatur der 'Schule von Athen', 1751, National Gallery of Ireland, Dublin.
17 Peter Paul Rubens, Adam und Eva, Rubenshuis Antwerpen.
18 Paolo Veronese, Die Heilige Helena erblickt im Traum das Kreuz, National Gallery, London.
19 Vgl. zu diesem Aspekt die Hinweise in Antwerpen 2004.
20 Rembrandt, Hannah und Simeon im Tempel, 1627/28, Hamburger Kunsthalle.
21 Paris, Musée d'Orsay.
22 Vgl. Maison 1960, S. 138.
23 Vgl. hierzu Dilly 1994.

EINDRÜCKE

DER AUSGANGPUNKT: DIE GRAPHISCHE SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT TRIER
EINE AUSWAHL

1+2 **Anonym** (16. Jahrhundert)
nach Albrecht Dürer (1471-1528)

CHRISTUS VOR KAIPHAS

DIE DORNENKRÖNUNG

Die beiden, von einem unbekannten Künstler stammenden Kupferstiche kopieren augenscheinlich zwei Holzschnitte aus der zwischen 1509 und 1511 entstandenen und noch im selben Jahr in Nürnberg unter dem Titel „Passio Christi ab Alberto Durer Nurenbergensi effigiata cum varij carminibus Fratris Benedicti Chelodonij Musophili" als Buch publizierten Folge der auf Grund ihres Formates so genannten Kleinen Holzschnittpassion von Albrecht Dürer: Christus vor Kaiphas (Bartsch 29; Meder 138) sowie Die Dornenkrönung (Bartsch 34; Meder 143).
Albrecht Dürer war einer der meisterlichsten Zeichner und Graphiker seiner Zeit und schuf mit seinen ca. 100 Kupferstichen und 350 Holzschnitten ein großes und außerordentlich qualitätsvolles, europaweit rezipiertes Gesamtwerk.[1] Dieses inspirierte mit seiner sowohl zeichnerischen als auch malerischen, stets sehr ausdrucksstarken Formensprache viele andere Künstler auch späterer Generationen, so auch den Stecher der vorliegenden Blätter.
Bei Dürers Bildern handelt es sich um zwei kleinformatige Holzschnitte, die zu einer Folge von insgesamt 37 Blättern gehören. Sie zeigen Szenen aus der in den Evangelien beschriebenen Passion Christi in für ihre Zeit neuartiger Form: Immer wieder hervorgehoben wird ihre besondere Nähe zum Betrachter, das „Empfindungshafte"[2] sowie „die ganz klare Fassung der Hauptmotive"[3]. Unzweifelhaft war die Kleine Holzschnittpassion eines der erfolgreichsten Werke des Nürnberger Meisters. Auf seiner Reise in die Niederlande verkaufte sie sich von allen graphische Arbeit am besten[4] und auch die große Anzahl an während des 16. Jahrhunderts entstandenen Nachstichen zeugt überaus deutlich von ihrer hohen Popularität als privates Andachtsbild und graphisches Kunstwerk.

Im Motiv stimmen die vorliegenden Kupferstiche mit ihren Vorbildern weitgehend überein, doch sind sie von ihrem Format her etwas kleiner als die Dürerschen Holzschnitte. Auf dem Blatt „Christus vor Kaiphas" steht Jesus vor dem Hohepriester. Er ist umringt von diversen Schergen. Aus dieser stark bewaffneten Gruppe, die wie in Bewegung erscheint, sticht Jesus durch seine würdevolle ruhige Haltung hervor. Zwei Soldaten blicken ihn an und weisen auf den Würdenträger. Der Scherge links von Christus hält mit einem Seil dessen gefesselte Hände. Kaiphas selbst sitzt, bekleidet mit einem weiten Priestergewand und einem an eine Mitra erinnernden Hut, auf der linken Bildseite erhöht auf einem baldachinbekrönten Thron und blickt mit verächtlich angewiderter Miene zu Jesus. Zu seinen Füßen liegt ein Hund.
In einfacher Weise und mit Beschränkung auf das Wesentliche wird hier das Hauptmotiv herausgearbeitet: Jesus erscheint als der „stille Dulder"[5], der als Gefangener vor einem der Richter steht.

Auch bei dem Blatt der „Dornenkrönung" ist diese klare Sprache vorherrschend. Im Vordergrund auf der linken Seite sitzt Jesus mit gesenktem Kopf und mit der Dornenkrone bekrönt auf einem Steinquader. Er nimmt gerade einen Stock entgegen, den ihm die vor ihm kniende Gestalt reicht. Dieser in Lumpen gekleidete Mann streckt ihm die Zunge heraus, ein Motiv, das anspielt auf die Verhöhnung Jesu als König der Juden, auf den auch der überreichte Stock als Anspielung auf ein Zepter verweist. Im Bildmittelgrund sind rechts zwei einander zugewandte Herren in prachtvoller Kleidung zu sehen. Bei diesen handelt es sich offensichtlich um einen an seiner spitzen Kopfbedeckung zu erkennenden Hohepriester und um Pontius Pilatus, der mit Turban und Stab ausgestattet ist. In der Mitte und hinter Jesus sind die Henker damit beschäftigt, Christus mit zum Schlag erhobenen Stöcken zu malträtieren. Den Bildhintergrund bilden eine Arkade, von der zwei Säulen mit den dazugehörigen Rundbögen zu sehen sind, und die dahinter angedeutete Wand eines Palastes.
Die gesamte Szenerie sowie alle Figuren und deren Konstellationen sind identisch mit denen in Dürers Holzschnitten. Nur Dürers Monogramm fehlt. Jedoch führt die unterschiedliche Drucktechnik – bei Dürer Holzschnitt, hier >

1+2 Kupferstich - zu einem anderen Gesamteindruck. Die einfachere, gröbere Technik des Holzschnitts, die der Darstellung oft etwas .raueres', volkstümliches[6] gibt, wird hier gegen die sehr feine Technik des Kupferstichs getauscht. Zarte Schattierungen mithilfe einer eng liegenden Linienführung sowie weichere Rundungen und eine höhere Präzision in der Schraffur sind nun möglich, so dass auch in den sehr kleinformatigen Drucken alle Details genauestens herausgearbeitet werden können. Zudem verleihen die Möglichkeiten des Kupferstichs den Kompositionen einen eher malerischen, weicheren Charakter. Dennoch ist zu erkennen, dass der Kopist versucht hat, bestimmte formale Züge des Holzschnitts in seiner Kopie zu übersetzen. Die Möglichkeit, die der Kupferstich bietet, Schattenbereiche mit Hilfe von dicht gelegten Kreuzschraffuren tief abzudunkeln, schöpft der Künstler hier nicht aus. Stattdessen verwendet er horizontale, parallel gesetzte Linien mit gut sichtbaren Zwischenräumen, die deutliche Ähnlichkeiten zum Arbeiten im Holzschnitt zeigen. Kreuzschraffuren sind genauso wie bei Dürers Holzschnittvorbildern sehr zurückgenommen. Erwähnenswert ist zudem die Seitenverkehrung, die der Stecher hier in Kauf genommen hat. Der Holzschnitt Dürers selbst zeigt sich anders orientiert. Das Phänomen der Seitenverkehrung ist besonders im Bereich der Reproduktionsgraphik häufig zu finden. Aufgrund der in Europa vorherrschenden Leserichtung von links nach rechts kann es durch eine Umkehrung der Seiten im Stich zu möglichen Umwertungen in der Bildaussage kommen. So hat auch bei den Stichen des anonymen Künstlers die Spiegelung ihre Auswirkung: Zeugen die Holzschnitte Dürers noch von Aktivität und einer fortlaufenden Handlung, die sich in der von links nach rechts, zum ruhenden Pol strömenden Bewegung ausdrückt, so wird diese Bildaussage durch die Umkehrung relativiert, die Handlung stagniert und die Bedrängnisse der sitzenden Personen stehen plötzlich im Vordergrund der Bildaussage.

EL

3 Harmen Jansz. Muller

(um 1540-vor 1617)
nach Maerten van Heemskerck (1498-1574)

LUNA
1568

Maerten van Heemskerck gehörte der zweiten Generation niederländischer Künstler an, die eine Reise nach Italien unternahmen. Fast vier Jahre lang hielt er sich in Rom auf und fertigte dort eine Vielzahl von Handzeichnungen, die seine Orientierung sowohl an antiken Vorbildern als auch an der zeitgenössischen Kunst Roms dokumentieren. Verschiedentlich sind Details seiner Bilder eindeutig auf die ihnen zugrunde liegenden Vorlagen zurückzuführen, wie beispielsweise das Motiv der drei Fischer im Boot im vorliegenden Blatt, das ursprünglich aus der Tapisserie „Der wunderbare Fischzug" stammt, die Raffael für die Sixtinische Kapelle im Vatikan geschaffen hatte. Zieht man die Reaktion von Bernd Petri (Kat. 31) auf Heemskercks „Luna" hinzu, so liegt an dieser Stelle sogar das Phänomen eines Kunst rezipierenden Dreiklangs vor.
Heemskercks „Luna" ist einem Darstellungstypus zuzuordnen, der seit dem frühen 16. Jahrhundert weit verbreitet war: der Mond, Luna, wird als Planetengottheit personifiziert. Unter ihrem Patronat steht das Meer und von den Vier Elementen entsprechend das Wasser. Ihr werden bestimmte Attribute zugeordnet und - dem Darstellungstypus entsprechend - tritt in der hinter „Luna" verlaufenden Planetenbahn das ihr zugeordnete Tierkreiszeichen des Krebses auf. In der Astrologie steht der Krebs als Nachthaus für den Mond und ihm werden annähernd die gleichen Eigenschaften zugeschrieben.
Die Darstellung der Mondgöttin in einem Wagen wird traditionell von der vollen Rundung des Mondes abgeleitet und sie als Göttin darzustellen zeugt von dem Zusammenhang, den man schon seit der frühen Antike zwischen dem lieblichen Mondschein und der weiblichen Schönheit sah. Sie ist mit einem Horn ausgestattet, das im Zusammenhang mit der Mondsichel gesehen werden kann.[1] Es ist zu vermuten, dass die Komposition des Bildes auf eine 1531 von Hans Sebald Beham oder Georg Pencz publizierte Holzschnittfolge[2] zurückgeht: Das Bild ist durch ein breites Wolkenband zweigeteilt, trennt deutlich irdische und überirdische Sphäre und unterstreicht damit die Transzendenz der „Luna" gegenüber ihren menschlichen Planetenkindern. Gleichermaßen wie bei Beham oder Pencz, stellt Heemskerck die Planetenkinder dar und zeigt sie, wie sie ihren alltäglichen Arbeiten und Beschäftigungen nachgehen. Hier ist das betriebsame Szenario einer Küstenstadt dargestellt. Die Landschaft entspricht mit Hügeln und Bergen der Idealvorstellung der niederländischen Manieristen. Die ‚Kinder des Mondes' gehen ihren Tätigkeiten am Wasser nach und stehen dabei unter dem Einfluss ihres Planeten, was die lateinische Subscriptio wie folgt beschreibt: „Die als Herrin ihrer Geburtsstunde Luna haben, verbringen wegen der ihnen angeborenen feuchten Beschaffenheit das Leben in der Regel auf dem Wasser und fahren zur See oder verwenden ihre Arbeitskraft aufs Fischen. Der Gischt sind sie preisgegeben."[3]
Die Szene mit den drei Fischern im Boot unterstreicht die Bedeutung des Wassers für die Fischerei. Auch vom Ufer aus wird mit Angel, Kescher und Netzen gefischt. Macht man sich die Bedeutung der Fischerei für die Lebensmittelversorgung der Küstenregionen bewusst, so ist es umso paradoxer, dass die Gesichter aller dargestellten Figuren von großem Unmut zeugen. Die Negativität, die in ihrer Mimik und Gestik mitschwingt, ist aber wichtiger Bestandteil der Astrologie. Götter werden als allmächtige Schöpfungswesen gesehen, deren Gemüt es zu beschwichtigen gilt und deren vermeintlicher Einfluss auf das menschliche Leben von so großem Ausmaß ist, dass ihnen voller Furcht gegenübergetreten werden muss. Insbesondere im Zeitalter Maerten van Heemskercks stand man, nachdem man sich gerade erst aus den alles beherrschenden kirchlichen Glaubenszwängen befreit hatte, mit großer Ehrfurcht den astrologischen Kräften gegenüber. Hier, in dieser personifizierten Darstellung wird der Mond zu einer Göttin, zu einem Objekt des Glaubens, dem die Menschen mit Furcht begegnen. Andererseits steht er, mit Attributen wie dem Wasser und der Sichel ausgestattet, als Himmelskörper auch für die Wissenschaft. Die Menschen erscheinen in Heemskercks „LUNA" zwischen einem mittelalterlichen, wenn auch nicht christlichen, so dennoch götterkulteigenen Glauben und einem wissenschaftlichen, humanistischen Streben nach Erkenntnis. Eine gewisse Skepsis diesem Umschwung gegenüber verarbeitet Heemskerck, neben der Furcht, zusätzlich noch in der Mimik der Figuren.

ED

4 **Antonio Lafreri** (1512-1577) **und Paolo Gratiano** (um 1570)

BESTIARIUM oder WILDE TIERE
nach 1547

Der aus Frankreich stammende, in Rom ansässige Verleger Antonio Lafreri, der zusammen mit Antonio Salamanca (um 1500-1562) zu einem der ersten Vertreter der für die weitere Entwicklung der in ihrer Frühzeit weit gehend arbeitsteilig operierenden druckgraphischen Künste so wichtigen Gruppe der Graphikverleger gehört, betrieb in der Ewigen Stadt eine eigene Offizin. Neben einer Gruppe von Künstlern, die mit der Produktion von geographischen Karten beschäftigt waren, arbeiteten seit der Mitte des 16. Jahrhunderts auch mehrere international bekannte Kupferstecher für ihn, u. a. der Lothringer Nicolas Beatrizet (um 1507/15-nach 1577), Étienne Dupérac (um 1520-1604) aus Paris, der Niederländer Cornelis Cort (1533-vor 1578) oder der Flame Maerten de Vos (1532-1603). Vermutlich war Lafreri sogar selbst gelegentlich als Kupferstecher tätig. Aus seinem direkten Umkreis stammt das gezeigte, zusammen mit Paulo Gratiano verlegte Blatt mit der Darstellung wilder Tiere. Es ist der erste Teil einer drei Blätter umfassenden Serie von Darstellungen nach einer – so die Bildunterschrift - 1547 aufgefundenen Gestaltung eines antiken Thermenfußbodens (hypocaustum) mit wilden, in drei Registern übereinander jeweils zu dritt, unüberschnitten und lebensecht (omnium animalium pictae effigies videbatur) wiedergegebenen Tieren. Diese präsentieren sich jeweils einzeln, ohne erkennbare Interaktion untereinander, dem Betrachter gemäß ihrer gefährlichen Wildheit voller Aggression. Hier erscheinen ein afrikanischer Elefant, ein Stier, verschiedene Raubkatzen sowie ein Bär und ein eigentlich thematisch nicht so recht ins Bild passender Rehbock, teils nach links, teils nach rechts gerichtet abwechslungsreich nebeneinander. Ausgebreitet wie auf einem spätmittelalterlichen Musterblatt waren die Tierdarstellungen auf dem vorliegenden Blatt sicherlich von dem geschäftstüchtigen Verleger Lafreri dazu bestimmt, der europäischen Künstlerschaft als Vorlage bei der Gestaltung wilder, fremdländisch anmutender Tiere zu dienen. Denn eine solche Praxis in der Benutzung von Musterblättern war nicht ungewöhnlich. So ist Dürers weltbekanntes Nashorn nicht nach dem Leben, sondern nach einer graphischen Vorlage gestaltet.[1] Und auch der für Lafreri tätige Flame Maerten de Vos griff zur Darstellung von Tieren gelegentlich nicht auf lebende Exemplare in den allmählich entstehenden Menagerien der frühneuzeitlichen Fürstenhöfe zurück, sondern bediente sich in den zu seiner Zeit gängigen bzw. zugänglichen Publikationen zoologischen Inhalts: Sein Stich der „Africa"[2] zeigt die Personifikation dieses Kontinents auf einem Krokodil reitend, dessen Schwanz sich unnatürlich ringelt.[3] Tatsächlich hatte de Vos nie ein Krokodil gesehen, sondern schuf die gesamte Haltung des Raubtieres einschließlich seines geöffneten Mauls unter Zuhilfenahme der Illustration eines 1564 in Straßburg unter dem Titel „Warhafftige Beschreibung eines grausamen erschröcklichen [...] Wurms" publizierten illustrierten Flugblatts, das in Bild und Text die Beschreibung eines Krokodils und seiner Gefährlichkeit enthielt.[4]

SB

5 **Crispijn de Passe I.** (1564-1637)
nach Maerten de Vos (1532-1603)

AER – DIE LUFT

Maerten de Vos schuf die Vorlage für den von Crispijn de Passe I. gestochenen Kupferstich „Aer", der als drittes Blatt einer Serie mit Allegorien zu den vier Elementen publiziert wurde. Wie bei den anderen drei Bildern der Serie hat de Vos auch die Luft mit deutlich amourösen Anspielungen ausgestattet. Dem mit „Aer" überschriebenem Blatt hat der Künstler einen lateinischen Text beigegeben, der in der Übersetzung lautet: „Siehe, schweifend ist ein Geist herabgestiegen in die zarten Winde, und hat den Luftraum ausgedehnt mitten durch die Leere der Welt: Und wie keine Gegend ihre eigenen Geschöpfe entbehrt (es wichen auch die Wogen zurück, bewohnbar für glänzende Fische, und die Erde erzeugt Tiere), so besitzt auch der wolkige Luftraum jegliche Art von Vögeln, die mit hell tönenden Gesängen den Himmel beleben und mit schweifendem Girren einsame Plätze bezaubern. Von hier dann gelangen sie als hochwillkommene Speise auf unsere Tafeln."[1]
Zunächst fällt der Blick auf das in eleganter Kleidung gewandete Paar. Den Mann kleidet eine repräsentative Jagdtracht. An seinem Gürtel hängen einige zur Strecke gebrachte Singvögel mit prachtvollem Gefieder. Auf seiner rechten Hand sitzt ein Falke. Der Mann ist demnach ein Vogeljäger, was zur damaligen Zeit als ein Symbol für einen Verführer verstanden werden konnte.[2] Neben ihm liegen weitere erlegte Vögel. Die Frau zu seiner Linken schmiegt sich an ihn. Sie hat den rechten Arm um seinen Hals geschlungen und die linke Hand auf sein Wams gelegt. Vieldeutig hat sie ihre Beine zwischen die seinen geschoben. Auch sie trägt eine kostbare Robe nach zeitgenössischer Mode. Vor den beiden Personen stehen drei unterschiedliche Käfige mit Vögeln darin. Auf dem einen sitzt ein noch freier Vogel – vermutlich ein Lockvogel. Die zahlreich gezeigten Vögel sind ein einfach zu erkennendes Symbol für das Element Luft. In der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts stellen sie darüber hinaus jedoch auch noch eine eindeutige Verbindung zum Wort „vogelen" her, dem vulgär sprachlichen Ausdruck für sexuelle Kontakte, der auch heute noch ähnlich in der Umgangssprache bekannt ist.[3] Für das Verständnis des Kupferstichs ergibt sich somit ein zusätzlicher Sinn: Das auf den ersten Blick als harmlose Jagdszene zu lesende Bild ist auf den zweiten Blick doppeldeutig zu verstehen. Der Jäger hat es im doppelten Sinne auf „vogelen" abgesehen. Die an seinem Gürtel hängenden Vögel versinnbildlichen die Unbarmherzigkeit des Schicksals, ähnlich wie die im Käfig singend dargestellten Vögel die Überwindung der Traurigkeit durch Liebe bedeuten können.[4] Auch fällt der Kranich links neben dem Vogelfänger auf. Er ist allgemein ein Symbol der Wachsamkeit. Doch auf wen bezieht er sich hier?[5] Wer soll zur Vorsicht gemahnt werden? Der eventuell nichts ahnende Herr vor einer männermordenden Dame, für die er nur einer unter vielen ist? Oder doch die Dame vor dem jagdlustigen Vogelfänger, der sich lediglich mit ihr vergnügen will? Beides ist denkbar. Die erlegten Vögel an seinem Beutel sprechen eine deutliche Sprache, ebenso aber auch die Körbe mit gefangenen Vögeln und dem Lockvogel zu Füßen der Dame, die zudem ihren Partner sichtbar in den „Fängen" hält.
Das Chamäleon auf dem Arm der Dame hat freilich auch seine ganz speziellen Bedeutungen: Da es sich, so Plinius, alleine von Luft ernähre, findet es als ein Symbol für dieses Element Verwendung. Zudem gilt seine Farbwandlungsfähigkeit als Sinnbild für die Willfährigkeit der Liebe, was seine maliziöse Bedeutung ausmacht, indem es einen flatterhaften Lebenswandel aufzeigt.[6] Auch dem Falken, der auf dem Zeigefinger der erhobenen Hand des Mannes im Vordergrund sitzt, sollte ein wenig Aufmerksamkeit gewidmet werden. Er ist ohne Kappe, also jagdbereit gezeigt. Dies mag darauf hindeuten, dass sein Herr zur amourösen Jagd bereit ist.[7] Im Hintergrund verlustiert sich eine Gesellschaft bei der Falkenjagd. Alles erweckt den Anschein einer vergnügten Szenerie. Der mit einem Netz jagende Vogelsteller wurde gerne dargestellt, um allgemein auf die Unvorsichtigkeit hinzuweisen.[8] Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auch die Bildlegende verstehen und sich seine feinsinnige Doppeldeutigkeit angemessen goutieren. De Vos bedient sich meisterhaft der zeitgenössischen Symbolik von sexueller Lust und Verführung. Es bleibt jedoch festzustellen, dass dieses amouröse Geplänkel auch negativ konnotiert war und mit List und Täuschung, Gefangennahme und Tücke in Verbindung gebracht wurde.

SO

6 **Philipp Galle** (1537-1612)
nach Maerten van Heemskerck (1498-1574)

JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES
1564

Der humanistisch gebildete Maerten van Heemskerck, Mitglied des Kreises der Haarlemer Romanisten, war einer der produktivsten Zeichner von Vorlagen für die Herstellung von Kupferstichen in seiner Zeit. Einen besonderen Raum innerhalb seines Schaffens nehmen Illustrationen zu einzelnen Episoden der biblischen Geschichte ein. So schuf er auch mehrere Graphikfolgen zum deuterokanonischen Buch Judith (Jdt), das keine historische Tatsachenschilderung enthält, sondern in seinem Kern eher als eine lehrreiche Erzählung zu verstehen ist. Aus der achtteiligen, 1564 von Philipp Galle gestochenen Folge, stammt das vorliegende Blatt.
Das Heer des assyrischen Königs Nebukadnezar belagert als Teil einer weit reichenden militärischen Strafaktion unter Führung des überaus erfolgreichen Feldherrn Holofernes die im nördlichen Palästina gelegene, fiktive Bergfestung Betulia. Sie bildet den Schlüssel zur Einnahme des Heiligen Landes. Die Stadt ist vollständig eingeschlossen, alle Versorgungswege sind von den Belagerern blockiert. In dieser verzweifelten Situation entschließt sich die gottesfürchtige Witwe Judith – die Bibel bescheinigt ihr eine „schöne Gestalt und ein blühendes Aussehen" (Jdt 8,7) –, in das Lager des Holofernes zu gehen, um diesen zu töten und ihre Heimatstadt vor der feindlichen Einnahme und Zerstörung zu bewahren. Auf das kostbarste geschmückt begibt sich Judith ins assyrische Feldlager, wo Holofernes sie auf Grund ihrer ihn betörenden Schönheit zu einem Festmahl in sein Zelt bittet. Holofernes betrinkt sich bei dieser Gelegenheit und Judith, die Situation ausnutzend, enthauptet ihn, nach dem Gelage mit ihm im Zelt allein, mit seinem eigenen Schwert. Danach trägt sie zusammen mit ihrer sie begleitenden Dienerin seinen Kopf ins heimatliche Betulia von dessen Mauern aus sie ihn am nächsten Tag den Truppen der Assyrer zeigt. Diese flüchten daraufhin panikartig.
Heemskerck nun bietet dem Betrachter einen Blick in das überaus reich geschmückte Zelt des Feldherrn – wie zum Zeichen seiner Macht hängt eine stilisierte Weltkugel über seinem Bett – zum Zeitpunkt des wichtigsten Moments der Erzählung (Jdt 13,5-8): Judith hält den ihr willfährigen Holofernes am Schopf und das Schwert hoch erhoben, zum entscheidenden Schlag bereit. Holofernes Helm und Harnisch liegen nutzlos am Boden. Sie helfen ihm in seiner Situation genauso wenig wie das Geld, das sich hinter Judiths Rücken auf einer Truhe in Säcken stapelt. Vor dem Zelt wartet, im Schatten stehend, Judiths Magd.
Die Gestalt der Judith hat in der frühneuzeitlichen Kunst stark gegensätzliche Interpretationen und dementsprechende Darstellungen erfahren.[1] Einerseits als männermordende Femme fatale verdammt und motivisch negativ dargestellt, steht sie in anderen Zusammenhängen als positiv besetzte tugendhafte Heldin im Kontext der so genannten „Neuf Preuses"[2], der in Entsprechung zum Typus der neun männlichen Helden gebildeten Gruppe der neun Heldinnen. Im Œuvre von Heemskerck finden sich beide Varianten der Darstellung der Judith. Während er in der Serie, aus welcher der vorliegende Stich stammt, deutlich Judiths Heldentum herausstellt – die ansonsten oft mit dem Motiv der Kupplerin assoziierbare Magd steht hier betont außerhalb des Zeltes und nicht in der unmittelbaren Nähe der eventuell doch durch die Verführungsmacht der Judith hervorgerufenen Ermattung des Holofernes –, thematisiert er sie an anderer Stelle, zusammen mit Delilah, Susanna oder Bathseba als Beispiel der „Macht der Weiber" über die ihnen treu und dumm ergebenen Männer.

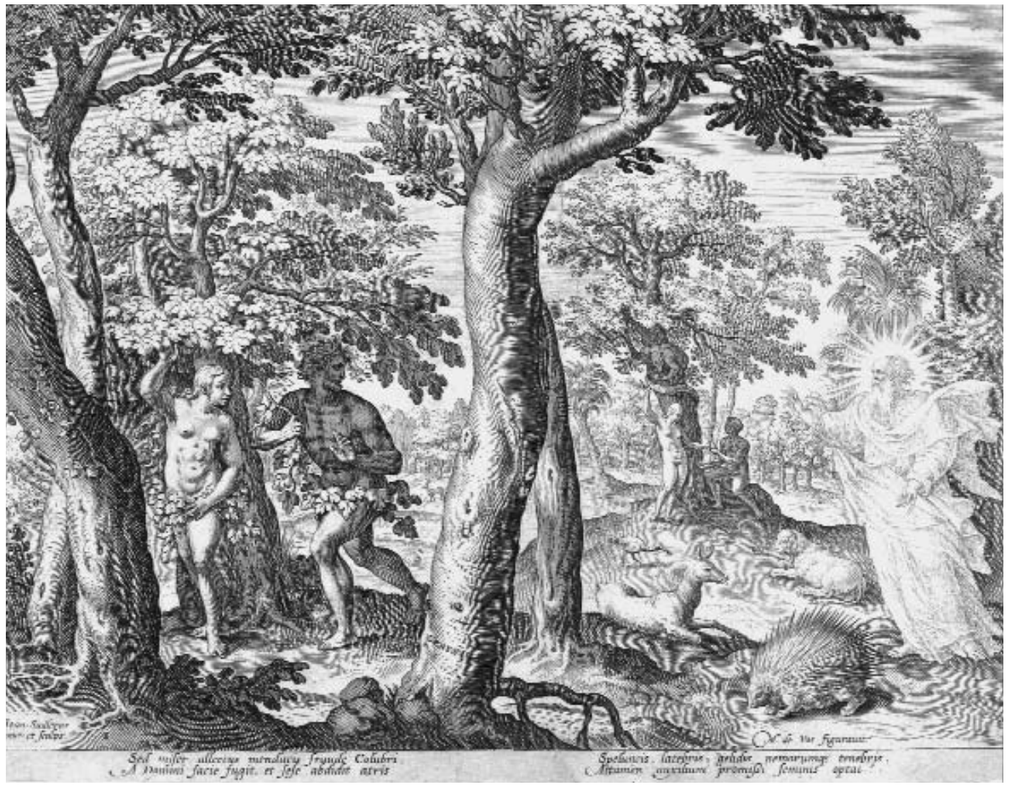
SB

7 **Johannes Sadeler d. Ä.** (1550-1600)
nach Maerten de Vos (1532-1603)

DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES
1583

In einer weiträumigen, äußerst detailgenau ausgearbeiteten Landschaft sind simultan zwei Szenen aus der Genesis (Gen 3) dargestellt. Während sich im rechten Bereich der Komposition, leicht in den Mittelgrund zurückgesetzt, die Versuchung der Ureltern findet – man beachte die mit einem menschlichen Oberkörper versehene Schlange! -, zeigt der Bildvordergrund die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies durch Gottvater. Wie zum Zeichen dafür, dass sie den Garten Eden bereits verlassen haben, trennt der mittig platzierte, sich manieristisch drehende Baumstamm den Bereich Gottvaters mit den friedlich beieinanderliegenden Tieren von dem des ersten Menschenpaares, das schamvoll seine Nacktheit bedeckend, sehnsuchtsvoll zurückblickt.
Der kurz nach seiner Rückkehr aus Italien 1558 als „Vrymeesters sonen" in das Zunftbuch der Antwerpener Lukasgilde eingetragene Maler Maerten de Vos ist zusammen mit Maerten van Heemskerck auch einer der produktivsten Schöpfer von Zeichnungsentwürfen für die spätere Umsetzung in den Kupferstich. Für unterschiedliche Antwerpener Verleger tätig, gehen diese Entwürfe in manchen Fällen jedoch nicht auf eigene Erfindungen des Künstlers zurück, sondern haben ihre inhaltlichen und kompositionellen Ursprünge in Vorgaben, die von Außen an den Graphiker herangetragen wurden. So auch im Fall der Francesco Maria II della Rovere, dem Herzog von Urbino, gewidmeten zwölfteiligen Serie zur Genesis, aus welcher der hier gezeigte Kupferstich stammt.[1] Sie geht von ihrem Grundgedanken wie – entwurf auf den „Coeper printsnyder"[2] und Verleger Johannes Sadeler d. Ä. zurück, der sich selbst auf den einzelnen Blättern der Serie aus diesem Grund nicht nur als „sculptor" sondern auch als „inventor" bezeichnet. Hinter der Namensnennung von de Vos hingegen erscheint nur ein „figuravit". Armin Zweite hat auf die Besonderheiten der Serie hinsichtlich der Gestaltung der gezeigten Landschaften und der sich klein darin bewegenden Figuren hingewiesen, die für Entwürfe Maerten de Vos' eher ungewöhnlich sind, und dies auf die Anregung Sadelers zurückgeführt.[3] Tatsächlich findet sich in fast keiner anderen, auf Skizzen von de Vos zurükkgehenden Serie, eine solche Menge an unterschiedlichen Tieren dargestellt, wie in der diskutierten Folge. Gegenüber anderen Darstellungen der Genesisepisoden setzen Sadeler und de Vos mit ihrer Kupferstichserie neue Maßstäbe, die wesentlich dazu beigetragen haben, dass die Serie sich noch im 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und unterschiedliche Nachstiche – u.a. von Matthäus Merian - gefertigt wurden.

SB

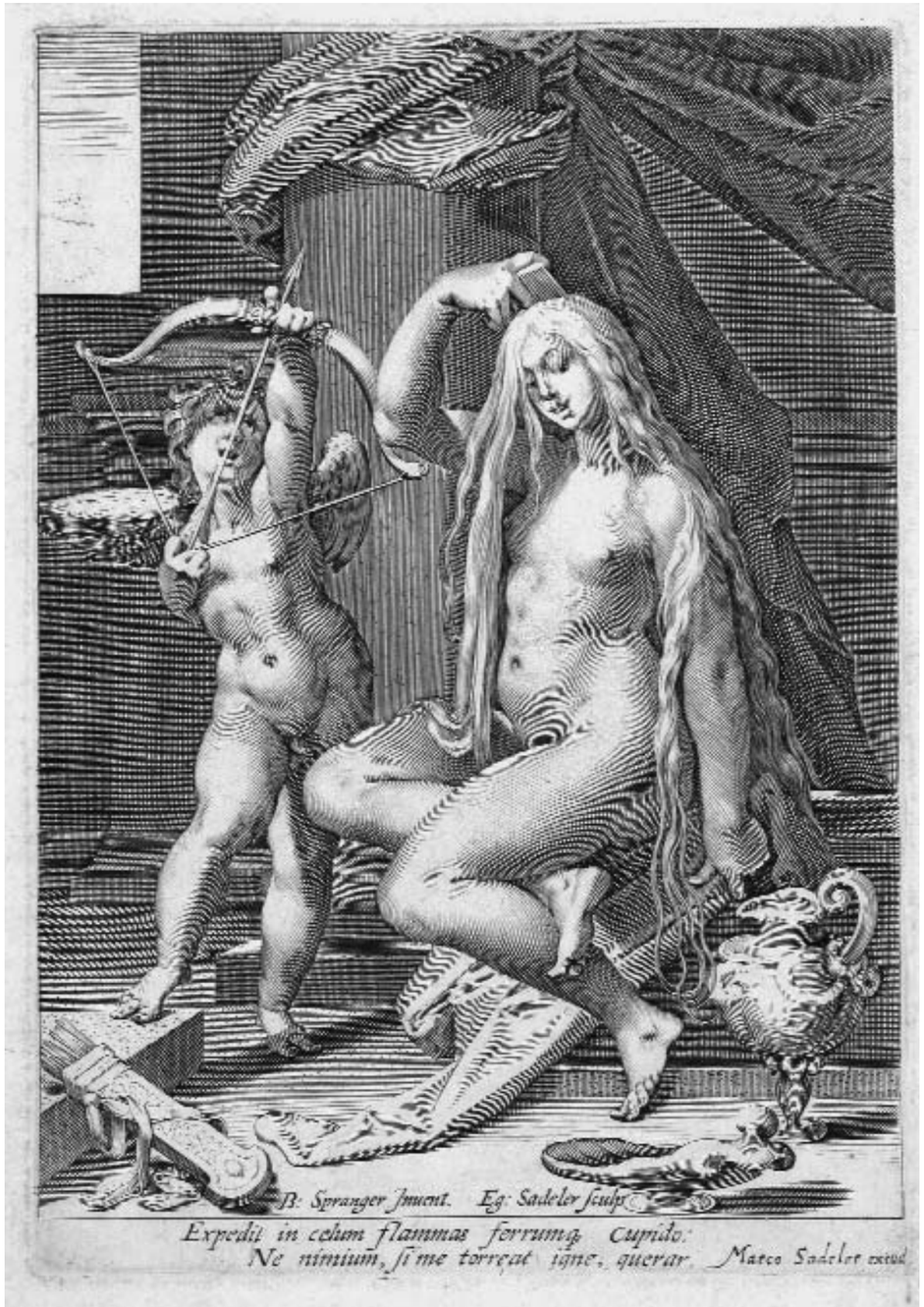


8 **Aegidius Sadeler II.** (um 1570-1629)
nach Bartholomäus Spranger (1546-nach 1627)

VENUS UND CUPIDO
um 1600[1]

Vor einer monumentalen Säule, um deren mächtigen Schaft ein Vorhang aus schwerem Tuch gewickelt ist, sitzt in elegant anmutender Körperdrehung die nackte Venus bei der Toilette. Wie selbstvergessen kämmt sie sich grazil das lange Haar. Neben ihr steht der geflügelte Cupido, den Pfeil im gespannten Bogen auf ein hoch über ihm befindliches, für den Betrachter unsichtbares Ziel gerichtet. Sein prall mit Pfeilen gefüllter Köcher liegt, an eine Steinstufe gelehnt, zu seinen Füßen.
Heute oftmals als zweitrangiger Kupferstecher eingeschätzt, war Ägidius Sadeler, der Stecher dieses Blattes nach einem Entwurf von Bartholomäus Spranger, in der Frühen Neuzeit hoch geachtet und seine Graphiken hoch begehrte Sammelobjekte. Nach Anfängen im Antwerpener Atelier seiner Familie entfaltete Sadeler in Prag, wohin er 1597 nach Stationen in Italien und am Hof der Wittelsbacher in München durch den äußerst kunstsinnigen Kaiser Rudolf II. berufen worden war, eine umfangreiche Reproduktionstätigkeit nach gemalten wie gezeichneten Vorlagen seiner dortigen Künstlerkollegen, mit denen er teilweise – so zeigt das Beispiel Bartholomäus Sprangers – auch freundschaftlich verbunden war. Als wichtigster Reproduktionsstecher seiner Zeit am rudolfinischen Hof war nicht zuletzt Sadeler dafür verantwortlich, dass die Kunstwerke der dortigen Meister europaweit Verbreitung fanden und als Vorlagenwerke des Prager Manierismus intensiv rezipiert werden konnten.[2] Meisterhaft verstand er es, die Eigenarten und Effekte der Malweise unterschiedlicher Künstler sowie ihre Verteilung von Licht- und Schattenpartien kongenial in seine Schraffursysteme zu übersetzen, eine Besonderheit, die – wie Joachim von Sandrart noch 1675 bewundernd feststellte – seinen Stil und seine Sticheltechnik zum Vorbild fast einer ganzen Generation von Reproduktionsgraphikern werden ließen.[3] Wurzbach überliefert für ihn den ebenfalls bei Sandrart dokumentierten zeitgenössischen Beinamen „Phoenix der Kupferstecher"[4] und Filippo Baldinucci nennt Sadelers Stiche in seinen Notizie „il guido per tutto il mondo"[5].
Eine weitere Besonderheit der Sadelerschen Reproduktionsstiche im Zusammenhang der gesamten Geschichte der Reproduktionsgraphik ist ihre weit gehende Seitenrichtigkeit, die der Künstler vermutlich durch die Verwendung eines Spiegels beim Umzeichnen der wiederzugebenden Vorlage auf die Kupferplatte erzielte.
Durch den Kontakt zu Bartholomäus Spranger sowie zu Joseph Heintz d.Ä. (1564-1609) und Hans von Aachen (1551/52-1615) – letzterer hatte ihm den Ruf nach Prag vermittelt – sowie in Auseinandersetzung mit den druckgraphischen Arbeiten seines holländischen Zeitgenossen Hendrick Goltzius (1558-1617) entwickelte Sadeler den ihm eigenen, am Blatt unserer Ausstellung gut ablesbaren Figuralstil. Dieser erinnert in der Durchbildung und Modellierung der Körper, in der Betonung ihrer raumgreifenden Plastizität stark an die frühen Arbeiten von Rubens, der wiederum selbst zu den begeisterten Sammlern von Sadelers Drucken zählte.

SB



9 **Jan Saenredam** (1565-1607)
nach Abraham Bloemaert
(um 1564-1651)

ADAM UND EVA VOR DEM BAUM DER ERKENNTNIS
1604

Das meisterlich gestochene Blatt ist Teil einer sechs Blätter umfassenden Folge von Kupferstichen, die der zum Kreis der Haarlemer Manieristen zählende Jan Saenredam 1604 sowohl gestochen als auch verlegt hat und die gleichzeitig die erste Graphikserie darstellen, die Abraham Bloemaert entworfen hatte. In der druckgraphischen Virtuosität der Stichelarbeit steht sie deutlich in der Tradition der Werkstatt von Hendrick Goltzius, in der Saenredam ausgebildet wurde, und zeigt die für Goltzius' Stil so typischen an- und abschwellenden Linien, die so genannten Taillen. Auf diese Weise erhalten die dargestellten Personen sowie die Tiere und alle übrigen Landschaftselemente einen hohen Grad an Plastizität und schaffen einen Bildraum von eindringlicher Tiefenwirkung. In der Harmonie zwischen der dargestellten Landschaft und den in sie eingebetteten Figuren orientiert sich Bloemaerts Entwurf zwar noch stark an Entwürfen seines Vorgängers Goltzius, doch übertrifft er dessen Kompositionen in den geschilderten Bereichen und verleiht der Landschaft eine Bedeutung und Präsenz, die dieser in den historischen Kompositionen von Goltzius nie zukam.
Auch ikonographisch stellt das vorliegende Blatt eine Besonderheit dar. Denn in der niederländischen Kunst der Frühen Neuzeit gibt es kein weiteres Beispiel für die Darstellung der hier geschilderten, nicht ausdrücklich in der Genesis beschriebenen Episode.[1] Adam und Eva stehen dicht nebeneinander vor dem Baum der Erkenntnis, auf dessen reich mit Früchten behangene Krone Eva mit ihrer rechten Hand zeigt. Im Hintergrund, direkt im Durchblick zwischen dem Baum und dem ersten Menschenpaar, ruhen, in simultaner Bilderzählung geschildert, die beiden Ureltern unter einem Baum.

Zwar deuten die leicht überkreuz gestellten Beine von Adam und Eva im Vordergrund sowie ihre ineinander verschränkten Hände auf die in Genesis 1, 24 umschriebene Vermählung der beiden hin, doch ist die Stellung beider neben dem deutlich von ihnen getrennt postierten Baum der Erkenntnis singulär. Auch fehlt die Schlange. Statt ihrer ist neben dem Baum im Vordergrund ein Adler zu erkennen, der in der Ikonographie des ersten Menschenpaares ebenfalls einen Sonderfall darstellt. Während sich die Kürbispflanze zu ihren Füßen mit ihren beiden zu sehenden üppigen Früchten auf die nach dem Sündenfall einsetzende Fortpflanzungsfähigkeit des Menschen und das daraus resultierende Werden und Vergehen, d.h. auf den Gedanken der Vanitas beziehen lässt, bietet der Adler verschiedene Interpretationsansätze, deren bisher formulierte alle nicht recht überzeugen wollen.[2] Weder erscheint er hier als Repräsentant des nicht bildlich anwesenden Schöpfergottes, noch scheint seine aus dem Physiologus abgeleitete Bedeutung als Symbol der Auferstehung[3] hier treffend zu sein. Vielmehr findet der 'König der Lüfte' eine ebenfalls attributive Verwendung, indem er - anspielend auf seine visuelle Scharfsichtigkeit - als symbolische Form für den Erkenntnisdrang des Menschen firmiert.[4]

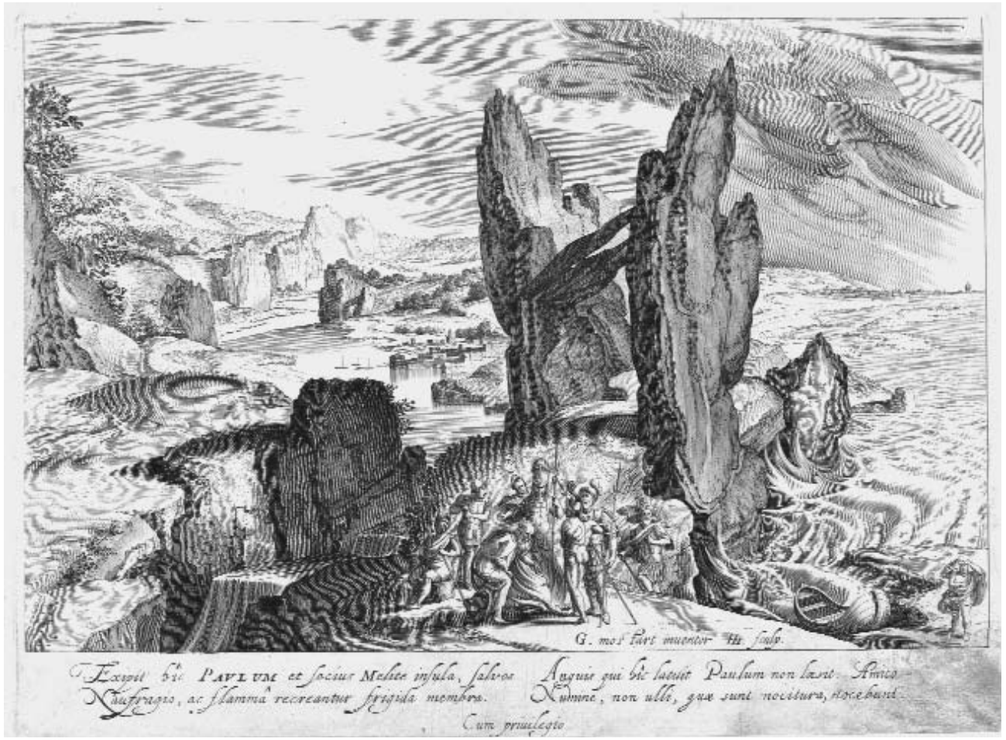
SB

10 **Hendrick Hondius** (1573-1650)
nach Gillis Mostaert (um 1534-1598)

LANDSCHAFT MIT PAULUS NACH DEM SCHIFFBRUCH AUF MALTA

Gemäß der holländischen Tradition nahmen Landschaften seit jeher einen bedeutenden Rang im Werk des Haager Kupferstechers Hendrick Hondius ein. Zahlreiche Meister des 16. Jahrhunderts zählen zum Repertoire des auch als Verleger tätigen Hondius, darunter namhafte Künstler wie Pieter Bruegel d.Ä. oder Karel van Mander. Der Signaturbeisatz „G. Mostaert inuentor" deutet darauf hin, dass der Betrachter es auch bei dem vorliegenden Stich nicht mit einer Komposition aus eigener Feder, sondern einer Reproduktion nach dem hochrangigen Antwerpener Maler Gillis Mostaert zu tun hat. Der Schüler Jan Mandyns und Frans Floris' trug mit seinem ungewöhnlich vielfältigen Œuvre zur Weiterentwicklung der flämischen Genre- und Landschaftsmalerei bei. Wie intensiv Hondius sich aber in seinem Stich des Paulus auf Malta mit dem Original Mostaerts auseinandersetzte, ist nicht mehr nachvollziehbar. Das Gemälde gilt als verschollen.
Vor dem Hintergrund einer weiten, maritimen Überschaulandschaft in der traditionellen niederländischen Manier des 16. Jahrhunderts, erhebt sich eine felsige Landzunge über dem stürmischen Meer. Die schroffe Klippe erstreckt sich vom Vordergrund des Bildes diagonal in den rechten Mittelgrund, wo zwei bizarre Monolithe wie Mahnmale in den verhangenen Himmel ragen. In ihrer bedrohlichen Monumentalität mit ihren kantigen Felsspitzen und den dunklen Schatten im zerklüfteten Gestein dominieren sie die gesamte Komposition. Gleichzeitig gliedern sie das Bildfeld auch horizontal. Während auf der linken Seite das Meer zwischen den aufragenden Felswänden in eine sanfte Lagunenlandschaft ausläuft, peitscht auf der rechten die Flut an die Steilküste. Dunkle Wolken ziehen vom Meer her auf und künden von einer schicksalhaften Atmosphäre.
Erst auf den zweiten Blick wird man der figürlichen Szene am Fuße der Gesteinsformationen gewahr. Eingerahmt von den schwarzen Schatten der Felsen hat sich eine achtköpfige Personengruppe um ein Feuer versammelt, dessen Flammen die finstere Szenerie des Vordergrundes fast mystisch aufhellen. Der Kontrast zwischen der übermächtigen Natur und den Figuren en miniature ist nicht nur ein Merkmal von Mostaerts frühem Landschaftsstil, sondern zeugt vom Einfluss Joachim Patiniers,der den Typus der suchbildartigen Überschaulandschaften zu Beginn des 16. Jahrhunderts prägte.[1]
Unter der Gruppe der Soldaten sticht ein älterer Mann links des Feuers hervor, um den die Schar sich neugierig ringt. Über die Flammen gebeugt versucht der Alte, eine Schlange von seinem linken Unterarm abzuschütteln: Eine Darstellung, so zentral für die bildliche Erzählung und dennoch so miniaturhaft, dass sie in der gewaltigen Landschaftskulisse fast unterzugehen droht.
Doch die lateinische Texttafel unterhalb des Bildes bietet Aufschluss, mit welchem Ereignis der Betrachter es hier zu tun hat. Es handelt sich um eine Episode aus Paulus` Odyssee nach Rom. Bei seiner Überführung von Jerusalem in die italienische Hauptstadt strandet der verhaftete Apostel nach einem Schiffbruch auf der Mittelmeerinsel Melite, vermutlich Malta. In der Apostelgeschichte 28, 1-10 schildert Lukas das göttliche Wunder, das Paulus dort widerfährt. Beim Feuermachen wird der Missionar von einer aufgeschreckten Viper in die Hand gebissen. „Als die Einheimischen das Tier an seiner Hand hängen sahen, sagten sie zueinander: Dieser Mensch ist gewiss ein Mörder; die Rachegöttin läßt ihn nicht leben, obwohl er dem Meer entkommen ist. Er aber schleuderte das Tier ins Feuer und erlitt keinen Schaden."[2] Daraufhin glauben die Malteser, dass Paulus selbst ein Gott sei. Nach dem Physiologus, der frühchristlichen Naturkunde, verstopft die Viper ihre Ohren vor der Stimme des Schlangenbeschwörers, im übertragenen Sinne der des Missionars.[3] Doch durch ihren Feuertod bricht Paulus den Bann der Schlange und selbst die Heiden Melites erkennen seinen göttlichen Beistand an und öffnen ihre Ohren für die christliche Botschaft. In Hondius' Kupferstich fehlen allerdings die maltesischen Ureinwohner, die laut Neuem Testament dem Geschehnis beiwohnen. Stattdessen ist die Szene mit Soldaten in spanisch anmutender Tracht ausstaffiert. Ein Seitenhieb auf die politische Situation in den südlichen Niederlanden? Ekkehard Mai zufolge nahm sich Mostaert hin und wieder die Freiheit, die spanischen Besatzer in seinen Gemälden auf subtile Weise zu diskreditieren.[4] So könnte auch hier der errettete Paulus als Symbol für die göttliche Unterstützung der Flamen gegenüber der Fremdmacht stehen.

AO

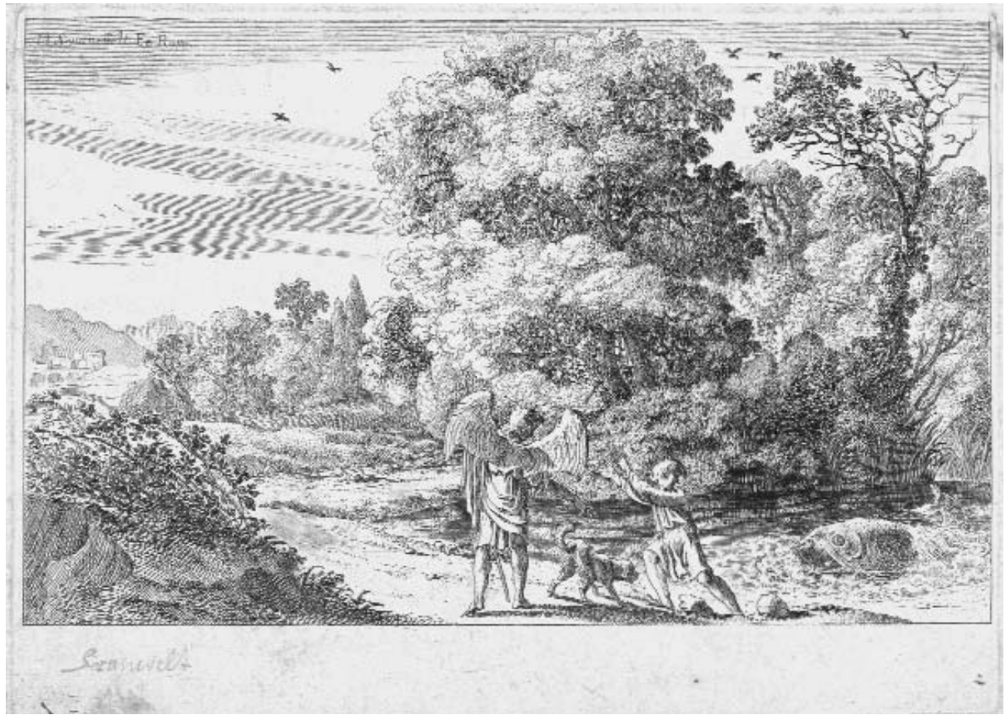


11 Herman van Swanevelt
(um 1600-1655)

TOBIAS UND DER ENGEL

Die Landschaftsradierungen Herman van Swanevelts, der auf Grund seiner stark an Claude Lorrain orientierten Malerei auch Herman d'Italie genannt wurde, markieren ein wichtiges Bindeglied zwischen der Kunst der Gründergeneration holländischer Italianisaten wie Cornelis van Poelenburgh (um 1586-1667) oder Bartholomeus Breenbergh (1598-1657) und der ihnen nachfolgenden Generation, bei der besonders Nicolaes Berchem (vor 1620-1683) hervortritt. Joachim von Sandrart, der van Swanevelt in Rom kennen gelernt haben dürfte, wo letzterer zwischen 1624 und 1637 ansässig war, lobt ihn in seiner Teutschen Academie, „weil er, gute Landschaften und Ruinen zu mahlen, sich immerdar in alten Ruinen, Einöden und wüsten Plätzen um Rom, Tivoli und Frescada [Frascati] aufgehalten."[1] Früh erfuhren gerade die Radierungen Swanevelts als Inspirationsquelle für Landschaftsmaler eine weit reichende Rezeption und fanden schnell bereits Eingang in die Graphiksammlungen der großen Connaisseurs des 17. und 18. Jahrhunderts.
Vor einer weiten, italienisch anmutenden Landschafskulisse, die sich auf der linken Seite zu einem Ausblick in eine in der Ferne von einer Hügelkette begrenzte Ebene öffnet, zeigt Swanevelt eine Szene aus dem deuterokanonischen Buch Tobit (Tob 6,2-3). Auf seiner Reise nach Medien, auf der Tobias, der Sohn Tobits, vom Erzengel Rafael begleitet wird, übernachten beide am Tigris. Als Tobias im Fluss baden wollte, schoss ein großer Fisch hervor, der ihn zu verschlingen drohte. Voller Schreck wich Tobias zurück. Swanevelt kombiniert in seiner Radierung die panische Flucht des Tobias, dessen Gefährdung durch den neben ihm stehenden, den Fisch anbellenden Hund noch unterstrichen wird, mit der in der biblischen Erzählung folgenden Aufforderung des Engels, Tobias solle den Fisch packen und töten, um ihm Herz, Leber und Galle herauszunehmen. Mit deren Hilfe nämlich könne er die Blindheit seines Vater und seine zukünftige Frau von den Nachstellungen eines Dämonen heilen.
Das Besondere am Radierstil Swanevelts ist seine ausgeprägte Begabung, seinen Kompositionen die Wirkung eines sonnendurchfluteten Nachmittags zu verleihen.
Zwar erinnert seine Technik in ihrer feinen zeichnerischen Struktur noch an graphische Arbeiten seines vermeintlichen Lehrers Claude. Doch sind Claudes Radierungen von einer bewegteren Linienssprache, zeigen teils verwirbelte Strukturen und skizzenhaftere Momente. Swanevelt hingegen arbeitet kontrollierter, setzt seine Striche wohlgeordnet nebeneinander und kommt so - auf einem anderen Wege als Claude - zu einer durchaus ähnlichen Bildwirkung. Hier tritt die Bewegtheit des Ganzen zu Gunsten einer stärker betonten warmen, wie flimmernd erscheinenden Lichtwirkung zurück.

SB

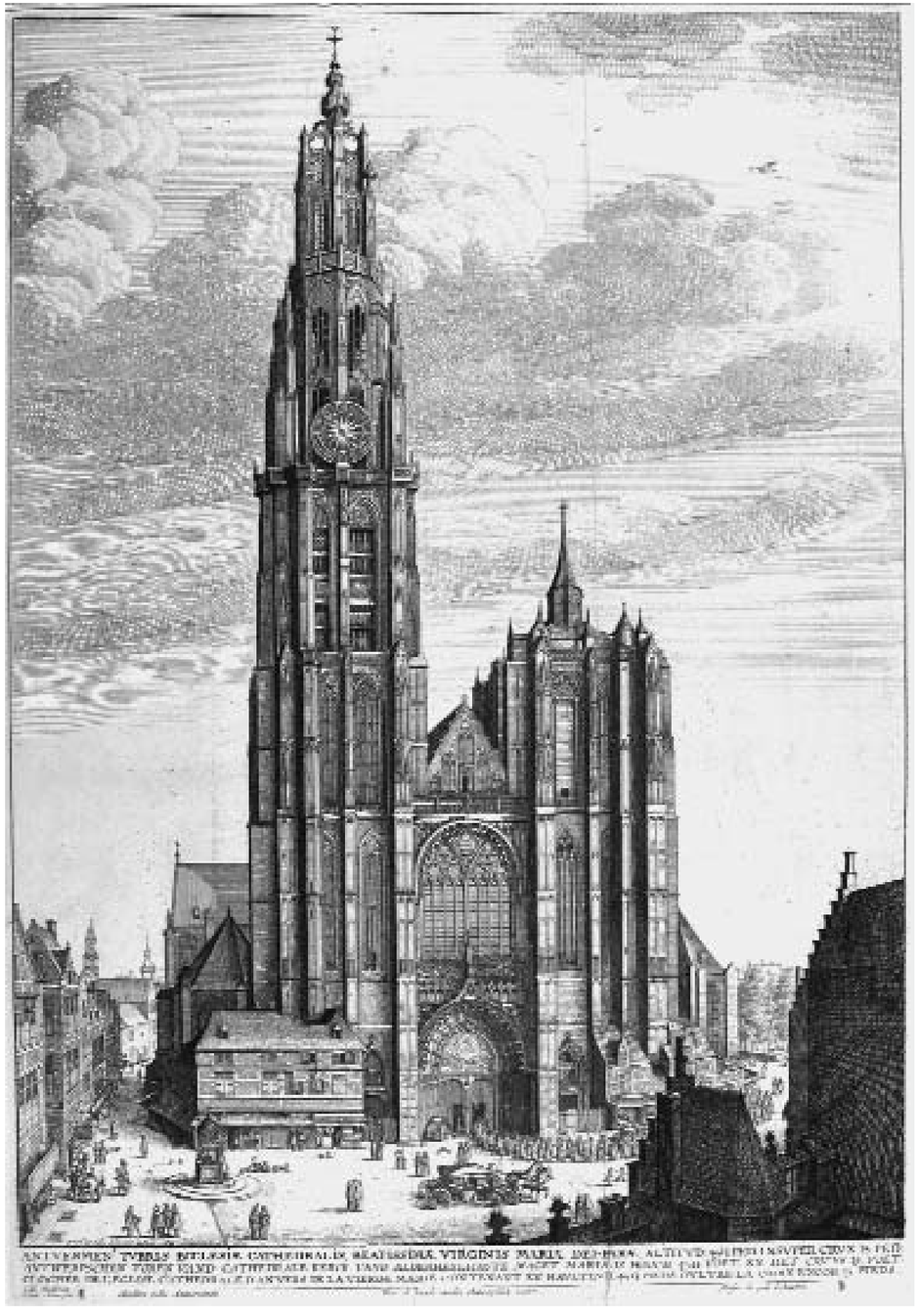


12 Wenzel Hollar (1607-1677)

DIE KATHEDRALE VON ANTWERPEN
1649

1521 weit gehend fertig gestellt und 38 Jahre später zur Bischofskirche erhoben, ist die 1352 begonnene Antwerpener Liebfrauen-Kathedrale (Onze-Lieve-Vrouwekathedraal) am Handschoenmarkt die größte gotische Kirche der nördlichen wie südlichen Niederlande. Sie konkurriert sowohl von ihrer Größe als auch von ihrer Architektur her mit einigen der wichtigsten Bauwerke der französischen Kathedralgotik des 13. Jahrhunderts. Besonders ihr 123 m hoher Nordturm beherrscht bis heute die Kulisse der Stadt an der Schelde und hat schon früh auf Grund seiner grazilen Strukturen und seiner abwechslungsreich vor- und zurückspringenden Baudetails höchste Anerkennung gefunden. So soll Kaiser Karl V. über den Turm gesagt haben: „Dieses Denkmal ist ein Königreich wert, es verdient mit einem Futteral verdeckt und dem Volk nur einmal im Jahr gezeigt zu werden."
Der aus Böhmen stammende Graphiker Wenzel Hollar, der eine wichtige Station seiner Ausbildung 1631/32 in der Frankfurter Werkstatt Matthäus Merians absolvierte, zeigt den gewaltigen Kirchturm auf seiner Radierung in einer Perspektive, in der er von einem Besucher Antwerpens damals nicht zu erleben war. Auch heute kann er in dieser Weise nicht wahrgenommen werden, zu eng stehen Wohn- und Geschäftshäuser um das gewaltige Gotteshaus.
Hollar, der nach der Vertreibung seines Gönners und Dienstherren, des Earl of Arundel, aus England ab 1644 in Antwerpen ansässig war, erhielt für sein Schaffen in der Scheldestadt entscheidende Impulse durch die niederländische Stecherkunst seiner Zeit. Die Antwerpener Jahre markieren innerhalb seines druckgraphischen Œuvres einen Höhepunkt. Mehrheitlich zeichnen sich die in diesem Zeitraum entstandenen Arbeiten durch eine technisch außergewöhnlich perfekt formulierte Präzision in der Darstellung von kleinteiligen, weichen oder besonders zarten Materialien und Strukturen aus. Hervorzuheben sind dabei Blätter wie der so genannte „Muff mit Brokatband" von 1647 oder die Modestiche aus den Serien „Ornatus muliebris" (1640), der „Aula veneris" (1643/44) oder das „Theatrum mulierum". Auch viele topographische Ansichten, die Hollar in diesem Zeitraum realisierte, zeichnen sich durch eine ähnlich hoch differenzierte, technisch überaus raffiniert ausgeführte Formulierung in den Details aus. Dass Hollar gerade von der Antwerpener Kathedrale fasziniert war, muss nicht verwundern - auch eine Ansicht des Straßburger Münsters oder der Londener St. Pauls-Kathedrale hatte er gefertigt. Doch ist die auf dem hier gezeigten monumentalen Einzelblatt gefundene druckgraphische Abschilderung der architektonischen Leichtigkeit und des Detailreichtums des großartigen Glockenturms der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal einzigartig. Bereits früh wurde die Radierung von Kennern und Sammlern als „Capital-Stück" (Michael Huber, 1796) in Wenzel Hollars äußerst umfangreichem, sich insgesamt auf mehr als 2.700 Blätter belaufenden Œuvre gewürdigt und war entsprechend gesucht.

SB



13 Pierre II.-Alexandre Aveline

(1702-1760)
nach Antoine Watteau (1684-1721)

DIANA IM BADE
1729

Der französische Kupferstecher Pierre II.-Alexandre Aveline stach hauptsächlich nach den Werken ihm zeitgenössischer Meister. Besonders zahlreich sind dabei qualitätsvolle Stiche nach Werken Antoine Watteaus.[1] Als exemplarisch hierfür kann das vorliegende Blatt nach dem Gemälde „Diana im Bade" gelten, dass sich heute im Louvre befindet. Gezeigt wird darauf die Göttin Diana. In der römischen Mythologie ist sie die Schutzgöttin der Frauen, bzw. die Göttin des Lichts und der Natur. Heute ist Diana vor allem als Göttin der Jagd bekannt. Für Keuschheit und Jungfräulichkeit stehend, wurden die dem griechischen Mythos entsprechenden Sagen der Artemis auf Diana übertragen.
Antoine Watteau ließ sich von Werken anderer Künstler – etwa Hans Rottenhammers d. Ä. (1564-1625) „Diana und Actaeon" (1602) - bei der Wahl des Bildthemas inspirieren. Als eindeutige Vorlage für den hier gezeigten Stich kann jedoch das Gemälde „Diana und ihre Begleiter ruhen nach der Jagd" (1707) von Louis de Boullogne d.J. (1654-1733), genannt werden. Watteau nutzte dabei eine der Dienerinnen der Göttin aus Boullognes Bild für seinen Entwurf der Diana. Er übernahm weitgehend die Pose der dort dargestellten Frau und veränderte nur leicht den Kopf, das Gesicht sowie die Blickrichtung. Zudem werden bei Watteau die Hände und Füße der Göttin feingliedriger dargestellt.[2]
Betrachtet man den Stich von Aveline, so muss man sich bewusst machen, dass dieser, der Technik des Reproduktionsstichs entsprechend, das Werk Watteaus im Gegensinn, also spiegelverkehrt wiedergibt. Der Stich wurde 1729 im „Mercure de France" angekündigt, und als Teil des „Recueil Jullienne" publiziert.
Das Bild zeigt die nackte, auf Tüchern sitzende Diana am Ufer eines ruhigen Gewässers. Während eines ihrer Beine im Wasser ruht, wäscht sie das andere. Ihr Blick geht in Richtung des verzierten, neben ihr liegenden Köchers in dem sich mehrere Pfeile befinden. Vom Betrachter aus links neben Diana sieht man einen Baumstumpf sowie am Ufer wachsendes Unterholz. Rechts von der Göttin ist sich im Hintergrund verlaufendes Buschwerk zu erkennen. Hier ist ein italienisch anmutendes, burgähnliches Gebäude zu sehen, wobei der größte Teil des Hintergrundes vom Himmel eingenommen wird.
Alleine in der Natur sitzend, bildet die Figur der Diana klar den Mittelpunkt der Komposition. Achtet man auf ihre Proportionen, so fällt auf, dass zum einen ihr Kopf zu klein wirkt, zum anderen die Beine zu lang erscheinen. Zudem stimmt die Anatomie der zu sehenden Brust nicht und die Arme wirken fast männlich muskulös. Im Kontrast dazu sind das hübsche Gesicht sowie die besonders filigran dargestellten Hände und Füße dem für Watteau typischen Frauenbild geschuldet.[3]
Es stellt sich nun die Frage, ob Watteau mit seinem Gemälde ein mythologisches Bild oder ein erotisches Frauenideal schaffen wollte. Für ein mythologisches Werk spricht alleine der Köcher, welcher das typische Attribut der Göttin ist. Er ist in der Vorstudie zu dem Gemälde noch nicht vorhanden und wurde erst im eigentlichen Gemälde hinzugefügt.[4] Dies könnte aufzeigen, dass Watteau nicht ausschließlich auf das mythologische Thema Bezug nahm, sondern vielmehr durch die Schutzgöttin der Frauen sein Idealbild des Weiblichen zeigen wollte.

EP

14 Philippe-Louis Compagnon-Desplaces (1682-1739)
nach Charles Coypel (1694-1752)

PYRAMUS UND THISBE

Vom eigenen Schwert tödlich getroffen, liegt Pyramus sterbend in den Armen von Thisbe, seiner todgeglaubten Geliebten. Der römische Dichter Ovid[1] berichtet in seinen weit rezipierten Metamorphosen von der tragischen Geschichte der beiden babylonischen Liebenden, deren Schicksal nicht nur Shakespeare in Romeo und Julia oder Andrew Lloyd Webber in der West Side Story verarbeitet haben: Da sich beide wegen ihrer verfeindeten Familien nicht lieben dürfen, beschließen sie nächtens die Flucht. Angekommen unter dem als Treffpunkt vereinbarten Maulbeerbaum gewahrt Thisbe eine Löwin, die, gerade von der Jagd kommend, nach Wasser sucht. Sie flüchtet in eine Höhle, verliert dabei aber ihr Tuch, welches die Löwin findet und in ihr blutverschmiertes Maul nimmt. Pyramus, verspätet an den Treffpunkt eilend, findet das blutverschmierte Tuch und wähnt Thisbe von wilden Tieren zerrissen. Doch kurz nachdem er sein Schwert gegen sich selbst gerichtet hat, erscheint seine Geliebte unversehrt und findet ihren sterbenden Freund. Genau diesen dramatischen Moment schildert das zwischen 1725 und 1735 entstandene, heute verlorenen Gemälde von Charles Coypel[2], das Philippe-Louis Compagnon-Desplaces in seinem virtuosen Reproduktionsstich wiedergibt. Begleitet von einem eine Fackel tragenden Engel, der einerseits gestenreich tröstend das Leid Thisbes abzumildern versucht und anderseits in der Tradition der Märtyrerdarstellungen früherer Zeiten auf die Erfüllung ihrer Liebe im gemeinsamen Tod hindeutet, trauert Thisbe um ihren nun endgültig unerreichbaren Geliebten.
Der in Paris geborene Philippe-Louis Compagnon-Desplaces war stark beeinflusst von der Entwicklung der französischen Reproduktionsgraphik, die in dem Kupferstecher und Verleger Girard Audran (1640-1703), bei dem Desplaces möglicherweise in die Lehre ging, ihren künstlerischen Hauptmeister gefunden hatte. Die von Audran perfektionierte französische Variante der Reproduktion von Gemälden, bei der das besondere Augenmerk auf der möglichst korrekten Wiedergabe der Zeichnung des zu reproduzierenden Werkes lag, sah eine vorbereitende Anlage der Zeichnung des Stichs mit Hilfe der Radierung auf der Kupferplatte vor, bevor in einem zweiten Schritt die Körper- und Gegenstandsmodellierungen mit ihren Schattenpartien und Lichteffekten mittels des Grabstichels in die Platte hinein gestochen wurden. Dieser Reproduktionstechnik weitgehend epigonenhaft folgend, war Desplaces als von seinen Zeitgenossen hochgeschätzter Reproduktionsgraphiker[3] an verschiedenen Stichwerken beteiligt, u. a. an den zwischen 1726 und 1728 herausgegebenen „Figures de différents caractères" nach Handzeichnungen Antoine Watteaus oder an der „Histoire d'Enée painte dans la Galerie du Palais-Royal par Antoine Coypel" (1717-1721). Zudem schuf er eine beträchtliche Anzahl von Einzelblättern hauptsächlich nach Arbeiten bedeutender Zeitgenossen sowie nach den großen Meistern der Vergangenheit. Eine besondere Eigenart seiner Technik waren die so genannten „tailles méplates", „Striche" - so der deutsche Kupferstichkenner und Kunsttheoretiker Michael Huber (1727-1804) - „die mit Ueberlegung nach den Flächen und Formen der Gegenstände angelegt sind [...] und seinem Stiche eine ganz eigene Festigkeit"[4] verleihen.

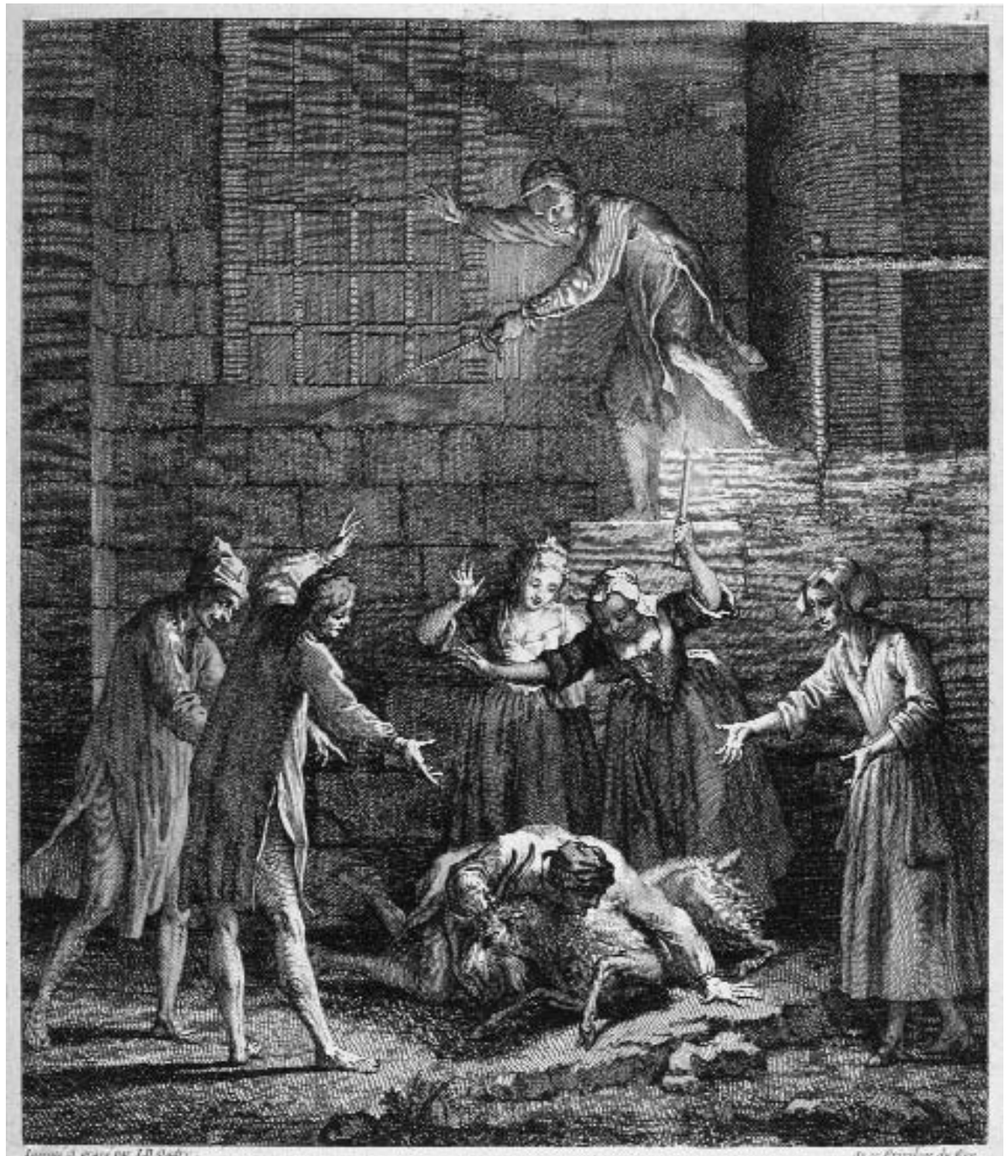
SB

15 Jean-Baptiste Oudry (1686-1755)

HERR VON RAPINIÈRE FÄLLT ÜBER DIE ZIEGE
1729

Der in Paris geborene Jean-Baptiste Oudry ist vor allem bekannt als Stillleben-, Jagd- und Landschaftsmaler. Doch betätigte er sich auch im Bereich der graphischen Künste. So war Oudry beispielsweise als Illustrator beteiligt an der Ausschmückung der Ausgabe von Jean de La Fontaines Fabeln, die von Charles-Antoine Jombert zwischen 1755 und 1759 in vier Bänden besorgt wurden[1]. Zudem fertigte er 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. Dieser Roman, der erstmals zwischen 1651 und 1657 in zwei Bänden erschien, erzählt in loser Abfolge die Erlebnisse einer Schauspielergruppe aus der französischen Provinz. Kein Held steht bei Scarron im Mittelpunkt der Handlung, keine heroischen Taten wie im zeitgenössischen „roman héroïque" oder herzzerreißende Emotionen wie im Schäferroman werden geschildert. Vielmehr versteht es der Autor, in teilweise recht derb anmutenden Dialogen und Szenen die Lebensumstände von Schauspielern fernab der Höfe lebensnah - wenn auch teilweise burlesk überzeichnet - darzustellen. Der Roman hatte großen Erfolg. Nicht nur, dass verschiedene Versuche unternommen wurden, das unvollendet gebliebene Werk zu vollenden. Auch in der Malerei der Zeit finden sich eine ganze Reihe von Projekten, die wichtigsten Szenen des Romans auf Gemälden wiederzugeben.
Ein solches, äußerst ambitioniertes Projekt ist das von Jean-Baptiste Oudry. Seine Idee, den „Roman Comique" zu illustrieren, entstand kurz nach 1725, als der Künstler mit einer von Jean-Baptiste Coulom (vor 1668-1735) gefertigten Gemäldeserie in Kontakt kam, die insgesamt 23 Szenen von Scarrons Werk wiedergab.[2] Bereits zwei Jahre später kündigte Oudry im Mercure de France seine Absicht an, einzelne Themen des Romans zu zeichnen und diese Zeichnungen radieren zu lassen. Alle heute noch erhaltenen Zeichnungen sind von hoher Qualität, doch litt das Gesamtprojekt darunter, dass auch mittelmäßige Stecher für die Umsetzung von Oudrys Zeichnungen herangezogen wurden. Lediglich die ersten zehn publizierten Radierungen sind von Oudry eigenhändig ausgeführt worden und stehen in ihrer künstlerischen Qualität den Zeichnungen in nichts nach.
Bereits im Januar 1729 vermeldet der Mercure das Erscheinen der ersten sechs 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 weit gehend 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, begibt 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 begibt 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 mittig platzierten Ort von Rapinières Irrtum. Das große Geschrei ist förmlich zu hören; die Bildunterschrift erläutert – zum Vorlesen bei einer gemeinsamen Bildbetrachtung in Gesellschaft geeignet – das burleske Geschehen.

SB



16 **Gilles Demarteau** (1722-1776)
nach Antonis van Dyck (1599-1641)

PORTRÄT DES ANTWERPENER KUNSTSAMMLERS JACOB DE CACHOPIN 1773

Innerhalb der Reproduktionsgraphik etablierte sich seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert ein Bereich, der sich der Wiedergabe von Handzeichnungen bedeutender Künstler widmete. Diese wurden von Sammlern und Connaisseurs - worunter man im weitesten Sinne Kunsthistoriker avant la lettre zu verstehen hat - stark nachgefragt. Bei diesen Reproduktionsgraphiken kam es besonders darauf an, die den graphischen Ausdruck der einzelnen Zeichnungen tragende „Handschrift" des jeweiligen Künstlers so genau wie möglich wiederzugeben.
Denn Handzeichnungen sowie vermehrt Druckgraphiken nach diesen dienten der sich seit 1700 stark verbreiternden Gruppe der Kunstsammler dazu, sich mit den stilistischen Besonderheiten einer Künstlerpersönlichkeit vertraut zu machen, um auf diese Art Kennerschaft (connaissance) und damit die Befähigung zum kritischen Urteil in Kunstdingen zu erlangen.[1]
Das vorliegende Blatt ist eine solche Zeichnungsreproduktion auf höchstem Niveau. Der ausführende druckgraphische Künstler, Gilles Demarteau, gibt seitenverkehrt eine heute im Pariser Louvre verwahrte, mit brauner Tinte lavierte Kreidezeichnung[2] Antonis van Dycks wieder. Sie weicht nur in wenigen Bereichen von der dem Stich zugrunde liegenden Vorlage ab. Dem Bedürfnis weiter Sammlerkreise folgend hatte Demarteau in der Nachfolge von Jean Charles François (1717-1769) eine Methode weiterentwickelt, mit der sich die mit Rötel, Kreide oder anderen Materialien realisierten mehrfarbigen Skizzen großer Meister in der Duckgraphik mimetisch weitgehend genau reproduzieren ließen. Die nach ihrer Möglichkeit zur faksimileartigen Nachahmung[3] dieser Zeichnungstechniken 'Crayonmanier' genannte Technik, bei der speziell dafür entwickelte Kupferstichwerkzeuge wie die Echoppe, das Mattoir oder ein Roulette genanntes gezähntes Rolleisen zum Einsatz kamen, erlebte zwischen 1730 und 1780 einen Höhepunkt. Erst die apparatfixierte Reproduktion mittels der Fotografie, bei der - nach anfänglichen Schwierigkeiten[4] - die Hand des reproduzierenden Künstlers zusammen mit seiner stets interpretierenden Übersetzungsleistung ausgeschaltet werden konnte, bot einen höheren Grad an Imitation als die alte druckgraphische Technik. Doch diese Beeinträchtigungen wurden erst einige Jahre nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert behoben. Bis dahin verblieb die Crayonmanier im Bereich der Handzeichnungsreproduktion weitgehend unübertroffen.

SB

17 Jean Baptist Guélard

(tätig 1733-48)
nach Jean Jacques Spoede
(um 1680 – 1757)

LE DOYEN DES M^E PEINTRES - BOLUREAU.
1743

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Ereignissen des täglichen Lebens seiner Zeit war ein fundamentaler Bestandteil des Œuvres von Spoede.[1] Seine Kommentare zu den gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Geschehnissen hielt er in Form von Karikaturen fest. Eines der besten Blätter innerhalb seines graphischen Werks ist die karikaturistische Porträtzeichnung des Nicolas Bolureau, nach der Jean Baptist Guélard 1743 einen Kupferstich anfertigte.[2] Es wird fälschlicherweise angenommen, dass dieser Kupferstich auf einem Gemälde Spoedes fußt. De facto handelt es sich hierbei allerdings nicht um einen Reproduktionsstich, sondern um eine Originalgraphik. Vorlage war die bereits angesprochene Zeichnung, die Spoede eigens für die druckgraphische Umsetzung anfertigte. Das Gemälde im Museum in Orléans, auf welches die Literatur anspielt, diente hingegen nicht als Vorlage, sondern entstand nach diesem Kupferstich.[3] Besondere Aufmerksamkeit schenkte Guélard der Darstellung der Leinwand, die der alte Mann unter seinem linken Arm trägt. Hier nahm er auch, abgesehen von der Landschaftsdarstellung im Hintergrund, gegenüber der Zeichnung die größte Veränderung vor. Er passte sie an das Erscheinungsbild des alternden, zerschundenen Malers an und versah sowohl die Leinwand als auch den Keilrahmen mit deutlichen Alterungsspuren. Insbesondere das zerberstende Holz und der Stofflicken veranschaulichen den Eingriff Guélards in die Darstellung. Mit der Subskription betonte er ausdrücklich die Funktion Bolureaus als Maler und Dekan der Pariser Akademie St. Luke, während Spoede in seiner Zeichnung besonderen Wert auf die Betonung Bolureaus[4] als Kunsthändler legte. Die Charakterisierung der Zeichnung und des Stiches als Karikatur fußt nicht auf der zu Spoedes Zeiten gebräuchlichen Definition, sondern erfolgt nach der heutigen Bestimmung des Begriffs. Im 18. Jahrhundert gab es vielmehr zwei verschiedene Gattungen, die unter das heutige Verständnis von Karikatur fallen. Bei der ersten Kategorie handelt es sich um eine Art Fingerübung des Künstlers, die er in seinem Atelier anfertigte. Diese so genannte Künstlerkarikatur war nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Hingegen dienten die Satire, das Spottbild oder die populäre Propagandagraphik, welche der Rhetorik entlehnt wurden, der Verspottung, Anprangerung und Kritik von Lastern und Sünden einzelner Personen und ganzer Stände. Dabei war das wichtigste Stilmittel die Übertreibung des Dargestellten – der charakteristischen Merkmale von Personen und Ständen. Beabsichtigt war mit einer solchen Darstellung aber nicht die bloße Anprangerung, sondern auch die Veränderung der kritisierten Situation.[5] Die hier besprochene Zeichnung gehört somit zur zweiten Gattung der Karikatur, der Satire. Belegt wird diese Vermutung durch die Existenz des Kupferstiches, da ein solches Verfahren der Vervielfältigung des Bildes diente um es so für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Aber aus welchem Grunde wurde der Dekan einer Kunstakademie in einer solchen Weise öffentlich verspottet? Die Antwort findet sich in der damaligen Situation an den Kunstakademien in Frankreich wie im übrigen Europa. Etwa zeitgleich mit dem Siegeszug der Karikatur Mitte des 18. Jahrhunderts kam es zum so genannten Akademiestreit. In diesem Streit, der sich vornehmlich zwischen Künstlern der Akademie abspielte, wurde Kritik am kanonisierten akademischen Schönheitsideal ohne Rückbindung an die Wirklichkeit, Zweifel an der Gattungshierarchie sowie den Übungen an Replikationen und Abgüssen geäußert. Hierbei wurde die Karikatur zur wichtigsten Waffe der Akademiekritiker. Nichts sollte mehr überhöht in einer idealisierten Realität dargestellt werden.[6] In diesen Kontext können der Kupferstich und die zeichnerische Vorlage eingebettet werden. Die Subskription des Stiches legt die Vermutung nahe, dass Bolureau als Dekan der Akademie von St. Luke für Spoede das Symbol der alten, überholten Doktrin und er selbst ein Vertreter der neuen Lehre - Studium vor der Natur und Abbildung der Wirklichkeit - war. Aus diesem Grund ist Bolureau als alternder, gebeugter Künstler mit zerlumpter Kleidung und geflickter Leinwand dargestellt. Die triefende Nase und das Stützen auf den Stock verdeutlicht die Gebrechlichkeit des alten Mannes. Mit diesem Spottbild wird die Institution der Akademie in der Gestalt eines ihrer Vertreter bloßgestellt und als das entlarvt, was sie nach Ansicht Spoedes war: überholt und veraltet. AT

18 Daniel Chodowiecki (1726-1801)

CABINET D'UN PEINTRE - DER KÜNSTLER MIT SEINER FAMILIE 1771

Daniel Chodowiecki präsentiert sich dem Betrachter bescheiden und einträchtig im Kreise seiner Familie. Diese Radierung, die auf den Wunsch von Chodowieckis in Danzig lebender Mutter zurück geht, ihren seit dreißig Jahren nicht gesehenen Sohn zusammen mit seiner ihr bis dahin unbekannten Familie einmal zu sehen, ist heute eine Ikone des bürgerlichen Selbstverständnisses in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.[1] Ursprünglich nur als Zeichnung geplant, publizierte Chodowiecki dieses Familienporträt schließlich mit großem Erfolg als programmatisch für ihn werbende Druckgraphik, die kurz nach ihrem Erscheinen bereits so bekannt und nachgefragt war, dass Nachstiche entstanden. Engelmann verzeichnet drei Kopien, u. a. ein Schabkunstblatt von J. E. Haid (1739-1809) und eine Radierung von J. G. Penzel (1754-1809).

Der Künstler sitzt rechts am Fenster seines Salons und arbeitet an einer Zeichnung, einem Medium, mit der der ausgebildete Maler Chodowiecki zu diesem Zeitpunkt bereits hauptsächlich sein Geld verdiente. Am zentral im Raum platzierten Tisch zeichnet rechts sein ältester Sohn, der ebenfalls Künstler werden sollte. Er wird dabei von seinem jüngeren Bruder interessiert beobachtet. Links wacht Chodowieckis Frau hinter den gemeinsam am Tisch sitzenden Töchtern über den Fortschritt ihrer Studien. Dort wird nicht wie auf der rechten Seite konzentriert gearbeitet. Vielmehr beaufsichtigt die Mutter das Studium der Mädchen, die sich u. a. mit dem eingehenden Betrachten eines illustrierten Buches - eventuell eines Graphiksammelbandes - beschäftigen. Mit der prominent platzierten Darstellung dieses Sammelbandes reflektiert Chodowiecki zum einen die besondere Rolle seines eigenen Mediums, der Druckgraphik, für die allgemeine Erziehung - nicht nur der der Mädchen. Die Künste, gerade die graphischen, wurden allgemein von den Zeitgenossen als moralisch bildend betrachtet - Chodowiecki selbst arbeitete u. a. als Illustrator mit an Basedows epochalem „Elementarwerk". Zum anderen fasst er den Bezug zu den Künsten in seinem programmatischen Selbstporträt jedoch noch weiter. Typisch für Chodowiecki ist die Art, sich nicht alleine, wie so viele seiner Zeitgenossen als Künstler, selbstbewusst vor der Staffelei porträtieren zu lassen. Vielmehr zeigt er sich in seinem eigenen Salon, der angefüllt ist mit den Werken seiner eigenen, umfangreichen Kunstsammlung. Rechts auf dem Tisch sind Gipsfiguren zu erkennen - ein typisches Attribut des Künstlers seit dem 16. Jahrhundert. Die Gemälde an der Rückwand des Salons zeigen - Chodowiecki war u. a. auch als „marchand amateur", als selbst sammelnder Kunsthändler tätig - nachweisbar Bilder aus Chodowieckis eigener Sammlung.[2] Auch die links an die Wand gelehnten Graphikmappen verweisen auf die Bedeutung, die die traditionellen Künste, vermittelt über seine eigene Sammlung, für die Arbeit Chodowieckis hatten. Wie weit der Künstler in diesem Bezug auf die 'Kunstgeschichte' jedoch geht, zeigen zwei Details: Zum einen zitiert er in seiner Darstellung als am Fenster radierender Künstler eine Arbeit des deutschen Kupferstechers Georg Friedrich Schmidt, die, im Jahr 1758 entstanden, wiederum auf ein Blatt Rembrandts Bezug nimmt. Zum anderen bezieht sich das Detail der Zeichnung des ältesten Sohnes von Chodowiecki auf eines der Vorbilder des Künstlers, Jean Baptiste Chardin: das von ihm gezeichnete Pferd zitiert das Gemälde „Die Schulmeisterin" des französischen Meisters.

SB

19 Daniel Chodowiecki (1726-1801)

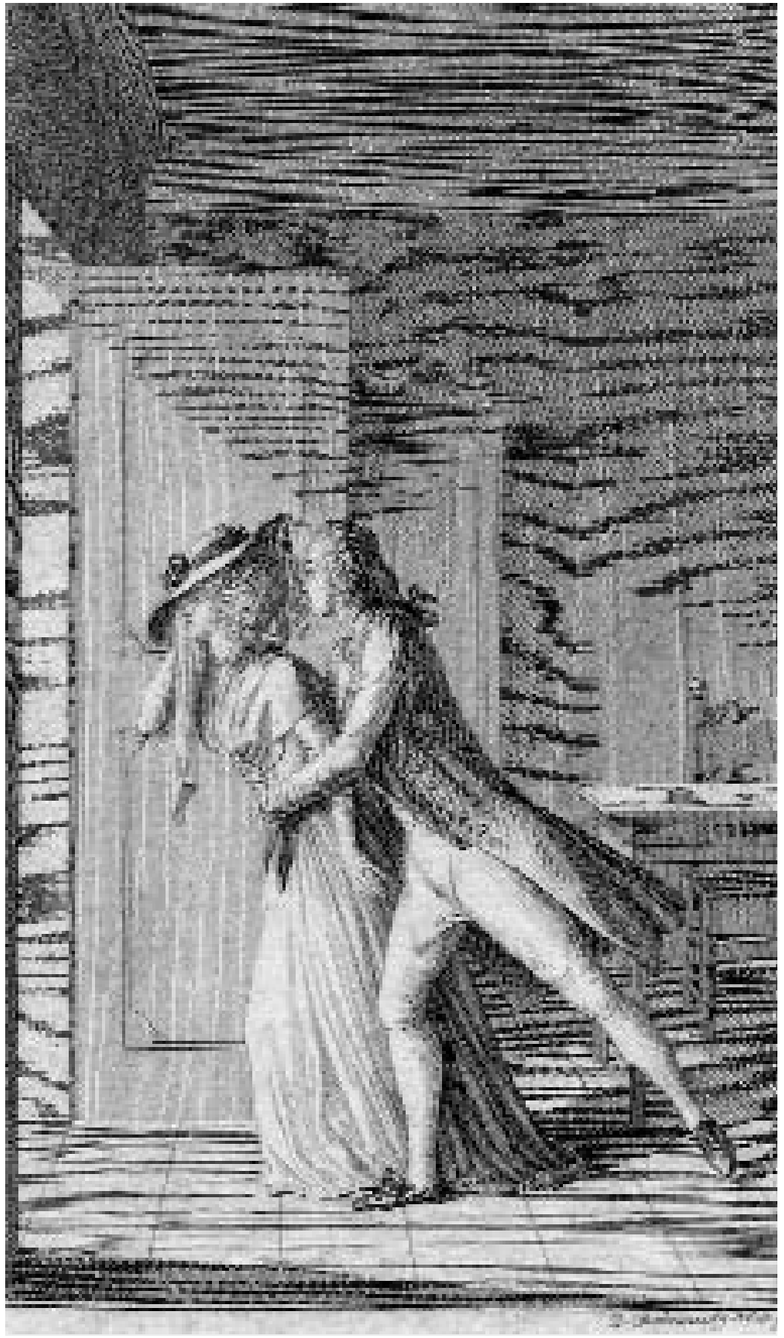
ILLUSTRATION ZU SAMUEL RICHARDSONS ROMAN „CLARISSA“, BLATT 8

In den letzten knapp dreißig Jahre seines Schaffens widmete sich Daniel Chodowiecki hauptsächlich der Anfertigung von Illustrationen zu Romanen, Almanachen oder anderen Schriften zeitgenössischer Autoren. Der Anteil dieser Radierungen beträgt in seinem Œuvre insgesamt ca. 80%. Neben seiner Tätigkeit für den „Göttinger Taschen-Calender“und den „Genealogischen Calender“ bebilderte er auch klassische Texte wie die Dramen von Shakespeare oder Schiller (Die Räuber, 1782), Goethes „Hermann und Dorothea“ (1798) sowie dessen „Werther“ (1776), Lessings „Minna von Barnhelm“ (1769) oder Rousseaus „Neue Heloise“. Doch ging Chodowieckis Engagement weit über diesen Kreis hinaus und umfasste auch den in seiner Zeit als ausdrücklich bürgerliche Kunstgattung neu entstehenden Roman.

Die literarische Qualität der Bücher, die der in Berlin ansässige Graphiker mit Radierungen bildlich ausstattete, traf jedoch nicht allgemein auf Zustimmung. So äußerte Goethe 1779 in einem Brief an Krafft, Chodowiecki beschäftige sich mit der „Illuminierung elendster Sudeleien“[1] und auch die übrige Kritik enthielt sich nicht entsprechender Bemerkungen. Zwar schätzte auch Goethe die ästhetischen Qualitäten der Chodowiecki'schen Radiernadel, doch zeigte sich der Literat nicht von dessen scheinbar sehr merkantilem Geschäftsgebaren begeistert. Sicherlich goutiert haben dürfte Goethe jedoch Chodowieckis Engagement bei der zwischen 1785 und 1787 in Genf und Paris vorgenommenen französischen Neupublikation des Romans „Clarissa: Or, the History of a Young Lady“[2] des englischen Schriftstellers Samuel Richardsons (1689-1761). Bei diesem umfangreichen Werk handelt es sich um einen Familienroman in ursprünglich sieben Bänden, der erstmals 1747/48, 1749 und 1751 in erweiterter Form erschienen ist. Der Roman gilt als eines der einflussreichsten englischen Werke für die Entwicklung der erzählenden Literatur im 18. Jahrhundert und als erster tatsächlicher Briefroman der europäischen Literatur. Er besteht aus 537 Briefen aus der Feder von mehr als zwanzig verschiedenen fiktiven Personen, die von Richardson verfasst wurden, der selbst nur als 'Herausgeber' des Romans auftritt. In den Briefen wird, vermittelt über die wechselvolle hochdramatische Geschichte der beiden Hauptpersonen, der von ihrer Familie verstoßenen tugendhaften Bürgertochter Clarissa Harlowe und ihrem genauso charmanten wie intriganten adeligen Verführer Robert Lovelace, beider Seelenwelt und Gemütszustände effektvoll ausgebreitet. Selbst Goethe, der den Roman in „Dichtung und Wahrheit“ interpretiert, überlegte kurz, den Tod seiner Schwester Cornelia in einem ähnlich gearbeiteten Roman zu verarbeiten.[3] Chodowieckis Radierung - insgesamt fertigte er fünfzehn Radierungen zu dieser Ausgabe von Richardsons Roman - illustriert den Moment, in dem die völlig verängstigte Clarissa erfährt, dass ihr Bruder James sie entführen will. Robert Lovelace versucht den Moment auszunutzen und bittet die von ihrer Familie vollständig verlassene Clarissa, ihn zu heiraten. Diese jedoch möchte sich erst über ihre Gefühle klar werden und weist ihn ab.

Das Blatt bietet, genauso wie die meisten der späten radierten Illustrationen Chodowieckis, keine künstlerisch besonders anspruchsvolle Lösung mehr, sondern ist routiniert entworfen und realisiert.[4] Es zeichnet sich durch eine malerisch bewegte Kleinteiligkeit aus, zeigt ruhige Verläufe der Formen, ausgewogene Hell-Dunkel-Kontraste sowie klare Raum- und Körperverhältnisse.

SB



20 Daniel Chodowiecki (1726-1801)

DAS BIBLIOTHEKSZEICHEN DES KÜNSTLERS 1777

Bei dem kleinformatigen Blatt handelt es sich um das persönliche Exlibris (lat. „ex libris" = aus den Büchern) Daniel Chodowieckis, das dieser auf den Innenseiten der vorderen Buchdeckel seiner Bibliotheksbestände klebte. Gemäß der allgemeinen Tradition, nach der Bucheignerzeichen oftmals allegorisch verschlüsselt auf die Lebensumstände oder Interessensschwerpunkte ihrer Besitzer verweisen, zeigt das Blatt neben dem Namen des Künstlers wie durch eine angeschnittene steinerne Fensteröffnung, die an einen Baumstamm gelehnte viel brüstige Personifikation der Natur. Zu ihren Brüsten führt der geflügelte Genius der Kunst mit andächtig niedergeschlagenen Augen einen Schüler, der, Natura umarmend, sich anschickt, an ihren Brüsten zu saugen.
Chodowiecki, der gelegentlich auch für andere Büchersammler und Bibliotheken Exlibris-Kleingraphiken schuf[1], greift hier thematisch auf die in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts noch vorherrschende Vorstellung zurück, dass ein wesentlicher Charakterzug aller Künste in ihren mimetischen Fähigkeiten begründet liegt, d.h. in ihren Möglichkeiten zur Nachahmung und eventuellen Übertreffung der Natur mit Feder, Pinsel oder Radiernadel.
Auf der Brüstung arrangiert Chodowiecki eine Vielzahl von Werkzeugen des bildenden Künstlers: Dort befinden sich eine Palette zusammen mit einem Bündel Pinsel und eine Zeichenfeder ruht auf einer begonnenen Zeichnung. Als Trompe-l'Œil ragt sie, effektvoll die Möglichkeiten der Kunst unterstreichend, über die ästhetische Grenze hinweg scheinbar in den Raum des Betrachters hinein und zeigt ein im Gespräch vertieftes Paar oder eine Anbetung. Daneben liegt ein Grabstichel, das eigentliche Arbeitsinstrument des Kupferstechers. Der vom Genius der Künste geführte Schüler jedoch hat noch keine Augen für die zum Schaffen von Kunst nötigen Werkzeuge. Er ist noch ganz damit beschäftigt, seine grundlegende Nahrung, die Inspiration, aus der Natur selbst zu gewinnen. Erst nach dem eingehenden Studium der Natur - so könnte man folgern - ist er in der Lage, Kunst zu schaffen. Denn Kunst verlangt zuerst Inspiration und danach die mechanische Beherrschung der Gerätschaften.
Dass die Werkzeuge auf der Brüstung die derjenigen Künste sind, in denen Chodowiecki selbst brillierte, ist nicht zufällig, zeigt er sich damit doch selbst als ein Künstler, der aus der Natur schöpft um so hohe, d.h. „wahre" Kunst hervorzubringen.

SB

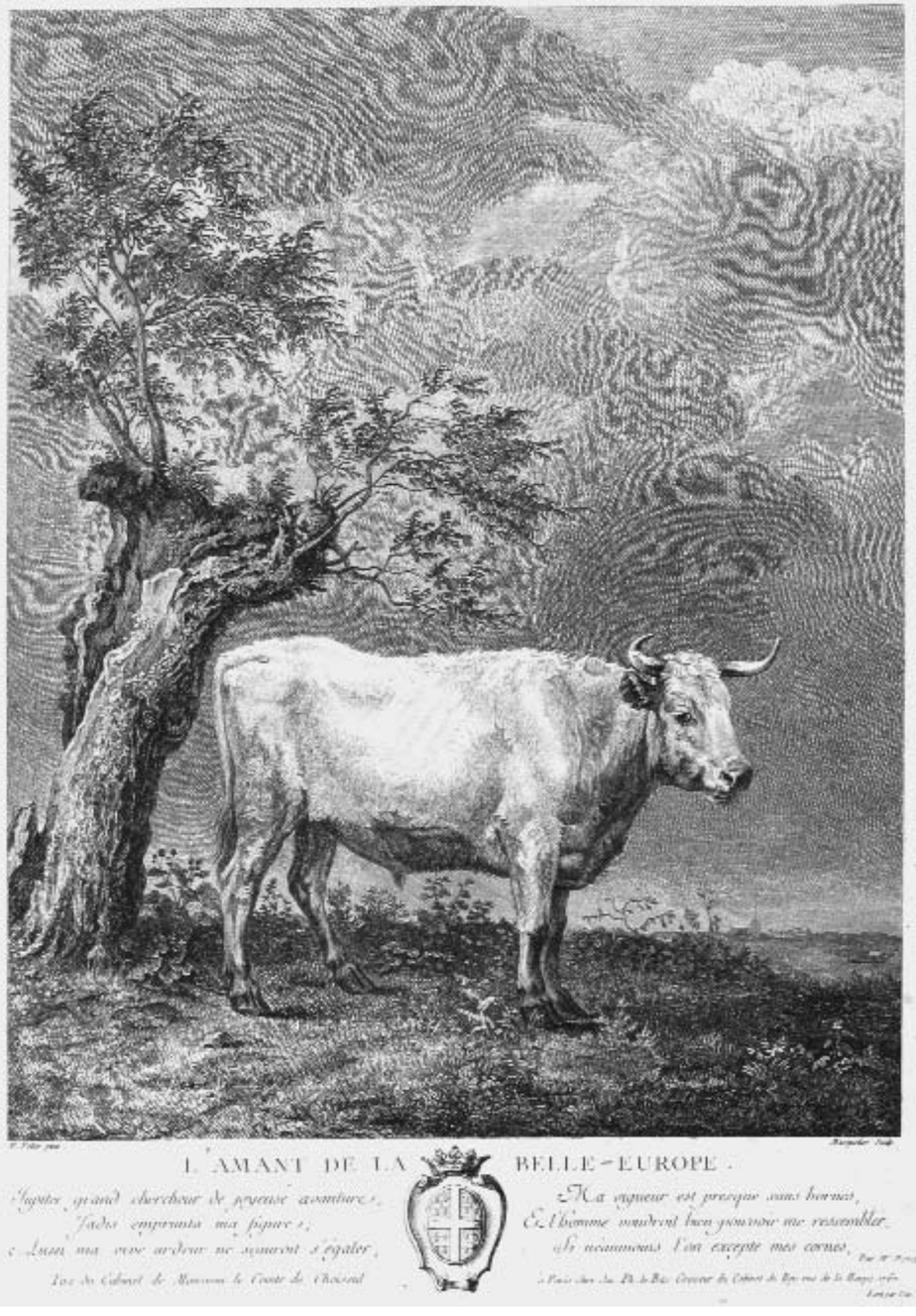
21 Louis Joseph Masquelier

(1741-1811)
nach Paulus Potter (1625-1654)

L'AMANT DE LA BELLE-EUROPE
1762

Der Reproduktionsstich nach einem Gemälde Paulus Potters wurde von dem Kupferstecher Louis Joseph Masquelier im Jahre 1762 angefertigt. Potters Œuvre ist bestimmt von Landschafts- und insbesondere Tierdarstellungen. Die holländische Weide mit Vieh und Stall, Bauernhöfen und ihren einfachen Bewohnern sind die Motive seiner Bilder. Rinder, Schafe, Ziegen, Pferde und Schweine werden von ihm mit einer besonderen Genauigkeit und viel Detailliebe umgesetzt. Diese unglaubliche Sorgfalt basiert auf seinem unermüdlichen Studium der Natur und Tierphysiognomie. Seine Landschaften sind keine Phantasielandschaften, sie zeigen meist das holländische Flachland, die Heimat des Künstlers.[1] Potter lässt sich mit seinem Stil in die Tradition der Amsterdamer Historienmaler einordnen: Lastman, Moeyert und Pieter Potter. Weiterhin orientierte er sich in seinem Werk an Rubens, Rembrandt, Antonio Tempesta, Johannes Stradanus und deren Nachfolgern.[2] Innerhalb seines Werkes vollzog sich die Ausbildung des reinen Tierbildes. Die Menschen treten immer mehr in den Hintergrund, während die Tiere im Vordergrund eine dominante Rolle einnehmen. Sie sind nicht mehr bloße Staffage, sondern werden zu Symbolträgern und zum Herzstück der Darstellungen.[3] Seine Werke zeichnen sich aus durch einen besonderen Gebrauch von Licht und Schatten, um Plastizität zu erzeugen und Formen hervorzuheben.[4] Es kommen zwei mögliche Bildquellen aus dem Œuvre Potters für Masqueliers Graphik in Frage. Das Gemälde „Der Stier" - heute im Mauritshuis, Den Haag - von 1647 soll ursprünglich ohne den Hirten, die Kuh und die Schafe vom Künstler angefertigt worden sein. Das ergab die Restaurierung 1972.[5] Der vorliegende Kupferstich könnte sich demnach an dieser Darstellung eines einzelnen Rindes orientiert haben.[6] Dafür spricht die ähnliche Gestaltung der Landschaft in Vorder- und Hintergrund. Die kurzen Hörner des Stiers auf dem Gemälde lassen allerdings vermuten, dass es sich im Gegensatz zur Graphik um ein jüngeres Tier handelt. Weiterhin wird in der Literatur ein Werk als Vorbild erwähnt, das allerdings 1864 in Rotterdam verbrannte.[7] Der Subskription zu Folge handelt es sich bei dem Stier, der vom Künstler in eine idyllische Landschaft eingefügt wurde, um den verwandelten Jupiter- „Jupiter grand chercheur de joyeuse avanture", auf der Suche nach einem amourösen Abenteuer. Gemeint ist hier die Entführung der Europa.[8] Darauf verweist auch der Titel der Graphik: „L'amant de la belle europe" - der Geliebte der schönen Europa. Das Oberhaupt der Götter entlehnte einst die Gestalt eines weißen Stieres - „Jadis emprunta ma figure" - um die phönizische Königstochter zu entführen. Er verliebte sich in sie, als er Europa mit ihren Gefährtinnen am Meer beim Spielen sah. Er legte sich bei ihnen nieder und ließ sich streicheln. Als die schöne Europa auf den Rücken des Tieres kletterte, stand es auf, lief ins Meer hinein und schwamm mit ihr auf die Insel Kreta, wo Jupiter sich zu Erkennen gab.[9] Es stellt sich die Frage, ob die mythologische Deutung der Darstellung bereits in Potters Gemälde oder seiner Zeichnung angelegt war oder ob es sich um eine Interpretation des Stechers handelt. Ein Blick auf die Ikonographie der Europa-Darstellungen zeigt, dass sich bereits im späten Mittelalter die Szene ihrer Entführung innerhalb des gesamten Mythos als bedeutend herausstellt. Meist sitzt Europa schon auf dem Rücken des Stiers und befindet sich noch am Strand ihrer Heimat oder bereits im Meer auf dem Weg zu der Insel Kreta. Weiterhin, allerdings wesentlich seltener, wird das Treiben der Gefährtinnen am Strand vor der Entführung dargestellt. Untypisch ist hingegen die alleinige Veranschaulichung des verwandelten Jupiters, so wie es die vorliegende Graphik zeigt. Alle gängigen Hinweise, die auf den Mythos um die Entführung der Europa hindeuten, wie beispielsweise das Ufer, die Gefährtinnen und Europa selbst, fehlen. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass es sich um eine nachträgliche Interpretation des Stechers handelt, die er durch die hinzugefügte Subskription zum Ausdruck bringt.[10]

KS

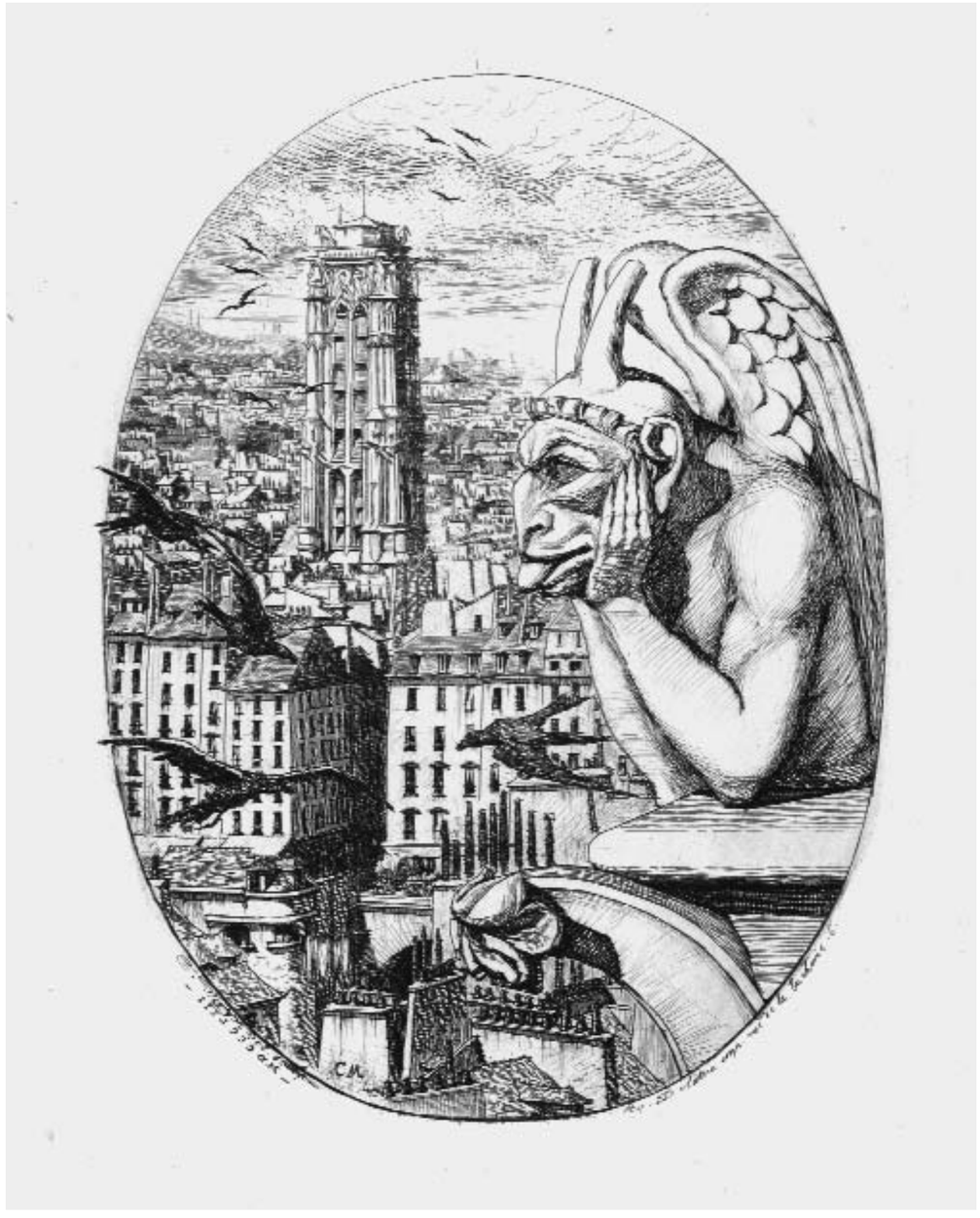


22 Charles Meryons (1821-1868)

LE STRYGE
1853

Auf die Zunge fällt der erste Blick. Leckt sich der Vampir aus Stein die Lippen nach menschlichem Blut in der Stadt, die ihm tief zu Füßen liegt? Oder streckt er die Zunge heraus, aus Abneigung oder Angst? Seine Augen verraten es nicht: Sie starren unbeteiligt geradeaus über alles hinweg.
Bis zum frühen 17. Jahrhundert reichen Publikationen von Pariser Stadtansichten zurück. Anlässe zu solchen Bildern waren Ereignisse wie Brände, der Abbruch von Häusern oder die siegreiche Heimkehr des Monarchen.
Zwar ist die Radierung „Le Stryge" detailreich, der Turm St. Jacques-la-Boucherie gut zu erkennen und das Häusergewirr sowie die Fabelfigur sind naturalistisch dargestellt. Trotzdem finden sich Elemente im Bild, die Meryon zu mehr als einem reinen Chronisten machen. Die Stadtlandschaft wird durch das diagonale Anvisieren der Szenerie vom Vampir im Vordergrund zum großen Teil verdeckt. Diese Sichtweise, ein Architekturdetail vor eine ferne Landschaft oder ein größeres Bauwerk zu setzten, kommt erst mit der Photographie im 19. Jahrhundert auf. Auch das Bildformat erinnert an die Linse des Photoapparats. Photographen waren damals oft zugleich Maler. So hat Meryon sicherlich Künstlerkollegen am selben Platz auf dem Turm der Notre-Dame getroffen und sich mit ihnen ausgetauscht. Trotzdem schließen Kunsthistoriker aus, dass Meryon nach photographischen Vorlagen gearbeitet hat. Im Gegenteil: Es existiert ein Photo, das sich bis ins Detail auf Meryons „Le Stryge" bezieht: Der Photograph Charles Nègre photographierte seinen Freund, den Architekturphotographen Henri Le Sec, auf dem Turm von Notre-Dame[1].
Zu Meryons Zeit gab es ein großes Interesse am Mittelalter, wohl wegen der gesellschaftlichen Umbrüche wie Restauration und beginnender Industrialisierung. Napoleon III. beauftragte den Präfekten Haussmann, die Hauptstadt grundlegend umzugestalten, wovon noch heute die großen Boulevards zeugen. Man genoss noch einmal die Erinnerung an eine Epoche großer französischer Vergangenheit und wollte deswegen gotische Bauwerke sichern. Auch Meryon stellt mit Vorliebe dar, was bald abgerissen oder renoviert werden sollte. Der Turm ist gerade freigelegt worden, um ihn an eine neue, tiefer gelegene Straße anzupassen. Der Vampir wurde kurz zuvor zusammen mit anderen Skulpturen im Rahmen einer Restaurierung auf dem Nordturm von Notre-Dame angebracht.
Aber Meryon möchte etwas anderes als nur Bericht erstatten. Schon der Vampir in seiner herausragenden Position wirkt bedrohlich wie eine Gruselfigur in Victor Hugos Romanen. Die schwarzen Vögel flattern regelrecht ins Bild, sprengen seinen Rahmen, vorn riesig groß, geradezu unheimlich, weiter hinten über dem schrägen Horizont kaum mehr erkennbar. Hat Meryon an das berühmte, düstere Gedicht E.A. Poes „Der Rabe" gedacht, das sein Freund Baudelaire gerade ins Französische übersetzt hatte?
Meryon arbeitete nicht im Auftrag und musste sich, wenn seine Werke nicht verkauft wurden, von Freunden Geld fürs Überleben borgen. Dafür konnte er aber inhaltlich unabhängig arbeiten und sich Zeit nehmen. Vorzeichnungen und Probedrucke in verschiedenen Zuständen sind überliefert und zeigen Meryons synthetisches Vorgehen.[2]
Meryon litt seit etwa 1848 an Farbenblindheit. Deswegen verlagerte er sein Schaffen von der Malerei auf die Radierung. Vielleicht arbeitete er deswegen mit extremen Hell-Dunkel-Kontrasten. Im „Le Stryge" sind sie durch vielfältige Abstufungen von Schraffuren dramatisch hervorgehoben. Die fast schwarze Schlucht zwischen den hellen Häusern wirkt wie eine breite Kerbe im Bild. Auch die Fenster in den vorderen Häusern sind wie scharfe Schlitze, als verberge sich dahinter geheimnisvolles oder gefährliches Leben. Im „Le Stryge" gibt es keine Menschen! Meryon glaubte sich immer allein auf der Welt.[3] 1855 zeigten sich erste Anzeichen einer Nervenkrankheit, wegen der er mehrmals in psychiatrischer Behandlung war und an deren Folgen er 1868 starb. Für die düstere Stimmung im Bild könnte man Meryons Krankheit verantwortlich machen. Eher aber drückt Meryon die widersprüchlichen Gefühle angesichts unruhiger Zeiten aus. Er bevölkert noch einmal kurz vor der Industrialisierung und Modernisierung der Stadt den Himmel über Paris mit grotesken Idolen der mittelalterlichen Nacht. Zeichen des Bösen und des Unheils leben auf, und nicht die axiale Ordnung der Hausmann'schen Stadtarchitektur oder die transparenten Paläste aus Eisen und Glas. Man wird die ausgestreckte Zunge nicht so leicht vergessen.

MB-A



23 Max Liebermann (1847-1935)

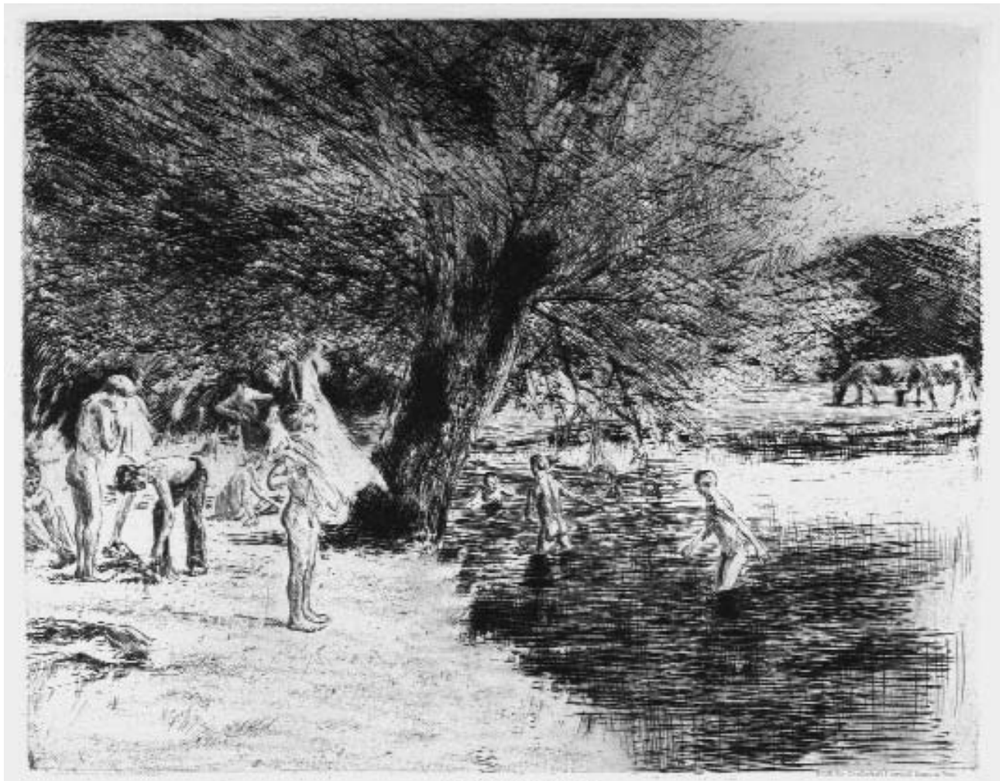
BADENDE KNABEN
1896

Seit 1894 arbeitete Max Liebermann an der Radierung der „Badenden Knaben". Ausgehend von dem in Paris entstandenen Gemälde „Das Schwimmbad" (1875/77)[1], das auf einige im holländischen Zandvoort gemachte Studien zurückgreift, entwickelte der Künstler die Komposition der Radierung und bereitete einzelne der Details gründlich durch eine Reihe von Aktstudien vor. Andere Details übernahm er leicht verändert aus der älteren, in seinem Besitz verbliebenen Gemäldekomposition. So etwa den seine Hosenträger befestigenden Knaben im Zentrum links neben dem Baum sowie – seitenverkehrt – die beiden Jungen links, von denen sich der eine abtrocknet während sich der andere nach seinen Kleidern bückt.
Ohne Zweifel gehört Max Liebermann mit einem Oeuvre von mehr als 500 druckgraphischen Blättern zu den wichtigsten deutschen Malerradierern an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Berlin.[2] Über die ihm von Künstlern wie Peter Halm (1854-1923), Karl Koepping (1848-1914) oder William Unger (1837-1932) vermittelten Techniken der Reproduktionsgraphik, in deren Umsetzung Liebermann jedoch nie überzeugte, gelangte er zur Originalradierung. An ihrer Wiederbelebung als künstlerisches Ausdrucksmittel in Deutschland war der Künstler seit den 1880er Jahren maßgeblich beteiligt.
Typisch für die 51 von Liebermann vor 1900 geschaffenen druckgraphischen Blätter[3] ist ein stark impressionistischer Radierstil, der durch seine weit gehend fehlende Linearität das Bestreben verdeutlicht, bei der Thematisierung von Licht und Atmosphäre malerische Wirkungen zu erzielen. Doch zeigt sich Liebermann in dieser Zeit auch anderen, eher linear verfahrenden Radiermethoden gegenüber offen, besonders dann, wenn er, wie im vorliegenden Blatt der „Badenden Knaben", den skizzenhaft erfassten Brechungen des Sonnenlichts unter windbewegten Bäumen nachspürt oder sich dem Spiel von Licht und Schatten auf leicht unruhigen Wasserflächen widmet.

Doch ist die spontane Wirkung der radierten Linien beim gezeigten Blatt, der von ihnen vermittelte Eindruck eines unmittelbar auf die Platte fixierten Seherlebnisses bei näherer Analyse nicht zu verifizieren. Denn Liebermann gehörte nicht zu den Künstlern, die ihre Zeichnungen direkt auf die Platte radierten. Vielmehr bereitete er seine Kompositionen durch verschiedene Entwürfe vor, die es ihm erlaubten, die Wirkungen einzelner Bildbereiche schon vor dem Beginn des eigentlichen Radierverfahrens auszuprobieren. Trotz dieser Arbeitsweise geschahen die letztendlich für die Komposition und Wirkung eines Blattes wesentlichen Veränderungen erst während des Radiervorgangs selbst, wie die große Anzahl von Zustandsdrukken einzelner seiner Entwürfe belegen. Auch zum Blatt der „Badenden Knaben" existieren mehrere Zustandsdrucke; zudem hat sich eine Vorzeichnung erhalten.

Um 1900 wurde Liebermann mehrfach von Zeitschriftenverlagen, Kunsthändlern und anderen Kunstinstitutionen wie der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst", in deren Zeitschrift „Graphische Künste" das ausgestellte Blatt 1897 erschienen, um eine Beteiligung an künstlerischen Projekten gebeten. Dies resultierte vor allem aus der den interessierten Zeitgenossen bekannten Tatsache, dass Liebermann dem druckgraphischen Original eine wichtige Bedeutung für die Ausbildung des öffentlichen Kunstgeschmacks zusprach und sich in diesem Rahmen gerne engagierte. So schrieb er noch 1927, dass „ [...] die leichtere Anschaffung der Lithographie und Radierung die Möglichkeit [biete], den Einzelbesitz an bildender Kunst im Publikum zu vergrößern. Und indem der Besitz durch ein öfteres und bequemeres Anschauen der Blätter den Geschmack vertieft, wird die Graphik, gerade wie die Hausmusik die größte Förderin für die Pflege und das Verständnis der Musik ist, den Sinn und die Freude an bildender Kunst erhöhen helfen."[4]

SB



BADENDE JUNGEN.

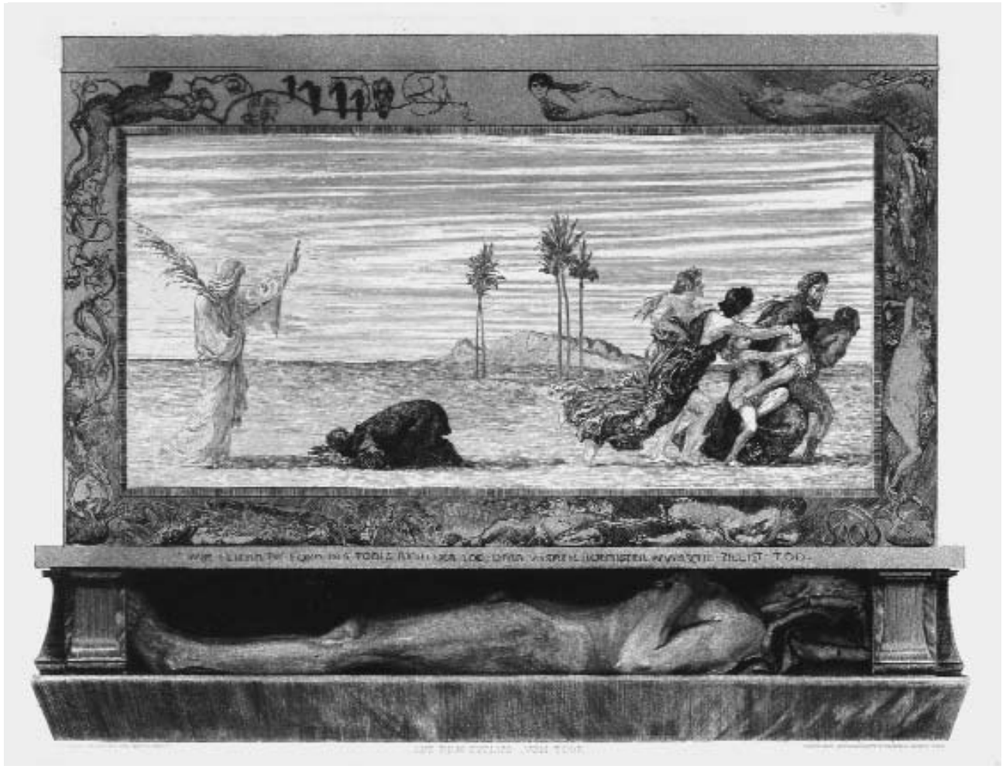
24 Max Klinger (1857-1920)

DER TOD ALS HEILAND
1889

Max Klinger, in dessen Schaffen bereits seit frühester Zeit die Auseinandersetzung sowohl mit dem abstrakten als auch mit dem eigenen Tod eine wesentliche Rolle spielte, arbeitete konzeptionell seit dem Beginn der 1880er Jahre an den Vorarbeiten zu seinem Zyklus „Vom Tode". 1885 konkretisierte er seine Vorstellungen in einem 24 geplante Radierungen umfassenden Verzeichnis. Obwohl erste Zeichnungen zu einzelnen Blättern des Zyklus bereits im selben Jahr entstanden, realisierten sich die eigentlichen Bildfindungen erst allmählich im Laufe der nächsten Jahre. Eine ihrer Wurzeln hat Klingers Auseinandersetzung mit dem Tod sicherlich in der Lektüre von Gotthold Ephraim Lessings „Wie die Alten den Tod gebildet". Denn darin stellt der ehemalige Hofbibliothekar aus Wolfenbüttel den mittelalterlichen Todesvorstellungen die auf Homer zurückgehende Vision des Todes als ‚Schlafes Bruder', als ein dem Leben sich ebenbürtig präsentierender Seienszustand gegenüber.[1] Zudem zeigt sich in Klingers Zyklus deutlich auch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Grundgedanken und den Ausprägungen des mittelalterlichen wie frühneuzeitlichen Totentanzes und der diesem zu Grunde liegenden alten, bei Luther oder dem protestantischen Kirchenlieddichter Paul Gerhard (1607-1676) zu findenden Vorstellung, dass wir alle mitten im Leben stets vom Tod umschlungen sind (Media in vita in morte sumus). Denn stets greift in Klingers Zyklus der Tod mitten ins Leben der Handelnden ein.

Wie zum Zeichen der Erlösung einen Palmzweig haltend, steht der in ein weites weißes Tuch gehüllte Tod mit erhobener Linken am linken Rand des zentralen, altarblattartigen Bildfeldes, dessen flacher, wüstenartiger Hintergrund lediglich von einer Hügelkette und fünf Palmen strukturiert wird. Während auf der rechten Seite Menschen aller Altersstufen und beiderlei Geschlechts in panischer Flucht zu entkommen versuchen, kniet eine dunkel gewandete, durch ihre Hände deutlich als alt gekennzeichnete Person unterwürfig zu Füßen des Todes, gerade so, als bäte sie um Erlösung. Unter dem Bild, das umgeben ist von einem inhaltlich auf sein Thema bezogenen Ornamentrahmen, befindet sich eine Art Predella, in der lang ausgestreckt ein männlicher Leichnam liegt, das Gesicht vom Betrachter abgewandt. Klinger bezieht sich mit diesem Motiv inhaltlich wie formal deutlich auf Hans Holbein d.J. (1497/98-1543), der 1521/22 mit seiner Darstellung des Toten Christus im Grab „eine schockierende Darstellung der Menschennatur des Gottessohnes"[2] formulierte, die Klinger in seinem Blatt übernimmt und im eigenen Sinne aktualisiert.
In der spätestens 1888 entstandenen Vorzeichnung[3] zum „Tod als Heiland" hatte Klinger für die Deckplatte der Predella noch ein Zitat aus dem fünften Akt von Shakespeares King Lear vorgesehen: „Dulden muss der Mensch sein Scheiden aus der Welt, wie seine Ankunft: Reif sein ist alles!" In der Radierung nun steht anstelle dieser Inschrift der Text, welcher auf der Vorzeichnung noch unter der Predella erscheint, und den Klinger in einem Brief an den Kunsthistoriker und Graphikforscher Max Lehrs 1914 als „Eigenwuchs"[4] bezeichnet hatte: „WIR FLIEH'N DIE FORM DES TODES, NICHT DEN TOD; DENN VNSRER HOECHSTEN WVENSCHE ZIEL IST: TOD".

SB



25 Max Klinger (1857-1920)

DIE CHAUSSEE
1883

Max Klinger gilt heute wieder als eine der markantesten Künstlerpersönlichkeiten der Jahrhundertwende. In einer von Nervosität und Umwälzungen geprägten Zeitspanne wirkt Klingers Einfluss in etliche Strömungen der beginnenden Moderne hinein.
Einen besonderen Stellenwert im Oeuvre Klingers stellen die druckgraphischen Zyklen dar, die erhebliche Inspirationsquelle für den sozialkritischen Realismus der Käthe Kollwitz und die pittura metafisica Giorgio de Chiricos sind.
Die Druckgraphik, die um 1880 als reines Reproduktionsmittel eher niederen Ruf genießt, wird von Klinger als eigenständiges künstlerisches Mittel aufgewertet und mit dem gleichen Status wie die Malerei versehen. Er versteht die graphischen Techniken als „Griffelkunst"[1]. Druckgraphik ist nicht mehr Reproduktion oder Mittel, um Studien und Skizzen zu erstellen, sondern Eigenschöpfung und Selbstzweck.
Klinger ist Symbolist. In einer Zeit, die sich durch den Aufschwung der Wissenschaften, rasanter Industrialisierung und Armut und Entwurzelung auszeichnet, „versucht Klinger, die Welterfahrung seiner Generation zu übersetzen in anschauliche Gestalt."[2] Dabei behandelt er breitgefächerte Themen, die allesamt eher um die düsteren Seiten der menschlichen Existenz kreisen: Das Leiden der Frau, von Dekadenz geprägte Erotik, Traumphantasien und Tod. Interessant ist dabei die Tatsache, dass die Erkenntnisse des nur wenige Monate älteren Sigmund Freud etwa zur gleichen Zeit an Bedeutung gewinnen.
Im Gesamtkontext von Klingers Werk ist die „Chaussee" ein ungewöhnliches Blatt, denn er hat selten reine Landschaften radiert oder gezeichnet. Die Aquatinta Radierung ist das zweite Blatt aus dem Zyklus „Opus VII: Vier Landschaften", der 1883 in Dresden erschienen ist. Dieser Zyklus war ursprünglich nicht als Folge gedacht, wurde aber schließlich doch als solche herausgegeben, wobei die einzelnen Arbeiten auch oft einzeln verkauft worden sind. Insgesamt handelt es sich um eine Folge von vier Blättern, die unterschiedliche Landschaften und vor allem unterschiedliche Lichtstimmungen zeigen: Mittagssonne, abziehendes Gewitter, Mondnacht und Sommernachmittag.[3] Indem Klinger die Natur in ihren wechselnden Stimmungen radiert, behandelt er indirekt auch die Ansätze der Impressionisten und „nimmt in der deutschen Kunst die durch Cézanne eingeleitete Haltung zur Landschaftsauffassung vorweg".[4]
Die „Chaussee" zeigt einen jäh in den Raum fluchtenden Feldweg, der zur Linken von einem Zaun und zur Rechten von einer Allee gesäumt wird. Durch die insgesamt von vertikalen Linien geprägte Komposition sowie das Anschneiden der Bäume und des Geländers gelingt es, die optische Illusion zu erzeugen, dass sich der Raum über den Rahmen hinaus fortzusetzen scheint. Durch den gekonnten Kontrast von Aquatintaflächen und Liniengefügen wird die beabsichtigte Lichtstimmung erfahrbar: noch vor kurzer Zeit muss hier ein Unwetter getobt haben. Die auffälligen Gegensätze von dunklem, bedrohlichem Himmel und hellem, regennassen Weg unterstreichen den Eindruck und das Nachwirken dieser Naturerscheinung.
Auf den ersten Blick hat der Künstler naturalistisch den Ausschnitt eines bestimmbaren Ortes abgeschildert. Aber: „Landschaften sind bei Klinger nie bloßes Abbild, immer sucht er durch sie das Erlebnis seiner Begegnung mit ihr sichtbar zu machen, welches er in feinsten Nuancierungen der Stimmung den Betrachter nachempfinden lässt."[5] Über dieses Erlebnis der Naturbegegnung gibt es unterschiedliche Auffassungen, die zwei extreme Positionen einnehmen. Zum einen wird die Chaussee im Sinne eines neoromantischen Pantheismus[6] zum anderen im Sinne Schopenhauers und Nietzsches als pessimistisch und nihilistisch interpretiert[7]. Besonderen Einfluss auf Klinger als Person als auch auf Klinger als Künstler hatten die philosophischen Ausführungen Arthur Schopenhauers. Dessen Philosophie ist zu dieser Zeit für das Bürgertum, das den Glauben an Gott als lenkende Instanz sehr kritisch sieht oder sogar ablehnt, eine Möglichkeit der Neuorientierung, da sie die Welt aus sich selbst erklärt und den Willen des Einzelnen zur allgemeinen Triebfeder erklärt. Aus Klinger spricht „das Trauma eines desillusionierten Bürgertums, dessen geistige Repräsentation sich [...] Schopenhauers Pessimismus verschrieben, um schließlich dem wachsenden ‚Unbehagen an der Kultur'" Nietzsches verfänglichem Irrationalismus anheimzufallen."[8] Demnach ist die Interpretation Kühns aus dem Jahre 1907 nicht korrekt. Klinger unterscheidet sich in diesem Punkt maßgeblich z.B. von seinem Zeitgenossen Arnold Böcklin, der in seiner neoromantischen Kunst durchaus einen Widerhall pantheistischer Weltanschauung thematisiert. StS

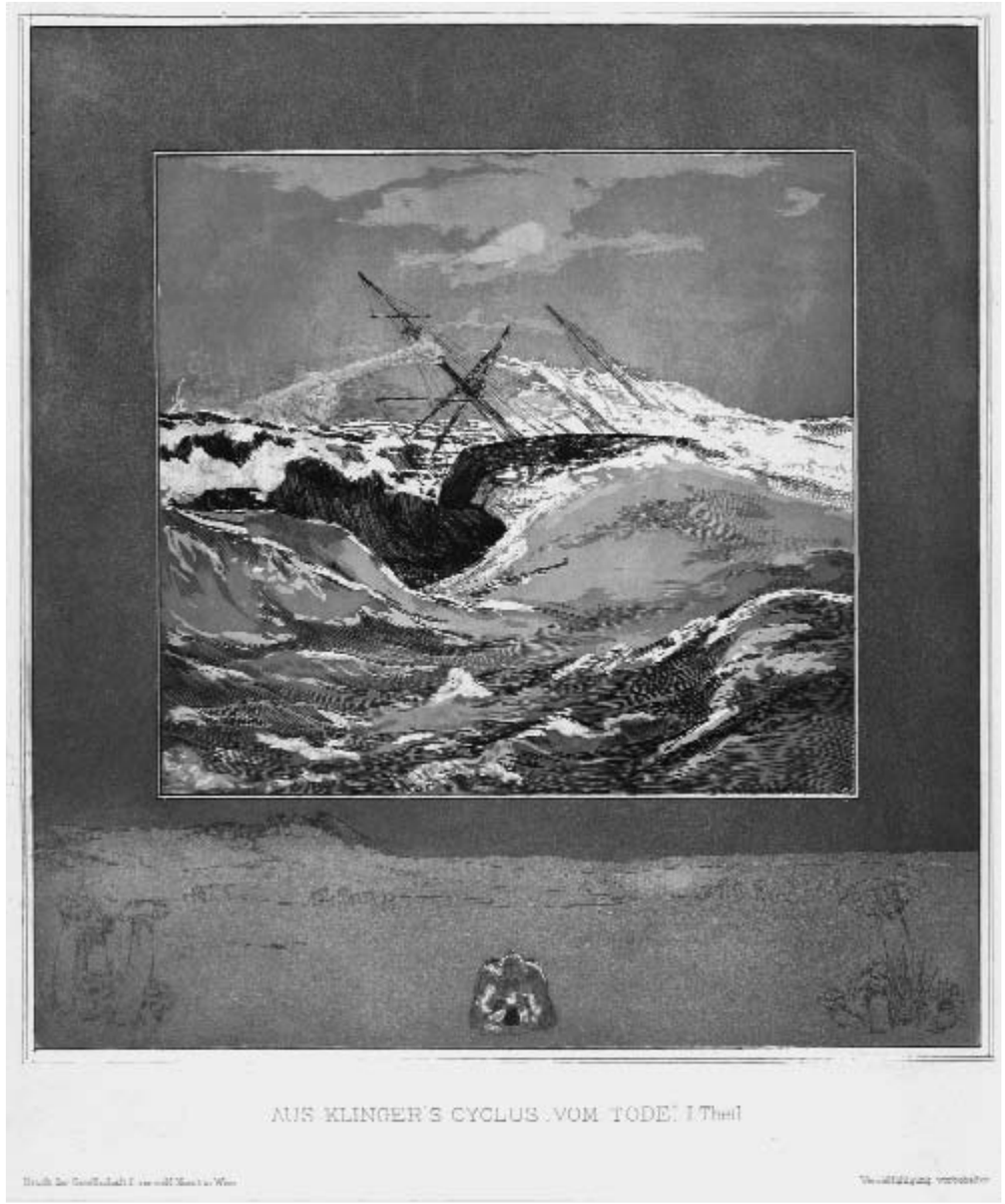
26 Max Klinger (1857-1920)

VOM TODE. ERSTER TEIL, OPUS XI, BL. 3 (MEER)
1889

Als Bildhauer, Maler und Graphiker zählt Max Klinger (1857-1920) zu den wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten zwischen Gründerzeit und Erstem Weltkrieg. Neben seiner kunsttheoretischen Abhandlung „Malerei und Zeichnung" (1895) ist es vor allem sein graphisches Werk - 14 Zyklen und zahlreiche Einzelblätter umfassend - das ihn als herausragenden Beobachter seiner Epoche und der ihr zugrunde liegenden Widersprüche ausweist.

Mit der Arbeit zum Zyklus „Vom Thode. Erster Teil" beginnt Klinger bereits 1882, die frühesten Probedrucke werden im Sommer 1885 abgezogen.
Die Folge beginnt mit einem Selbstporträt des Künstlers, welches ihn in nächtlicher Landschaft, Gedanken versunken das Spiel eines eine Lilie umfliegenden Schmetterlings betrachtend, darstellt. Der Schmetterling als Symbol der Auferstehung und die Lilie als Symbol des Lebens verweisen auf die den acht folgenden Blättern zugrunde liegende innere Dialektik von Leben und Tod, welche im zehnten und letzten Blatt (siehe Kat. 24) in der Aufschrift: „Wir fliehn die Form des Todes, nicht den Tod; denn vnser hoechsten Wvensche Ziel ist: Tod" zum Ausdruck gebracht wird.[1]
Das Hauptbild des hier vorliegenden dritten Blattes aus dem Zyklus führt den Betrachter auf die stürmische See. In geradezu „vollendeter Aquatintatechnik"[2], unterstützt durch feine und harte Linienradierung, erhält die Darstellung der Meeresoberfläche eine zunehmend bedrohliche Färbung. Die „Geisterhand des Todes"[3] umfasst den hinteren Mast des Schiffes und scheint dieses in die Tiefe des Meeres ziehen zu wollen. Die Gefahr des Wassers, das bei Klinger nicht selten als Symbol des Lebens aber auch als Symbol der Gewalt[4] auftritt, wird durch dieses phantastische Symbol des personifizierten Todes auf mythisch-bedrohliche Weise unterstrichen.
Die Frage ist: glauben wir daran? Glauben wir, dass der Tod in einer derart personifizierten Form für das hier eintretende Ereignis verantwortlich ist? Oder könnte nicht auch allein die hart radierte, tief schwarz gefärbte, dem Tod zu vorderst stehende, hoch aufgetürmte Welle, die im Kontrast zu den von Licht umspielten weißen, schäumenden Meeresbewegungen steht, allein für den Untergang einstehen?
Der Ornamentrahmen des zentral gestellten Motivs führt uns auf den Meeresgrund wo das Wechselspiel von Phantasie und Natur ebenfalls nicht aufgelöst wird, sondern seine innere Spannung beibehält. Durch den Kontrast von gleichmäßig helleren und dunkleren Aquatintatönen schafft der Künstler eine für den Meeresgrund unerwartete Tiefenwirkung. Das Augenmerk richtet sich auf den zu unterst liegenden Menschenschädel, dessen Zähne hier das schäumende Weiß der Meereswogen in der oberen Darstellung widerzuspiegeln scheinen. Klinger gelingt es hier zum einen durch die plastische Anordnung des Schädels im Zentrum des unteren Bildrandes und gleichzeitig durch den Blick auf dessen untere Seite, das historisch tradierte Vanitas-Motiv zu bedienen und es des weiteren zu reflektieren. Spätestens seit Charles Darwin gerät die Vorstellung vom Menschen als Mittelpunkt der Schöpfung ins Wanken und löst eine für Klingers Zeit typische Spannung aus. Es ist das Bewusstsein einer vermeintlich im Verfall begriffenen Kultur, das die bildende Kunst und Literatur im ausgehenden 19. Jahrhundert prägt.[5] Klinger rückt den Menschen wieder in den Mittelpunkt und zwar in seiner ganzen Fragwürdigkeit. Ob uns die groteske Ansicht des menschlichen Überrestes erschreckt oder die Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode weckt, liegt im Standpunkt des Betrachters. Klinger vermag uns, wie vermutlich auch sich selbst - erinnert sei an die nachdenkliche Haltung des Künstlers im ersten Blatt des Zyklus - keine Antwort auf diese Frage zu geben. Und gerade in dieser Offenheit entdecken wir die Dialektik seiner Werke, die auch auf die nachfolgende Künstlergeneration nicht ohne Wirkung blieb, angeführt seien Edward Munch, Alfred Kubin und Käthe Kollwitz.
Bei aller Skepsis gegenüber der „im Verfall begriffenen Kultur" des ausgehenden 19. Jahrhunderts: „Klinger war der moderne Künstler schlechthin. Modern nicht in dem Sinne, den man heute dem Begriff gibt, sondern im Sinne eines gewissenhaften Mannes, der das Erbe an Kunst und Denken aus Jahrhunderten und aber Jahrhunderten achtet, der wachen Auges in die Vergangenheit, in die Gegenwart und in sich selbst blickt."[6]

KL



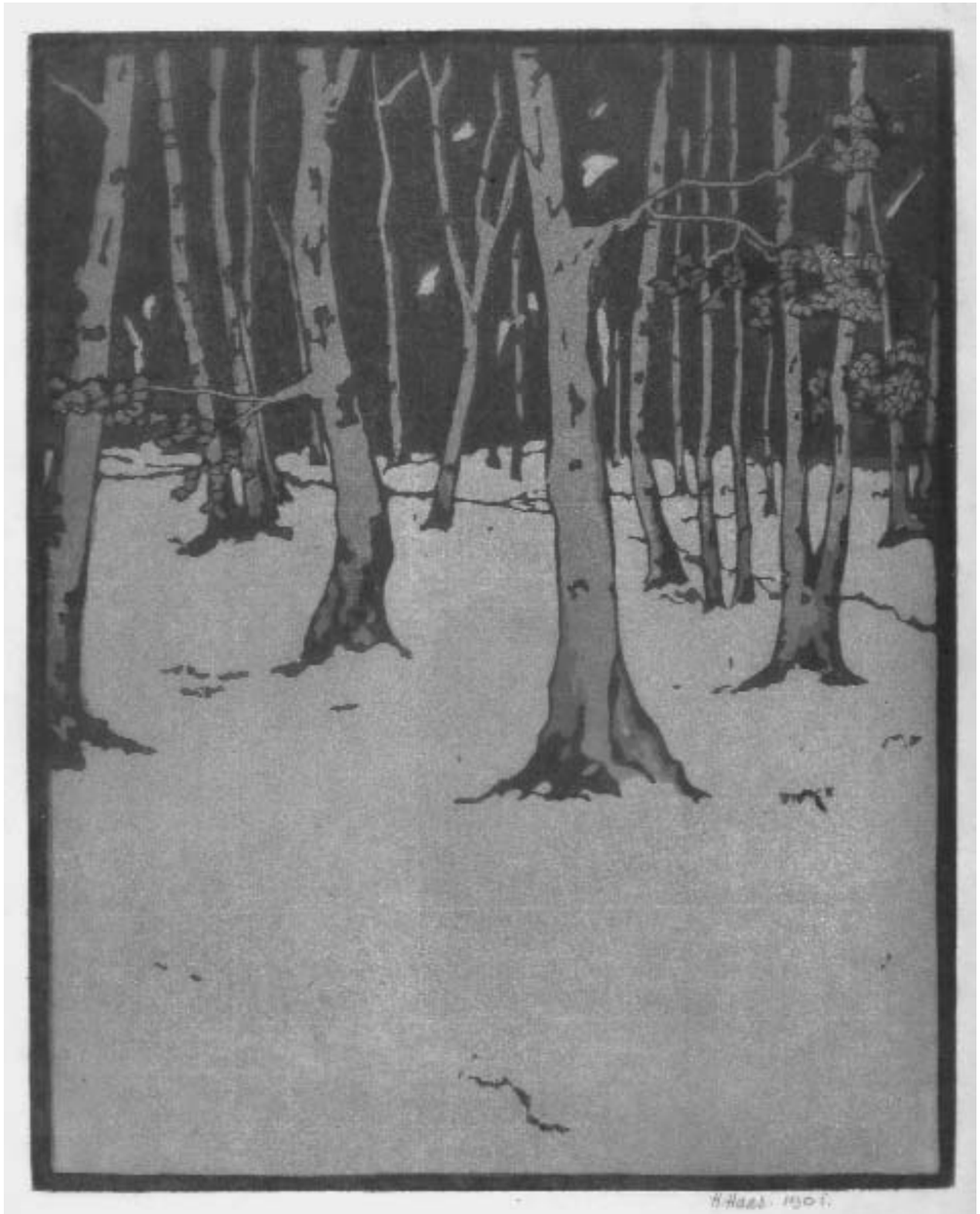
27 Hermann Haas (1878-1935)

WINTERWALD
1901

Das hochformatige, formal stark an japanischen Farbholzschnitten des 19. Jahrhunderts orientierte Blatt von Hermann Haas gibt den Blick frei in einen winterlichen Wald, dessen Boden mit einer hellen dünnen Schneeschicht bedeckt zu sein scheint. Die Bäume des Waldes erscheinen auf ihre Stämme reduziert. Die Sicht ist darüber hinaus zum großen Teil auf den hellen Waldboden beschränkt. Lediglich im Hintergrund ist als Pendant zur den Vordergrund beherrschenden Helligkeit, Dunkelheit zu erkennen. Farblich nutzt Haas für seine Komposition sowohl helle als auch dunkle Grüntöne bei der Schilderung der Bäume, weißliches Grau für den Schnee und bräunliches Rot für das spärlich noch vorhandene Laub, dass an ein paar der niedrigen Äste als heraus stechendes Element deutlich hervortritt. Diese wenigen belaubten Äste sind links und rechts vom Zentrum der Komposition positioniert und scheinen aus der Mitte heraus zu weisen.

Hermann Haas, 1878 in Gießen geboren und 1935 in Aachen gestorben, arbeitete an diesem Tiefdruck während seiner Zeit als Schüler in der Karlsruher Akademie. 1904 sollte er Leiter der keramischen Fachschule in Landshut werden. Außer wenigen Daten zu seiner Zeit in Berlin und München ist nur wenig über ihn bekannt. Sein künstlerisches Hauptinteresse lag wohl auf dem Bereich des Kunstgewerbes.
Seinen Druck auf feinstem Japanpapier realisierte Haas mittels des Tiefdruckverfahrens der Aquatinta. Dabei handelt es sich um ein spezielles druckgraphisches Verfahren, bei dem über eine mehrstufige Flächenätzung der mit Kolophoniumstaub präparierten Druckplatte Halbtöne auf den Abzügen entstehen können. Auch Farbradierungen sind – wie hier bei Haas - mit dieser Methode möglich, nur benötigt jede einzeln zu druckende Farbe dann eine eigene Druckplatte. Aquatinta-Druckplatten sind hochempfindlich und mehr als hundert qualitätsvolle Drucke lassen sich nur selten von ihnen abziehen.

NW



AUSDRÜCKE

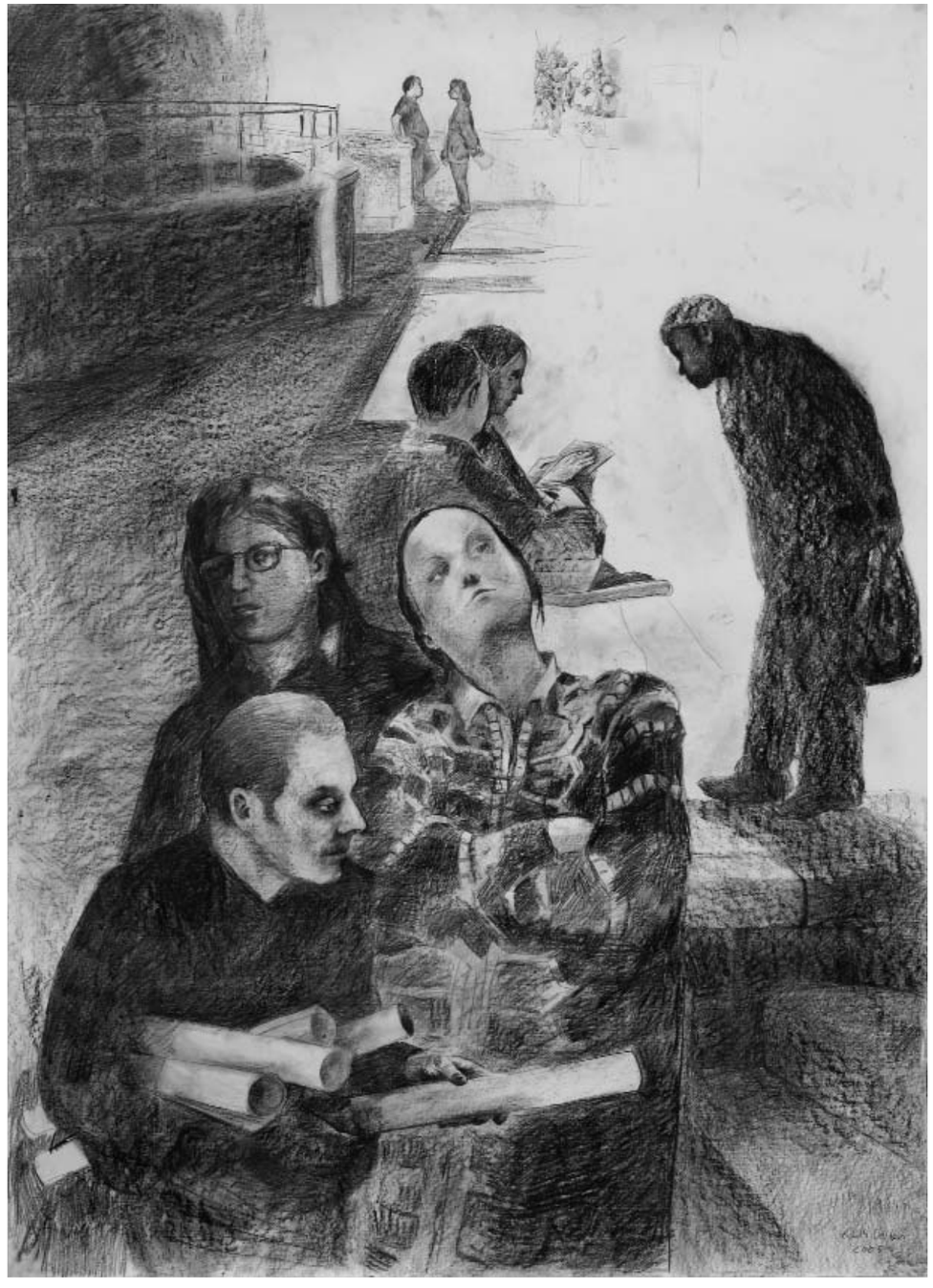
ZEITGENÖSSISCHE POSITIONEN
DIE DIALOGPARTNER

29 | 1 Edith Oellers (*1957)

OHNE TITEL
2005

Am oberen Bildrand schwebt mittig, wie losgelöst eine Wiedergabe des Stichs „Christus vor Kaiphas" und scheint auf den ersten Blick in keiner Weise in Verbindung zum Hauptmotiv der Zeichnung zu stehen.
Im Vordergrund ist eine Dreiergruppe zu erkennen. Ein Mann hat sich zahlreiche Schriftrollen unter den Arm geklemmt und ist im Begriff, sie zu verteilen. Eine junge Frau blickt sinnierend gen Himmel, die Arme verschränkt, in Gedanken versunken. Im Bildmittelgrund ist wiederum eine Gruppe junger Menschen zu sehen. Sie lesen und diskutieren. Der große Schattenriss der Person rechts von den zwei sitzenden Gestalten beugt sich zögernd in ihre Richtung, wie um einen Blick in die Blätter zu wagen.
Durch die Zentralperspektive gelenkt, wird der Blick des Betrachters an angedeuteter Architektur vorbei zu dem im Hintergrund positionierten Paar geführt. Hier stehen sich zwei Personen gegenüber, blicken sich an, sind in ein Gespräch vertieft. Wieder ist Papier ein Teil der Szene. Und dann wandert der Blick unweigerlich zu der Nachzeichnung des Stichs. Aber wo ist die Verbindung?
Es fällt auf, dass Edith Oellers in ihrer zeichnerischen Kopie des Stichs die Seiten verkehrt, womit unverkennbar Bezug genommen wird auf das schon im Text über die Vorlage erwähnte Phänomen der Spiegelung während des Herstellungsprozesses einer Reproduktionsgraphik.
Weiterhin ist das Motiv des Papiers, des Diskutierens und Lernens in der Arbeit der Künstlerin auffällig. In der Verknüpfung dieser beiden Bildthemen erkennt man, dass hier im Gesamtzusammenhang das Thema Graphik als Vervielfältigungsmöglichkeit und als Mittel zur Verbreitung von Wissen aufgegriffen wird.
Durch die Erfindung der Druckgraphik im frühen 15. Jahrhundert konnte zum ersten Mal einer breiteren Öffentlichkeit Bildmaterial zugänglich gemacht werden.[1] Der Bilddruck diente als ein Medium, dass vielen Menschen die Möglichkeit bot, sich zu bilden. Für Kunstinteressenten war es mithilfe des Drucks möglich, Studien an Kunstwerken durchzuführen, die für sie persönlich nicht zugänglich waren. Aber auch im religiösen Gebrauch erfreute sich die Druckgraphik großer Beliebtheit - man denke an die Vielzahl der produzierten Andachtsbilder.
Die Druckgraphik als Bildungsmedium zur Verbreitung von Gedankengut und Wissen - mit diesem Schwerpunkt bezieht Edith Oellers ihre künstlerische Antwort nicht auf das Bildmotiv ihres Impulsgebers, sondern auf das von ihm benutzte Medium als solches. Und in gewisser Weise bezieht sich die Künstlerin somit auch auf das Projekt dieser Ausstellung.

EL



28 | 2 Matthias Kroth (*1962)

DORNENKRÖNUNG
2005

Der 1962 in München geborene Künstler Matthias Kroth antwortet mit einer großformatigen Ölmalerei auf den Kupferstich „Die Dornenkrönung" nach Albrecht Dürer. Sein Bild lebt von der Abstraktion, dem Spiel mit Farbe und Struktur, wie es auch in seinem übrigen Œuvre erlebbar ist. Seine meist sehr großformatigen Arbeiten sprechen den Betrachter durch ihre ausdrucksstarke Formenspiele an. Auf den ersten Blick ein reines Aufeinandertreffen von Farbfläche, kraftvoll gezogener Linie und Struktur, trifft doch das Auge des Betrachters bei genauerem Hinschauen ein ums andere Mal auf etwas Bekanntes. Sieht man dort nicht eine menschliche Figur? Erinnert dies nicht an den Umriss eines Tieres? Die Arbeiten von Matthias Kroth können dem interessierten Betrachter mehr zeigen, als beim ersten Blick zu vermuten ist.

Ganz im Sinne seiner anderen Arbeiten schuf der Künstler auch bei seiner Antwort auf den Kupferstich eine abstrakte Malerei. In Anbetracht der angewandten Techniken könnten Vorbild und Reaktion nicht unterschiedlicher sein. Der gerade für seine Präzision und Klarheit bekannte Kupferstich wird durch die Malerei abgelöst. Sie wirkt lebendig und chaotisch, vor allem durch das Fehlen klarer Formen. Dazu kommt der beachtliche Größenunterschied.

Doch im Motiv ist deutlich das Vorbild zu erkennen. Die Hauptfiguren des Stiches sind noch aufzufinden. Die mittlere kniende Gestalt fällt durch ihre helle Farbgebung als erstes ins Auge. Hinter ihr ragt rechts im Bild eine Gestalt empor. Im Gewirr der Farben und Formen meint man eine vernarbte Fratze zu erkennen, das graue Haar ist von einer blutroten Kappe bedeckt. Der Henker hat den Stock zum Schlag erhoben.
Die Figur des Jesus wird nur angedeutet und ist in sitzender Pose am linken Bildrand lediglich schemenhaft zu erkennen. Seine Gestalt scheint fast im Dunkel zu verschwinden. Er wird jedoch gekennzeichnet durch die Dornenkrone, die Kroth durch Kratzspuren anzeigt. Diese Kratzspuren, deren Entstehung schon einen aggressiven Akt am Bild darstellt, verdeutlichen das physische Erleben des verbildlichten Geschehens.
Sogar die Säulenarchitektur im Hintergrund ist wie im Vorbild anzutreffen.
Bei Matthias Kroths Version der Dornenkrönung steht aber nicht wie im Kupferstich das genaue Abbilden der Szene in ihren Einzelheiten im Vordergrund. Vielmehr scheint hier das brachiale, gewalttätige der Situation, die Folter hervorgehoben zu werden. Dunkle Farben wie Braun und Schwarz sowie grobe Strukturen beherrschen das Bild.

Irritierend wirkt allein die Darstellung der mittleren Figur. Durch ihre helle Farbgebung und ihre prominente Bildposition ruft sie eine fast positive, freundliche oder auch weibliche Wirkung hervor. Ist dies noch der Jesus verhöhnende Soldat des Vorbilds? Oder wird hier, vom Vorbild abweichend, eine neue Person ins Geschehen eingeführt? Ausgehend von der hellen Farbgebung könnte hier auch der Lichtblick in all der Qual, die personifizierte Hoffnung, die Heilsgewissheit thematisiert sein.

So wird auch der Betrachter der vorliegenden Arbeit Matthias Kroths nicht einfach mit einer klaren Szenerie konfrontiert. Im Ansatz findet sich so das Abstrakte der Malerei auch im Inhaltlichen wieder.

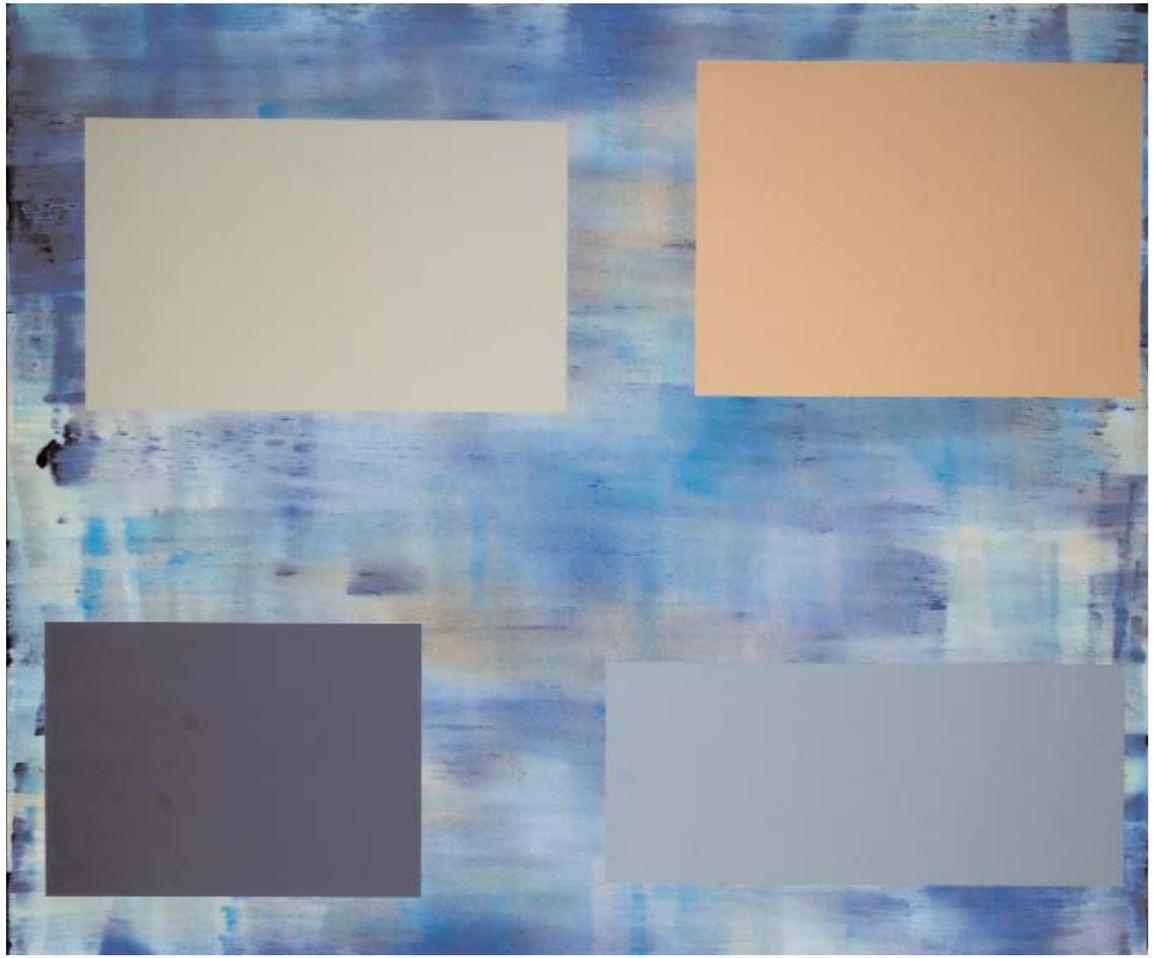
EL

30 | 3 Bernd Petri (*1958)

1005/3
2005

Bernd Petri reagiert sowohl formal als auch inhaltlich auf den Kupferstich nach Heemskercks „Luna". Zum einen thematisiert er die mit dem Mond inhaltlich assoziierten Farben. Zum anderen greift er formale Aspekte der Komposition Heemskercks auf.
Petris Bild basiert auf vier Rechtecken unterschiedlicher Größe und Ausrichtung. Jene Rechtecke stehen in formalem Bezug zu Heemskercks „Luna": die vier dargestellten Hauptszenarien der Komposition des Antwerpener Meisters sind hier geometrisch aufgegriffen. In diesen Rechtecken konzentriert Petri nun jeweils die Farben, die er mit dem Mond assoziiert. Dabei ist jedes dieser Rechtecke in sich monochrom gestaltet.
In den Bereichen zwischen den Rechtecken jedoch scheinen genau diese vier Farben nun zusammen mit verschiedenen Blau- und Violetttönen zu einer leicht bewegten Wasserfläche ineinander zu laufen. Nicht zuletzt auf Grund der Tatsache, dass die Reflexionen des Mondlichts nachts besonders stark auf der Oberfläche von Wasser wahrgenommen werden können und gerade dort dann auch ein ähnliches Wechselspiel der Farben stattfindet, wie es von Petri in seinem Gemälde dargestellt wird, wird der Bezug zum Wasser, dem Element des Mondes, an dieser Stelle besonders eindeutig visuell nachvollziehbar.
Jede einzelne Farbe bildet dabei für sich ein autonomes Bildelement. Durch die annähernd quadratische Anordnung der vier Rechtecke untereinander und die Vereinigung der ihnen zugeordneten Farben durch Mischung in den Zwischenräumen, entsteht eine subtil wahrnehmbare Bildbewegung. Petri schafft auf diesem Weg ein System autonomer Bildformen, aus dem er einen gemeinsamen, in sich geschlossenen Farbraum komponiert. Trotz der Anordnung der vier Rechtecke auf derselben Bildebene scheint es so, als würden die einzelnen Bildelemente vor einer Fläche - wie über dem Wasser - schweben, ein Eindruck, der in der Komposition eine gewisse Räumlichkeit erzeugt.
Petris stark konstruktive Reaktion auf Heemskercks manieristischen Entwurf entspricht weitgehend dem Stil und den Themen seiner übrigen Werke. Der aus Stuttgart stammende Künstler beschäftigt sich in erster Linie mit der Darstellung von autonomen Formen und Farben, die er stets ungegenständlich verwendet. Dabei arbeitet er folgerichtig in seinen Bildern überwiegend mit geometrischen Formen. Seine Kompositionen zeichnet besonders ein spannungsgeladenes Verhältnis zwischen Farbe und Form aus. Es ist stets Petris Intention, die Wirkung von reinen Farben und Formen zueinander oder im Bezug auf ihre Umwelt auszuloten. Am Kupferstich nach Heemskerck reizte ihn gerade die Farblosigkeit, die Eigenschaften der Mondgöttin bzw. des Himmelskörpers selbst durch Farben und deren Wirkung zu interpretieren.[1]

ED



31 | 5 **Bodo Korsig** (*1962)

NO SMOKING
2005

Falls der erste Gedanke, der einen beim Betrachten dieser beiden Bilder überfällt, der an Bakterien ist, so liegt man mit dieser Eingebung schon sehr nahe an der Intention Bodo Korsigs. Der moderne Künstler hat sich vom manieristischen Kupferstich „Aer" aus der Vier-Elemente-Serie des Antwerpeners Maerten de Vos inspirieren lassen. Mit seinen beiden Holzschnitten hat er ein Diptychon von eindringlicher Wirkung geschaffen.
Korsig hat die Holzschnitte auf schwarz grundiertem Papier gedruckt, was eine besondere Strahlkraft der Farben ermöglicht. Mit einer solchen schwarzen Grundierung hat der Künstler schon bei früheren Werken gearbeitet.[1] Auf dem mit weißer Ölfarbe geschaffenen Hintergrund kontrastieren zudem die in schwarzer Acrylfarbe gedruckten Formen brillant. Diese Gebilde erinnern frappant an die Darstellung von Bakterien in populärwissenschaftlichen medizinischen Abhandlungen. Auf beiden Bildern sind sie unterschiedlich ausgeformt. Als Subskription präsentiert das eine Bild auf rotem Untergrund den schwarzen Schriftzug „No Smoking". Die Signalfarbe lässt den Betrachter sogleich an ein Verbotsschild denken, was durch „No Smoking" – eine international verständliche Anweisung – noch bekräftigt wird. Das zweite Bild zeigt im unteren Teil für die meisten von uns fremdartige Schriftzeichen, die eine Übersetzung von „No Smoking" ins Japanische enthalten. Als Hintergrund für die Schriftzeichen hat Korsig hier Blau gewählt.Die Inspiration Bodo Korsigs durch den manieristischen Stich erfolgte hoch assoziativ, was eine tiefgehende Beschäftigung des Künstlers mit dem Thema impliziert. Ausgehend von der frühneuzeitlichen Versinnbildlichung des Themas „Luft" hat sich Korsig mit dem heutigen Verständnis von Luft und ihrer Wertschätzung auseinandergesetzt. Was damals geeignet war, eine amouröse Gesellschaft unter erotischen Anspielungen abzubilden, ist heute nicht mehr einfach nur eins der vier Elemente. Luft ist im Gegenteil sogar zu einem sehr kostbaren Gut geworden. Reine saubere Luft ist heute eine knappe Ware. Ohne die Thematik weiter vertiefen zu wollen sei nur auf internationale Abkommen wie das Kyoto-Protokoll verwiesen; selbst Verschmutzungen der Luft werden heute als Emissions-Kontingente gehandelt. Wie im Großen, so geschieht Ähnliches auch im Kleinen. Was in den USA, wo Korsig einen Wohnsitz hat, durchaus üblich ist, nämlich Rauchverbote für öffentlich zugängliche Räume zu verhängen, darüber wird hierzulande immer wieder erbittert diskutiert. Die „Ware" Luft wird nicht nur im Großen, sondern auch im Kleinen gebraucht und dabei stark verbraucht, was immer ein Ungleichgewicht evoziert. Durch die beiden Bilder mit ihren formal unterschiedlichen, von der Aussage aber identischen Inschriften, werden westliche und östliche Welt miteinander verbunden, wie ja auch die Luft und die Lebenswichtigkeit der Luft für alle Menschen verbindend ist. Noch überwiegt zwar die brauchbare Luft, ebenso wie in Korsigs Bildern die glänzende weiße Fläche die Mehrheit hält. Aber die Verschmutzung nimmt in bedrohlichem Ausmaße zu, wie wiederum die matten schwarzen Gebilde die weiße Fläche einzuverleiben und zu durchsetzen scheinen. Die archaisch anmutenden schwarzen Formen möchte man als eigentlich unsichtbare, hier sichtbar gemachte Schmutzpartikel in der Luft, als Bakterien oder als Rauchschwaden deuten, die Unmengen täglich konsumierten Tabaks entströmen, oder auch als giftdurchtränkte Abgaswolken, die der Industrie und den Automobilen in ihrer gesamten Masse entweichen und die vormals reine Luft durchziehen. Es ist für Korsig, für den die Kunst im Sehen ihren Ursprung hat, nicht ungewöhnlich, Bedürfnisse – wie reine Atemluft zweifellos eines ist – symbolisch umzusetzen und als eigentlich nicht sichtbares Element dem Betrachter vor Augen zu führen.[2] Dabei erscheinen die schwarzen Formen streng, reduziert und zeitlos, was ebenfalls eine der Besonderheiten von Korsigs monumentaler Holzschnitt-Kunst ist.[3] Dass die beiden Bilder nicht plastisch oder räumlich erscheinen, ist beabsichtigt. Stattdessen wirkt das Bild über die Fläche - auch dies ein Charakteristikum der Kunst Korsigs, das sich bereits in seinen früheren Werken findet.[4] Jeder aufmerksame Betrachter kann den beiden Holzschnitten Korsigs ihren umweltkritischen Impetus deutlich ablesen. Aus diesem Grund möchte man Korsigs Diptychon unbedingt als eine sehr zeitgemäße Allegorie der Luft bezeichnen, was es erneut mit seinem Inspirationsgeber aus dem Antwerpen des 16. Jahrhunderts verbindet.

SO

32 | 5 Hans-Peter Webel (*1953)

FLÜCHTIG
2005

Der in Köln lebende Hans-Peter Webel ist Bildhauer. Mit den traditionellen Techniken des Stuckateurs im Spannungsfeld zwischen Figur und Abstraktion arbeitend, zieht er mit aus Blech geschnittenen Schablonen Gipsprofile, die er in der Folge oftmals durch Ineinanderfügen, Schichten oder Stapeln zu komplexeren raumgreifenden Skulpturen zusammenfügt. Dabei interessieren ihn vor allem die Wechselwirkungen zwischen der technischen Beherrschung des Materials und des in seine Arbeit immer wieder eingreifenden Zufalls mit den daraus resultierenden ästhetischen Ergebnissen.
Seine Arbeit „Flüchtig" bezieht sich assoziativ auf den Kupferstich Crispijn de Passes nach Maerten de Vos (Kat. 5). Diese Allegorie des Elements Luft – eingebettet in eine Folge zu den vier Elementen – enthält bei de Vos neben ihrer kosmologischen Bezugnahme auch eine deutlich erotische Konnotation. Gerade diese bewegte Webel dazu, mit dem erdenschweren Material seiner Kunst, dem Gips, eine ähnlich beschwingte Komposition zu schaffen, wie sie der Antwerpener Manierist knapp 440 Jahre zuvor realisierte. Dabei ist es ihm gelungen, durch die in das Stuckprofil eingebrachte Drehung nicht nur die fast ständig wahrnehmbare Bewegung der Luft zu visualisieren, etwa im Sinne eines Windstoßes, der seine Gipsstruktur in eine nun eingefroren erscheinende Bewegung versetzt hat. Es gelingt ihm darüber hinaus auch, das bei de Vos angelegte inhaltliche Moment der Wechselhaftigkeit der Liebe in die Dynamik seiner Skulptur zu übertragen - ein weiterer Beleg dafür, wie attraktiv und ergebnisreich die Auseinandersetzung mit alter Kunst für zeitgenössische Künstler aller Gattungen sein kann.

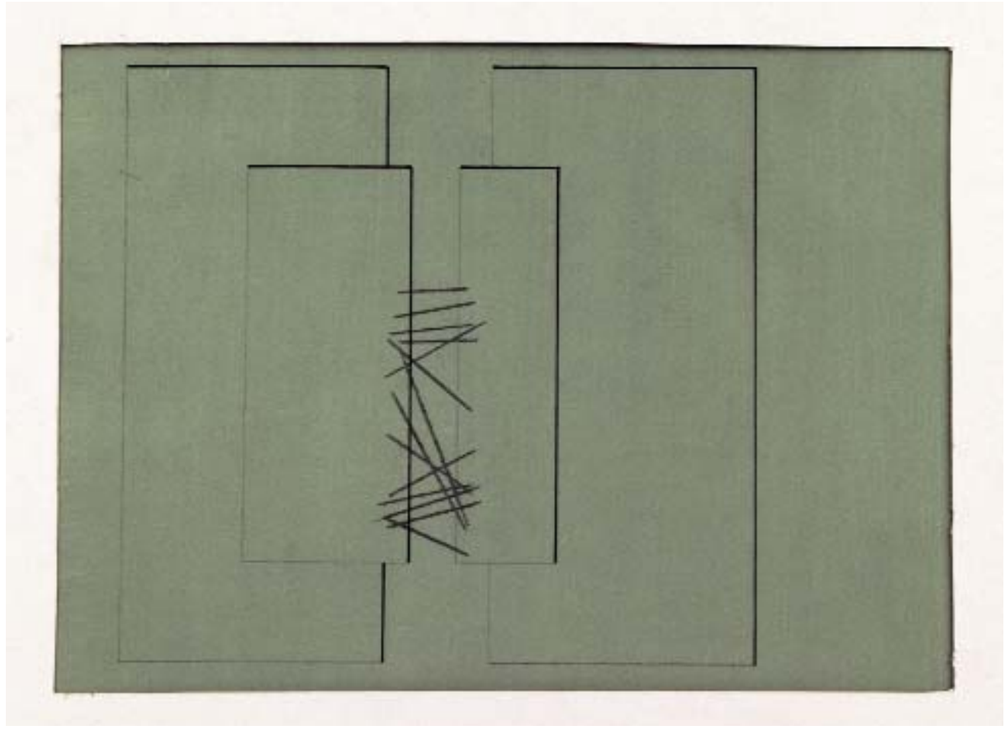
SB

33 | 10 Rolf Viva (*1949)

ABSTRAKTION AUF MALTA
2005

Während bei Gillis Mostaert und Hendrick Hondius durch den biblischen Verweis ein moralischer Akzent auf der Landschaftsdarstellung liegt, lenkt Rolf Viva den Blick auf das Konzept ihrer Komposition. Das erzählerische Moment trifft in der jüngeren Auseinandersetzung auf eine formale Studie.
Der Dualismus zwischen Kunst und Natur ist das Leitmotiv in Vivas Werk. Das Spiel mit dem Konstruierten gegenüber dem Natürlichen betrifft dabei sowohl die formale als auch die inhaltliche Ebene seiner Malereien und Installationen.
Viva stellt der natürlichen Stofflichkeit eine geometrische Komposition entgegen und erzielt auf diese Weise eine ästhetische Spannung. Besonders in seinen Land art-Projekten, mit denen der Künstler seit 1997 europaweit Landschaften gestaltet, kommt die Tiefe seiner künstlerischen Aussage zum Ausdruck. Unter diesem Aspekt erweckt auch das erste Bild von Vivas Malta-Triptychon Assoziationen eines Land art-Entwurfs. Schon die Präposition im Titel des Werks suggeriert eine solche Auslegung. Die dynamische Komposition aus schlanken Rechtecken, die er auf einen Computerausdruck des Kupferstichs aufgetragen hat, wirkt wie eine stählerne Skulptur in der manieristischen Landschaft. Die Balken nehmen die zentralen Felsformationen wieder auf, die nicht nur den Ausdruck des Stichs in so dominanter Weise prägen, sondern auch schlechthin als Markenzeichen von Mostaerts Landschaftsmalerei gelten. Durch die abgestuften unbunten Töne erhalten die Rechtecke trotz ihrer flachen Schichtung und des planen Farbauftrags eine räumliche Dimension. Das silbrige Grau verleiht den kürzeren, aufgerichteten Formen eine Tiefenwirkung, während die schwarzen eher in den Vordergrund drängen. Die Farben, die er dabei verwendet, entsprechen seiner künstlerischen Überzeugung. Kohle, Tusche, Graphit und Kreide stehen für besagte, energiereiche Stoff, die Viva auch in seinen anderen Werken einsetzt. Sie spiegeln symbolisch die Urgewalten der dargestellten Küstenlandschaft wider. Die feine Binnenstruktur der unterschiedlichen Materialien entlockt den teils subtilen Farbabstufungen dabei ein Spektrum stofflicher Qualität. Der changierende Glanz des Graphits, die satte Brillanz der Tusche und die Licht absorbierende Wirkung der Kreide sind Effekte, die eine intensive Einfühlung des Betrachters erfordern, um Vivas Kunst in ihrer Ganzheit wahrzunehmen.
Vivas normierte Formen treffen auf den Detailreichtum des Drucks, seine moderne Konstruktion auf die Naturnachbildung des 16. Jahrhunderts.
Die beiden anderen Variationen seiner Malta-Serie entfernen sich deutlicher vom Original. Der Computerausdruck weicht hier einem gleichmäßigen Hintergrund aus mintfarbener Eitempera. Die Komposition des Kupferstichs wird immer stärker auf ihr tragendes Gerüst reduziert. So wird in der zweiten Abstraktion das Augenmerk auf die dominierenden Richtungen und Kräfteverhältnisse gelenkt. Die Gruppe der schwarzen Rechtecke auf grauem Grund nimmt die Vertikale der Monolithe auf, während die weiße Lineatur im Hintergrund den hohen Horizont der Weltlandschaft markiert. Die Illusion der Zentralperspektive wird dabei aufgelöst. Die verschränkte Blickführung des Küstenpanoramas scheint in die Fläche geklappt. Nur die Staffelung der Farben von Schwarz über Grau zu Weiß spiegelt die einzelnen Gründe der vormals tiefen Überschaulandschaft wider. Dieser Bildaufbau löst sich im dritten Stadium der Abstraktionen zur reinen Umrisszeichnung auf. Viva ergänzt die geometrische Komposition in dieser Fassung um eine grobe Graphitnaht, die beide Rechteckblöcke miteinander vernetzt. Ihre lockere Verwebung nimmt auf den scharfkantigen Felsgrat Bezug, der sich im Originalstich zwischen den Monolithen verkeilt hat. Die unsichere Statik der Gesteinsbrücke findet dabei in dem lückenhaften, ungleichmäßigen Liniengewebe ihre Entsprechung. Im Gegensatz zur exakten Konstruktion der übrigen Formen offenbaren diese Verbindungen durch das An- und Abschwellen des Bleistifts individuelle Züge der künstlerischen Hand. Bis ins Detail bestätigt sich so das dualistische Konzept des Künstlers.Viva greift die Charakteristika von Hondius' Landschaft in seinen abstrakten Kompositionen wieder auf. Wie in seinen Landart-Projekten arbeitet er die vorgefundenen Formen heraus und stellt Bezüge zwischen seinem Werk und der natürlichen Umgebung her. Durch das Aufeinandertreffen der abstrakten Natur seiner Bilder mit dem Naturabbild des Kupferstichs zeigt Viva am Beispiel der Landschaft auf diese Weise die Wandlung des Mimesisgedankens vom 16. zum 21. Jahrhundert.

AO



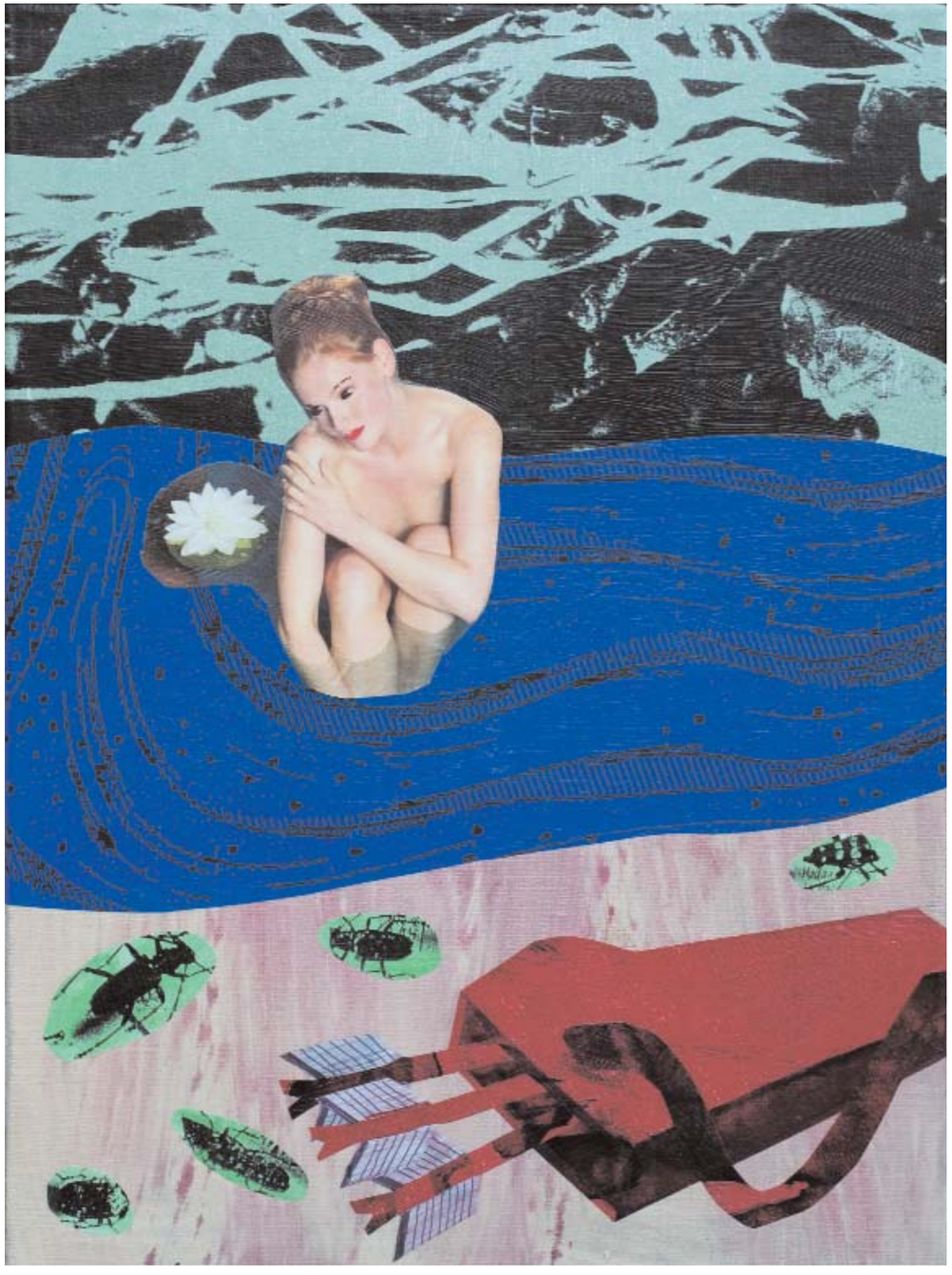
34 | 13 Walter Henn (*1937)

DIANA DENKT
2005

DIANA BADET
2005

Der aus Frankfurt stammende Künstler Walter Henn beschäftigt sich seit etwas mehr als einem Jahr mit dem Thema der Frau in der Natur. So war, nach eigenen Angaben Henns, für ihn die Bearbeitung des Stichs von Aveline nach Watteau, der das gleiche Thema verbildlicht, sofort klar. In den von ihm im so genannten „Marienprojekt" zusammengefassten Arbeiten will er sich einem auf die Antike zurückgehenden „Urtyp" der sich wie selbstverständlich in der Natur bewegenden Frau bildkünstlerisch nähern.
Mit den heute zur Verfügung stehenden Mitteln wie der Fotokopie oder dem Laserprint, sowie mit populären Abbildungen von Frauen unserer Tage, will er dieses Thema verbildlichen. Als Grundlage verwendet Henn hierfür oft selbst angefertigte Fotos von Landschaften zu denen er einen persönlichen Bezug hat, und welche oft aus seinem unmittelbaren Umfeld stammen, wie dies auch in dem hier ausgestellten Werk „Diana denkt" der Fall ist. Die Bilder von Frauen findet Henn in Magazinen und Zeitungen. In seine Bilder integriert er sie durch eine Collagetechnik. Die Suche nach einem Foto mit der richtigen Pose bzw. der richtigen Größe der abgebildeten Frau, nimmt für Henn oft den zeitlich größten Teil seiner Arbeit in Anspruch. Typisch für Henns Stil ist zudem die anschließende Übermalung seiner Collage mit Acrylfarbe, mit der Henn auf seine Werke - besonders bei „Diana denkt" - einen „romantischen Blick" (Henn) ermöglichen will. Auch die abschließende Lackierung des Bildes ist nicht allein zum Schutz aufgetragen, sondern dient insbesondere dazu, den Werken Bewegung und Leben zu verleihen.
Wie in Avelines Stich nach Watteau sieht man sowohl in Henns „Diana denkt" als auch in „Diana badet", die Figur der Göttin beim Bade in einem Bach. Während jedoch die Göttin in „Diana denkt" ruhig und wie verträumt, nur mit den Füßen im Wasser nach Abkühlung zu suchen scheint - und damit eine deutliche Parallele zum Kupferstich Avelines schlägt -, drängt sich bei „Diana badet" fast der Eindruck des Bedrohlichen auf. Hier scheint es, als ob Diana sich von etwas reinzuwaschen versucht. Die Käfer im Vordergrund, die bedrohlich wirkende Kulisse im Hintergrund sowie der Diana schnell und unruhig umfließende Bach unterstützen diesen Eindruck. Doch selbst den roten, wie ein von Pfeilen durchbohrtes Herz wirkenden Köcher im Vordergrund, nutzt Henn nicht dazu, eine Geschichte erzählen zu wollen. Vielmehr legt er sein Augenmerk besonders auf die gestalterische Ausarbeitung seines Bildes: „Geschichten überlasse ich lieber den Geschichtenerzählern" (Henn) sowie dem Betrachter seines Bildes.
Wie auch Watteau bei seiner „Diana im Bade", die in unserer Ausstellung durch den Reproduktionsstich Avelines vertreten ist, so geht es auch Henn nicht allein um den zwar vorhandenen mythologischen Bezug seiner hier ausgestellten Arbeiten. Vielmehr beschäftigt auch ihn die Darstellung eines weiblichen Ideals.

EP



35 | 17 Francesca Cataldi (*1944)

KÜNSTLERLEBEN - LEBENSKUNST
2005

Bis weit ins 17. Jahrhundert hinein diente das Künstlerporträt unter anderem der Vanitasdarstellung. Der Maler und sein Porträt verdeutlichten die Eitelkeit und die Sucht nach Luxus und Schönheit. Gleichzeitig wurde mit derartigen Darstellungen auch eine moralisch-belehrende Absicht verbunden, indem der Schöpfer solcher trügerischen Abbilder der Wirklichkeit alles moralisch Verwerfliche anprangerte und der Gesellschaft den Spiegel vorhielt. Künstlerporträts enthalten in diesem Sinne eine Mahnung an die Vergänglichkeit und den Verweis auf das göttliche Gericht nach dem Tod.[1]
Die Vorlage für Francesca Cataldis Werk, der Kupferstich von Jean Baptiste Guélard nach einer Zeichnung von Jean-Jacques Spoede, ist allerdings erst Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden. Es stellt sich also die Frage, ob in ihm dennoch eine Vanitassymbolik enthalten ist. Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzte sich in ganz Europa ein neues Selbstverständnis des Künstlers durch. Die daraus resultierende neue Art des Künstlerporträts diente zur Veranschaulichung des gesellschaftlichen Standes und der schöpferischen Tätigkeit des Malers. Er galt nicht länger als Handwerker, sondern wurde vielmehr als ein Gelehrter (pictor doctus) beurteilt. Es entstanden theoretische Abhandlungen zu Malerei, Bildhauerei und Architektur, die den Aspekt der geistigen Arbeit und Schöpfungsleistung des Künstlers besonders herausstellten.[2] Bei der Vorlage zu Cataldis Arbeit handelt es sich jedoch nicht um ein Künstlerselbstbildnis[3], sondern um die Porträtierung eines Malers durch einen anderen. Dennoch kann der Gedanke der Vanitas einige Anhaltspunkte für die Deutung der Darstellung und damit für die von Cataldi getroffene Wahl liefern. Überträgt man die Vorstellungen zur Vanitasdarstellung des 17. Jahrhunderts auf das neue Selbstverständnis der Künstler mehr als hundert Jahre später, so kann hier die gleiche Aussageabsicht unterstellt werden. Der Kupferstich Guélards enthält somit auch eine Darstellung der Vergänglichkeit des Schönen und alles Irdischen.
Auch Francesca Cataldi beschäftigt sich in ihrem Œuvre grundsätzlich mit dem Gedanken der Vergänglichkeit und ihren praktischen Auswirkungen auf verschiedene Materialien. Ihre Arbeiten aus Beton, Asphalt, Glasharz, Stahl und Papiermassen wirken wie Überreste aus vergangenen, längst untergegangenen Kulturen.[4] Sie gewähren uns einen vermeintlichen Einblick in die Vergangenheit. Zwangsläufig assoziieren wir einen Blick zurück aus ferner Zukunft, bei dem wir feststellen müssen, dass wir und unsere moderne Hochtechnologie vergänglich, dann veraltet und überholt sind.
Dass die Künstlerin mit der Wahl und Verarbeitung der Vorbildgraphik auf ihre eigene künstlerische Vergangenheit hinweisen will, scheint in Anbetracht des gewählten Motivs eine mögliche Interpretation zu sein. Denn Cataldi studierte Malerei an der Kunstakademie in Neapel, arbeitete lange mit traditionellen Techniken und kam erst gegen Ende der 1970er Jahre zu neuen Ausdrucksformen[5], die sie zu ihren heutigen Materialien führten. In ihrer Verarbeitung des Motivs des alternden Malers verbinden sich traditionelle Technik und neue Medien. Sie übernahm nicht einfach das Motiv, sondern bearbeitete es am Computer, vergrößerte es und schnitt das Motiv so zurecht, dass der Künstler aus dem Bildmittelpunkt rückt. Dabei hinterließ die digitale Bearbeitung Spuren: schwarze Schatten über, hinter, unter und vor dem Maler. Das vergrößerte Bild, auf Japanpapier aufgezogen, wird durch den Kontakt zu einem Material, das zum festen Bestandteil des Repertoires der Künstlerin gehört, in deren Œuvre eingegliedert. Cataldi ließ auf dem Papier ein gitterförmiges Moniereisen rosten, was deutliche Spuren in Form der orange-roten Färbung hinterließ sowie die an einigen Stellen zu sehenden Ätzspuren auf dem Papier erklärt. Somit hat sie nicht nur eine Brücke zur Vergänglichkeit unserer Gegenwart sowie zur kunstgeschichtlichen Tradition, sondern auch zu ihrer eigenen Kunst geschlagen.

AT

36 | 17 Wolfgang Rüppel (*1942)

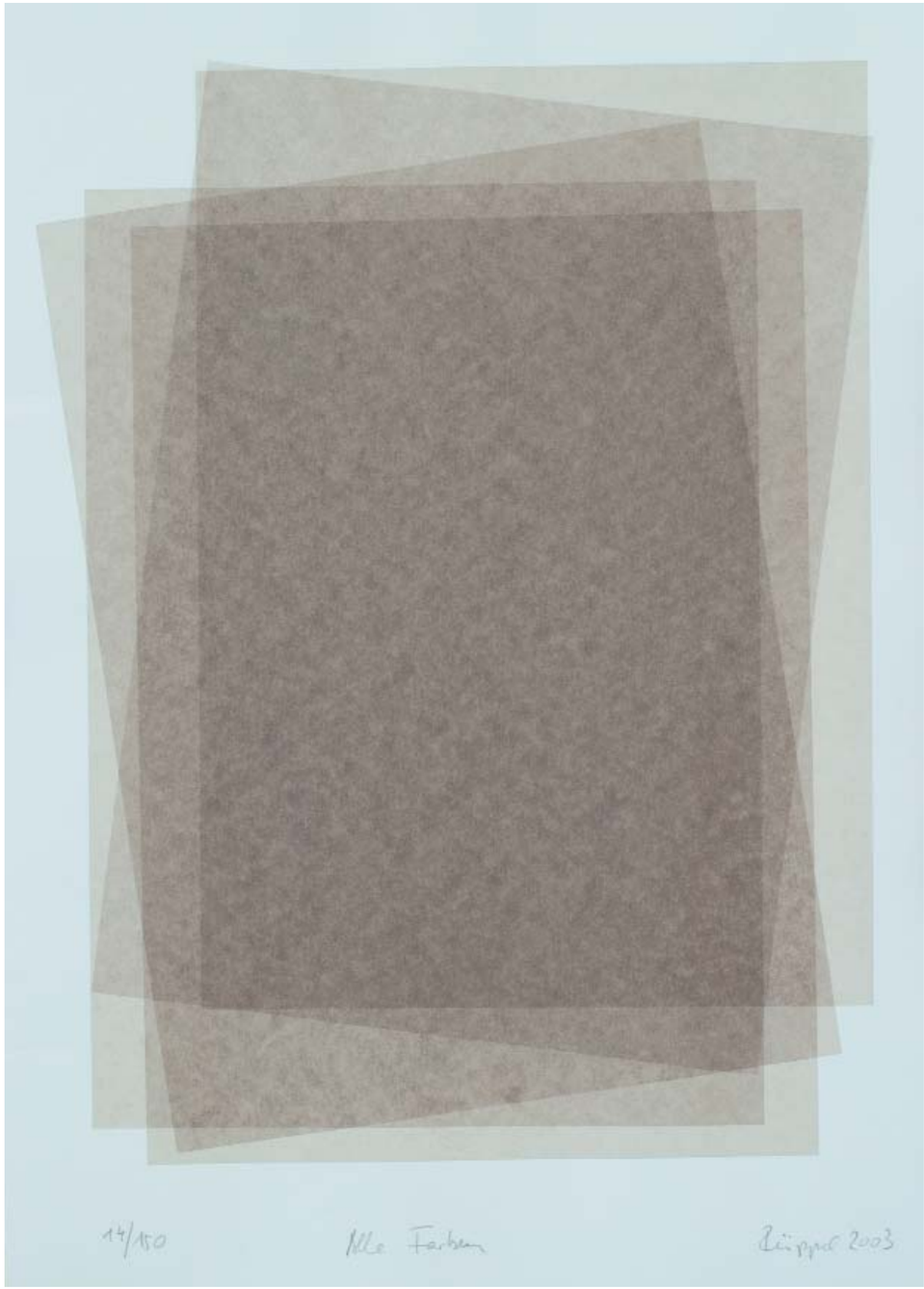
ALLE FARBEN
2003

Was zeichnet einen erfahrenen Maler aus? Im Kupferstich von Jean Baptist Guélard nach einer Zeichnung von Jean Jacques Spoede ist es zum einen das ganz typische Material – die bespannte Leinwand - zum anderen ist es die Armut und die Wanderschaft, das „Unbehaustsein". Wolfgang Rüppel bezieht sich in seinem Siebdruck „Alle Farben" auf das erstere, das Material des Malers. Doch bereits bei der Erwähnung der Technik, dem Auftrag der Farben durch den Rakel, der die Farbpaste durch das unbeschichtete Sieb presst, setzt die Reflexion über eine zeitgenössische Definition des Malers ein. Wolfgang Rüppel hat sich nach längerer Erfahrung mit traditionellen Malwerkzeugen entschlossen, das Persönliche und Direkte der Malerei mit dem Pinsel, in eine mittelbare Handschrift umzudeuten. Er zieht es vor, den individuellen Ausdruck aus dem Malprozess auszuschließen und es dem Betrachter zu überlassen, ob und wie weit er das Seherlebnis für sich deuten möchte.

Über die Arbeit „ Alle Farben", von der es zwei verschiedene Versionen gibt, sagt der Künstler selbst: „ Am Ende einer Woche habe ich mich entschlossen, die Farbe, die sich in den Mischtöpfen fand, für diesen Druck zu verwenden. Dies ist der eigentliche Sinn dieser Arbeit". Doch was ergibt sich aus dieser scheinbar einfachen Entscheidung? War es Sparsamkeit, die teure Farbe doch nicht wegzuspülen, sondern wieder zu verwenden? Oder war es die Überlegung, dass diese Farbe die Arbeit einer Woche zusammenfasst? Oder dass sich die Entscheidungen für verschiedene Farben, für verschiedene Bilder, in der Summe selbst aufheben und auflösen? Sicherlich ist es erst einmal wichtig, die Entscheidung am Ende der Woche getroffen und dieses Blatt in einer Auflage von 150 Exemplaren realisiert zu haben. Jeder Versuch, diese Farbe erneut zu mischen, würde fehlschlagen, da das Verfahren eine einzigartige Woche im Leben des Künstlers zusammenfasst, die nicht wiederholt werden kann. Dies bedeutet schon eine erste integrierte Spannung: Die scheinbar indifferente, gleichmäßig einfarbige Fläche, wird zum Spiegel einer einmaligen, unwiederholbaren Zeit.
Dieses Blatt stellt die Individualität eines Künstlers selbst zur Diskussion. „Lieber Maler male mir..." Natürlich ist ein Maler heute nicht Auftragsmaler, aber wird von ihm nicht erwartet, dass er etwas malt, zu dem Jeder und Jede eine Meinung haben kann? Und ist es für einen Künstler überhaupt möglich, diesem Anspruch zu entrinnen, da er sich in einem Medium äußert, dass auf Kommunikation und „Ansicht" im doppelten Sinn angelegt ist? Das ultimative, monochrome „Antibild" gerät wegen seiner medialen Notwendigkeiten doch immer wieder zum Bild, lässt es doch Assoziationen im Kopf entstehen, sodass auch hier die Macht der Bilder nicht endet. Die Ökonomie der Mittel ist ein Postulat nicht nur der modernen Kunst, das Wolfgang Rüppel in dieser Arbeit - ironisch – auf die Spitze treibt. Nicht nur die Farbwahl wird dem Zufall überlassen, das Bild selbst wird nicht durch Formen gestaltet. Es wird auf seine Materialität reduziert: Es existiert nur durch die Farbe, die Beschaffenheit und Dimension des Siebes und des Papiers, den Druck des Rakels und der Idee des Künstler geführt wird. Auch der Malvorgang wird vom Künstler hintergründig kommentiert: Nur wenn der Betrachter um die Schwierigkeit weiß, im Handdruck eine gleichmäßige Fläche mit dem Rakel zu erzielen, kann er am undifferenzierten Farbauftrag eine handwerkliche Qualität ablesen.

Die Photographie revolutionierte das Bild des Künstlers seit ihrer Verbreitung im 19. Jahrhundert. Nicht nur die Fähigkeit des Abbildens wurde „entzaubert", sondern auch der Geniebegriff. Die Kunst erhielt ihren Sinn mehr und mehr durch die Qualität des künstlerischen Konzepts. Und auch hier entspricht Wolfgang Rüppel bewußt nicht den Erwartungen des Betrachters: Seine Entscheidung für das Bild reduziert er in seinem Kommentar auf die bloße Verwendung aller Farben einer Woche. Doch diese Äußerung ist auf die grundlegende Struktur des Bildes abgestimmt. Wir sollten sie daher nicht als deskriptive Tautologie begreifen, sondern vielmehr als Hinweis auf eine Befragung von Kunst, die vom Künstler immer wieder auch im Sinne von „Täuschung und Tarnung", verstanden wird.

GL



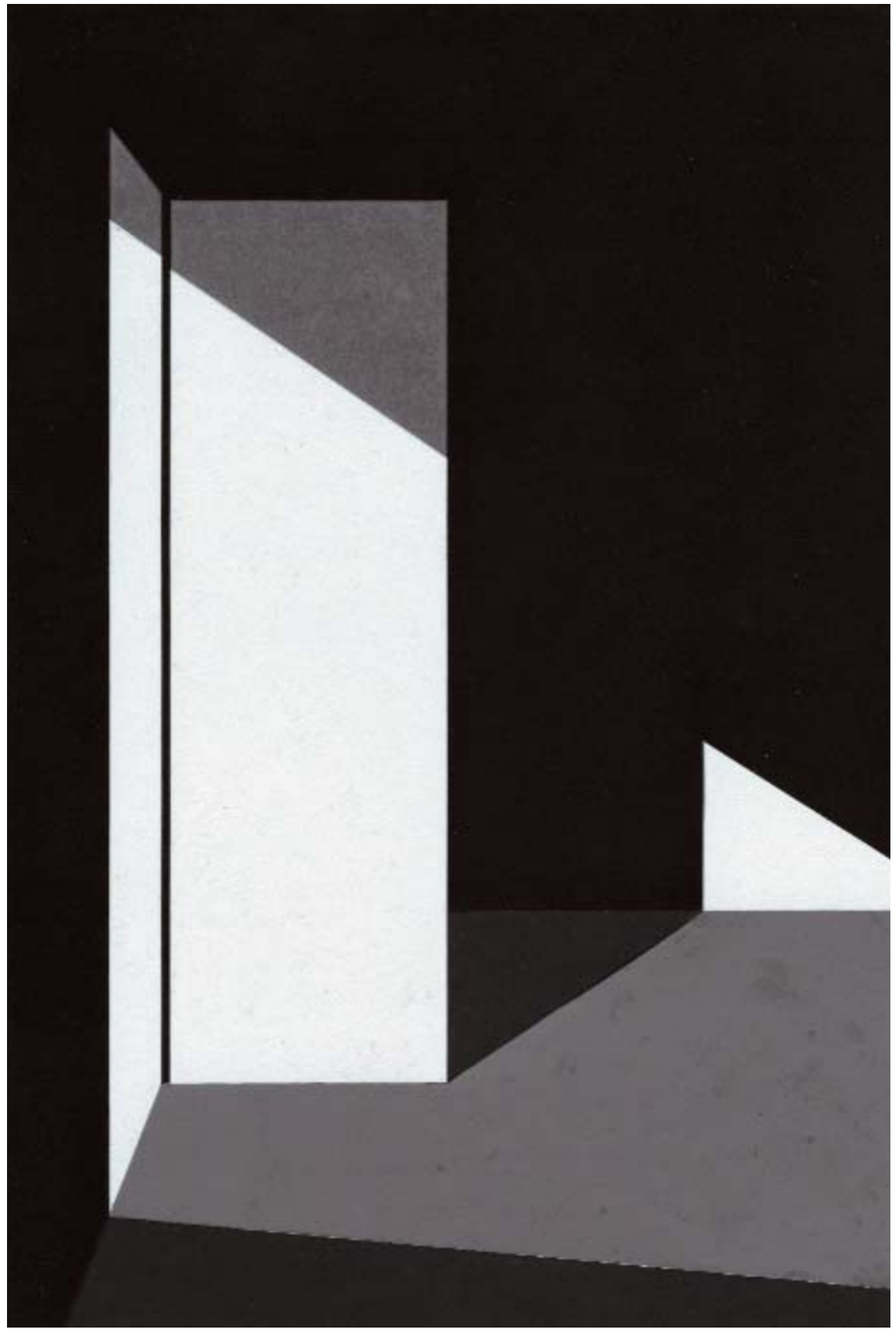
37 | 19 Bettina Wächter (*1969)

OHNE TITEL
2005

„Mein Thema ist Licht", so formulierte es die in Berlin lebende Künstlerin in einem Interview 1998. „In meinen Bildern", so Wächter weiter, „dient es nicht der Beleuchtung von Gegenständen. Die Erwartung des Betrachters, ein beleuchtetes Objekt im Lichtstrahl zu finden, wird nicht erfüllt. Kein Mensch, kein Tier, kein Objekt wird angestrahlt. Das Licht selbst wird gezeigt. Aspekte von Architektur dienen als Reflexionsfläche. Licht macht räumliche Abläufe sichtbar, es macht die Fläche zum Raum: Farbraum und Realraum, eine Wippe zwischen Farberfahrung und perspektivischem Raumerleben, angedeutet durch die Lichtführung. Die Arbeiten sind gegenständlich, obwohl sie gegenstandslos sind. Licht und Schatten spielen auf Mauern, Böden, Wänden, ohne die Ruhe des unbewegten Untergrundes zu stören. Farb- und Formgestaltung vermitteln meditative Aspekte von Stille, Konzentration und Klarheit."[1]

Bettina Wächters Auseinandersetzung mit Daniel Chodowiecki ist analytischer Art. Sie interessieren die Lichtführung sowie der Effekt, den die Platzierung von Licht und Schattenpartien beim Betrachter erzeugt. Unter Ausblendung der Figuren aus Chodowieckis zwischen 1785 und 1787 gefertigter achter Illustration zu Samuel Richardsons Roman „Clarissa: Or, [!] the History of a Young Lady" isoliert sie in ihrem Bild die vom Künstler inszenierte Beleuchtungssituation und fixiert ihr Ergebnis - ähnlich wie sie bereits 1996/97 in ihrer äußerst gelungenen Serie Lichtfelder vorging[2] - durch das Übereinandermontieren verschiedenfarbiger Folien. Formal agiert sie dabei bis auf das Äußerste reduziert, vom Ergebnis jedoch hoch ästhetisch und überaus eindringlich. Das auf der Radierung Chodowieckis durch die geöffnete Tür einfallende Sonnenlicht erfährt bei ihr zusammen mit seinen Reflexionen auf Wänden und Boden des dargestellten Innenraums eine inhaltlich lesbare Betonung, die durch die Konfrontation von scharf konturiertem Schlagschatten mit hell erleuchteten Partien und deren zwischentonigen Überschneidungen die Dramatik der von ihm dargestellten Szene bereits in nuce in sich trägt. Doch Wächters Komposition ist mehr als nur die bloße Analyse eines mehr als 200 Jahre alten Vorgängers. Gleichzeitig zur Dramatik der Szenerie vermittelt sie in ihrer Arbeit auch einen Ansatz zur Kontemplation, bietet die Möglichkeit, die „Einheit der Gegensätze"[3] zu erfahren. „Eine Empfindung von Versenkung und Kontemplation", so Manfred Schneckenburger 1998, „macht Substanz und Aura dieser Bilder aus."[4]

SB



38 | 21 Jörg Oetken (*1970)

JUPITER oder
LANDSCHAFT BEI ECKWARDEN
2005

Eine völlig andere Reaktion auf den Reproduktionsstich nach Paulus Potter als die Arbeit von Walter Henn spiegelt das Werk Jörg Oetkens wider.
Oetken wurde im Gegensatz zu Henn, durch die Komposition der Graphik inspiriert. Er bleibt seinen bisherigen Arbeiten treu und versucht sich in der Reproduktion vorhandener Kunstwerke mittels neuester Technik. Meist sind es Stillleben, die er in einem Studio rekonstruiert und mit Hilfe von Videotechnik festhält, um diese anschließend in Form eines Druckes auf Papier zu bringen. Die Umformung der hier behandelten Graphik war für ihn eine besondere Herausforderung, da es sich im Gegensatz zu den üblichen Objekten um ein lebendes Tier handelt, das sich eher widerwillig in Szene setzen ließ. Mit Hilfe moderner Bildbearbeitungstechnik löste sich auch dieses Problem. So ist das Werk eine Komposition zweier übereinander gelegter Ebenen, die getrennt voneinander aufgenommen wurden.
Nach eigener Aussage gefiel Oetken besonders die landschaftliche Gestaltung innerhalb der Graphik, die ihn an seine Heimat Oldenburg erinnert. Die Objektaufnahmen seiner Arbeit entstanden in der Nähe von Eckwarden, einem Dorf an der Nordseeküste.
Im Gegensatz zu Potter, der mittels malerischer oder graphischer Techniken Detailgenauigkeit und Realitätsnähe erzeugt, fängt Oetken mit seiner Kamera die Realität ein, um sie anschließend zu einem Bild umzuformen, indem er aufgenommenes auf Papier druckt. Mit anderen Worten gibt er der Realität einen 'Rahmen' und lässt den Ursprung eines jeden Bildes vor den Augen des Betrachters entstehen. So wie der Stier in Oetkens Videostill auf der Weide steht, hätte ihn auch Potter einst gesehen haben können.

Nach eigener Auffassung begreift Oetken seine Werke als dem modernen Leben angepasst. Auf der Suche nach potentiellen Vorbildern für seine Reproduktionen führt ihn sein Weg nicht etwa in Museen zu den Originalen. Er sucht sich seine Inspiration in Bibliotheken mittels zweidimensionaler Photographien. Im Gegensatz zu den großen Künstlern vergangener Zeiten muss ein moderner, zeitlich angepasster Künstler nicht mehr bis nach Italien reisen, um seine Vorbilder zu studieren.

KS

39 | 21 Gottfried Heinz (*1936)

DER LIEBHABER DER SCHÖNEN EUROPA
2005

Im Gegensatz zu den beiden anderen Reflexionen setzt sich Gottfried Heinz auf zwei Ebenen mit dem Reproduktionsstich nach Potter auseinander. Dabei beschäftigt er sich zunächst mit der reinen Komposition, welche Heinz durch Hinzufügung der Stiere am unteren Bildrand bzw. durch Ausschneiden des Stiers in der Bildmitte verändert und erweitert. Hierbei spielt er mit der Figur und der Farbgestaltung des Tieres. Die fünfundzwanzig Stiere am unteren Bildrand gestaltet er in verschiedenen Abstufungen von rot, gelb, blau, grün, braun und orange. Mit dieser unterschiedlichen Färbung betont er zum einen die Individualität, zum anderen verdeutlicht Heinz die Zusammengehörigkeit der Tiere, in dem er keinem Stier eine reine Farbe gibt, sondern immer mit leichten Pigmenten einer anderen versetzt. Die Zusammengehörigkeit wird zusätzlich durch die Wiederholung der Stierfigur aus der Vorlage verstärkt. Sein Spiel mit der Farbe setzt sich im Kontrast zwischen dem Grau des Kupferstiches und dem weißen Feld fort, welches durch das Ausschneiden der Stierfigur aus der Vorlage am PC entstanden ist. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird von Heinz durch diesen Kontrast von Farbe und Nichtfarbe, von Hell und Dunkel auf den Bildmittelpunkt gelenkt. Dieser liegt fast im Zentrum des von Sternen gebildeten Kreises auf der blauen Fläche, welche den ausgeschnittenen Stier wie ein Kleidungsstück umhüllt.
Hier wird deutlich in welcher Form sich Heinz auf der inhaltlichen Ebene mit dem Reproduktionsstich nach Potter auseinandersetzt. Er überträgt das mythologische Thema der Entführung und Verführung der schönen Europa auf ein politisch aktuelles Thema: die Europäische Union.[1] Um seine Überlegung dem Betrachter näher zu bringen, bedient sich Heinz der europäischen Flagge und bekleidet den Stier mit dieser. Dabei spielt er bewusst mit der Bedeutung der Fahne und ihres Kranzes aus zwölf Sternen. Seit uralten Zeiten symbolisiert die Zahl zwölf Vollkommenheit und Einheit[2]– „zwölf Monate, zwölf Tages- und Nachtstunden, zwölf Stämme Israels, zwölf Apostel, zwölf Taten des Herkules"[3]. Der Kreis steht hierbei speziell für das Zusammenwachsen Europas und die europäische Einigung während der Nachkriegszeit. Durch ihre besondere Symbolkraft und Funktion steht die Flagge somit nicht nur für die EU, sondern auch für eine europäische Identität. Diese Neuauslegung des Themas wird durch die Anzahl der Stiere am unteren Bildrand bekräftigt. Die fünfundzwanzig Stiere stehen für die Anzahl der Mitglieder der EU seit 2005. Dabei lässt sich nur spekulieren, ob die Tatsache, dass alle Stiere nach rechts wandern, auf die nächste Osterweiterungsrunde 2007 hinweist. In diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung der Farben und das Ausschneiden des Stieres in der Bildmitte deutlich. Die unteren Stiere symbolisieren die einzelnen Mitgliedstaaten der EU, sie haben als solche ihre eigene Nationalität. Jedoch verschwimmen unter dem Deckmantel der EU die Unterschiede der Nationen. Die verschiedenen Farben verschwinden und es entsteht ein reines Weiß. Die europäische Flagge gibt ihnen eine europäische Identität, deren Gesicht noch nicht abzusehen ist, da das Zusammenwachsen Europas noch nicht abgeschlossen ist. Demzufolge kann der Stier in der Mitte noch keine Farbe bekennen.
Folglich lässt sich auch die Subskription – L' Amant de la Belle-Europe – des Kupferstichs auf die Umgestaltung des Bildes durch Heinz übertragen. Jupiter als Idee von einem Vereinigten Europa verführt die europäischen Staaten, um durch die Vereinigung den Frieden zu sichern, Harmonie und Gleichheit auf dem Kontinent herzustellen.

AT

40 | 21 Walter Henn (* 1937)

LA BELLE EUROPE
(DREITEILIGE ARBEIT)
2005

Walter Henns Arbeiten sind oftmals Ausdruck seiner eigenen Naturverbundenheit. Viele seiner Bilder begann er en plein air. Vielleicht fiel aus diesem Grund sein Augenmerk auf den Kupferstich nach Paulus Potter, dessen Œuvre ebenfalls durch das Interesse an der Natur mit ihrer Fauna und Flora gekennzeichnet ist.
Mit drei zusammengehörenden Werken tritt Henn in den Dialog mit Potter.
Offensichtlich orientierte sich der Künstler bei der Umformung des Vorbildes eher an der Subskription der Graphik als an der Darstellung selbst. Er verbindet die wichtigsten Personen des Mythos wieder miteinander. Europa ist als schöne Frau auf jedem der drei Bilder präsent, gekennzeichnet durch die Bildunterschrift „La belle Europe - die schöne Europa". Sie erscheint in Profilansicht, im Porträt und als frontaler Akt. Der verwandelte Jupiter ist mittels der Holzschnitttechnik in Form eines Stierkopfes umgesetzt. Humorvoll ist die Liebschaft zwischen Europa und Jupiter angedeutet, indem jeder der Stierköpfe als ein Zeichen ihrer Zuneigung einen weiblichen Mund auf dem Maul trägt.

Man könnte die drei Bilder Henns in verschiedene Szenen des Mythos einteilen und in eine zeitliche Abfolge nebeneinander stellen. Die schöne Frau im Profil, stünde demnach für die von Zeus unbemerkt beobachtete Europa. Sie schenkt ihm und dem Betrachter keine Aufmerksamkeit und gibt nicht mehr als ihre Silhouette von sich preis. Das darauf folgende Werk zeigt Europa und Zeus als die von Amor Getroffenen. Amor mit Pfeil und Bogen fungiert als verbindendes Glied zwischen Zeus und Europa. Sein erregter Phallus ist Symbol ihrer Liebschaft und ihrer Zusammenkunft auf der Insel Kreta. Er deutet auf die nächste Szene des Mythos hin, in der sich Europa als nackte Frau verschämt präsentiert. Eindeutig spielt Henn auf den zu vollziehenden oder schon vollzogenen Liebesakt zwischen den beiden an. Henns Werke bieten eine inhaltliche Neuinterpretation der Graphik beziehungsweise der Subskription. In keiner Weise greift er das kompositionelle Schema Potters auf. Er fühlt sich von Masqueliers Beischrift beeinflusst und verleiht dieser Inspiration in seinen Werken Ausdruck.

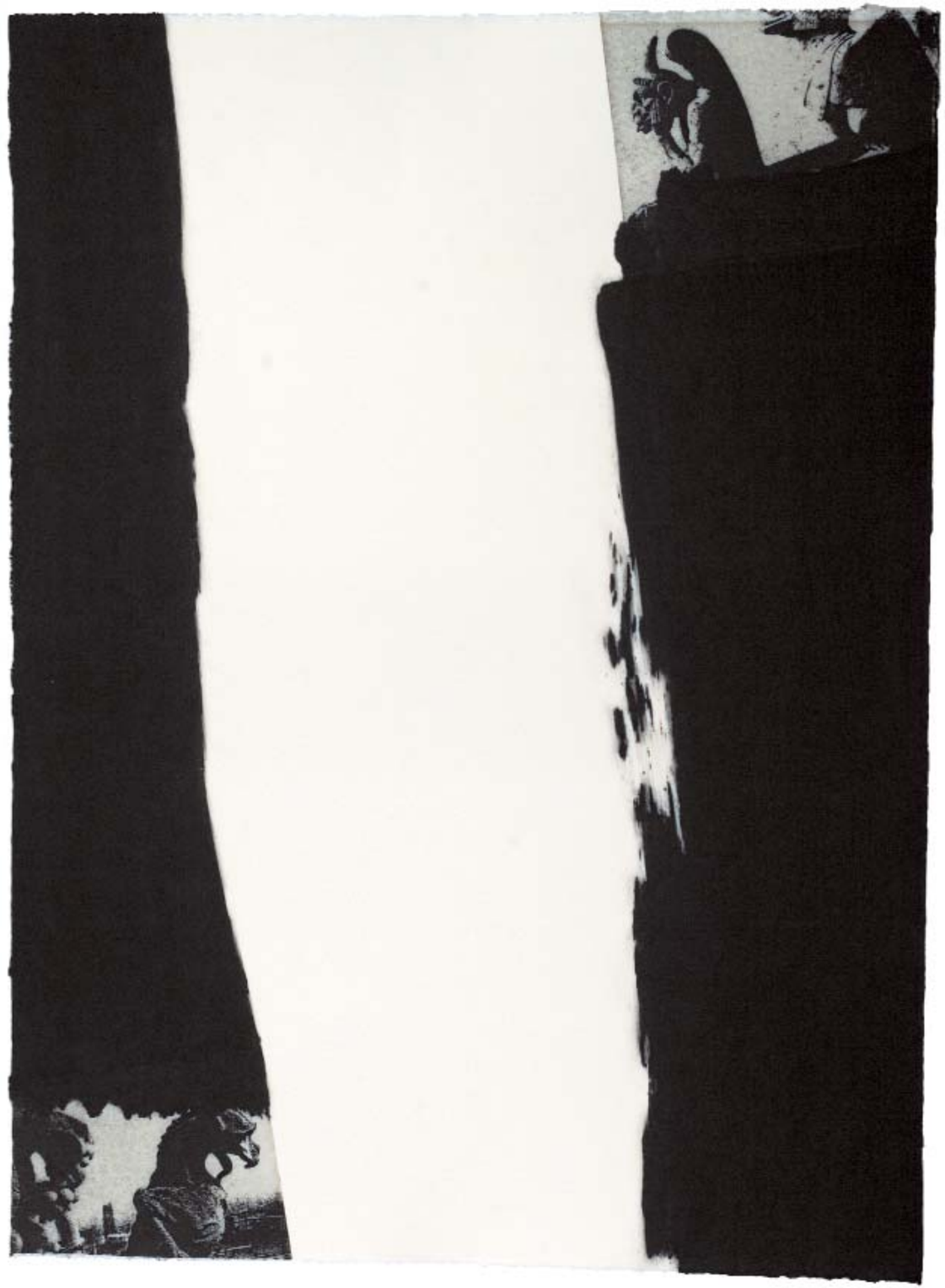
KS

41 | 22 Ruth Clemens (*1953)

PARIS / HELL-DUNKEL I (OKT. 2005) und PARIS / HELL-DUNKEL II (OKT. 2005)

„Das sind die Türme von Notre-Dame de Paris", sagt Ruth Clemens zu den beiden Drucken, die sie in Reaktion auf Meryons Werk „Le Stryge" erstellt hat[1]. Lange schwarze Flächen ziehen sich senkrecht über die Blätter. Sie enden oben bzw. unten in kleinen fotoähnlichen Bildern von Fabeltieren.
Die Künstlerin fühlte sich gleich vom „Le Stryge" angesprochen, denn sie hält sich oft in Paris auf und kennt die Chimären der Notre-Dame de Paris gut. Meryons vor allem zwiespältigen Blick auf die Stadt kann sie nachempfinden, denn auch sie beschleicht in Paris manchmal ein unheimliches Gefühl.
Bei ihrem letzten mehrmonatigen Besuch 2005 genießt Clemens zwar die Aussicht auf Paris: ihre ganze Pracht im noch hellen Herbstlicht und die Schönheiten ihrer Bauten, die wie eine Kulisse aus früheren Zeiten erstrahlen. Diese Helle findet man in ihren Bildern klar abgesetzt von den schwarzen Streifen, den dunklen Seiten von Paris: die Armut in den Straßen, wo Obdachlose sich in Hauseingängen aus Pappen eine Schlafstelle herrichten, während Touristenmassen sich durch die „idyllischen" Gassen des Quartiers schieben. Dazu die Hitze und der unaufhörliche Lärm.[2] Die von Clemens dargestellten Gruselfiguren und der Aufbau ihrer Bilder spiegeln diese unheilvolle Atmosphäre wieder. Auf dem ersten Druck[3] neigen sich die schwarzen Flächen gefährlich nach links und auf der rechten Seite scheinen sich Steine vom Turm gelöst zu haben und hinabzustürzen. Die Spannung wird durch die gegensätzliche Körpersprache der steinernen Fabeltiere gesteigert. Das obere Tier auf dem hervorspringenden Sims wirkt wie bei Meryon gelassen und scheint unbeteiligt vor sich hinzustarren, während das untere aufgeregt sein Maul aufreißt und für den Angriff bereit zu sein scheint. Obwohl die Figuren jeweils höchstens ein Sechstel des tiefschwarz gestalteten Bereichs ausmachen, wirken sie so stark, dass unser Auge zwischen den beiden pendelt und keine Ruhe findet: Auch das unbedruckte Weiß der Mitte bietet keinen Haltepunkt. Der zweite Druck[4] bietet etwas Entspannung. Schon die Aufteilung des Blattes ist beruhigend: Die schwarze Fläche steht monumental im Zentrum. Eine Löwin schaut leicht nach unten geneigt von der Höhe herab und gewährt uns mit ihrem runden Rückenbogen und ihrem entspannten Gesichtsausdruck etwas Ruhe. Zwar steht der Turm nicht auf festem Boden, sondern schwebt ausgefranst am unteren Rand. Aber oben an einer waagerechten Linie scheint er verankert.Motiviert beschäftigt sich Ruth Clemens mit Meryons Thema, obwohl es mit den Gegenständen ihrer Werke sonst wenig zu tun hat. Ihr geht es nämlich um das Fließen, das Fließen von Wasser zum Beispiel oder abstrakt der Farben im Bild, ausgedrückt im Fluss des Pinselduktus. Clemens benutzt deswegen gerne das Querformat[5]. Hier nun ganz anders: Hochformate und Steintürme statt Wasser. Trotzdem ist auch hier etwas im Fluss: unser Blick ist im Auf und Ab. „Das geht rauf und runter wie ein Aufzug", meint Ruth Clemens[6]. Sie hat für ihre Blätter zwei technisch unterschiedliche Verfahren verwendet: für die Chimären die Fotoradierung und für die schwarzen Flächen eine seltene Technik des Tiefdrucks, das Carborundum-Verfahren. Bei letzterem wird die Druckplatte in einer besonderen Art hergestellt. Die Künstlerin vermischt feines Sandpulver aus Carbon (Kohlenstoff) und Korund (Hartstoff aus Aluminiumoxid) mit einem Acrylbinder zu einer Paste. Diese trägt sie mit einem Pinsel auf eine beschichtete harte Pappe, wobei sich je nach Wunsch reliefartige Spuren ergeben. Nach dem Trocknen ist die Druckplatte fertig und kann wie bei einer Radierung benutzt werden. Farbe wird in die Vertiefungen eingearbeitet, die Oberfläche für die nicht zu druckenden Stellen gesäubert, und schließlich wird auf Papier gedruckt. Zwar gibt es diese Technik schon seit einigen Jahren, sie wird aber nur selten benutzt, so dass die Künstlerin in vielen Versuchen selbst herausfinden musste, wann die Paste die richtige Konsistenz hat, also weder zu flüssig noch zu fest ist. In dem einen Fall zerfließt der Auftrag und ergibt zu wenig Struktur, im anderen Fall wird er zu schnell trocken und kann nicht mehr bearbeitet werden. Auch die Feinkörnigkeit des Sandes spielt eine Rolle. Clemens liegt vor allem daran, dass ihr Pinselduktus im Werk nachvollziehbar ist.
Mittels Fotoradierung, einem manuellen Tiefdruckverfahren, hat Clemens die Chimären dargestellt. Als Bildvorlage dienen hier Postkartenfotos, die die Künstlerin auf fotomechanischem Wege auf die Kupferplatte übertragen hat. Die neue druckgraphische Technik, das für Clemens außergewöhnliche Blattformat und das nicht so „flüssige" Thema zeigen, welch experimentierfreudige Virtuosin die Künstlerin ist und wie sie ihrer Kreativität und ihrem Talent auf neue Art und Weise Ausdruck zu verleihen vermag.

MB-A



42 | 25 Martine Andernach (*1948)

WINTERHOLZ
2005

WINTERWEG (ohne Abb.)
2005

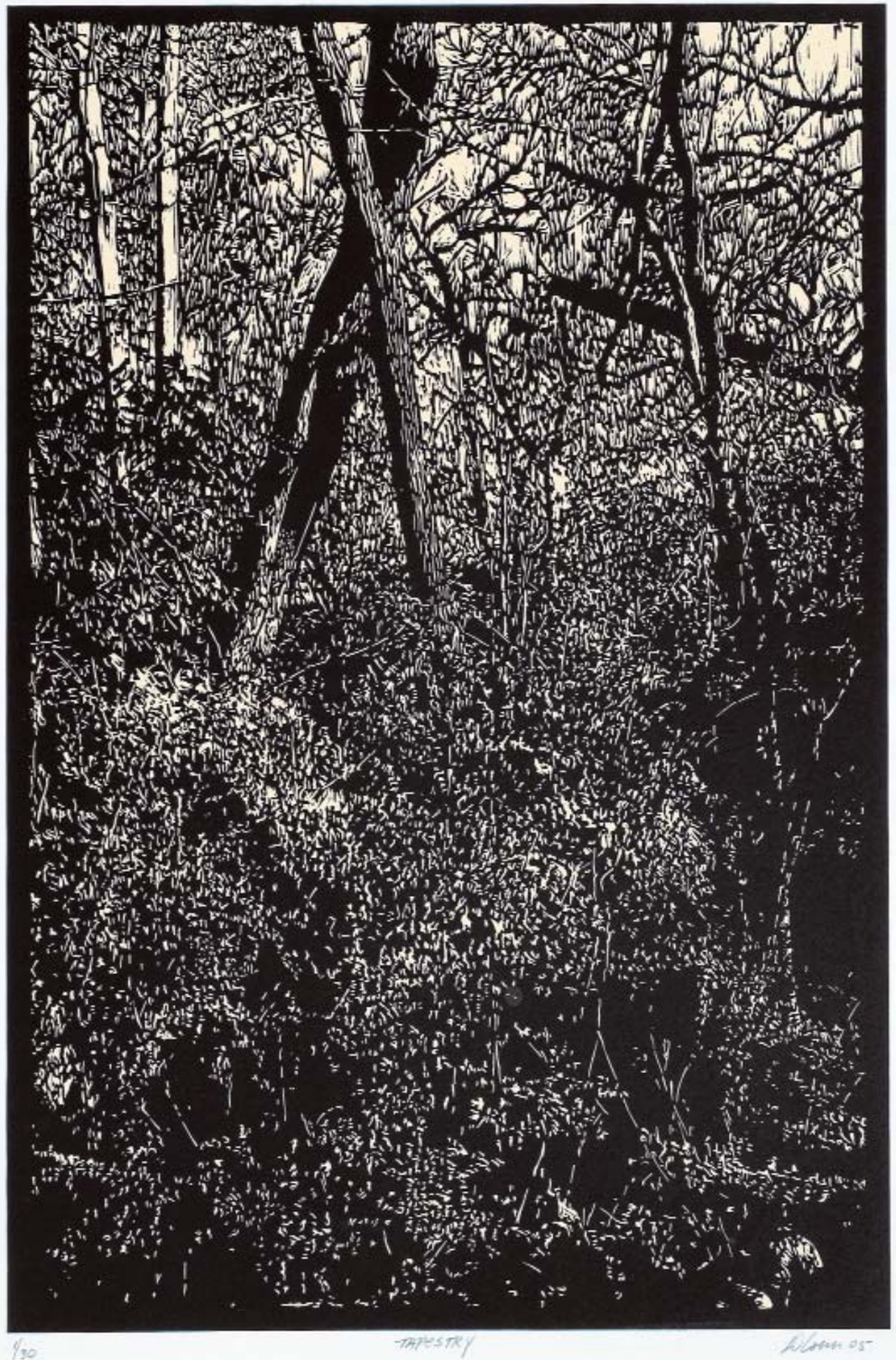
Martine Andernach ist in erster Linie Bildhauerin. Sie schafft abstrakte Skulpturen und Plastiken aus Cortenstahl, Granit, Bronze, Marmor, Basalt etc. Obwohl ihre Figuren auf den ersten Blick Assoziationen zur Minimal Art wecken, da sie im Allgemeinen aus nur wenigen, formal extrem reduzierten, geometrischen Formen bestehen, ihre Formensprache also durchaus als minimalistisch reduziert zu beschreiben ist, ist Andernach keine Künstlerin in der Tradition der Minimal Art. Ihre Figuren wehren sich gegen die Bedeutungsverweigerung und den radikalen Selbstbezug dieser Strömung. Ihre Arbeiten haben kein tautologisches Konzept – also das Objekt als Objekt und um des Objektes willen – sondern sind immer von anthropomorpher Gestalt. Sie schafft „Köpfe", „Liegende", „Sitzende" und „Schreitende". Andernach ist also eine Bildhauerin im klassischen Sinne: Ihr Thema ist der menschliche Körper im dreidimensionalen Raum. Ihre Kunst changiert zwischen dem Geometrischen und dem Organischen und sucht die Balance dazwischen.[1] Ihr Thema ist die Abstraktion der Formen, ohne die Darstellung und die Bedeutung außer Acht zu lassen: „Ich reduziere immer, so dass das Auge von nichts abgelenkt wird. Ich bearbeite das Menschenbild aber man sieht kaum noch einen Menschen. Ich werde immer minimalistischer, aber es bleibt eine Bedeutung da."[2]
Andernachs Reaktion auf Klingers Chaussee vereint diese Grundsätze ihrer Kunst. Sie hat zwei Blätter geschaffen, bei denen es sich um radikale formale Abstraktionen der Klingerschen Arbeit handelt. „Winterholz" stellt auf mehreren Ebenen Bezüge zur Chaussee her. Vier sorgfältig zueinander in Beziehung gesetzte Flächen, die farbig mit einer rostroten Holzmaserung versehen sind, setzen sich mit den nicht bedruckten Flächen des Papiers in Verbindung. Das Wechselspiel zwischen bedruckten und unbedruckten Flächen ergibt die Anmutung des der Chaussee zugrunde liegenden Kompositionsprinzips. Man erahnt durch das zentrale spitzwinklige Dreieck, die kühne Tiefenwirkung des Klingerschen Feldwegs und die Prominenz des Himmels. Andernach erwirkt außerdem auf inhaltlicher Ebene einen Widerhall des Sujets der Chaussee. Die Holzmaserung der bedruckten Flächen findet sich an den Stellen, wo sich auch im Originalblatt Holz und Bäume befinden. Die hellen, weißen, unbedruckten Flächen erwecken in Verbindung mit dem Titel „Winterholz" die Assoziationen von Schnee und Eis. Der dritte Bezug liegt im Medium. Andernach überführt die Aquatinta Radierung Klingers in einen Holzschnitt und rekurriert somit ebenfalls auf das Sujet.
„Winterweg" führt den Abstraktionsgrad noch einen Schritt weiter. Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Blindprägung, also um einen Druck ohne Farbe. Die dafür benutzten Druckstöcke sind dieselben wie bei „Winterholz", werden aber technisch anders als dort genutzt. Während bei jenem Blatt das Papier in der Vertikalpresse auf dem Druckstock liegt, liegt es bei diesem darunter, so dass sich die Ränder des Druckstocks ähnlich wie beim Kupfertiefdruck ins Papier einprägen. Die Farbe fällt weg und es bleiben nur noch Form und Struktur übrig. Die strukturelle Beschaffenheit des Blattes nimmt dabei direkten Bezug zum Medium des Holzschnitts als Druckverfahren, da man die Spuren, die der Druckstock hinterlassen hat, nur noch als Vertiefungen bzw. Erhebungen auf dem Papier im Schlagschatten zu erkennen vermag. Der „Winterweg" ist in seiner Abtsraktion so radikal reduziert, das nichts bleibt als ein Widerhall der Komposition und ein medienreflexiver Umgang mit dem Holzschnitt als druckgraphischer Technik, indem der hölzerne Druckstock die Spuren seiner eigenen natürlichen Beschaffenheit – nämlich die fein ziselierte Holzmaserung – aufs Blatt fixiert. Der Stillstand und das Nichts aus Klingers Chaussee finden so indirekt ihren Weg in Andernachs Blätter. Dass es sich allerdings um eine von der Künstlerin intendierte inhaltliche Abstraktion von Klingers Pessimismus handelt, darf man bezweifeln.Trotzdem schwingen Emotionen mit, die Martine Andernach wie folgt beschreibt: „Ich habe nicht an Gott gedacht. Aber ein leerer Weg... man geht irgendwohin. Das hat etwas religiöses. Es geht eine gewisse Aura von Klingers Blatt aus, die ich gespürt habe. Dennoch bleibt es rätselhaft und geheimnisvoll. Es ist möglich, dass Klingers Ideen unbewusst in meine Arbeit eingeflossen sind. Aber es geht mir um die formale Abstraktion, nicht um die inhaltliche."[3] StS

43 | 25 David Conn (*1941)

TAPESTRY
2005

David Conn arbeitet mit klassischen Hochdruckverfahren wie Holz- oder Linolschnitt. In Conns Œuvre fungiert das Bild eines Waldes als Symbol für die geteilte Erfahrung zwischen Künstler und Rezipient: Es ruft Erinnerungen wach an Spaziergänge in unbekannter Umgebung und Abenteuer. Der Wald ist ein stiller, geschützter Ort zum campen, jagen oder fischen. Conns Schnitte repräsentieren Momente. Es geht zum einen um den Moment, in dem die Hand des Künstlers eine Linie beschreibt und zum anderen um den Moment einer bestimmten Stimmung in der Natur, den Augenblick, in dem das Sonnenlicht beginnt, seine strahlende Kraft zu verlieren und die Sonne beginnt unterzugehen. Diesen sich langsam entwickelnden Dämmerzustand setzt Conn mit den Mitteln des Schnitts in Szene. Holzschnitt ist ein subtraktives Verfahren. Das bedeutet: Will der Künstler dem Bild etwas hinzufügen, muss er es zunächst vom Druckstock entfernen. Helligkeit, mehr Licht im Bild bedeutet technisch, das die Linien tiefer und breiter in das Material eingearbeitet werden. Dadurch entsteht ein extremer Kontrast. In Conns Holzschnitten gibt es nur Schwarz und Weiß. Der Kontrast von hell und dunkel kennt keine Nuancen.
Conns Arbeit „Tapestry" besitzt all diese Eigenschaften, ist aber auch als Reaktion auf Klingers Chaussee zu verstehen. Man sieht den Ausschnitt eines Waldes. Der Raum ist nicht näher zu bestimmen, da auch Conn ähnlich wie Klinger den Kunstgriff anwendet durch Anschneiden den Bildraum gedanklich über den Rahmen zu erweitern. Dieses kompositorische Prinzip, das Assoziationen an eine All-Over-Struktur im Sinne Jackson Pollocks anklingen lässt, findet seinen Niederschlag ebenso im Titel der Arbeit: „Tapestry" bedeutet zu Deutsch Tapisserie oder auch Bildweberei und bezieht sich auf die Kunst des Webens von Wandteppichen. Conn setzt seine Graphik in Verbindung mit dem Weben von Stoffen, wobei anzumerken ist, dass es sich bei der Bildweberei um eine aufbauende – also additive – Technik handelt, während Conn seinen Wald durch das Schneiden von Linien in Holz entstehen lässt. Er legt Linie neben Linie und knüpft so das Abbild eines Waldes. Dieses konkrete Abbild stellt laut Conn „a bridge between illusion and purely optical space"[1] dar. Der Wald changiert demnach zwischen naturalistischer Abschilderung der Natur und abstraktem Bildraum. Aus „Tapestry" spricht außerdem eine Ursprünglichkeit und Wildheit, die der texanische Künstler in Nationalparks vorfindet und von der er sich fasziniert zeigt. Er versucht, nicht nur die Schönheit solcher Orte ins Bild zu setzen, sondern vor allem Erinnerungen an diese wachzurufen: „I hope the viewer will bring his or her own memories as a guide to the beauty of these places. I believe they become even more vivid when you are able to see and enjoy them through the field of your own memory. These places which I hold dear are records of a moment and through the medium of print are shared."[2]
Conns Verhältnis zur Natur lässt sich an „Tapestry" noch konkretisieren. Die Arbeit zeigt nicht nur den Ausschnitt eines Waldes sondern ist der Blick in den Wald als solchen. Der Wald fungiert als Zeichen für die unberührte, wilde Natur. Es ist nichts zu sehen, was auf die Existenz menschlichen Daseins verweist. Man kann keine Spur menschlichen Handelns oder zivilisatorischer Eingriffe in den von Conn ins Bild gesetzten Ort entdecken. Der Wald wirkt ruhig und dicht, gleichzeitig schwingt aber auch die Bedrohlichkeit des Wilden mit: der Mensch ist in letzter Konsequenz unfähig, die Kraft der von Gott erschaffenen Natur zu bändigen, zu kontrollieren, zu unterjochen.
Im Bezug auf Klingers Chaussee ist „Tapestry" eine romantische Antithese. Unterstellt man Klingers Landschaft einen düster mitschwingenden Pessimismus und Nihilismus so ist Conns Arbeit ein positiv besetztes Gegenargument, das für die Schönheit und Göttlichkeit der Natur eintritt und den Blick von den auf das Individuum fixierten Ideen Schopenhauers und Nietzsches auf die Existenz Gottes lenkt.

StS

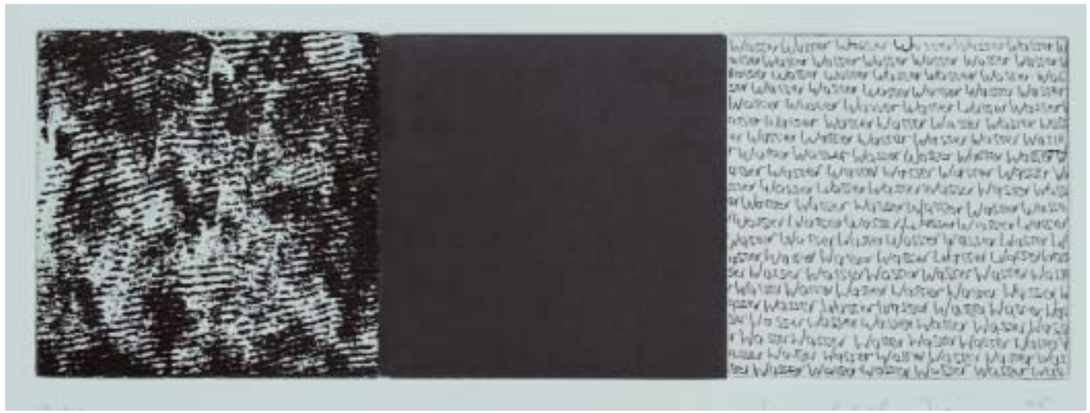


44 | 26 Brigitte Gmachreich-Jünemann (*1948)

OHNE TITEL
2005

Die graphische Darstellung des Elements Wasser war es, die Brigitte Gmachreich-Jünemann ihre Arbeiten assoziativ mit dem gezeigten Blatt Klingers verbinden ließ. Das Thema Tod sucht man jedoch vergebens; Der Künstlerin geht es um andere Aspekte. Auch eine symbolistische Ausgestaltung eines bestimmten Themas und seine Umsetzung in die gegenständliche Realität gehört nicht zum Œuvre der Künstlerin. Natur und Landschaft sind die zentralen Themenkomplexe in ihrem Werk.
Die in Krefeld am Niederrhein lebende Künstlerin gehört zu den heutzutage raren Künstlerpersönlichkeiten, die ausschließlich im Bereich der Druckgraphik arbeiten. In den späten 1970er Jahren verfeinerte Brigitte Gmachreich-Jünemann, u.a. inspiriert vom Zeichner und Graphiker Erich John in Krefeld, ihre Fähigkeiten im Feld der Druckgraphik. Und so sind es die technische Meisterschaft und die Liebe zur Druckgraphik in der eine Verbindung zum Graphiker Klinger gesucht werden kann.
Als ständige Beobachterin der sie stets umgebenden Landschaft und letztendlich angeregt durch ihren Aufenthalt auf den Lofoten, war es für die Künstlerin eine besondere Herausforderung, das fließende Element Wasser in die Technik der Radierung zu übersetzen.
Auch die hier gezeigten Kompositionen sind Teil einer intensiven Beschäftigung mit diesem Thema, zu dem diverse andere Arbeiten zählen.
Auch werden wir in assoziativer Form mit dem Element des Wassers vertraut gemacht. Gmachreich-Jünemanns Bilder leben von der Sichtweise des Betrachters, alle Titel ihres Œuvres tragen daher zwangsläufig den Vermerk „Ohne Titel". Es ist das Zusammenspiel von Abbild und Suggestion, von Realität und Stimmung was ihre Werke bestimmt.
Die beiden Triptychen evozieren zum einen den Eindruck von Oberfläche in den uni-sono Platten und zum anderen den Eindruck der Tiefe, der durch die Tiefenradierung ausgelöst wird. Doch im assoziativen Spielraum des Betrachters sind beide nicht voneinander zu trennen. Gerade die horizontale Anordnung der einzelnen Platten erlaubt es, eine fließende Bewegung zwischen den einzelnen Blättern herzustellen. Und so bleibt der Blick bei der Schrift stehen, die in ihrer Umsetzung als abstrakteste Darstellung des Elementes erscheint. So ist es erstaunlich, inwiefern Schrift, als lineares Gefüge, welches stellvertretend für die Kunst und Arbeit mit der Technik der Radierung stehen kann, die fließende Form des Wassers zum einen mimetisch und zum anderen assoziativ herstellen kann.
Die Künstlerin, die die Natur in Form der Linie und in linearen Strukturen sieht, vermag diese auch so darzustellen.
Auch für Brigitte Gmachreich-Jünemann kann gelten, dass sie nicht an der Oberfläche stehen bleibt. In der Form der Welle sah die Künstlerin die Verbindung ihres Werkes mit Klinger und letzten Endes liegt ja auch hier die so nahe aber doch unerkannt gebliebene Wahrheit, insofern es sie denn gibt, versteckt.

KL



45 |27 Claude Mancini (*1937)

QUELQUES BRANCHES DANS LE CIEL (EINIGE ÄSTE IM HIMMEL) 2005

104 Jahre nach ihrem Entstehen hat sich Claude Mancini durch die Graphik von Hermann Haas inspirieren lassen und „Quelques branches dans le ciel" geschaffen.
Auf der Leinwand trifft das Auge des Betrachters zunächst auf ein abstraktes, mit hohem Blauanteil versehenes 'Durcheinander', dass nach einiger Zeit in drei aufrecht verlaufende Flächen unterteilt werden kann. Die obere Hälfte der mittleren Fläche verfügt über eine hellere und blassere Farbigkeit als die anderen, welche einheitlich dunkelblau sind. Zwischen diesen Flächen lassen sich grünliche und graue Farbtöne und darüber hinaus in der unteren Mitte des Bildes ein kräftiges Rot ausmachen.
Näher besehen erkennt man, dass Mancini die Farbe in unterschiedlichen Schichten aufgetragen hat. An einigen Stellen lugt unter dem Blau etwas Grün hervor, an anderen wurde bewusst mit dem Stiel des Pinsels in die Farbe geritzt, um sichtbar zu machen, dass es mehrere Malschritte gab.
Tritt man nun einen Schritt zurück, so wirkt dieses Bild gar nicht mehr so unstrukturiert wie zuerst vermutet. Mancini hat in der untersten Schicht die gleichen Farben wie Haas benutzt und das Rot des Laubes sogar verstärkt. Auch im oberen Teil der Leinwand nimmt die Dunkelheit der unteren oder vielleicht der Ursprungsschicht im linken Teil - ähnlich wie bei „Winterwald" - deutlich zu.
Doch es gibt bedeutende Unterschiede, nicht nur wegen des deutlich größeren Formats. Schon in der Betitelung der Arbeit schlummert die Abgrenzung. Mancini nennt sie „Einige Äste im Himmel" und verändert den nach unten gerichteten Blickwinkel von Haas nach oben, um den Himmel als bestimmendes Bildelement herauszukehren. Auch das Laub, welches bei Haas bräunlich und zurückhaltend in Erscheinung tritt, wurde von dem zeitgenössischen Künstler sehr intensiviert und bildet durch sein Rot einen starken Kontrast, vor allem zum Blau. Die Blätter sind kompositorisch nicht am Rande, oder von der Mitte wegleitend, sondern zentral positioniert und darüber hinaus stellen die Ritzungen in der Farbe Äste und womöglich Kronen von Bäumen dar, ganz anders als bei Haas.
Das Œuvre von Claude Mancini, 1937 in Paris geboren und Absolvent der dortigen École des Beaux-Arts, gilt als Abgrenzung von reiner Abstraktion. Seine durchdachten Kompositionen weisen auf eine genaue Planung und Vorbereitung hin, in denen er beispielsweise Musiktöne als Quelle von Farbtönen und Kontrasten wählt oder, wie in diesem Falle, einen alten Aquatintadruck als Ausgangspunkt nimmt. In dieser Planungsphase spielen für ihn elektronische Medien eine Rolle, was seine klassische Ausbildung nicht vermuten lässt, aber den Wunsch nach Korrektheit und Perfektion unterstreicht. Dass er sich für die Verwendung von Acrylfarben entschieden hat, legt die Vermutung nahe, dass Mancini keine langen Wartezeiten zwischen dem Auftragen der einzelnen Farbschichten in Kauf nehmen wollte: Acryl trocknet deutlich schneller als beispielsweise Ölfarbe.
Der Ausgangspunkt und der Kontext eines Bildes sind für ihn sehr wichtig, so dass man „Quelques branches dans le ciel" selbstverständlich einzeln betrachten kann, der Zusammenhang zwischen Werk und ursprünglichem Druck jedoch von wesentlicher Bedeutung bleibt.
Vielleicht stören Mancini bei Haas der beschränkte Blick und die düstere Stimmung, so dass er dieser die blaue Farbigkeit des Himmels entgegensetzen will.
Möglicherweise geht es ihm darum, auf die Veränderlichkeit der Natur hinzuweisen, die bei Haas wohlgeordnet, statisch und mit zurückhaltenden Farben aufwartet und bei ihm ins grenzenlos dynamische gesteigert und mit kontrastreichem Kolorit versehen ist.
Vielleicht möchte er auch auf einen, von uns Menschen selbst gehängten, Vorhang hindeuten, der uns die freie Sicht auf das Wesentliche verwehrt.

NW

46 | 27 Harald Mante (*1936)

WINTERLICHER WALD
1981

Die zweite Reaktion auf Hermann Haas' Aquatinta stammt von Harald Mante, einem 1936 in Berlin geborenen Photographen und Farbphototheoretiker. Mante nähert sich dem Thema nicht auf eine abstrakte sondern auf die realistischste Weise überhaupt, mittels der Photographie.
Zu sehen ist zunächst ein Wald im leicht ansteigenden Gelände. Der Waldboden ist, wie bei Haas, mit einer dünnen Schneeschicht bedeckt und auch hier lässt der Blickwinkel keinen Eindruck von den Baumkronen zu, sondern reduziert das Sichtfeld auf Stämme und das Unterholz. Zudem finden sich auch hier ein paar blassrot belaubte Äste, welche die Komposition kontrastreich beleben.
Diese sind allerdings, wie auch bei Claude Mancini, im Zentrum des Bildes zu finden und weisen somit die erste offensichtliche Konvergenz auf. Auch das Querformat löst sich vom Vorbild und gibt mehr Einblick in die Tiefe des Raumes. Zahlreicher sind zudem die Baumstämme und vor allem versperrt keine undurchdringliche Dunkelheit den Blick auf den Horizont. Stattdessen lugt ein weißgräulicher Himmel zwischen den Stämmen hervor. Hinzu kommt zudem, dass die ursprüngliche Grünstimmung der Arbeit von Haas bei Mante durch ein gräuliches, winterliches Blau ersetzt wird.
Harald Mante studierte in Wiesbaden Malerei und Graphik, wurde bekannt durch Farbphotoratgeber und Photos in Zeitschriften und lehrte an verschiedenen Hochschulen Farbenlehre und Farbwahrnehmung. Darüber hinaus gilt er als weit gereister und Weichen stellender Entwickler der Farbphotographie. Auf einer dieser Reisen im österreichischen Burgenland entstand das Bild unserer Ausstellung: „Winterlicher Wald".
Die Arbeitsweise des Photographen im Bezug auf den Dialog zwischen seinem Bild und dem druckgraphischen Blatt von Haas, unterscheidet sich grundlegend von der Claude Mancinis. Mante fuhr nach vorangegangener Inspiration nicht, wie man möglicherweise vermuten könnte, in irgendeinen Teil der Welt um eine Komposition eines winterlichen Waldes zu gestalten. Stattdessen sah er sich erst einmal in seinem Archiv um, in dem sich die Bilder der vielen Reisen vergangener Jahre häufen, und fand irgendwann eine Anfang der 1980er Jahre entstandene Arbeit, die dem Haas'schen Druck zufällig so ähnlich sah, dass er sich dafür entschied, sie auszuwählen und in einer möglichen Ausstellung dem Vergleich anheim zu stellen. Als gemeinsames Ganzes haben wir nun ein Photo eines wichtigen Photographen, eine über hundert Jahre alte meisterliche Druckgraphik eines stark vom Japanismus beeinflussten Kunstgewerblers und eine von den Ausmaßen die anderen übertreffende bemalte Leinwand eines renommierten Künstlers. Alle drei Werke zeigen farbige Natur im Winter und könnten, mit Blick auf die Stämme am Boden und deren Wurzeln darunter, darauf abzielen die Betrachter an ihre Verwurzelung oder gar Entwurzelung zu erinnern. Es steht darüber hinaus der Unterschied zwischen Unordnung und Ordnung, Blässe und Farbigkeit im Vordergrund. Was abschließend jedoch nicht übersehen werden darf ist das Wort „Druck". Druck, vielleicht als Belastung oder Handlung interpretiert, spiegelt sich in allen Arbeiten gemeinsam wieder: als Farbdruck, als Druck des Pinsels bzw. des Ritzens mit der Rückseite und als Abdruck eines Lichtbildes.

NW

47 | 27 Mick Starke (1962)

FRÜHLINGSWALD I
2002

Mick Starke beschäftigt sich in seinem Œuvre immer wieder mit der Natur. Sie ist für ihn Impulsgeberin, inspiriert ihn mit ihren Formen und Farben. Dabei sind die Positionen, die der gelernte Architekt der Flora und Fauna gegenüber einnimmt, keinesfalls idealisierend oder anklagend. Starke enthält sich in seiner Kunst Wertungen, versucht, die Bildaussage offen zu halten, um dem Betrachter Raum für eigene Erfahrungen vor seinen Bildern und ein eigenes Erleben zu ermöglichen.
Die gezeigte Arbeit, eine querrechteckige, großformatige Leinwand, entstand nicht speziell für unsere Ausstellung. Vielmehr beeindruckte Starke das Aquatinta-Blatt von Hermann Haas, zu dem er mit dem von ihm assoziativ zugeordneten Gemälde eine eigene Position bezieht.
Ähnlich wie die Arbeit von Haas so ist auch die Arbeit von Starke von einer kraftvollen graphischen Formensprache geprägt. Schwarze und weiße Linien im unteren Bilddrittel zerteilen auf den ersten Blick chaotisch die farbige Fläche, ähnlich wie vom Boden aufragende Äste das Unterholz eines Waldes. Der Betrachter scheint im Inneren eines Gehölzes zu stehen, nicht weit entfernt von dessen Rand. Durch ineinander verwobene Farbflächen in Gelb, Grün und Weiß erzeugt Starke den Eindruck eines moosbedeckten Bodens, der in der horizontalen Mitte des Bildes bogenförmig, wie von einer durch einen Hügel markierten Horizontlinie begrenzt wird. Dahinter suggeriert eine gräulich-weiß marmorierte Farbfläche einen wolkenverhangenen Himmel. Ganz links ragen dünne Äste empor, rechts gliedern die Stämme mächtiger Bäume die Komposition, ragen über den oberen Bildrand hinaus und verbinden dynamisch die untere Zone mit der oberen.

Das Bild wird getragen von einer seltsamen, fast morbid anmutenden Stimmung. Die Farben sind unbunt oder wirken blass. Selbst die Grün- und Gelbtöne sind nur von einer toten Farbigkeit. Es gibt kein Aufkeimen. Kein Blatt ist an den Ästen zu erkennen. Lediglich an den Stämmen der Bäume sind orangerote Farbpartien platziert, die dem Bild jedoch keine Belebung verleihen, sondern vielmehr an die Nachglut verbrannten Holzes erinnern. Der dargestellte Wald erscheint so als in seiner ganzen farbigen Pracht von einem alles verzehrenden Feuer heimgesucht, das nichts außer den zu noch nachglimmender Holzkohle verwandelten Stämmen und dem Unterholz zurückgelassen hat. Unterstrichen wird dieser Eindruck zusätzlich durch den Gegensatz zwischen dem Hintergrund und den Baumstämmen: dort - vereinzelt - glühendes, Hitze suggerierendes Rot-Orange, hier - bestimmend - winterlich-kaltes Weiß-Grau.
Starkes Thema ist das im Werden immer bereits inbegriffene Vergehen. Geschildert ist die Vergänglichkeit einer Natur, die sowohl durch gewollte wie unbeherrschbare Zerstörung als auch durch zyklische Prozesse - etwa die Jahreszeiten mit den von ihnen bedingten Veränderungen in der Vegetation - beeinträchtigt ist und immer den daraus resultierenden Wechseln unterworfen sein wird. Insofern ist Starkes Bild nicht pessimistisch oder gar anklagend. Es enthält vielmehr eine philosophische Einsicht und Reflexion, die auch die Künstler der Vergangenheit unter dem Topos der „Vanitas" immer wieder beschäftigte.

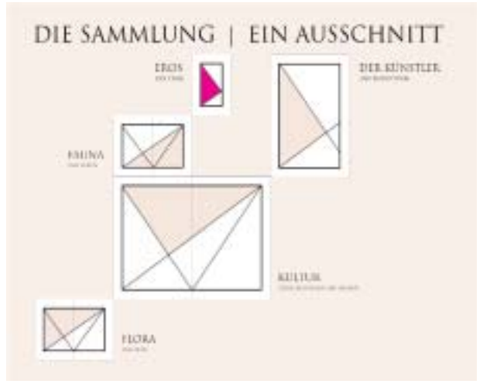
SB

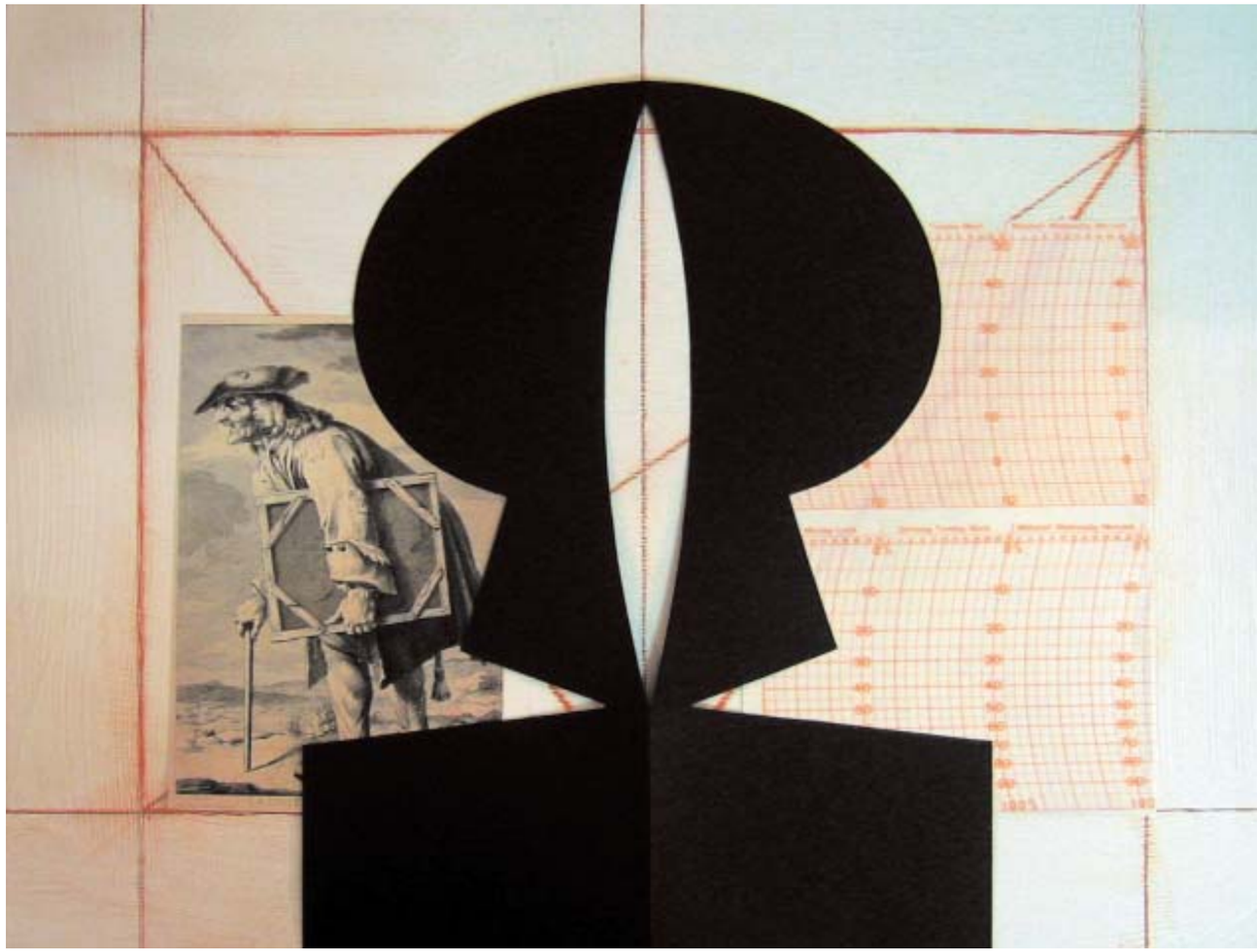
48 | 2 Bernward Kraft (*1964)

DIE GANZE SAMMLUNG, BLOSS EIN AUSSCHNITT I: KULTUR
2005

Bernward Kraft beschäftigt sich seit Jahren mit dem Scherenschnitt. Er nutzt dessen stark auf Symmetrien aufbauende Ausdruckssprache, um sich stets aufs Neue mit den zentralen Themen der menschlichen Existenz auseinanderzusetzen: Liebe, Eros, Natur und Tod. Dabei ist es insbesondere die Kategorie des 'Eros', die ihn immer wieder in ähnlich eindrücklicher Weise bewegt, wie auch Platon sie in seinem Dialog „Symposium" als die zentrale treibende Kraft des philosophischen Strebens nach dem Guten beschreibt.
Kraft arbeitet seriell. Er versucht, ein sich stets erweiterndes Beziehungsgeflecht in ein visuell erfahrbares, rasterartiges System zu übertragen, in dem unterschiedliche, von ihm analytisch erarbeitete Grundkonstanten in ihren Verhältnissen zueinander vom Betrachter erfahren werden können. Dieses sodann graphisch umgesetzte System, das, in sich prozesshaft angelegt, theoretisch wie praktisch niemals abgeschlossen sein kann, soll es dem Betrachter ermöglichen, seine eigenen Gebundenheiten zu reflektieren.
In diesem Zusammenhang zeigt sich Kraft stets an Sammlungen jedweder Art interessiert. Sammlungen bilden für ihn grundsätzlich vergebliche Versuche, die Gesamtheit der Dinge - oder auch nur die eines bestimmten Segments der Wirklichkeit - zusammenzufassen und sie auf diese Weise beherrschbar und verstehbar zu machen: „Eine Sammlung ist immer nur ein Spalt, der sich auf etwas Ganzes öffnet" (Bernward Kraft). In diesem Sinne präsentiert sich auch seine in der Ausstellung gezeigte Arbeit mit ihrer eigenwilligen, sperrigen Ästhetik. In ihren einzelnen, durch Photographien von druckgraphischen Blättern als inhaltlichen Ausgangspunkten bestimmten Bereichen, bildet Kraft Assoziationsketten, konfrontiert die Themen der Blätter mit „objects trouvé" bzw. „images trouvé" des modernen menschlichen Lebens. Zudem ordnet er diesen Motivkombinationen Scherenschnitte aus schwarzem Tonpapier zu, die diese Zusammenstellungen kommentieren und in ihrer Grundaussage deuten: Unter dem versteckten Topos der 'Identität' weist Kraft dem repräsentativ standesgemäßen Porträt eines Antwerpener Kunstsammlers nach Antonis van Dyck (Kat. 16) die letzte Seite eines bundesdeutschen Reisepasses zu, und den Engel auf Herman van Swanevelts Blatt (Kat. 11) konfrontiert er mit dem uralten Traum des Menschen vom Fliegen. Zudem ist es immer wieder die Erotik, die aufscheint: Ägidius Sadelers Kupferstich „Venus und Cupido" (Kat. 8) erscheint mit einer Dollar-Note sowie mit einem Scherenschnitt versehen, der Assoziationen sowohl an einen Mund als auch an das weibliche Geschlechtsorgan beschwört und zusammen mit den beiden anderen Objekten an die Käuflichkeit von Liebe erinnert. Und Daniel Chodowieckis Bucheignerzeichen (Kat. 20) mit seiner Darstellung der vielbrüstigen Mutter Natur wird begleitet von einem Schnitt, der an einen üppigen weiblichen Torso denken lässt.
Krafts Arbeit wird durch solche Zusammenstellungen zu einem Akt der dokumentierten Welterkundung, bei der die in photographischer Reproduktion erscheinenden Graphiken, ganz gemäß des Mottos von Krafts Collage, dass die „Vergangenheit [...] übermächtig" sei, als Ausgangspunkt dienen.

SB





1
Anonym
(16.Jahrhundert)
nach Albrecht Dürer
(1471-1528)

CHRISTUS VOR KAIPHAS

Kupferstich
8,1 x 6,3 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 Rebel 2003, S. 34.
2 Knappe 1964, S. 23.
3 Wölfflin 1963, S. 207.
4 Siehe Göttingen 1997, S. 42.
5 Wölfflin 1963, S. 199.
6 Wölfflin 1963, S. 31.

2
Anonym
(16.Jahrhundert)
nach Dürer
(1471-1528)

DIE DORNENKRÖNUNG

Kupferstich
8 x 6,5 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

3
Harmen Jansz. Muller
(um 1540-vor 1617)
nach Maerten van Heemskerck
(1498-1574)

LUNA

1568

Kupferstich
21,7 x 29,5 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Erstes Blatt einer Graphikserie zu den Sieben Planeten, verlegt bei Hieronymus Cook

1 Vgl. Stuttgart/Bochum 1998, S.75ff.
2 Veldman 1980, S. 167; Hollstein III, S. 219.
3 Stuttgart/Bochum 1998, S. 80.

4
Antonio Lafreri
(1512-1577) und
Paolo Gratiano
(um 1570)

BESTIARIUM ODER WILDE TIERE

NACH 1547

Kupferstich
29,5 x 41,2 cm

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

5
Crispijn de Passe I.
(1564-1637)
nach Maerten de Vos
(1532-1603)

AER – DIE LUFT

Kupferstich
19,9 x 21,4 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Hollstein 1995, S. 186; Stuttgart/ Bochum 1998, S. 97ff.; Hollstein 1996, S. 271; Veldman 2001.

1 Übersetzung zitiert nach AK Stuttgart/Bochum 1998, S. 97.
2 Henkel/Schöne 1978, Sp. 1108.
3 Stuttgart/Bochum 1998, S. 100 und de Jongh 2000, S. 22.
4 Henkel/Schöne 1978, Sp. 752f und 753.
5 Stuttgart/Bochum 1998, S. 100.
6 Stuttgart/Bochum 1998, S. 100. Zum Chamäleon siehe auch Ramon/Ferro 1996, S. 48f und Henkel/Schöne 1978, Sp. 666.
7 Stuttgart/Bochum 1998, S. 100.
8 Henkel/Schöne 1978, Sp. 1107f und 752f.

6
Philipp Galle
(1537-1612)
nach Maerten van Heemskerck
(1498-1574)

JUDITH ENTHAUPTET HOLOFERNES

1564

Kupferstich
20,3 x 24,8 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Sechstes Blatt einer achtteiligen Serie zur Geschichte der Judith.

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: New Hollstein: Heemskerck I, 178; Hollstein VII, 74; Trier 1996, Kat. 5.

1 Vgl. Straten 1983, Conzen 1984, Franke/Welzel 2001 oder zuletzt Kobelt-Grosch 2005.
2 Siehe dazu Sedlacek 1997.

7
Johannes Sadeler d.Ä.
(1550-1600)
nach Maerten de Vos
(1532-1603)

DIE VERTREIBUNG AUS DEM PARADIES

1583

Kupferstich
20,4 x 26,3 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Drittes Blatt der zwölfteiligen Serie „Boni et Mali Scientia"

Lit.: New Hollstein Maerten de Vos, 27; Zweite 1980, S. 239, Anm. 7; Wurzbach 8.

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 Die Widmung findet sich auf dem Titelblatt der Serie vermerkt.
2 So der Johannes Sadeler betreffende Eintrag im Zunftbuch der Antwerpener Lukasgilde, zitiert nach Thieme-Becker, Bd. 29, S. 300.
3 Zweite 1980, S.185f.
4 Hartlaub 1939, S. 355f.

8
Aegidius Sadeler II
(um 1570-1629)
nach Bartholomäus Spranger
(1546-nach 1627)

VENUS UND CUPIDO

UM 1600

Kupferstich
20 x 14,1 cm (Platte)
20,8 x 15 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Wurzbach 64.

1 Das Blatt trägt die Verlegeradresse von Marcus Christoph Sadeler (*1614), was darauf hin deutet, dass es sich um einen späteren Abzug der um 1600 entstandenen Platte handelt.
2 Vgl. hierzu van den Brande 1950.
3 Sandrart 1925, S. 241. Siehe zur Hochschätzung Sadelers auch: Limouze 1988, S. 183.
4 Wurzbach, Bd. 2, S. 535.
5 Zitiert nach Limouze 1988, S. 183.

9
Jan Saenredam
(1565-1607)
nach Abraham Bloemaert
(um 1564-1651)

ADAM UND EVA VOR DEM BAUM DER ERKENNTNIS

1604

Kupferstich
27,7 x 19,8 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Beschriftung unten: "Jusserat auricomo nemus omne gravescere foetu / rerum opifex, hominem silvas habitare beatas, // Et colere, et legem ruris servare fruendi / Posse datum; rapta est per devia prona voluntas. // TSchreve [TS ligiert]"

Lit.: H. 2; B. 14; Roethlisberger 1993, Bd. 1, Kat. 73; Trier 1996, Kat. 15.

10
Hendrick Hondius
(1573-1650)
nach Gillis Mostaert um
(1534-1598)

LANDSCHAFT MIT PAULUS NACH DEM SCHIFFBRUCH AUF MALTA

Kupferstich
24,6 x 33,7 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Exipit hîc PAULUM et socius Melite insula, salvos | Naufragio, ac flammâ recreantur frigida membra. || Anguis qui hîc latuit Paulum non laesit. Amico | Numine, non ulli, quae sunt nocitura, nocebunt.

Lit.: Orenstein 1994, Abb.18; Köln/ Antwerpen 2005, Abb.3, S.71.

1 Zur Entwicklung der Überschaulandschaft siehe Köln/ Antwerpen 2005, S.76ff.
2 Apg 28, 4-5.
3 Vgl. Treu 1998, S.106ff.
4 Vgl. Köln/ Antwerpen 2005, S.22f.

11
Herman van Swanevelt
(um 1600-1655)

TOBIAS UND DER ENGEL

Radierung
14,8 x 20,4 cm (Platte)
15,1 x 20,8 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: H. 4; Huber 1796-1808, Bd. 6, S. 120, Nr. 58; Wurzbach Nr. 69.

1 Zitiert nach Thieme-Becker, Bd. 32, S. 340.

12
Wenzel Hollar
(1607-1677)

DIE KATHEDRALE VON ANTWERPEN

1649

Radierung
48 x 33,9 cm (Platte)
51,5 x 35,5 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität, Alter Bestand

13
Pierre II.-Alexandre Aveline
(1702-1760)
nach Antoine Watteau
(1684-1721)

DIANA IM BADE

1729

Kupferstich
31,8 x 39,1 cm (Platte)
33,7 x 41 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 AKL, Bd. 5, S. 721.
2 Berlin 1985, S. 308f.
3 Berlin 1985, S. 137.
4 Berlin 1985, S. 137 u. 309.

14
Philippe-Louis Compagnon-Desplaces
(1682-1739)
nach Charles Coypel
(1694-1752)

PYRAMUS UND THISBE

Kupferstich und Radierung
38,2 x 28,2 cm (Platte)
38,8 x 28,2 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universiät, Alter Bestand

Lit.: Lefrançois 1994, P. 72; Rambaud 1964/1971, Bd.1, S. 578.

1 Ovid, Metamorphosen, Buch IV, Kap. I, 55-166.
2 Lefrançois 1994, S. 207.
4 Siehe zur Einschätzung Desplaces im 18. Jahrhundert: Huber 1796-1808, Bd. 8, S.40.
5 Huber 1796-1808, Bd. 8, S. 40.

15
Jean-Baptiste Oudry
(1686-1755)

HERR VON RAPINIÈRE FÄLLT ÜBER DIE ZIEGE

1729

Radierung

Lit.: Paris 1982/1983, S.112.

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 Jean de La Fontaine: Fables Choisies, 4 Bde., Paris 1755-1759.
2 Diese Gemälde befinden sich heute im Museum von Le Mans, Paris 1982/1983, S. 111.

16
Gilles Demarteau
(1722-1776)
nach Antonis van Dyck
(1599-1641)

PORTRÄT DES ANTWERPENER KUNSTSAMMLERS JACOB DE CACHOPIN

1773

Kupferstich in Crayonmanier
27,2 x 18,3 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Beschriftung unten: "Dessiné par Antonis van Dick en 1634 // Grave par Demarteau en 1773 // Tiré du Cabinet des Monsieur Mariette / A Paris chéz Demarteau Graveur et Pensionnaire du Roi, rue de la Pelterie, à la Cloche // N° 390"

Lit.: Trier 1996, Kat. 44; Trier 2002, Kat. 8; Raupp 1984.

1 Vgl. hierzu Brakensiek 2003, S. 307ff.
2 Schwarze Kreide mit brauner Tinte laviert, 1634, 25,3 x 17,6 cm, Sammlung Edmond de Rothschild, Louvre, Paris.
3 Vgl. zum Aspekt des Faksimiles Rebel 1981.
4 Zu den Problemen der frühen Reproduktionsphotographie siehe grundlegend Heß 1999 und Heß 2001.

17
Jean Baptist Guélard
(tätig in Paris 1733-48)
nach Jean Jacques Spoede
(um 1680 – 1757)

LE DOYEN DES ME PEINTRES - BOLUREAU.

1743

Kupferstich
35,3 x 23,8 cm (Platte)
37,3 x 25,4 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 Zu Spoede, seinem Leben und Werk siehe Eidelberg 2000, S.179 – 196.
2 Vgl. Eidelberg 2000, S.182; Mercier 1995, S. 6.
3 Vgl. Thieme/Becker , Bd. 15, S. 198; San Francisco 1987, S. 271; Mercier 1995, S. 6.
4 In verschiedenen Quellen werden Nicolas Bolureau die Berufe Maler, Kunsthändler und Dekan an der Akademie St. Luke zugeschrieben. Vgl. Académie Royale 1866-1938 S. 334f ; Eidelberg 2000, S. 182.
5 Vgl. Sulzer 2002, S. 995, 997; Collenberg-Plotnikov 1998, S. 19, 33. Siehe auch Piltz 1976.
6 Vgl. Collenberg-Plotnikov 1998.

18
Daniel Chodowiecki
(1726-1801)

CABINET D'UN PEINTRE - DER KÜNSTLER MIT SEINER FAMILIE

1771

Radierung
18,1 x 23 cm (Platte)
19,7 x 25,3 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Engelmann 1857, 75; Frankfurt am Main 1987, Kat. 3; London 1994, Kat. 18; Frankfurt am Main 1999a, Kat. 137.

1 Vgl. Lorenz 1985, S. 34f.
2 Ausführlich aufgeführt ist Chodowieckis umfangreiche Sammlung von ca. 12.000 druckgraphischen Blättern, annähernd 3.000 Zeichnungen und 146 Gemälde im Auktionskatalog der Sammlung Chodowieckis, Verzeichnis 1801. Vgl. zudem zur Sammlung Chodowieckis als Vorbild für die Gemälde an der Wand: Janda 1957.

19
Daniel Chodowiecki
(1726-1801)

ILLUSTRATION ZU SAMUEL RICHARDSONS ROMAN „CLARISSA", BLATT 8

Radierung

Ba 1136, E 550

1 Beaujean 1997, S.143.
2 Clarisse Harlowe. Traduction nouvelle et seule complete par M. Le Tourneur faite sur l'édition originale par Richardson avec figures d'après Mr. Chodowiecki de Berlin, 14 Bde., Genf und Paris 1785-1787.
3 Jerôme von Gebsattel, Art. "Clarissa ...", in: Kindlers Literaturlexikon, Bd. 14, S.97.
4 Vgl. dazu Geismeier 1993, S. 221f.

20
Daniel Chodowiecki
(1726-1801)

DAS BIBLIOTHEKSZEICHEN DES KÜNSTLERS

1777

Radierung
8,7 x 6,2 cm (Platte)
10,6 x 6,9 cm (Blatt)

E 192, Bauer 404

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 U. a. für David Friedländer (E 111, Bauer 220), die Bibliothek des französischen Seminars in Berlin (E 87, Bauer 149) oder Christoph Salomon Schinz (E 695 III b, Bauer 1628).

21
Louis Joseph Masquelier
(1741-1811)
nach Paulus Potter
(1625-1654)

L'AMANT DE LA BELLE-EUROPE

1762

Kupferstich
38,1 x 27,5 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Trier 1999.

1 Wurzbach, S. 349f.
2 Den Haag 1994, S. 21.
3 Thieme-Becker, Bd. 27 , S. 307.
4 Den Haag 1994, S. 20.
5 Den Haag 1994, S. 76.
6 Trier 1999, S. 170.
7 Wurzbach, S. 354. Aus der Angabe geht nicht hervor, ob es sich um ein Gemälde oder eine Zeichnung handelt.
8 Die im Ausstellungskatalog Trier 1999 geäußerte Vermutung, es handele sich um die Verwandlung der Io durch Jupiter in einen Stier, ist falsch.
9 Vgl. Davidson Reid 1993, S. 421f; Haupt 1969, S. 143ff; Merkelio 1971, S. 24, Dräger 2005, S. 150f.
10 Vgl. Frankfurt am Main 1998, S. 20ff.

22
Charles Meryons
(1821-1868)

LE STRYGE

1853

Radierung auf grünlichem Papier; 6. Zustand von 8
17 x 12,9 cm (Platte)
18,4 x 23,7 cm (Blatt)

Gehört zum 22 Blätter umfassenden Zyklus „Eaux-Fortes sur Paris" (1850-54)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Frankfurt am Main 1975.

1 Frankfurt am Main 1975, S. 147.
2 Frankfurt am Main 1975, S. 46f sowie S. 102.
3 Dr. Gachet an A.Bouvenne, Dez.1881, zitiert nach Frankfurt am Main 1975, S. 7.

23
Max Liebermann
(1847-1935)

BADENDE KNABEN

1896

Radierung, Kaltnadel, Vernis Mou
23,6 x 29,5 cm (Platte)
29,5 x 39 cm (Blatt)

Radiert im Auftrag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, abgedruckt im Bd. XX (1897) der „Graphischen Künste" (nach S. 20)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Schiefler 1923, Nr. 43; Berlin/München 1979/80, Kat. 440; Elias 1922, Taf. 17 (Abb. der im Kupferstichkabinett Berlin befindlichen Bleistiftstudie zur Radierung).

1 Abgebildet in Berlin/München 1979/80, Kat. 30. Das Gemälde befindet sich heute in Schweizer Privatbesitz.
2 Zum druckgraphischen Oeuvre siehe Achenbach 1974 u. Schiefler 1923.
3 Achenbach 1974.
4 Max Liebermann: Meine Graphiksammlung, Hamburg 1927, S. 8.

24
Max Klinger
(1857-1920)

DER TOD ALS HEILAND

1889

Radierung und Aquatinta
Blatt 10 aus der zehnteiligen Folge „Vom Tode. Erster Teil, Opus XI"
24,1 x 30,8 cm (Platte)
29,6 x 39,1 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Singer 1909, Nr. 180; Frankfurt am Main/Wuppertal 1992, Nr. 118; München/Leipzig 1996/97, Kat. 133 C.

1 Lessing 1984.
2 Bätschmann/Griener 1997, S. 89. Das auf Lindenholz gemalte Bild (30,5 x 200 cm) befindet sich heute im Kunstmuseum Basel.
3 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.Nr. C 1896-4.
4 Zitiert nach Singer 1924, S. 205.

25
Max Klinger
(1857-1920)

DIE CHAUSSEE

1883

Radierung, Aquatinta auf gelblichem, englischem Papier
52,6 x 36,8cm (Platte)
68,8 x 48,8cm (Blatt)

Blatt 2 aus Opus VII: Vier Landschaften, 1883
5. Zustand

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

1 Avenarius 1919. S. 16
2 Dückers 1974. S. 5
3 vgl. Singer 1991. S. 44f.
4 Winkler 1984. S. 85
5 ebd.
6 Kühn 1907, S. 103f.
7 Dückers 1974, S. 152.
8 Wien 1981, S. 13

26
Max Klinger
(1857-1920)

VOM TODE. ERSTER TEIL, OPUS XI, BL. 3 (MEER)

1889

Aquatinta und Linienradierung

Radiert im Auftrag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien, abgedruckt im Bd. XIII (1890) der „Graphischen Künste" (nach S. 48)
25,6 x 21,3 cm
(Blatt über den Plattenrand beschnitten und aufmontiert)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

Lit.: Kühn 1907; Pfeifer 1980; Hildesheim 1984; Aachen 1990; Singer 1991.

1 Die Aneinanderreihung der Blätter 2-9 ist nach Klingers Aussage eher zufällig und der Inhalt der Einzelbilder in ihrer losen Zusammensetzung ohne spezifische Bedeutung für das Gesamtverständnis des Werkes. Vgl. dazu Singer 1991, S. 68.
2 Kühn 1907, S. 158.
3 Singer 1991, S. 70.
4 vgl. Pfeifer 1980, S. 29 und S. 58.
5 Klinger setzte sich mit Darwin umfassend auseinander, vgl. Pfeifer S. 26.
6 G. de Chirico: Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Hrsg. von W. Schmied. Berlin 1973, S. 86. Zitiert nach AK Aachen 1990, S. 8.

27
Hermann Haas
(1878-1935)

WINTERWALD

1901

Aquatinta auf Japanpapier
34,6 x 26 cm (Platte)
38 x 29,4 cm (Blatt)

Graphische Sammlung der Universität Trier, Alter Bestand

28
Edith Oellers
(*1957)

OHNE TITEL

2005

Bleistift und Graphit auf Papier

Im Besitz der Künstlerin

1 Rebel 2003, S.14

30
Matthias Kroth
(*1962)

DORNENKRÖNUNG

2005

Öl auf Leinwand
160 x 130 cm

Im Besitz des Künstlers

31
Bernd Petri
(*1958)

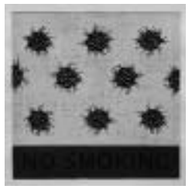
1005/3

2005

Acryl auf Nessel
110 x 130 cm

Im Besitz des Künstlers

1 Vgl. Messner 2004.



32
Bodo Korsig
(*1962)

NO SMOKING

2005

Holzschnitt, Öl, Acryl auf Papier

Im Besitz des Künstlers

1 Trier/Reutlingen 1997/98, S. 3.
2 Weimar 1995 S. 6.
3 Trier/Reutlingen 1997/98, S. 1.
4 Trier/Reutlingen 1997/98, S. 3.

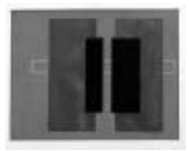
33
Hans-Peter Webel
(*1953)

FLÜCHTIG

2005

Gips
46 x 30 x 34 cm

Im Besitz des Künstlers



34
Rolf Viva
(*1949)

ABSTRAKTION AUF MALTA
(DREITEILIGE ARBEIT)

2005

Abstraktion auf Malta (I)
Tusche, Graphit, Kreide auf
Computerauszug
24,5 x 33 cm

Abstraktion auf Malta (II)
Eitempera, Tusche, Graphit, Kreide,
Kohle auf Papier
24,5 x 33 cm

Abstraktion auf Malta (III)
Eitempera, Tusche,
Graphit auf Papier
24,5 x 33 cm

Im Besitz des Künstlers

1 Zu Vivas Konzept der energetischen Ströme siehe Dortmund 1998.
2 Vgl. Ludwigshafen 2000, S. 6.
3 Neunkirchen 1998, S. 11.
4 Auch bei seinen Landart-Projekten wählt Viva die Orte stets nach ihrem Energiepotential aus. Vgl. Neunkirchen 1998, S.11.

35
Walter Henn
(* 1937)

DIANA DENKT

2005

Collage, Magazinausschnitt und Foto-Laserprint auf Leinwand geklebt, Übermalung mit Acrylfarben sowie anschließende Lackierung.
30 x 40 cm

DIANA BADET

2005

Collage aus Zeitschriftenausschnitten und Fotokopien aus wissenschaftlichen Magazinen, auf Leinwand geklebt, über Holzschnitt koloriert, Acrylfarben, anschließende Lackierung.
30 x 40 cm

36
Francesca Cataldi
(*1944)

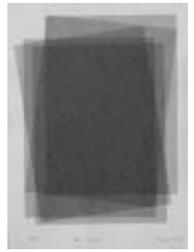
KÜNSTLERLEBEN -
LEBENSKUNST

2005

Mischtechnik auf Japanpapier
(digital bearbeitetes Papier, auf
Japanpapier, Rostpigmente)
120 x 83 cm

Im Besitz der Künstlerin

1 Vgl. Raupp 1984, S. 283-288; Kirschbaum 1972, S. 410.
2 Vgl. Klingsöhr-Leroy 2002, S. 19-24 u. 46.
3 Zu Selbstbildnissen siehe auch Waetzoldt 1908, S. 309-416.
4 Vgl. Berlin 1991, S. 5-8.
5 Vgl. Berlin 1991, S. 5.



37
Wolfgang Rüppel
(*1942)

ALLE FARBEN

2003

Siebdruck
59 x 42 cm (Blatt)

38
Bettina Wächter
(*1969)

OHNE TITEL

2005

Folien auf Papier

Im Besitz der Künstlerin

1 Bettina Wächter am 8. Juli 1998, zitiert nach Ahlen 1998, o. P. (S. 1).
2 Vgl. Wadersloh/Schieder-Schwalenberg 1998.
3 Jürgen Wißmann in Ahlen 1998, o. P. (S. 3).
4 Wadersloh/Schieder-Schwalenberg 1998, o. P. (S. 1).

39
Jörg Oetken
(*1970)

JUPITER ODER
LANDSCHAFT BEI
ECKWARDEN

2005

Videostill als Inkprint hinter Epoxid
132x100 cm

Im Besitz des Künstlers

40
Gottfried Heinz
(*1936)

DER LIEBHABER DER
SCHÖNEN EUROPA

2005

PC-Collage auf Papier
50 x 40 cm

Im Besitz des Künstlers

1 Zum Thema EU siehe auch Weidenfeld 1999.
2 Vgl. Grupp 1998, S. 27.
3 Grupp 1998, S. 27.

41
Walter Henn
(* 1937)

LA BELLE EUROPE
(DREITEILIGE ARBEIT)

2005

Holzschnitt, Fotokopie auf Holz
30 x 78,5 cm

Im Besitz des Künstlers

42
Ruth Clemens
(*1953)

PARIS / HELL-DUNKEL I
(OKT. 2005) UND
PARIS / HELL-DUNKEL II
(OKT. 2005)

70 x 50 cm (Blatt)
Photoradierungen und
Carborundum-Technik

Im Besitz der Künstlerin

1 Gespräch mit Ruth Clemens am 28.11.2005.
2 Gespräch mit Ruth Clemens am 28.11.2005.
3 Druck, Paris / Hell-Dunkel I, Oktober 2005.
4 Druck, Paris / Hell-Dunkel II, Oktober 2005.
5 Trier 1997, S. 13 u. S. 57.
6 Gespräch mit Ruth Clemens am 28.11.2005.

43
Martine Andernach
(*1948)

WINTERHOLZ
2005

Holzschnitt
50 x 70 cm

WINTERWEG
2005

Blindprägung
50 x 70 cm

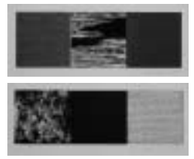
1 Osnabrück 1995, S. 13.
2 Telefongespräch des Autors mit Martine Andernach am 16.12.05.
3 ebd.

44
David Conn
(*1941)

TAPESTRY

Linolschnitt
35,8 x 23,8 cm (Bild)
54 x 38 cm (Blatt)

1 http://personal.tcu.edu/~dconn/ (16.12.2005).
2 ebd.



45
Brigitte Gmachreich-Jünemann
(*1948)

OHNE TITEL

2005

Aquatinta und Linienradierung
35 x 50cm

46
Claude Mancini
(*1937)

QUELQUES BRANCHES
DANS LE CIEL
(EINIGE ÄSTE IM HIMMEL)

2005

Acryl auf Leinwand
130 x 96 cm

Im Besitz des Künstlers

1 Trier 1999a.

47
Harald Mante
(*1936)

WINTERLICHER WALD

1981

Farbphotographie
25,2 x 38,2 cm

Im Besitz des Künstlers

1 Mante 1987.

48
Mick Starke
(*1962)

FRÜHLINGSWALD I

2002

Öl auf Leinwand
80 x 150cm

Im Besitz des Künstlers

49
Bernward Kraft
(*1964)

DIE GANZE SAMMLUNG,
BLOSS EIN AUSSCHNITT I:
KULTUR

2005

Foto- und Materialcollage,
Scherenschnitte, Acrylfarbe,
Rötel auf Leinwand
Mehrteilige Arbeit (60 x 80 cm)

Im Besitz des Künstlers

LITERATUR

Aachen 1990
Max Klinger (1857-1920). Graphische Zyklen, Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig Museum Aachen 1990, in Zusammenarbeit mit dem Museumsverein Aachen, hrsg. von Carola Schneider, Aachen 1990.

Académie Royale 1866-1938
Académie Royale des Sciences, des Letrres et des Beaux-Arts de Belgique: Biographie nationale, 27 Bde., Brüssel 1866-1938.

Achenbach 1974
Sigrid Achenbach: Die Druckgraphik
Max Liebermanns, Diss. Heidelberg 1974.

Ahlen 1998
Bettina Wächter - Lichteinfälle, Ausstellungskatalog Kunst-Museum Ahlen 1998, hrsg. anlässlich der Vergabe des „Kulturförderstipendiums der westfälischen Wirtschaft" v. d. Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e.V., Red. Susanne Schulte, Münster 1998

AKL
Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. v. Günter Meißner, München 1992ff

Avenarius 1919
Ferdinand Avenarius:
Max Klinger als Poet, München 41919.

Bätschmann/Griener 1997
Oskar Bätschmann und Parcal Griener:
Hans Holbein, Köln 1997.

Bartsch
Adam von Bartsch: Le Peintre-Graveur.
Nouvelle édition, 20 Bde., Leipzig 1854-1870.

Bauer 1984
Jens-Heiner Bauer: Daniel Nikolaus Chodowiecki.
Das druckgraphische Werk, Hannover 21984.

Bauer 1992
Barbara Bauer: Art. Aemulatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Bd. 1, Sp. 141-187.

Beaujean 1997
Marion Beaujean: Chodowiecki und die zeitgenössische Romanliteratur, in: Daniel Chodowiecki (1726-1801). Kupferstecher - Illustrator - Kaufmann, hrsg. v. Ernst Hinrichs u. Klaus Zernack, Tübingen 1997, S. 143-156.

Berlin 1985
Watteau 1684-1721, Ausstellungskatalog Berlin, Schloss Charlottenburg 1985, hrsg. v. Margaret Morgan Grasselli u. Pierre Rosenberg, Berlin 1985.

Berlin 1991
Francesca Cataldi. Trasformazioni, Verein Berliner Künstler, 5. Februar - 5. März 1991, Berlin 1991.

Berlin/München 1979/80
Max Liebermann in seiner Zeit, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie

Berlin SMPK und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München 1979-1980, bearb. v. Sigrid Achenbach und Matthias Eberle, München 1979.

Bock 1995
Wolfgang Bock: Astrologie und Aufklärung,
Stuttgart 1994.

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

Collenberg-Plotnikov 1998
Bernadette Collenberg-Plotnikov: Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne, Berlin 1998.

Conzen 1984
Ina-Maria Conzen: Die Wandlung des Judith- und Holofernes-Themas in der Deutschen und Niederländischen Kunst von 1500-1700: Zur Rezeptionsgeschichte einer weiblichen Heldengestalt vor dem Hintergrund von Reformation und Gegenreformation, in: Das Münster, 37, 1984, S. 243-245.

Davidson Reid 1993
Jane Davidson Reid (Hrsg.): Classical Mythology
in the Arts 1300-1990s, Oxford/New York 1993.

De Jongh 2000
Eddy De Jongh: Questions of meaning – Theme and motif in Dutch seventeenth-century painting,
Leiden 2000.

Den Haag 1994
Paulus Potter Schilderijen, tekeningen en etsen, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in Den Haag, Mauritshuis, 1994/1995, hrsg. v. Amy Walsh, Edwin Buijsen und Ben Broos, Den Haag 1994.

Dortmund 1998
Terra Nera. Installationen und Objekte von Rolf Viva, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Dortmunder Kunstverein 1998, Dortmund 1998.

Dräger 2005
Paul Dräger (Hrsg.): Apollodor, Bibliotheke, 3, 1, 1., Düsseldorf / Zürich, 2005.

Dresden 1970
Dialoge – Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Grafik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog Kupferstich-Kabinett Dresden, Dresden 1971.

Dückers 1974
Alexander Dückers: Max Klinger, Berlin 1974.

Eidelberg 2000
Martin Eidelberg: Jean Jacques Spoede, Watteau's „Special Friend"; in: Gazette des Beaux-Arts. Fondée en 1859 par Charles Blanc, 6e Période, Tome CXXXVI - 1578-79e livraisons, 142e Année, Paris 2000, S. 179-196.

Elias 1922
Julius Elias: Die Handzeichnungen
Max Liebermanns, Berlin 1922.

Engelmann 1857
Wilhelm Engelmann: Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche, Leipzig 1857.

Franke/Welzel 2001
Birgit Franke u. Barbara Welzel: Judith. Modell für politische Machtteilhabe von Fürstinnen in den Niederlanden, in: Böse Frauen - Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, hrsg. v. Ulrike Gaebel u. Erika Kartschoke, (Literatur - Imagination - Realität; 28), Trier 2001, S. 133-153.

Frankfurt am Main 1975
Charles Meryon - Paris um 1850, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 1975.

Frankfurt am Main 1978
Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert: Daniel Chodowiecki 1726-1801. Zeichnungen und Druckgraphik, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, bearb. v. Peter Märker, Frankfurt am Main 1978.

Frankfurt am Main 1998
Die Verführung der Europa, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in den Staatlichen Museen Preußischen Kulturbesitzes Berlin 1998, hrsg. v. Barbara Mundt, Frankfurt am Main 1998.

Frankfurt am Main 1999
Fate – Bodo Korsig, Frankfurt am Main 1999.

Frankfurt am Main 1999a
Mehr Licht. Europa um 1700. Die bildende Kunst der Aufklärung, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, hrsg. v. Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, München 1999.

Frankfurt am Main/Wuppertal 1992
Max Klinger 1857-1920, Ausstellungskatalog Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main u. Von der Heydt-Museum Wuppertal, hrsg. v. Dieter Gleisberg, Leipzig 1992.

Franz 1969
Heinrich Gerhard Franz: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus, Graz 1969.

Geismeier 1993
Willi Geismeier: Daniel Chodowiecki, Leipzig 1993.

Göttingen 1997
Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, hrsg. v. Gerd Unverfehrt, Göttingen 1997

Grupp 1998
Claus D. Grupp: EUROPA 2000. Der Weg der Europäischen Union, gefördert vom Presse- und Informationsamt der Bundesregierung unter Mitarbeit des Auswärtigen Amtes, (Informationen zur Meinungsbildung Reihe A: Politik, Bd. 4), o. O. 101998.

Harms 1985
Wolfgang Harms (Hrsg.): Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Teil 1, Tübingen 1985.

Hartlaub 1939
G. F. Hartlaub: Merian als Illustrator, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 6, 1939.

Haupt 1969
Moritz Haupt (Hrsg.): P. Ovidius Naso,
Metamorphosen, Band 1, 2, 838-875, 1969.

Henkel/Schöne 1978
Emblemata – Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, Stuttgart 1978.

Heß 1999
Helmut Heß: Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstreproduktion, München 1999.

Heß 2001
Helmut Heß: „Unnachahmlich treu, aber leicht vergänglich" - Zur frühen Reproduktionsfotografie, in: Druckgraphik - Funktion und Form, hrsg. v. Robert Stalla, München 2001, S. 137-144.

Hildesheim 1984
Max Klinger. Wege zum Gesamtkunstwerk, Ausstellungskatalog Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim 1984, bearb. v. Manfred Boetzkes unter Mitwirkung von Uwe Hager 1984, Hildesheim 1984

Hollstein 1995
Hollstein`s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. 46: Maarten de Vos, Abbildungsband II, hrsg. v. Christiaan Schuckmann, Rotterdam 1995.

Hollstein 1996
Hollstein`s Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700, Bd. 44: Maarten de Vos, Textband, hrsg. v. Christiaan Schuckmann, Rotterdam 1996.

Huber 1796-1808
Michael Huber: Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Vom Anfange dieser Kunst bis auf gegenwärtige Zeit, 9 Bde., hrsg. v. C. G. Martini, Zürich 1796-1808.

Janda 1957
Karl-Heinz Janda: Daniel Chodowiecki als Sammler, in: Festschrift für Johannes Jahn, Leipzig 1957, S. 293-311.

Kirschbaum 1972
Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom / Freiburg / Basel / Wien 1972.

Klingsöhr-Leroy 2002
Cathrin Klingsöhr-Leroy: Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre" zum „Pictor Doctus", München 2002.

Knappe 1964
Karl-Adolf Knappe: Albrecht Dürer, Wien 1964.

Kobelt-Grosch 2005
Marion Kobelt-Grosch: Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert, München 2005.

Köln/Antwerpen 2005
Gillis Mostaert (1528-1598). Ein Antwerpener Maler zur Zeit der Bruegel-Dynastie, Publikation zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln und im Museum Mayer van den Bergh Antwerpen 2005, herausgegeben v. Ekkehard Mai, Wolfratshausen 2005.

Kühn 1907
Paul Kühn: Max Klinger, Leipzig 1907.

Lefrançois 1994
Thierry Lefrançois: Charles Coypel -
Peintre du roi (694-1752), Paris 1994.

Lessing 1984
Gotthold Ephraim Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet: eine Untersuchung, hrsg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1984.

Limouze 1988
Dorothy A. Limouze: Aegidius Sadeler (1570-1629): Drawings, Prints, and the Development of an Art Theoretical Attitude, in: Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II., Freren 1988, S. 183-192.

Limouze 1991
Dorothy A. Limouze: Aegidius Sadeler (c. 1570 - 1629) ; drawings, prints and art theory, (Diss. Princeton, NJ), Ann Arbor 1991.

Lomazzo 1585
Giovanni Paolo Lomazzo: Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura ... Diviso in sette libri ..., Mailand 1585 (Nachdruck Hildesheim u.a. 1969).

London 1983
Wenceslaus Hollar. Prints and Drawings from the collections of the National Gallery, Prague, and the British Museum, London, Ausstellungskatalog London, British Museum 1983, bearb. v. Antony Griffiths und Gabriela Kesnerová, London 1983.

Lorenz 1985
Angelika Lorenz: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.

Ludwigshafen 2000
Rolf Viva. Reflexionen, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen am Rhein 2000-2001, bearb. v. Richard W. Gassen, Ludwigshafen 2000.

Maison 1960
Karl E. Maison: Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen, München 1960.

LITERATUR

Mante 1987
Harald Mante: Kompositionen Photoedition 10, Schaffhausen 1987.

Meder
Joseph Meder: Dürer-Katalog, Wien 1932.

Mercier 1995
Thierry Mercier: Tableaux et dessins des dix-huitième et dix-neuvième siècles, Auktionskatalog, Paris 1995.

Merkelio 1971
R. Merkelio (Hrsg.): P. Ovidius Naso, Fastorum, 5,605ff., Hildesheim/New York 1971.

Messner 2004
Ferdinand Messner: Bernd Petri – 704, Ausstellungskatalog zur Ausstellung „Hotel Rossija" im Kunstverein Trossingen, Trossingen 2004.

München/Leipzig 1996/97
Max Klinger – Zeichnungen, Zustandsdrucke, Zyklen, Ausstellungskatalog Villa Stuck München in Zusammenarbeit mit dem Museum der bildenden Künste Leipzig 1996/1997, hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker u. Tilman Falk, München/New York 1996.

Neapel 1989
Francesca Cataldi. Segni della materia, reti cementi catrami 1979-1989, Neapel 1989.

Neunkirchen 1998
Mimesis, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Galerie im Museum Bürgerhaus in Neunkirchen 1998, Neunkirchen 1998.

Nürnberg 1978
Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 8. Juli bis 10. September 1978, bearb. v. Leonie von Wilckens und Peter Strieder, München 1978.

Orenstein 1994
Nadine Orenstein: The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. Hendrick Hondius, Rosendaal 1994.

Orenstein 1996
Nadine Orenstein: Hendrick Hondius and the business of prints in seventeenth century Holland, Rotterdam 1996.

Osnabrück 1995
Martine Andernach, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück, Akzisehaus 1995, bearb. v. Heribert Schulz, Osnabrück 1995.

Paris 1982/1983
J.-B. Oudry 1686-1755, Ausstellungskatalog Galeries nationales du Grand Palais, Paris, bearb. v. Hal Opperman, Paris 1982/1983.

Parthey 1858
Gustav Parthey: Wenzel Hollar. Beschreibendes Verzeichnis seiner Kupferstiche, Berlin 1853, zweite Auflage mit Ergänzungen 1858.

Pesch 1986
Rudolf Pesch: Die Apostelgeschichte,
Köln u. Neukirchen-Vluyn 1986.

Pevsner 1986
Nikolaus Pevsner:
Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986.

Pfeifer 1980
Hans-Georg Pfeifer: Max Klingerrs (1857-1920) - Graphikzyklen. Subjektivität und Kompensation im künstlerischen Symbolismus als Parallelentwicklung zu den Anfängen der Psychoanalyse, Giessen 1980.

Physiologus 1987
Physiologus. Frühchristliche Tiersymbolik, aus dem Griechischen übersetzt u. hrsg. v. Ursula Treu, Berlin 31987.

Piltz 1976
Georg Piltz: Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin 1976.

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

Rambaud 1964/1971
Mireille Rambaud: Documents du Minutier central concernant l'Histoire de l'Art (1700-1750), Bd. 1, Paris 1964, Bd. 2, Paris 1971.

Ferro 1996
Xosé Ramon Marino Ferro: Symboles animaux – un dictionnaire des représentations et croyances en occident, Paris 1996.

Raupp 1984
Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, (Studien zur Kunstgeschichte; 25), Hildesheim/Zürich/New York 1984.

Rebel 1981
Ernst Rebel: Faksimile und Mimesis. Studien zur deutschen Reproduktionsgrafik des 18. Jahrhunderts, (Studien und Materialien zur kunsthistorischen Technologie; 2), Mittenwald 1981.

Rebel 2003
Ernst Rebel: Druckgrafik.
Geschichte - Fachbegriffe, Stuttgart 2003.

Roethlisberger 1993
Marcel G. Roethlisberger: Abraham Bloemaert and his sons. Paintings and prints, 2 Bde., Doornspijk 1993.

Roloff 1981
Jürgen Roloff: Die Apostelgeschichte, Göttingen 1981.

Rom 1999
Francesca Cataldi „Dimenticare Narciso",
Art Gallery Banchi Nuovi Srl, Rom 1999.

Roscher 1894-1897
W. R. Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Stuttgart 1894-1897.

San Francisco 1987
French Paintings 1500 – 1825. The Fine Arts Museums of San Francisco, Katalog, The Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1987.

Sandrart 1925
Joachim von Sandrart: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, Neuausgabe hrsg. v. A. R. Peltzer, München 1925.

Schiefler 1923
Gustav Schiefler: Max Liebermann.
Sein graphisches Werk, Berlin 31923.

Sedlacek 1997
Ingrid Sedlacek: Die Neuf Preuses. Heldinnen des Spätmittelalters, (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte;14), Marburg 1997.

Singer 1909
Hans Wolfgang Singer: Max Klingers Radierungen, Stiche und Steindrucke: 1878 - 1903, Berlin 1909 (Neudruck: San Francisco 1991).

Singer 1924
Hans Wolfgang Singer (Hrsg.): Briefe von Max Klinger aus den Jahren 1874 bis 1919, Leipzig 1924.

Singer 1991
Hans Wolfgang Singer: Max Klinger. Radierungen und Steindrucke, 1878-1903, San Francisco 1991.

Sonnenburg 1979
Hubertus von Sonnenburg: Rubens Bildaufbau und Technik, II: Farbe und Auftragstechnik, in: Rubens. Gesammelte Aufsätze zur Technik, hrsg. v. den bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Abteilung für Restaurierung und naturwissenschaftliche Untersuchungen (Doerner-Institut), (Mitteilungen; 3), München 1979.

Sprinzels 1938
Franz Sprinzels: Hollar Handzeichnungen, Wien 1938.

Straten 1983
Adelheid Straten: Das Judith-Thema in Deutschland im 16. Jahrhundert: Studien zur Ikonographie, Materialien und Beiträge, München (Diss.) 1983.

Stuttgart/Bochum 1998
„Der Welt Lauf" – Allegorische Graphikserien des Manierismus, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart und im Museum Bochum, hrsg. v. Hans-Martin Kaulbach u. Reinhart Schleier, Ostfildern-Ruit 1998.

Stuttgart 2001
Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner graphischen Reproduzierbarkeit, Ausstellungskatalog Staatsgalerie Stuttgart 2001, hrsg. v. Corinna Höper, Ostfildern-Ruit 2001.

Sulzer 2002
Johannes Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon und Künste der Ästhetik (1771/1774), CD-ROM, Berlin: Directmedia, 2002 (Digitale Bibliothek; 67).

Telesko 2005
Werner Telesko: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst, Wien/Köln 2005.

Thieme/Becker
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.

Treu 1998
Ursula Treu (Hrsg.): Physiologus. Naturkunde in frühchristlicher Deutung, Hanau? 1998.

Trier 1996
„Augenlust" und „wahre Erkenntnis". Ausgewählte Blätter der Graphischen Sammlung an der Universität Trier, hrsg. v. Richard Hüttel, (Ausstellungskataloge Trierer Bibliotheken; 28), Trier 1996.

Trier 1997
Ruth Clemens. Paris – aller et retour, Galerie und Kunsthandel Martin Wieland, Trier 1997.

Trier/Reutlingen 1997/1998
Elisabeth Dühr (Hrsg.): Grenzwege – Bodo Korsig: Holzschnitte und Objekte, Trier 1997.

Trier 1999
Traumland Arkadien, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Städtischen Museum Simeonstift Trier 1999, hrsg. v. Richard Hüttel und Elisabeth Dühr, Trier 1999.

Trier 1999a
Mancini - Polyptiques & Variations, Ausstellungskatalog zur Ausstellung in der Europäischen Kunstakademie Trier, Trier 1999.

Trier 2002
Jedem seine Maske. Graphische Künstlerbildnisse vom 16. - 19. Jahrhundert, Ausstellungskatalog der Graphischen Sammlung an der Universität Trier, hrsg. v. Richard Hüttel, (Ausstellungskataloge Trierer Universitäten; 33), Trier 2002.

Van den Brande 1950
Renilda van den Brande: Die Stilentwicklung im graphischen Werke des Aegidius Sadeler. Ein niederländischer Kupferstecher am Rudolphinischen Hofe, Diss., Wien 1950.

Veldman 1980
Ilja M. Veldman: Seasons, planets and temperaments in the work of Maarten van Heemskerck. Cosmo-astrological allegory in sixteenth-century Netherlandish prints, in: Simiolus, 11, 1980, S. 149-176.

Veldman 1994
Ilja M. Veldman: The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700: Maarten van Heemskerck Part II, Roosendaal 1994.

Veldman 2001
Ilja M. Veldman: Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670) - A century of print production,
Rotterdam 2001.

Vertue 1759
George Vertue: A description of the works of the ingenious delineator and engraver Wenceslaus Hollar, London 1759.

Verzeichnis 1801
Verzeichnis einer ansehnlichen Kupferstichsammlung alter, neuer und seltener Blätter (...) nebst einer schönen Sammlung von (...) Gemälden (...) aus dem Nachlasse Daniel Chodowiecki welche (...) versteigert werden sollen, Berlin 1801.

Wadersloh/Schieder-Schwalenberg 1998
Bettina Wächter - Studiogalerie XIX, Heft 2, Ausstellungskatalog Museum Abtei Liesborn, Wadersloh, und Robert Koepke-Haus, Schieder-Schwalenberg, 1998, hrsg. v. Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Münster 1998.

Waetzoldt 1908
Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Porträts.
Leipzig 1908.

Weidenfeld 1999
Werner Weidenfeld (Hrsg.):
Europa-Handbuch, Bonn 1999.

Weimar 1995
Bodo Korsig – Suchen und Zerstören, ACC Galerie Weimar, Weimar 1995.

Wien 1982
Max Klinger. Malerei – Graphik – Plastik, Ausstellungskatalog zur Ausstellung im Künstlerhaus Wien 1982, bearb. v. Susanne Heiland, Karl-Heinz Mehnert, Wien 1981.

Winkler
Friedrich Winkler: Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936-1939.

Winkler 1984
Gerhard Winkler: Max Klinger, Gütersloh 1984.

Wölfflin 1963
Heinrich Wölfflin: Die Kunst Albrecht Dürers, Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Heinrich Wölfflins, hrsg. v. Kurt Gerstenberg, München 1963.

Wurzbach
Alfred von Wurzbach: Niederländisches Künstler-Lexicon, 3 Bde., Wien u. Leipzig 1906-11, Nachdruck Amsterdam 1974.

Zweite 1980
Armin Zweite: Marten de Vos als Maler – Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Berlin 1980.