



FINDERGLÜCK XI

DRUCKGRAPHIKEN
DES 19. JAHRHUNDERTS

H. W. FICHTER KUNSTHANDEL

Ernst Fries (1801 Heidelberg – Karlsruhe 1833)
und Joseph Thürmer (1789 München 1833)

Das Forum Romanum, 1824

Radierung, unterhalb der Darstellung signiert: „E. F. e J. Th. dis“ und „inc. in Roma 1824“, darunter betitelt: „Nordwestliche Uebersicht von Rom, genommen von dem Thurme des Capitols | Vue du Nord-Ouest de Rome, prise de la Tour du Capitol“, Platte: 55,0 x 71,4 cm, Papier: 67 x 82 cm

Kein geringerer als Johann Wolfgang von Goethe machte für die vorliegende, imposante Darstellung des Forum Romanum Werbung. In seinem 1829 erschienenen dritten Teil der *Italienischen Reise*, in dem Goethe die mehr als vierzig Jahre zwischen Erleben und Niederschrift literarisch überbrückt, berichtet er von einem Konzert im Hause des Fürsten Abbonio Rezzonico, der von 1765 bis 1809 Senator von Rom war. Nur mit Mühe konnte er sich von dem herrlichen Ausblick „auf die einzigste Gegend von der Welt“ losreißen. Seiner Beschreibung des Gesehenen fügt er folgende Passage an: „Eine im Jahre 1824 von Fries und Thürmer gezeichnete und gestochene nordwestliche Übersicht von Rom, genommen von dem Turme des Kapitols, bitten wir hiernächst zu überschauen; sie ist einige Stockwerke höher und nach den neueren Ausgrabungen gefaßt, aber im Abendlichte und Beschattung, wie wir sie damals gesehen, wobei denn freilich die glühende Farbe mit ihren schattig-blauen Gegensätzen und allem dem Zauber, der daraus entspringt, hinzuzudenken wäre.“

Auch wenn Ernst Fries sich nur noch ein einziges Mal mit der Technik der Radierung beschäftigte, so ist ihm in dieser römischen Ansicht eines der künstlerisch und historisch bedeutendsten Blätter seiner Zeit gelungen. Zusammen mit dem kurz zuvor aus Griechenland zurückgekehrten Architekten und Zeichner Joseph Thürmer (1789-1833) geschaffen, eröffnet sich in dem Blatt ein weiter Blick auf das Forum. Das klare Licht des nahezu wolkenlosen Himmels lässt jedes Haus, jeden Baum, jede Säule und jeden einzelnen Stein klar erscheinen. In sanften Schwarz- und Silbergrautönen gelingt es den Künstlern, dieses Licht einzufangen. Die Weite des Blicks bringen sie dabei auf ein fassbares Maß, indem sie im Vordergrund wie einen schwarzen Schatten die Balustrade und die seitlichen Bäume aufragen lassen. Sie bieten Begrenzung und Halt für den Betrachter, ziehen ihn aber auch durch den trompe-l'œil-artigen Verismus in das Bild hinein und vergrößern so den Effekt, nicht ein Bild anzusehen, sondern an die Position des Künstlers selbst zu treten. Hierzu trägt auch die klare, auf realistische Wiedergabe abzielende Darstellungsweise bei. Im Gegensatz zu Piranesis Ansicht des *Campo Vaccino* mit den wild überwucherten Ruinen, die als eigene bewegte Protagonisten im Blatt auftreten, bieten Fries und Thürmer hier eine Momentaufnahme, die eine Teilhabe am römischen Leben als Möglichkeit erscheinen lässt. Gerade dies wird Goethe das Blatt, das er selbst besaß, nahegebracht haben. Als Erinnerungsfolie für selbst Erlebtes war es ihm wichtig und die Möglichkeit, eigenes „hinzuzudenken“ ist eben jener Aspekt, der das Blatt auch heute noch so anziehend macht.



Nord Westliche Uebersicht von Rom, gesehen von dem Thurne des Capitols.

Vue du Nord-Ouest de Rome, prise de la Tour du Capitole.

Benno Adam (1812 München – Kelheim 1892)

Venedig im Mondschein

Lithographie auf Papier, unten links signiert: „Lith. v. Benno Adam.“ und unten rechts bezeichnet: „Gedr. bei Jul. Adam in München“, Darstellung: 28,8 x 45,1 cm, Papier: 35,4 x 51 cm

Im Jahre 1827 erschien der erste Teil der *Voyage pittoresque et militaire de Willenberg en Prusse jusqu'à Moscou fait en 1812* von Albrecht Adam, dem Vater von Benno, Franz, Eugen und Julius. Diese bildlichen Erinnerungen an den Russlandfeldzug, in 95 Lithographien festgehalten, hatten solchen Erfolg, dass sich die Familie Adam entschloss, auch den Einmarsch der österreichischen Truppen in Italien im Zuge der Märzrevolutionen von 1848 in ähnlicher Form zu visualisieren. Albrecht Adam und sein Sohn Eugen bereisen zu diesem Zweck gemeinsam die italienischen Schlachtfelder. Nach der Rückkehr übernehmen die Söhne Benno, der schon an der *Voyage pittoresque* mitgearbeitet hat, Franz und Julius die Umsetzung der Skizzen in 24 Lithographien, die 1851 in München mit einer Widmung an Graf Radetzky erschienen.

Auch wenn das im Vorwort genannte Ziel der künstlerischen Unternehmung „die topographisch und strategisch getreue Wiedergabe der Feldzüge“ war, so ist gerade unser hier gezeigtes Blatt ein wunderbares Beispiel dafür, dass sich die Empfindsamkeit für malerische Stimmungen auch in einem so ernsten Umfeld nicht unterdrücken lässt. Ohne das Hintergrundwissen ist die Lithographie eine ganz auf Tonwerte und Empfindungen abzielende Darstellung des nächtlichen Venedigs. Man kann diesen Kontrast auch als notwendige Bewältigungsstrategie verstehen, die den Künstler über die Gräueltaten des Krieges hinwegrettet.

Friedrich Hohe (1802 Bayreuth – München 1870)

nach Peter von Hess (1792 Düsseldorf – München 1871)

Die Osteria, 1828

Lithographie auf Papier, unter der Darstellung bezeichnet: „Gemalt von Peter Hess.“ und „Gezeichnet von Friedrich Hohe“, sowie: „Die Osteria. Das Original von derselben Grösse gehört dem Herrn C. A. von Vogel auf Ascholding in München. Zu haben bei Ioh. Velten in Carlsruhe 1828.“, Darstellung: 38,1 x 49,5 cm, Papier: 55,1 x 69 cm

Die von Peter von Hess hier darstellte *Osteria* wird es so wohl nie gegeben haben. Sie ist ein vollkommenes Idealbild, das sich mehr nach dem Wunsch als nach der Wirklichkeit richtet. Italien erscheint hier so, wie es sich das Publikum in Deutschland erträumte: rustikal, herzlich, einfach und ehrlich. Der Text über dem Torbogen bringt dies auf den Punkt: „Guter Wein, wunderbare Küche“. Mehr braucht man nicht zu wissen. Hess komponiert sein Gemälde daher auch aus verschiedensten Versatzstücken, die sich zwar zusammenfügen, aber dennoch ihren Fragmentcharakter beibehalten, ganz so wie die einzelnen architektonischen Elemente, aus denen das Haus zusammengefügt ist. Entscheidend ist, dass möglichst viele Teile jenen Idealcharakter des italienischen Lebens repräsentieren. So gestellt dieses Bühnenstück also auch wirken mag: gerade dies ist die Intention des Bildes. Es hätte seinen Sinn verfehlt, wenn es in einer Realitätswiedergabe aufgehen würde. Gerade diese Idee macht das Bild so spannend in einer Zeit, in der sich das Bürgertum stark emanzipiert und seinen eigenen Idealvorstellungen Ausdruck verschafft.



Domenico Quaglio (1787 München – Hohenschwangau 1837)

Friedhof St. Johannes in Nürnberg, 1819

Kreidelithographie mit gelblichem Tondruck, weiß gehöht, auf Papier, unten links signiert: „DQuaglio. del. fec. 1819.“ und darunter betitelt: „Kirchhof von St. Johannes mit der Aussicht auf die Burg zu Nürnberg“, Darstellung: 37 x 41,3 cm, Papier: 41,7 x 49,5 cm

In dem vorliegenden Blatt präsentiert Domenico Quaglio einen Blick auf den viel gerühmten Nürnberger Friedhof. Die drei Kreuze sind Teil eines vom Gläubigen abzuschreitenden Kreuzweges, der ihn von der Stadt zum Friedhof führt und den Leidensweg Christi nachvollziehen lässt. Der hier gezeigte Kalvarienberg ist die vorletzte Station. Sieben Bildstöcke führen schließlich über die Kreuzigung hin zu einer Grablegungsgruppe. Diese Arbeiten werden dem seit 1490 in Nürnberg tätigen Bildhauer Adam Kraft zugeschrieben. Auch wenn es Quaglio um die architektonisch korrekte Wiedergabe geht, so weicht diese Nüchternheit doch einem Stimmungsbild, das beinahe vergessen macht, dass die Gläubigen hier nur vor steinernen Abbildern stehen.

Quaglio veröffentlichte dieses Blatt 1819 in seiner *Sammlung denkwürdiger Gebaeude des Mittelalters in Teutschland*. Gerade für die deutschen Künstler der Romantik sollte der Nürnberger Kalvarienberg eine besondere Bedeutung erhalten, liegt doch nicht weit von hier entfernt Albrecht Dürer begraben. Am 6. April 1828 trafen sich hier von überall her angereiste Künstler, um seinen dreihundertsten Todestag zu feiern. In Ludwig Emil Grimms berühmter Darstellung dieser Feier am Grabe verknüpft er die Skulptur des gekreuzigten Jesus geschickt mit einer Apotheose Dürers.

Angelo Quaglio d. Ä. (1778 München 1815)

Fackelzug in einer Festhalle, 1808

Kreidelithographie mit gelblichem Tondruck, weiß gehöht, auf Papier, unten links signiert: „Invent: et del: par Angelo Quaglio“, Darstellung: 27,1 x 20,8 cm, Papier: 35 x 28 cm

Wenig ist über das Leben des älteren Bruders von Domenico Quaglio, Angelo, bekannt. Wie die meisten Mitglieder dieser ursprünglich aus der Nähe von Como in Italien stammenden Familie beschäftigte auch er sich hauptsächlich mit Theater- und Operndekorationen. In diesem Bereich zählen die Mitglieder der Familie zu den wichtigsten Künstlern am Münchner Hof. Auch bei unserer Lithographie dürfte es sich um einen Entwurf für ein Bühnenbild handeln. Die effektvolle Ausleuchtung und die imposante Architektur deuten darauf hin.

An diesem Blatt erkennt man deutlich, wie gut sich die Lithographie gerade für die Wiedergabe solcher Stimmungswerte eignet. Die Kreidestruktur ermöglicht besonders jenes Halbdunkel, das die Schatten so realistisch erscheinen lässt. Harte Linien und Übergänge werden durch die körnige Struktur überdeckt und das Licht vermag sich harmonisch auszubreiten. Seit der Erfindung der Lithographie sind es gerade diese Tonwerte, die die Künstler besonders fasziniert haben. Quaglio erhöht diesen Effekt durch den zusätzlichen Einsatz verschiedener Farben, was dem Blatt eine sehr malerische Wirkung verleiht.



KIRCHHOF VON ST. JOHANNES MIT DER AUSSICHT AUF DIE BURG ZU NÜRNBERG



Georg Heinrich Busse (1810 Bennemühlen – Hannover 1868)

nach Ernst Ferdinand Oehme (1797 Dresden 1855)

Der Christmorgen, 1832

Kupferstich auf Papier, unterhalb der Darstellung signiert und bezeichnet: „Gem. v. E. Oehme“, „gest. v. G. Busse“ und „Der Christmorgen / Angekauft vom Sächsischen Kunstverein auf das Jahr 1832. 1 Elle breit, 1 Elle 5 Zoll hoch.“, Darstellung: 17,6 x 14,3 cm, Papier: 49,4 x 31,1 cm

Wie eine zufällige Momentaufnahme und realitätstreue Wiedergabe erscheint dieses Bild von Ernst Ferdinand Oehme, das einen Christmorgen in Meißen darstellt. Der Turm der Frauenkirche erhebt sich als zentraler Fixpunkt in den Himmel. Überall glänzen Schnee und Eiszapfen, Kirchgänger kehren nach Hause zurück. Dennoch verleiht Oehme seinem Bild auch eine weihevollen Stimmung, die Busse durch die nuancierten Strichlagen treffend einzufangen weiß. Das Original ist heute verschollen. Es existiert nur noch eine spätere Kopie von 1854 im Milwaukee Art Museum. Zu Oehmes Gemälde gibt es einen in seiner Kargheit interessanten Kommentar seines Lehrers Caspar David Friedrich: „Aber trotz aller gebührender Anerkennung sollte man meinen, der Beschauer dürfte wohl noch höhere Anforderungen an eine bildliche Darstellung dieses Festes machen, nur frage man beileibe mich nicht, wie es geschehen könnte. Eine leise Ahndung glaube ich indes noch davon zu haben.“ Das Lob für die bravouröse Bewältigung dieses schwierigen Themas hat Oehme dennoch nicht bei einer allegorisch Bildwelt verweilen lassen: Kurz nach dem *Christmorgen* hat er sich maßgeblich auf reine Landschaftskompositionen verlegt.

nach Heinrich Schöpfung (1809 Dresden – München 1845)

Innenraum der Walhalla

Farblithographie auf Papier, unter der Darstellung bezeichnet: „In Aquarell gemalt von Heinrich Schöpfung“ und „Farbendruck v. Winkelmann&Söhne in Berlin, u. Leitung v. Storch.“, Darstellung: 34 x 28 cm, Papier: 55 x 40 cm

Die Walhalla ist ein Paradebeispiel Stein gewordener Kulturpolitik. Napoleons Besetzung Preußens und die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches vor Augen, fasste Ludwig I. bereits 1807 den Entschluss, die Idee einer deutschen Einheit in Form eines „Pantheons der Deutschen“ für jeden sichtbar werden zu lassen. Hiermit reihte er sich in die antinapoleonische Stimmungslage ein und nutzte das Pathos des Nationalgedankens zur eigenen Machtlegitimierung. Zuerst gab er 50 Porträtbüsten in Auftrag. 1814 wurde der Bau eines passenden Gebäudes ausgeschrieben. Aus diesem Wettbewerb ging Leo von Klenze schließlich als Sieger hervor, der auf dem 1826 auserkorenen Bauplatz auf dem Bräuberberg bei Donaustauf begann, seine eigene Version eines deutschen Parthenons zu errichten. Er folgte dabei der Vorstellung Ludwigs I., mit dem Aufstieg zur Ruhmeshalle ein Symbol für den politischen Aufstieg Deutschlands zu schaffen. Im Inneren offenbart sich dann, im Gegensatz zum monochromen Äußeren, eine prächtige, in Gold und Rotbraun getönte Halle, deren sternbesetzte Decke Unendlichkeit und Unsterblichkeit der deutschen Nationalhelden spiegelt.

Unsere farbprächtige Lithographie konzentriert sich ganz auf dieses Zusammenspiel von Farben und deren weihevollen Wirkung auf den Besucher wie auf den Betrachter.



Gen. v. J. G. G. G.

Rad. v. G. P. P.

DER CHRISTTAGSMORGEN.

Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1832.



Max Joseph Wagenbauer (1775 Grafing – München 1829)

Der Wasserfall von Bayersoien, 1814

Lithographie auf Papier, unterhalb der Darstellung betitelt: „Wasserfall bei Baier-Soien.“, Darstellung: 29,5 x 23,3 cm, Papier: 39,5 x 31,4 cm

Diese Lithographie zeigt den Wasserfall bei Bad Bayersoien im Landkreis Garmisch-Partenkirchen. Die Neue Galerie in Kassel bewahrt ein Gemälde mit exakt gleicher Darstellung von Johann Jakob Dorner d. J. auf. Das Bild soll in den 1820er Jahren entstanden sein. Anhand unserer Lithographie ließe sich die Frage aufwerfen, ob es sich bei der Graphik um eine Kopie des Dornerschen Gemäldes handelt und es dementsprechend früher zu datieren wäre, oder ob Dorner nach der Lithographie ein Gemälde geschaffen hat. In diesem Fall wäre es eine interessante Umkehrung der sonst üblichen Technik, die Graphik nach dem Gemälde zu fertigen.

Im Vergleich mit der folgenden Lithographie des gleichaltrigen Kollegen fällt auf, wie eng verknüpft nicht nur die Bildgestaltung sondern auch die technische Umsetzung sind. Beide Künstler orientieren sich an niederländischen Malern wie Jacob van Ruisdael oder Allart van Everdingen und beide nutzen das Medium der Lithographie im Sinne der Verbreitung einer Bildidee. Die Lithographie bietet ihnen für diesen an der Malerei ausgerichteten Ansatz die beste Ausdrucksmöglichkeit.

Johann Jakob Dorner d. J. (1775 München 1852)

Gebirgsbach mit Balkenbrücke, 1817

Lithographie auf Papier, unten links in der Darstellung spiegelbildlich monogrammiert und datiert: „JvD 1817“, Darstellung: 32,9 x 26,3 cm, Papier: 34,1 x 27,5 cm

Diese Lithographie ist Johann Jakob Dorners Beitrag zur *Sammlung von Original-Handzeichnungen der vorzüglichsten lebenden bayerischen Künstler in dem hierzu einzig geeigneten Steindruck*, die im gleichen Jahr erschien und 30 Blätter von Künstlern wie Peter Heß, Simon Klotz, den Quaglios, Strixner, Wagenbauer und einigen weiteren enthielt. Man kann es als späteres Gegenprojekt zu Wilhelm Reuters 1804 herausgegebener *Sammlung Polyautographische Zeichnungen vorzüglicher Berliner Künstler* sehen. Dorner bedient sich in seinem Beitrag zwar eines für ihn klassischen Motivrepertoires, nutzt die Lithographietechnik aber geschickt für die Ausarbeitung verschiedener Tonwerte. So entsteht in sanften Übergängen ein harmonisches Gesamtbild, das sich näher an der Erscheinung von Gemälden als an Zeichnungen orientiert.

Unser Blatt ist ein Probedruck vor der späteren Hinzufügung einer ockerfarbenen Tonplatte, die dem ganzen einen noch gemäldeartigeren Charakter verleiht und die niederländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts als Vorläufer von Dorners Kunst noch deutlicher hervortreten lässt.



Wasserfall bei Ruvo-Sohn.



Gabriel Ehinger (1652 Augsburg 1736)

nach Johann Heinrich Schönfeld (1609 Biberach an der Riß – Augsburg 1684)

Allegorie auf die Vergänglichkeit

Radierung auf Papier, unterhalb der Darstellung bezeichnet: „Vanitas vanitatum et omnia vanitas.“,
Darstellung: 40,4 x 30,9 cm, Papier: 42,3 x 31,5 cm

Deutlicher kann man die Vergänglichkeit des Lebens wohl kaum zum Ausdruck bringen: verfallene Monumente, abgestorbener Baum, wüste Landschaften, tote Menschen und Tiere. Da bleibt nur noch die melancholische Verzweiflung. Doch es ist nicht die bloße Anhäufung der Vanitas-Symbole, die diese Darstellung zu einem der erstaunlichsten graphischen Blätter des Barock macht. Vielmehr ist es auch die faszinierende Verknüpfung der einzelnen Elemente untereinander. Die kopflose Statue, die ja ganz und gar nicht wie ein Marmorbildnis wirkt, korrespondiert durch ihren Faltenwurf mit der Figur des sitzenden Philosophen, in dem man Demokrit zu erkennen hat. Die Schädelknochen zu dessen Füßen wiederum sind das Bindeglied zwischen beiden. Ebenso spiegelt sich der Philosoph in der umherirrenden Figur, deren Suchen erfolglos bleiben wird. Was bleibt ist der Tod. Die verwesene Leiche im aufgebrochenen Sarg ist das Ende aller Mühen. Diese Verzahnung macht die Darstellung trotz ihrer Überfülle an deutlichen Zeichen so interessant. Zum Faszinosum trägt auch bei, dass zwar an Vanitas-Motiven kein Mangel herrscht, die Präsentation aber von einer Leere geprägt ist, die selbst als Teil des Vergehens zu verstehen ist. Johann Heinrich Schönfeld, der sich kurz nach seiner Rückkehr aus Italien 1651 mit diesem Thema zu beschäftigen begann, führt die Darstellung des melancholischen Demokrits dadurch zu einer ganz eigenen und bildmächtigen Interpretation. Gerade ein Vergleich mit Salvator Rosas kurz zuvor in einem Gemälde und wenig später in einer Graphik verwirklichten Vorstellung des Philosophen in der Meditation bringt die Bedeutung der Leerstellen in Schönfelds Bilderfindung hervor. Rosa und Schönfeld bedienen sich zwar sehr ähnlicher Requisiten, doch bei Rosa wird alles aufeinander und hintereinander geschichtet und selbst die Baumstümpfe reihen sich in dieses verflochtene Durcheinander mit ein. Schönfelds Idee, die einzelnen Motive in ihrer eigenen Prägnanz wirken zu lassen, führt zu einer Intensivierung der Gesamtkomposition, die bei Rosa teilweise im Linienfuror, der das ganze Blatt überzieht, untergeht.

Die Identifikation des Demokrit als melancholischem Philosophen findet sich zwar schon in der Renaissance, doch erst Robert Burtons 1621 erstmals erschienenen und überaus populäres Buch *The Anatomy of Melancholy*, in dem sich der Autor selbst „Democritus Junior“ nennt, macht diese Verbindung allgemeingültig. Schönfeld wird diese Interpretation sicher ebenso geläufig gewesen sein wie das Bild von Salvator Rosa und natürlich der Ursprung des Melancholie-Typus in der Kunst: Dürers graphisches Hauptblatt *Melancholia I*. Das hier präsentierte Blatt, das Gabriel Ehinger zusammen mit seinem Lehrer Schönfeld nach einem seiner Entwürfe schuf, findet aber auch im deutschsprachigen Raum seinen Platz im damals aktuellen Melancholie-Diskurs. Der unter der Darstellung angebrachte Titel verweist auf ein Gedicht von Andreas Gryphius mit gleichem Titel aus dem Jahre 1636: „[...] *Nichts ist/ daß auff der Welt könt vnvergänglich seyn/ Itzt scheint des Glückes Sonn/ bald donnerts mit beschwerden. Der Thaten Herrlichkeit muß wie ein Traum vergehn* [...]“. Für diese Worte findet Schönfeld in dem Blatt ein kongeniales bildliches Pendant.



Vanitas vanitatum et omnia vanitas.