

Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 79 (1989)

Artikel: Umrisse : ein Beitrag zur Geschichte der Buchillustration im 19. Jahrhundert, eingerichtet als Bilder-Saal
Autor: Strasser, René
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-947451>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.02.2026

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

Umrisse

Ein Beitrag zur Geschichte der Buchillustration im 19. Jahrhundert,
eingerichtet als Bilder-Saal

Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist,
unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten ...
JOHANN JOACHIM WINCKELMANN

Und darum mocht', so lang im Dienst der Musen,
den Vorzug geben ich dem Klassizismus.
JOSSIF BRODSKIJ

René Strasser

Im Jahre 1799 lässt August Wilhelm Schlegel in der Zeitschrift «Athenaeum», die von ihm und seinem Bruder Friedrich herausgegeben wird, den Aufsatz «Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse» erscheinen.

Schlegel kritisiert darin einerseits den Stand der damaligen Buchillustration in Deutschland. Die Kupferblätter und Blättchen seien meistens schnöde hingekratzt, so gar winzig, zwerghaft und kleinlich.

«In solchen embryonischen Geburten erschöpft sich die Kunst, und bringt selten etwas reiferes und ausgewachsenes hervor.»¹

Andererseits bedenkt und erörtert er Grundsätzliches zur Frage der «pittoresken Begleitung der Poesie», der Bebilderung von Dichtungen wie «des Zusammenwirkens zweyer Künste»². Sie sind ein Zeugnis für den Willen der Romantiker, das Gesamtkunstwerk zu verwirklichen.

«Dass das Gedicht des Zeichners über das Poem des Dichters nicht vollständig verstanden werden kann, ohne dass man sich an dieses erinnert, ist wohl kein hinreichender Grund, die Gattung ganz zu verworfen. Ein scharfsinniger Kenner hat vor kurzem auf die so oft vernachlässigte Forderung gedrungen, dass jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen soll, und treffend die Wahl solcher Gegenstände gerügt, bey denen grade das, worauf ihre Wirkung beruht, erst von dem Beschauer hinzugedacht und in das Bild hinein gelegt werden muss. Aber die Freyheit, manchen Umstand als bekannt vorauszusetzen, auf den er nur anspielen kann, wird doch dem Künstler bleiben müssen, wenn er nicht gar zu enge eingeschränkt werden soll. Ein solcher Kreis von Mythen oder Legenden ist dann als das gemeinschaftliche Gedicht eines Volkes oder Zeitalters zu betrachten, womit man die Bekanntschaft jedem Einzelnen zumeutet.»³

Als Beispiel und Vorbild eines Künstlers, dem es gelungen ist, diesen Forderungen gerecht zu werden, nennt August Wilhelm Schlegel John Flaxman.

«Ein Englischer Bildhauer, John Flaxman, hat diese Idee in zahlreichen Sammlungen von Umrisse zu Dante's göttlicher Komödie, zur Ilias und Odyssee, und zu den Tragödien des Aeschylus, mit so viel Verstand, Geist, und klassischem Schönheitssinne ausgeführt, dass man ihn in seiner Gattung Erfinder nennen, und wünschen muss, er möge bald glückliche und selbständige Nachfolger darin finden.»⁴

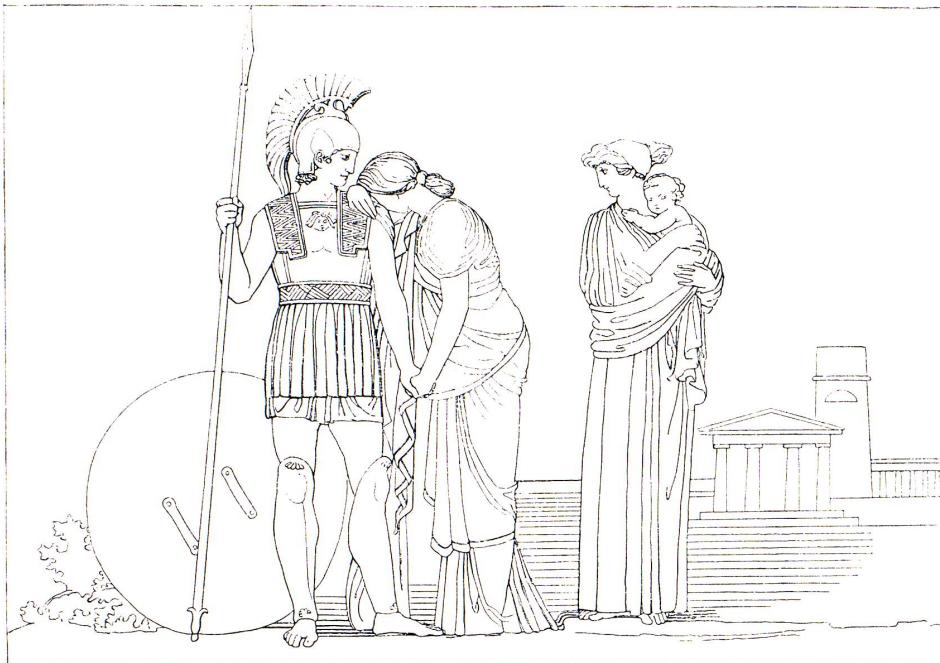
Im Rahmen seiner Ausführungen jedoch diskutiert Schlegel auch «Form» und «Technik» Flaxmans, bevor er dessen Stichfolgen zu Homer und Aischylos eingehend würdigt.

Die «cyklische Form», die zusammenhängende Folge von Bildern als «pittoresker Begleitung» von Dichtwerken ist für Schlegel Gegenstand besonderen Interesses, und es liegt ihm daran, sie von der Malerei abzuheben. Er stützt sich auf einen scharfsinnigen Kenner und Kunstrichter, der «den Begriff eines Cyklus von Gemälden sehr belebend ins Licht gesetzt» habe und zugebe, «dass in der cyklischen Form Auftritte vorkommen dürfen, die erst durch vorhergehende oder folgende ihre volle Deutung erhalten»⁵.

Schlegel jedoch legt, indem er sich auf Winckelmann beruft, dar, dass die «cyklische Form» letztlich auch in der Erzählweise Homers begründet sei.

«Aus dem Homer Gegenstände zu Gemälden zu nehmen, ist vielfältig mit antiquarischer und artistischer Wärme empfohlen worden. Dass er, nach Winckelmanns Ausdruck, nicht in Bildern spricht, sondern fortschreitende Bilder giebt, fühlten gewiss auch die Alten, wie unter andern die Anekdote von der Idee des Phidias zum Olympischen Jupiter zeigt.»⁶

Und eine Stelle aus einem Brief John Flaxmans an William Hayley vom 26. Oktober 1793, die den Zusammenhang der einzelnen Bilder betont, selbst wenn der Künstler dabei auch gleichzeitig an Skulpturen dachte, stützt Schlegels Beobachtungen:



¹ John Flaxman, Hektors Abschied von Andromache. Homer, Ilias, 6. Gesang, Vers 404–495.

² John Flaxman, Achilleus den Leichnam Hektors schleifend. Homer, Ilias, 24. Gesang, Vers 14ff.

³ John Flaxman, Achilleus im Kampf mit den Flussgöttern Skamandros und Simois. Homer, Ilias, 21. Gesang, Vers 305ff.

⁴ John Flaxman, Traumbilder künden der Io die Liebe des Zeus. Aischylos, Der gefesselte Prometheus.

⁵ John Flaxman, Der Kampf um den Leichnam des Patroklos (Zeichnung). (Royal Academy of Arts, London)

⁶ John Flaxman, Der Kampf um den Leichnam des Patroklos. Homer, Ilias, 17. Gesang, Vers 277ff.

⁷ John Flaxman, Odysseus tödet die Freier (Zeichnung). (Royal Academy of Arts, London)

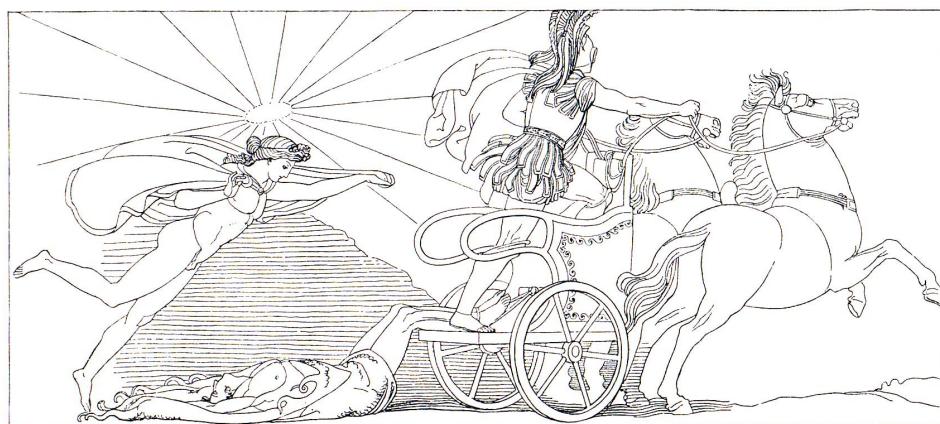
⁸ John Flaxman, Odysseus tödet die Freier. Homer, Odyssee, 22. Gesang, Vers 79–389.

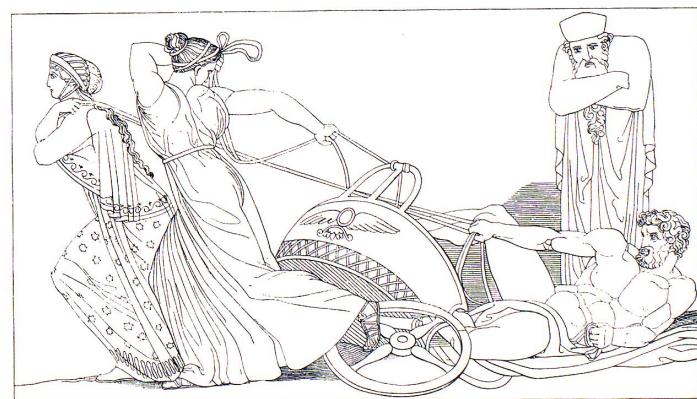
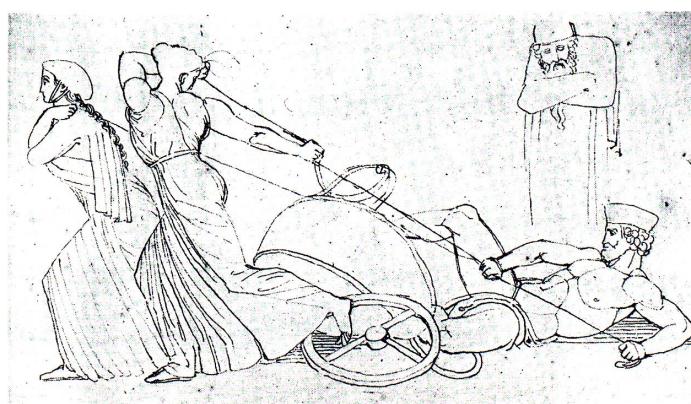
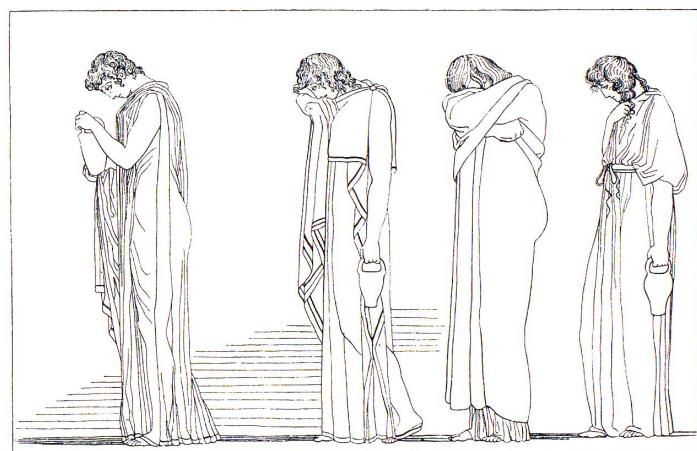
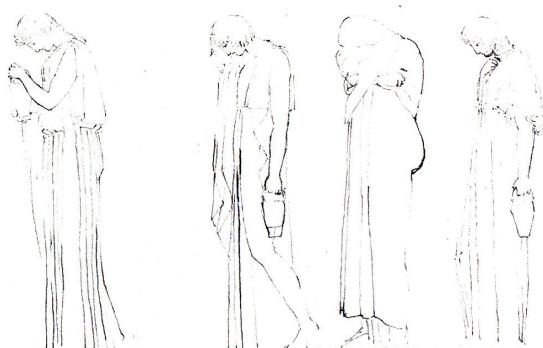
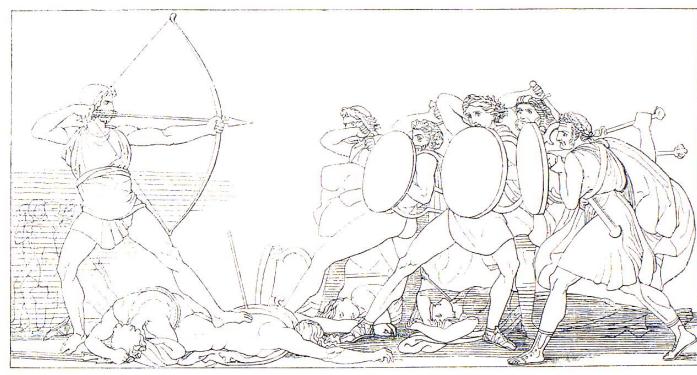
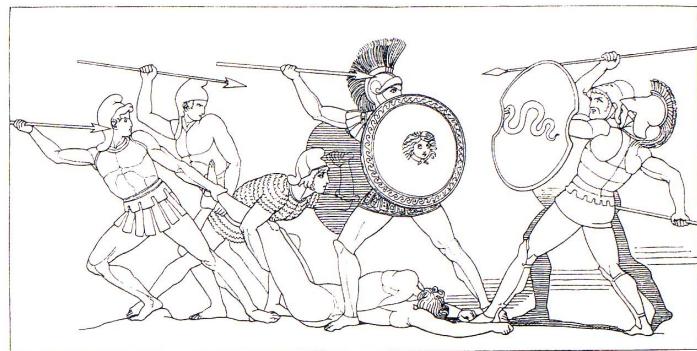
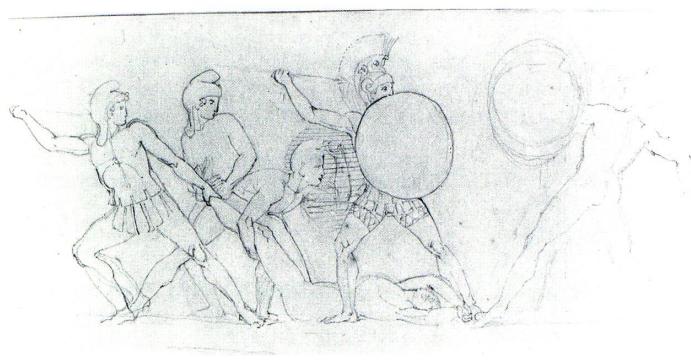
⁹ John Flaxman, Elektra führt die Frauen des Chors zum Grab Agamemmons (Zeichnung). (Royal Academy of Arts, London)

¹⁰ John Flaxman, Elektra führt die Frauen des Chors zum Grab Agamemmons. Aischylos, Die Choephoren.

¹¹ John Flaxman, Ein Traumbild verheisst Atossa die Niederlage ihres Sohnes Xerxes (Zeichnung). (Royal Academy of Arts, London)

¹² John Flaxman, Ein Traumbild verheisst Atossa die Niederlage ihres Sohnes Xerxes. Aischylos, Die Perser.







¹³
John Flaxman, Thetis, ihrem um Patroklos trauernden Sohn Achilleus die Waffen des Hephaistos bringend (Zeichnung).
(*Royal Academy of Arts, London*)

¹⁴
John Flaxman, Thetis, ihrem um Patroklos trauernden Sohn Achilleus die Waffen des Hephaistos bringend. Homer, Ilias, 19. Gesang, Vers 4-11.

¹⁵
John Flaxman, Diomedes im Kampf mit Ares (Zeichnung).
(*Royal Academy of Arts, London*)

¹⁶
John Flaxman, Diomedes im Kampf mit Ares (gestochen von Tommaso Piroli).
Homer, Ilias, 5. Gesang, Vers 855.

¹⁷
John Flaxman, Diomedes im Kampf mit Ares (gestochen von V. K. Schnorr).
Homer, Ilias, 5. Gesang, Vers 855.

«...meine Absicht erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umrisse zu übergeben; meine Intention ist es, zu zeigen, wie jede Geschichte in einer Serie von Kompositionen dargestellt werde kann, die den Prinzipien der Alten folgen, wovon ich – sobald ich nach England zurückkehre – Beispiele in Skulpturen verschiedener Art zu geben beabsichtige, in Gruppen von Bas-Reliefs ...»⁷

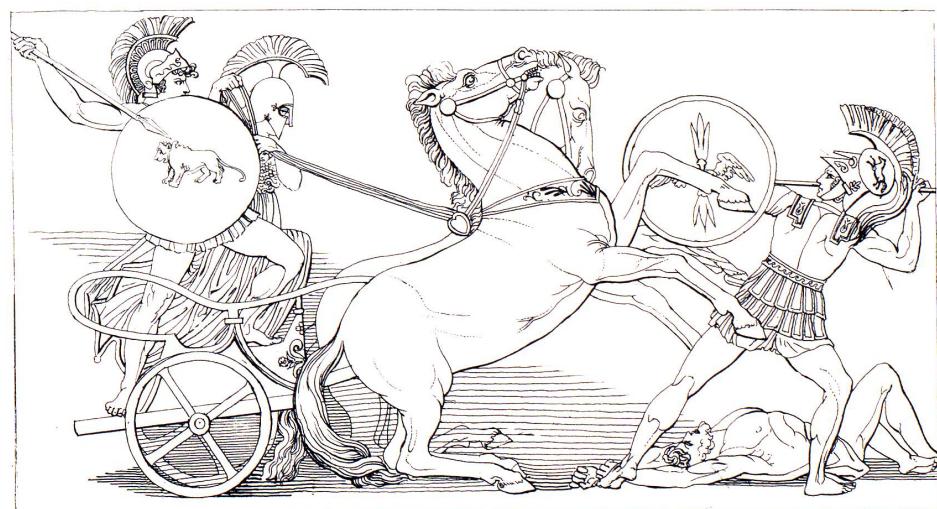
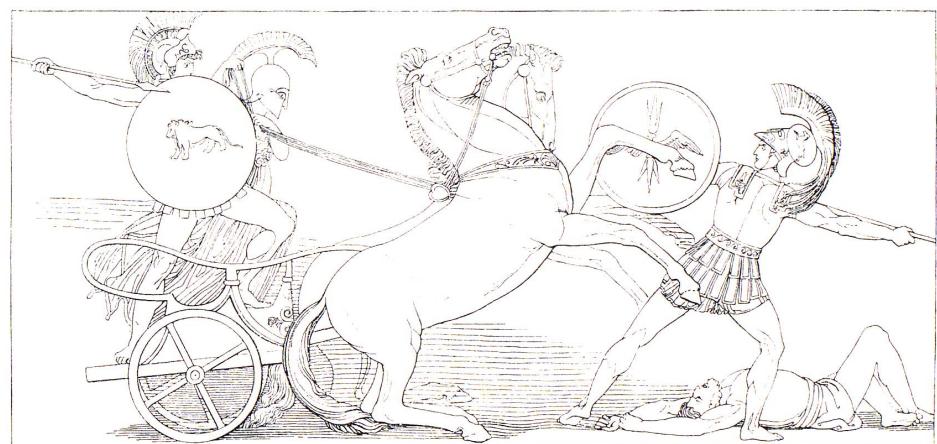
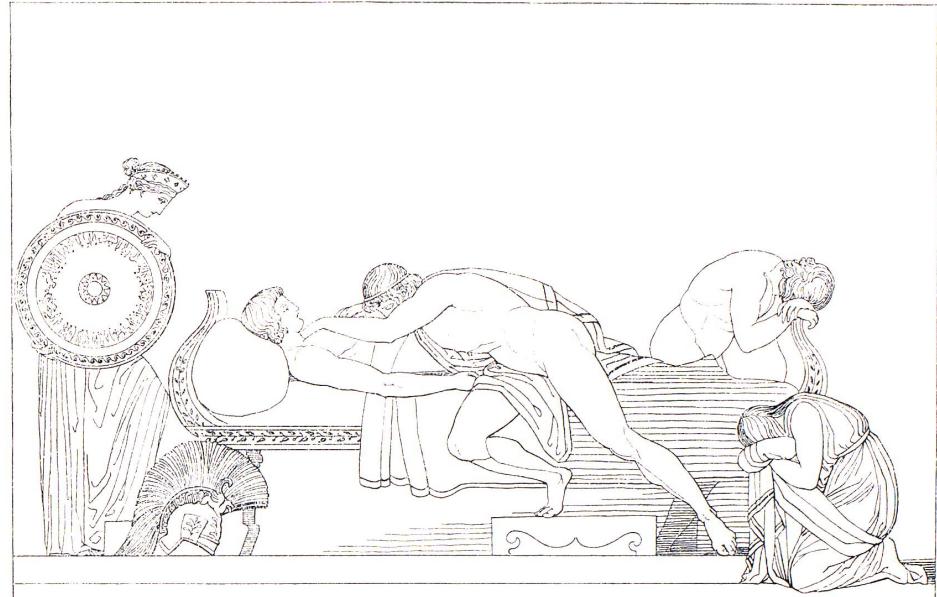
Gerade das aber, was das Stichwort von der «cyklischen Form» meint und das sich bei Schlegel mit einem positiven Inhalt verbindet, wird von Johann Wolfgang Goethe in seinen Bemerkungen «Über die Flaxmanischen Werke», die er 1799 niederschrieb, zu Lebzeiten aber nicht veröffentlichte, wie es scheint, mit Vorbehalt aufgenommen.

«Merkwürdig ist's, dass diese Zeichnungen der gestalt cyklisch sind, dass sich keine einzige darunter findet, die man in einem Gemälde völlig ausgeführt zu sehen wünschte.»⁸

Die Vorbehalte gegenüber Flaxman, wenn auch nicht dessen völlige Ablehnung, und insbesondere gegenüber dem Zyklischen seines Werkes finden ihre Begründung wohl in Goethes klassischer Ästhetik und Kunstanschauung; diese hinwiederum handhabt er nicht derart dogmatisch, dass er nicht auch Qualitäten in Flaxmans Stichen zu würdigen wüsste.

Mit sicherem Spürsinn dagegen erkennt August Wilhelm Schlegel das Zukunftsweisende der «cyklischen Form», die bis in die Comics unserer Zeit weiterwirkt.

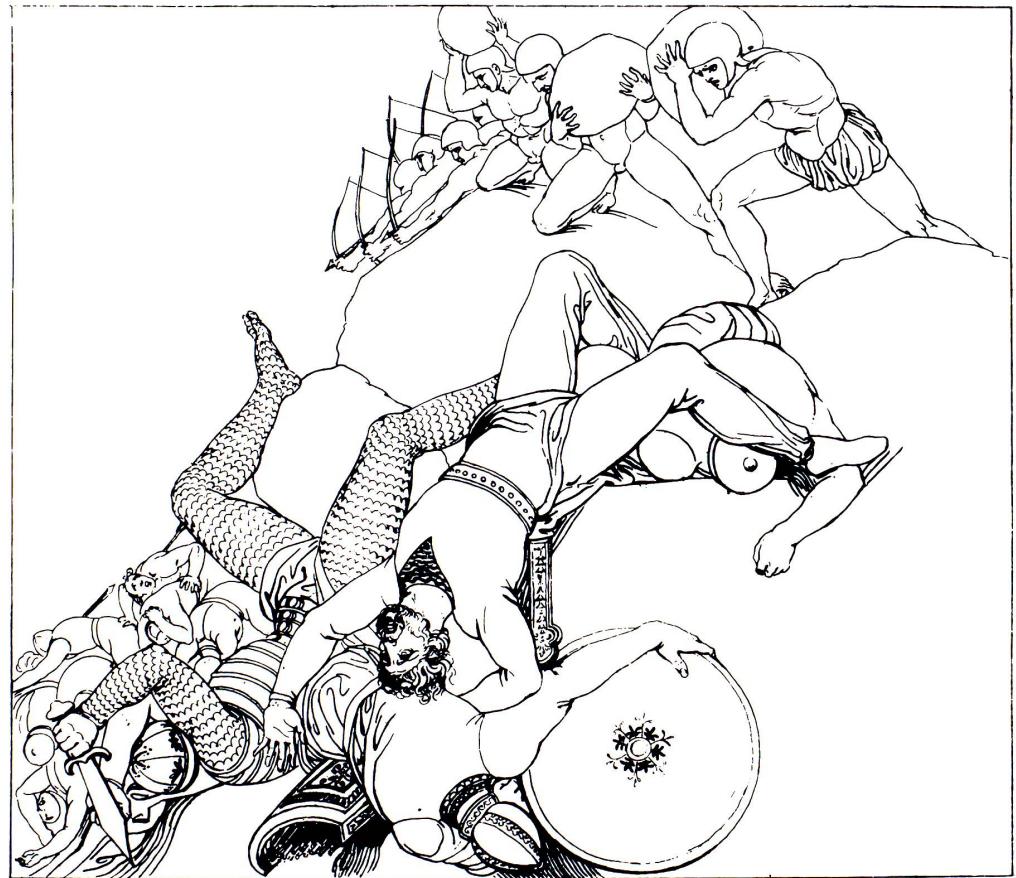
Auch vom Stil der Umriss- oder Konturzeichnung⁹ als eines für die Illustration von Dichtungen besonders geeigneten handelt Schlegel ausführlich:

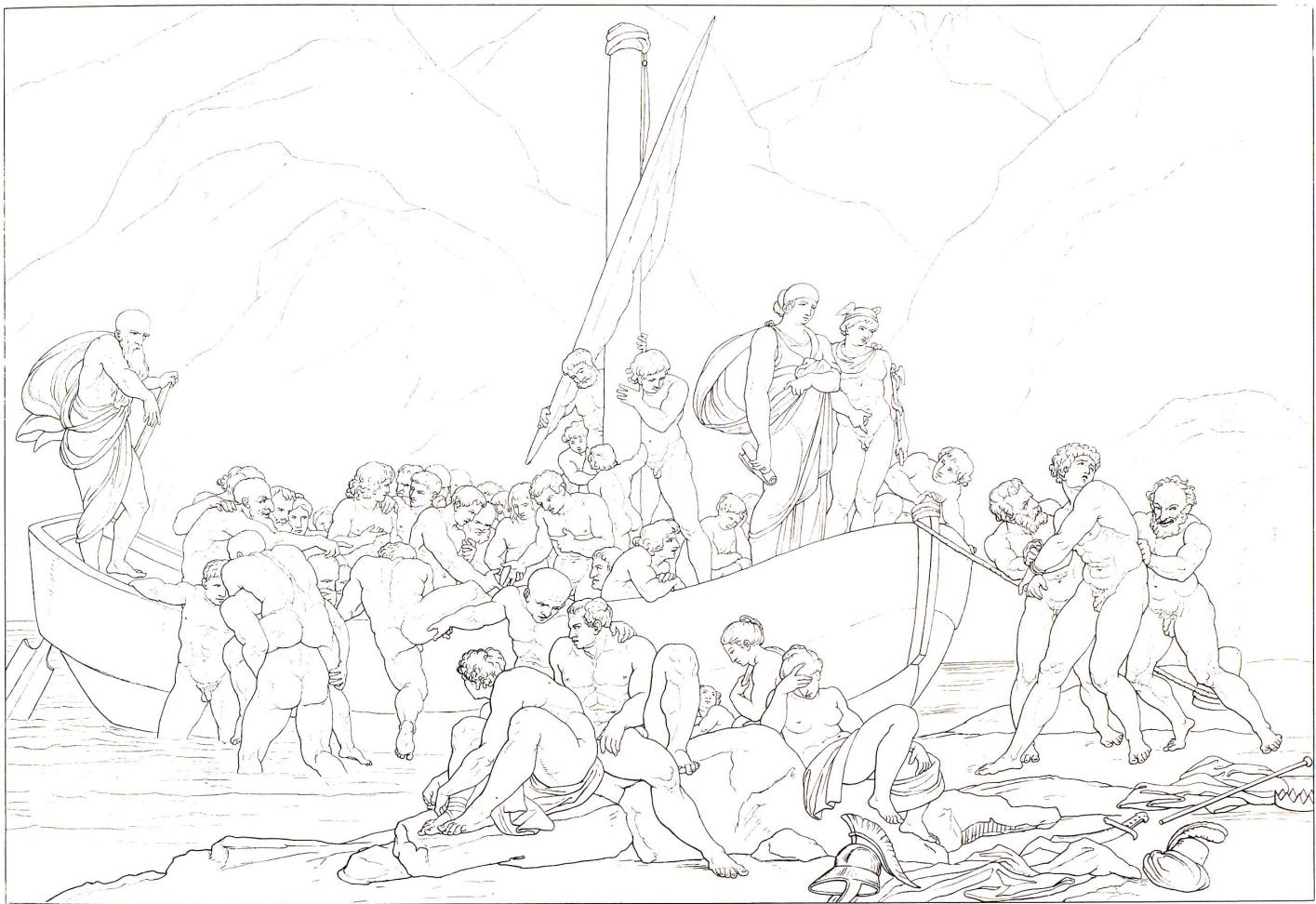




18
John Flaxman, Orest von den Erinnynen verfolgt
(gestochen von Gerdt Hardorf).
Aischylos, Die Eumeniden.

19
John Flaxman, Der Kampf auf der Insel Salamis
(gestochen von Gerdt Hardorf).
Aischylos, Die Perser.





20
Asmus Jacob Carstens, Die Einschiffung des Megapenthes.

Lukian, Die Überfahrt oder der Tyrann.

«Megapenthes, ein reicher junger Wollüstling (erzählt Lucian in einem Aufsatz von gleicher Überschrift), sträubte sich, in der Blüthe seiner Jahre zu sterben; aber er musste mit andern Sterblichen dem Todtenführer Merkur in den Orkus folgen. Als dieser beim Aeakus ankam und seine Todtenliste übergab, fehlte Megapenthes. Der ist mir davon gelaufen, sagte Merkur; ich eile zurück, ihn wieder einzuholen. Merkur, der Cyniker Cyniskus, und der Schuster Micyll holten ihn ein, als er eben das Licht der Oberwelt erreichte, banden ihn und brachten ihn zur Barke des Charon zurück. Jetzt versprach er der Parze, Hekatomben zu opfern, wenn sie ihm nur auf kurze Zeit wieder zur Oberwelt zurückzukehren vergönnte. Aber die Schicksalsgöttinnen sind unerbittlich, und der Tod kennt kein Ansehen der Person. Die Parze befahl ihm einzusteigen und Purpurnteli und Diadem am Ufer zurückzulassen. Man bemächtigte sich seiner, als er nicht gutwillig folgen wollte, mit Gewalt und der Philosoph Cyniskus band ihn an den Mastbaum. Jetzt war die Barke voll und Charon stiess ab.»

(Asmus Jacob Carstens)



21

Asmus Jacob Carstens, Ödipus mit seinen beiden Töchtern Ismene und Antigone im Hain der Eumeniden von Theseus begrüßt. Sophokles, Ödipus auf Kolonos.

«Ödipus mit seinen beiden Töchtern, Antigone und Ismene, sitzt im Hain der Eumeniden und Theseus tritt eben mit freundlicher Rede herzu. Der Künstler hat den Chor der Tragödie hier mit richtigem Takte von der Darstellung ausgeschlossen, dagegen aber die Ismene, welche beim Sophokles während dieser Scene nicht anwesend ist, eingeführt.» (Herman Riegel)

22

Asmus Jacob Carstens, Ödipus entdeckt seine frevelhafte Ehe mit Jokaste.

Sophokles, König Ödipus.

«Der Stoff ist dem König Ödipus des Sophokles entnommen, jedoch vom Künstler in freier Weise behandelt worden. Durch eine lange Verkettung von Fragen und Antworten kommt es heraus, dass Ödipus seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheirathet. Die knieende Figur ist der Bote aus Korinth, der die Kunde vom Ableben des Polybos, des Ödipus angeblichem Vater, überbrachte, einst aber den Ödipus als Kind von einem Hirten – der links stehenden männlichen Figur – empfing. Dieser ist herbei geholt und erzählt, dass Jokaste, durch einen Götterspruch geängstigt, ihm einst das Kind übergeben habe, damit er es ermorde. Mit dem Rufe:

«Weh, wehe dir Armer! Dieses Wort vermag ich nur Dir zuzurufen, und hinfert kein andres mehr! stürzt Jokaste hinaus; sie erhängt sich in ihrem Gemache selbst ... Die rechts sichtbaren thebäischen Greise sind der Chor der Tragödie.» (Herman Riegel)



23

Asmus Jacob Carstens, Die Helden vor Troja im Zelt des Achilleus.

Homer, Ilias, 9. Gesang, Vers 197–713.

«Der Inhalt ist aus dem neunten Gesange der Ilias entnommen, und stellt die Gesandschaft der von den Trojanern bedrängten Griechen an den zürnenden Achill vor. Dieser endet so eben seine Rede voll Unmuth wider den Agamemnon. Ajax ist unwillig über den unbiessamen Charakter des Achill; der alte Phönix beweint das unvermeidliche Unglück der Griechen; Odysseus sitzt niedergeschlagen und verlegen, weil seine Überredungskunst fruchtlos gewesen ist. Auch die Herolde stehen bekümmert, und Patroklos sieht gedankenvoll auf seinen erzürnten Freund hin.» (Asmus Jacob Carstens)

24

Asmus Jacob Carstens, Priamos im Zelt des Achilleus.

Homer, Ilias, 24. Gesang, Vers 477–483.

«Der Inhalt ist aus dem letzten Gesange der Ilias genommen und bekannt genug. Nur die Gruppe im Hintergrunde ist nach dem Philostrat hinzugefügt. Es ist Polyxena, die vom Merkur hereingeführt wird. Dieser Autor sagt, dass die Alten die Gewohnheit hatten, sich von ihrem jüngsten Kinde begleiten zu lassen, und dass Achill bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die Polyxena sah.» (Asmus Jacob Carstens).

«Zuvörderst scheint mir für die pittoreske Begleitung eines Dichters der blosse Umriss viel bequemer und brauchbarer als die ausgefüllte Zeichnung. ... Der wesentliche Vortheil ist aber der, dass die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt dass das ausgeführte Gemälde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt ... So wie die Worte des Dichters eigentlich Beschwörungsformeln für Leben und Schönheit sind, denen man nach ihren Bestandtheilen ihre geheime Gewalt nicht anmerkt, so kommt es einem bey dem gelungenen Umriss wie eine wahre Zauberey vor, dass in so wenigen und zarten Strichen so viel Seele wohnen kann.»¹⁰

Flaxmans Stichfolgen waren in seiner Zeit ein gewaltiger Erfolg, wie dies schon die Druckkarte der immer wieder neu aufgelegten und nachgestochenen Werke belegen. Es sind dies Rom, London, Mailand, Florenz, Edinburg, Paris, Berlin, Hamburg, Leipzig, Karlsruhe, St. Petersburg, New York.

Schlegels Wunsch, «dass uns bald ein Deutscher Künstler mit eben so schönen Einladungen zum Genuss der alten Poesie beschenken möge»¹¹, sollte bald in Erfüllung gehen. Auch wo sie sich vorerst dem mächtigen Vorbild folgend Homer und Dante zuwenden, wird «mehr als Nachlese»¹² gehalten. Und im Laufe der Zeit werden, wie im folgenden dargelegt werden soll, Umrisse zu Lukian, Sophokles, Pindar, Shakespeare, Ossian, zum Nibelungenlied, zu den deutschen Klassikern Goethe und Schiller, zu Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Ludwig Uhland, Friedrich de la Motte Fouqué, Eduard Mörike, Gottfried August Bürger und Johann Peter Hebel und anderen geschaffen, wobei sich auch der Stil der Umrisse wandelt und entwickelt.

John Flaxman (1755–1826)

John Flaxman erringt schon als Schüler und Jüngling erste Erfolge und wird als Fünfzehnjähriger mit der silbernen Medaille der Akademie ausgezeichnet. 1770 tritt er in die Royal Academy ein, wo er mit William Blake und Thomas Stothard Freundschaft schliesst, und durchläuft eine Ausbildung als Bildhauer. Ab 1775 ist er im Dienst der Firma Wedgwood & Bentley, für die er, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, bis 1787 tätig sein wird. In diesem Jahr reist Flaxman mit Unterstützung Wedgwoods in Begleitung seiner Frau nach Italien. Der Aufenthalt, der zuerst zwei Jahre hätte dauern sollen, erstreckt sich schliesslich bis 1794.





25

Bonaventura Genelli, Hektors Abschied von Andromache und Astyanax.

Homer, Ilias, 6. Gesang, Vers 404–495.

«Hektor aber geht, Gattin und Kind noch vor der Rückkehr in die Schlacht zu begrüßen ... Er findet Andromache mit dem Kind und der Amme auf dem Wartthurm ... Nachdem er mit ihr tiefgreifende, von Geschlecht zu Geschlecht fort tönende Worte heiliger Gatten- und Vaterlandsliebe gewechselt, wendet er sich zu seinem Knäblein Astyanax, legt – als dieser sich vor dem schrecklich wirkenden Helmbusch fürchtet – Helm und Schild ab, nimmt ihn in seine Arme und fleht die Götter an um ihren Segen für das Kind, während Andromache den trüben Gedanken an ihre kummervolle Zukunft sich überlässt.» (Ernst Förster)

26

Bonaventura Genelli, Die Helden von Troja im Zelt des Achilleus.

Homer, Ilias, 9. Gesang, Vers 197–713.

«Der erste Schlachttag war beendet ... Muthlosigkeit herrschte im Heer der Achaeer. Unter mehreren Vorschlägen im Rathe der Fürsten gewinnt der von Nestor allgemeine Zustimmung, einen Schritt zur Versöhnung des Achilleus zu thun, und ihm Abgeordnete mit Anerbietungen zu schicken. Erwählt werden Phönix, der greise Hausfreund des Achilleus, Ajas der Telamonier und der erfindungsreiche und redegewandte Odysseus, dazu zwei Herolde. Achilleus, zwar überrascht, empfängt sie auf das gastfreundlichste. Bei ihm ist der Freund seiner Seele, Patroklos. Nun beginnt Odysseus mit Feuer der Rede das über die Achaeer hereingebrochene Unheil zu schildern in der Hoffnung ..., das Herz des Achilleus zur Versöhnung zu lenken. Umsonst! Alle Beredsamkeit ist vergebens. Er wendet sich, in seinem Zorne verharrend; und Ajas, zuerst die Unbeugsamkeit des Beleidigten erkennend, fordert zur Rückkehr auf. Phönix indes bleibt bei Achilleus zurück, der für den andern Tag seine Heimkehr nach Phtia angedroht.» (Ernst Förster)



27

Bonaventura Genelli, Priamos im Zelt des Achilleus.

Homer, Ilias, 24. Gesang, Vers 477–483.

«Thetis ... hatte von Zeus den Auftrag erhalten, ihren Sohn zu bewegen, dass er Hektors Leichnam gegen Lösegeld ausliefere. Iris aber war zu Priamos entsendet worden mit der Botschaft, dass er mit Geschenken zum Zelt des Achilleus fahre und durch Bitten ihn zu bewegen suche, den Leichnam herzugeben ... Priamos kommt, von Hermes beschützt, bis in das Zelt des Achilleus und bewegt, vor allem durch die Erinnerung an seinen Vater Peleus, das verhärtete Herz vom Mörder Hektors und erhält dessen Körper, welchen Phöbos Apollon und andere Unsterbliche vor Entstellung und Fäulnis bewahrt hatten.» (Ernst Förster)

28

Bonaventura Genelli, Eumaios erzählt Odysseus die Geschichte des Hundes Argos, der seinen Herrn nach langjähriger Abwesenheit wieder erkennt.

Homer, Odyssee, 17. Gesang, Vers 291–319.

«Odysseus, noch immer als Bettler verkleidet, war ... von Eumäos nach der Stadt geleitet worden. Angelangt am Palast finden sie vor dem Thor des Odysseus Hund Argos ... Trotz der langen Zwischenzeit, und trotz der Verkleidung und der kläglichen Lage, in der sich der vernachlässigte Hund befindet, erkennt dieser seinen alten Herrn und wedelt matt mit dem Schwanz. Eumäos erzählt dem gerührten Odysseus die Geschichte des Hundes, dessen Leben nun mit dem Wiedersehen seines Herrn endet.» (Ernst Förster)

Neben verschiedenen Bildhauerwerken entstehen hier die epochemachenden Zeichnungen zu Homer, Dante und Aischylos für private Auftraggeber. Die Umrisszeichnungen zur Ilias und Odyssee fertigt er Ende 1792 für Mrs. Hare Naylor, jene zu Dantes Göttlicher Komödie für Thomas Hope. Die Umriss zu den Tragödien des Aischylos für die Countess Dowager Spencer entstehen im folgenden Jahr. Die Zeichnungen zu allen vier Werken werden 1793 in Rom von Tommaso Piroli gestochen. Die Stiche zu Ilias, Odyssee und Dante erscheinen noch im gleichen Jahr in Rom, jene zu den Tragödien des Aischylos 1795 in London. Und erst 1817 schliesslich werden die von William Blake gestochenen Zeichnungen zu Hesiod veröffentlicht.

Schon bei deren Entstehung und gleich nach der Veröffentlichung erregen die Umrissillustrationen Flaxmans bei Sammlern und Kunstmäzen die grösste Bewunderung. August Wilhelm Schlegels Aufsatz im «Athenaeum» ist ein beredtes Zeugnis dafür. Aber auch für manche Künstler des 19. Jahrhunderts werden die Umrisszeichnungen Flaxmans eine Quelle der Anregungen.

Bei genauerer Betrachtung erstaunt immer wieder die Vielfalt und Verschiedenartigkeit, welcher der Zeichner fähig ist, und wie mit der Abstraktion im Bild immer auch eine Konzentration des Bildinhaltes verbunden ist.

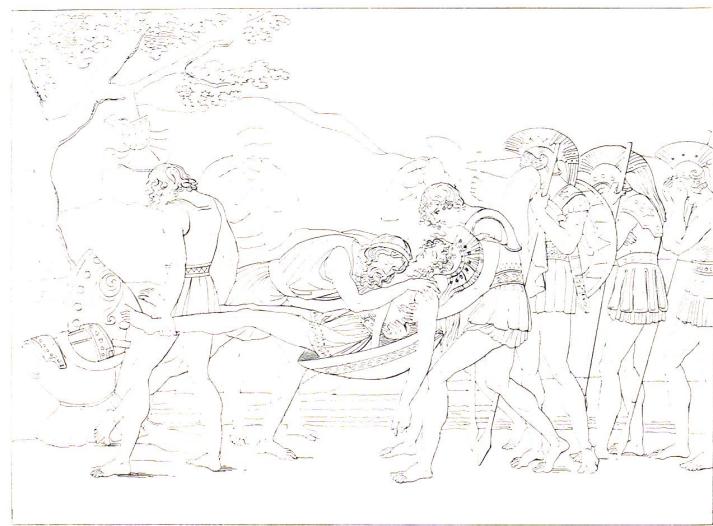
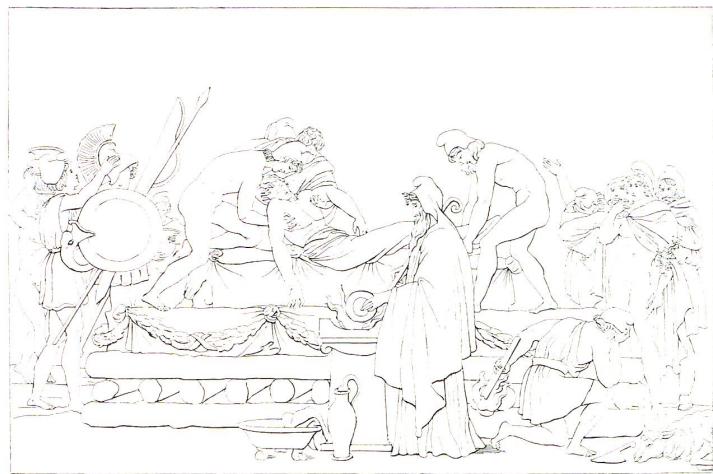
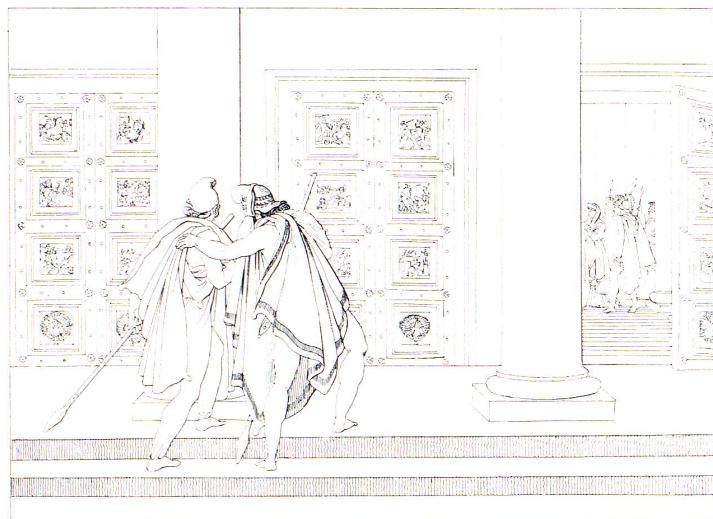
So stehen den kraftvollen dramatischen Schlachtszenen (Abb. 6, 8, 16)¹³, Blätter von zartem Gefühl und verhaltenem Abschiedsschmerz wie «*Thetis, ihrem um Patroklos trauernden Sohn Achilles die Waffen des Hephaistos bringend*» (Abb. 14) und «*Hektors Abschied von Andromache*» (Abb. 1)¹⁴ gegenüber. Andere wie «*Thetis, die Nereiden ins Meer zurücksendend*» und «*Traumbilder künden der Io die Liebe des Zeus*» (Abb. 4) zeichnen sich aus durch harmonisch fliessende Linienführung; und «*Achilleus im Kampf mit Skamander und Simoës*» (Abb. 3) besticht durch die gelungene Komposition. Dieses Blatt zählt zu den wenigen, das auch Goethes Beifall fand:

«*Achill in und mit den Flüssen kämpfend, sehr schön gedacht und komponiert. Die Flüsse wälzen gleichsam die Leichname auf den Wellen hin, es entsteht ein Raum, in dem Achill kämpft.*»¹⁵

Besonders feinsinnig deutet Goethe ferner eine Szene wie die Schleifung Hektors durch Achilleus (Abb. 2), die vielleicht gerade vor dem Hintergrund dieser Deutung so beeindruckt.

«*Achill den Hektor schleifend, sehr gut gedacht. Achill und die Rosse werden von hinten gesehen, welches die Eile sehr gut ausdrückt. Hektors Oberleib ist wie mit einem rauhen Fell umgeben, auf dem er geschleift wird, so dass etwas Sichtliches gleichsam die Verletzung abhält, von oben deckt ihn Phöbus schwebend sehr zierlich mit dem Mantel.*»¹⁶





29
Anne Louis Girodet-Trioson,
Aeneas im Tempel von Karthago.
Vergil, Aeneis, Buch I.

30
Anne Louis Girodet-Trioson,
Sturm.
Vergil, Aeneis, Buch III.

31
Anne Louis Girodet-Trioson,
Ulysses und seine Gefahrten
blenden Polyphem.
Vergil, Aeneis, Buch III.

32
Anne Louis Girodet-Trioson,
Leichenbegängnis des Misenus.
Vergil, Aeneis, Buch VI.

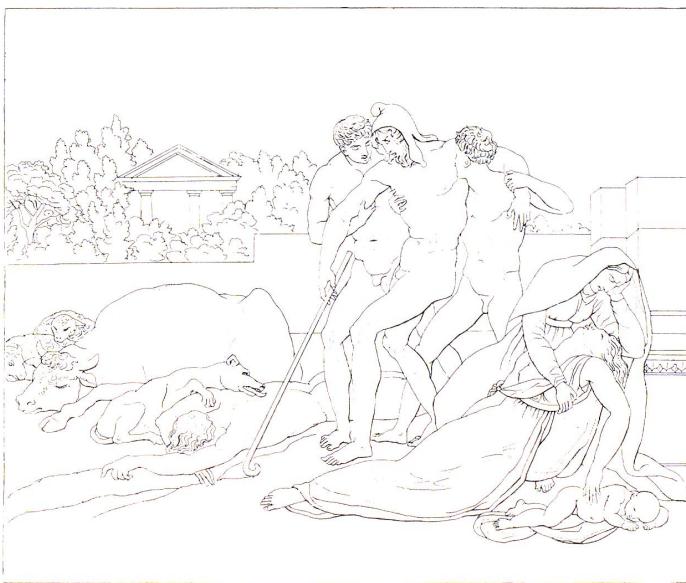
33
Anne Louis Girodet-Trioson,
Achaemenides erlebt das
Mitleiden der Trojaner.
Vergil, Aeneis, Buch III.

34
Anne Louis Girodet-Trioson,
Lausus wird seinem Vater
zurückgebracht.
Vergil, Aeneis, Buch X.



35
Anne Louis Girodet-Trioson, Die Pest (Zeichnung).
(Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg)

36
Anne Louis Girodet-Trioson, Die Pest.
Vergil, Aeneis, Buch III.





37
 Philipp Otto Runge, Starno und Swaran vor Loda's Steinen der Macht (Feder über Bleistift).
 Die Gedichte von Ossian, Cathloda I, 2.
(Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg)
 «Starno und Swaran vor Loda's Steinen der Macht; um sie her vom Blitz gespaltne Eichen. Aus dem Strudel des Stroms hebt sich der Nebel, gestaltet zum finstern Geiste der Wahrsagung.» (Philipp Otto Runge)



38
 Philipp Otto Runge, Fingals Kampf mit Swaran (Feder über Bleistift).
 Die Gedichte von Ossian, Cathloda I, 3.
(Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg)
 «Fingal spaltet und entreisst dem Swaran Schild und Helm. Starno und Swaran entfliehen über den Strom in dunkle Nacht hin.» (Philipp Otto Runge)

39
 Philipp Otto Runge, Duthmarun hebt sich vom Hügel, Schlachtgetümmel (Feder über Bleistift).
 Die Gedichte von Ossian, Cathloda II, 6.
(Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg)
 «Duthmarun hebt sich vom Hügel (sein Schild war vor allen erschollen), die Helden um ihn stürzen zur Schlacht hin. – Starno und Swaran mit dem Heer geworfen über Turthor's Strom. Fingal stößt zum Ablassen vom Kampf in's Horn.» (Philipp Otto Runge)

40
 Philipp Otto Runge, Der Tod Duthmaruns (Feder in Schwarz und Braun über Bleistift, Pinsel in Braun).
 Die Gedichte von Ossian, Cathloda II, 7.
(Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg)
 «Fingal lässt den Schild sinken; Duthmarun, verwundet, stirbt; Ullin erhebt das Lob seines Geschlechtes (er singt den Ahn Duthmarun's, Colgorm, der Strinadona liebte, für sie den Vater verliess und den Bruder erschlug, aber sie war seine Leuchte in der wüsten Zeit seines Lebens). Die Helden umgeben ihn trauernd.» (Philipp Otto Runge)



Und Blätter mit kultisch-rituellen Szenen wie «Die Klage um Eteokles und Polyneikes» und «Elektra führt die Frauen des Chors zum Grab Agamemnons» (Abb. 10) beeindrucken durch ihre statische Erhabenheit, wohingegen die dynamische Wirkung in «Ein Traumbild verheisst Atossa die Niederlage ihres Sohnes Xerxes» (Abb. 12), «Orest von den Erinnen verfolgt» (Abb. 18) und «Der Kampf auf der Insel Salamis» (Abb. 19) kaum zu überbieten ist.

Verschiedentlich ist die Frage erörtert worden, wie sich die Zeichnungen Flaxmans zu den Stichen verhalten. So wird einerseits festgehalten, die eigentliche Bedeutung Flaxmans liege in den Illustrationsfolgen, «die man freilich in den Originalen sehen muss, weil die Stiche, besonders von Piroli das wesentliche ihres graphischen Zaubers nicht geben»¹⁷. Andererseits wird dagegen den Stichen Pirolis gegenüber denen anderer Stecher der Vorzug eingeräumt.¹⁸ – Unschwer wird man feststellen können, dass die Vorzeichnungen Flaxmans in ihrem Strich eine improvisatorische Frische atmen, die den Stichen mangelt. Allerdings werden die Zeichnungen, was den Bildinhalt und den Grad ihrer Ausführung anbelangt, nicht gegen den Stecher Tommaso Piroli angeführt werden dürfen. Es können weitere, möglicherweise abweichende Vorzeichnungen vorhanden gewesen sein, und die Bedeutung mündlicher Anweisungen des Künstlers an den Stecher darf ebenfalls nicht unterschätzt werden. Unterschiede zwischen Vorzeichnung und Kupferstich sind deshalb wohl weniger als Abweichungen des Stechers von der Vorlage, denn als Fortschritt und Weiterentwicklung im Schaffensprozess des Künstlers zu deuten. In der Zeichnung zu «Ein Traumbild verheisst Atossa die Niederlage ihres Sohnes Xerxes» (Abb. 12) beispielsweise haben die Griechin und die Perseerin zwar verschiedene Haartracht, ihre Gewandung ist noch kaum unterschieden wie später im gestochenen Blatt. «Im Kupferstich erscheint die Figur des Perserkönigs dem Typus der griechischen Heroen stärker angenähert als hier in der Zeichnung.»¹⁹ Ebenso weicht in diesem die Haltung des Oberkörpers und der beiden Arme des Xerxes sowie die Führung der Zügel ab. – Ganz allgemein kann festgestellt werden, dass die Schraffuren auf den Zeichnungen weit sparsamer angebracht sind als auf den Stichen.

In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass spätere Nachstecher mit den Stichen Pirolis erstaunlich oder gar bedenklich frei umgegangen sind oder durch «Umwandlung» in Holzstiche und Hinzufügen von Tonwerten sowie von Licht und Schatten stilistisch verfälscht haben.

Dies zeigt etwa der Vergleich des Stiches «Diomedes im Kampf mit Ares» von Tommaso



5. Bild
- 1920 in Venetien



5. Bild
Final. III. Scenog.



18



41
Joseph Anton Koch, Die Lieder von Selma (Bleistift).
Die Gedichte von Ossian.
(*Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien*)

42
Joseph Anton Koch, Darthula (Bleistift).
Die Gedichte von Ossian.
(*Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien*)

43
Joseph Anton Koch, Der Geist Agandecas erscheint Fingal (Bleistift).
Die Gedichte von Ossian, Fingal, iv. Gesang.
(*Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien*)

44
Joseph Anton Koch, Verlobung von Inamorulla (auch Oina-Morul) und Tonthormod (Feder über Bleistift).
Die Gedichte von Ossian.
(*Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel*)

Piroli mit jenem in der verkleinerten Ausgabe von V. K. Schnorr im Jahre 1805 in Leipzig erschienenen. Im Stich Pirolis (Abb. 16), der weitgehend mit Flaxmans Vorzeichnung (Abb. 15) übereinstimmt, bildet der Arm mit dem Speer des Speerkäpfers am Boden, seine Schulter und die Vorderhand des linken Beines des vorderen Pferdes eine Linie, ebenso der ausgestreckte Arm und der Speer des Kämpfers auf dem Wagen und die vom Wagenlenker geführten Zügel, die sich noch ein Stück weit ins rechte Vorderbein des vorderen Pferdes fortsetzt. Die beiden Linien scheinen die Wurfspeere gleichsam auf den Feind hinlenken zu wollen und geben dem Bild die Weite. Nichts davon in der Schnorrschen Fassung (Abb. 17). Der weite Raum geht verloren. Der Kämpfer am Boden winkelt seinen Arm stark an und hält den Speer fast waagrecht; der Arm des Kämpfers auf dem Wagen ist leichter angewinkelt, sein Speer ist auf das Hinterteil des Pferdes gerichtet. Die Gesichter der beiden Kämpfenden wirken in der Schnorrschen Fassung eher etwas deutlicher als in der Stichvorlage. Der auf dem Rücken liegende Krieger ist weiter in die Bildmitte gerückt, woraus sich zusätzliche Linienüberschneidungen ergeben. In der Vorzeichnung liegt der tote oder verwundete Krieger nicht auf dem Rücken, sondern zur Seite gedreht, das Gesicht auf dem Boden, die Hand schützend über dem Haupt, etwa in der gleichen Position wie jener im Stich von Piroli.

Asmus Jacob Carstens (1754–1798)

Da Asmus Jacob Carstens seine Eltern früh verliert, kann er den ersehnten Malerberuf nicht erlernen und muss in einer Weinhandlung arbeiten. Als er mündig geworden ist, begibt er sich nach Kopenhagen, um ganz der Kunst zu leben, verschmäht aber den akademischen Unterricht. 1783 tritt er mit seinem Bruder eine Italienreise an, muss aber in Mantua, da seine Ersparnisse zur Neige gehen, umkehren. 1787 lässt er sich in Berlin nieder, 1790 wird er Professor an der Akademie. Im Juni 1792 reist er nach Italien und trifft im September in Rom ein. Die sechs ihm verbleibenden römischen Jahre, seine fruchtbarste Zeit, sind geprägt durch unermüdliche Arbeit für sein künstlerisches Ideal und bilden den Höhepunkt seines Lebens. An die Berliner Akademie wird er nicht mehr zurückkehren. Im April 1795 veranstaltet er eine Ausstellung eigener Werke, und diese wird als Beginn der neuen deutschen Kunst gefeiert.

Persönlich stehen ihm in Rom vor allem Bertel Thorvaldsen und Joseph Anton Koch nahe, doch sein Schaffen wirkt auch auf Peter von Cornelius, Bonaventura Genelli, Friedrich

Overbeck und Gottlieb Schick. – Carstens gehört zu den liebenswürdigsten und tragischsten Gestalten der deutschen Kunstgeschichte.

Carstens selbst hat keine seiner selbständigen Arbeiten als Umrisse veröffentlicht. Dies ist später durch Joseph Anton Koch geschehen, der dessen Zeichnungen zur Argonautensage nach Pindar, den Orphikern und Apollonios Rhodios aus Dankbarkeit gegenüber dem Verstorbenen radierte und 1799 in Rom erscheinen liess. Carl Ludwig Fernow, Carstens' Testamentsvollstrecker und Biograph, vertritt zwar die Ansicht, Carstens' «in Umriss hinterlassenen Erfundenen» seien nicht dazu bestimmt gewesen, «in dieser Gestalt zu bleiben, denn der Künstler hätte jeden dieser Umrisse als ein zur Ausführung bestimmtes Bild gedacht»²⁰. Dem ist entgegenzuhalten, dass Carstens eine Vielzahl von Arbeiten in Umrissmanier hinterlassen hat, dass ihm diese Ausdruckweise entsprochen hat und dass in seinem Werk die Farbe eine nur untergeordnete Rolle spielt. So haben gerade auch die später erneut veröffentlichten Umrisse (1849, 1869, 1874, 1884 usw.) dazu beigetragen, das Werk des lange Verkannten im 19. Jahrhundert einem breiteren Publikum zu erschliessen.

Die Anregungen für seine Werke hat er in der antiken Mythologie, bei den Schriftstellern der Antike, bei Homer (Abb. 23, 24), Sophokles (Abb. 21, 22), Lukian (Abb. 20), Dante, Ossian und Goethe gefunden.

Bewunderung erregen die Einfachheit seiner Mittel, die reine, klare Linienführung, die erhabene Auffassung, die Aussagekraft und die starke Versinnlichung. Von Flaxman unterscheidet ihn vor allem das bei Raffael und Michelangelo geschulte Gefühl für Körperlichkeit. Der Engländer schätzt seinerseits bei Carstens dessen lebhafte Vorstellungskraft und dessen poetisches Gestaltungsvermögen. – «Carstens war der erste deutsche Künstler, der den geistigen Ideen Winckelmanns künstlerischen Ausdruck verlieh.»²¹

Bonaventura Genelli (1798–1868)

Der Zeichner, Maler und Kupferstecher Bonaventura Genelli wird 1798 in Berlin geboren, im gleichen Jahr also, in dem Asmus Jacob Carstens in Rom verstirbt. Durch seinen Vater und seinen Onkel Hans Christian Genelli, die beide während dessen Berliner Aufenthalt mit Asmus Jacob Carstens befreundet waren, lernt er das Werk dieses Künstlers kennen, das für seine künstlerischen Ziele wegweisend sein wird. Sein Onkel verschafft ihm nach dem Tod des Vaters ein Stipendium für eine Italienreise. Bonaventura Genelli hält sich von 1822 bis 1832 in Rom auf. Dort schliesst er sich besonders an Maler Müller

und an Joseph Anton Koch an, der ihn in seiner im Berliner Elternhaus geweckten Begeisterung für Carstens bestärkt.

Bonaventura Genelli weiss sich einem antiken Schönheitsideal verpflichtet und sieht sich im Gegensatz zu den realistischen Tendenzen seiner Zeit. Er ist der geistige Nachfolger von Carstens, und sein Werk stellt die künstlerische Erfüllung der Carstenschen Ideale dar.

Genelli hat Kompositionen zu Homers Ilias und Odyssee sowie zu Dantes Göttlicher Komödie gezeichnet. In seinen Illustrationen zu Dante ist er Flaxman (Abb. 45–50) und Carstens verpflichtet. Neben Blättern, die, was Motivwahl und -gestaltung betrifft, auf Flaxman zurückgehen, stehen solche, die ganz Genellis Schöpfungen sind wie etwa «Ugolino und seine Söhne im Hungerturm» (Abb. 56) oder solche, die eher nur eine Anregung aufnehmen, die ebenso gut von der Dichtung eingegeben sein kann wie «Die Stolzen» (Abb. 58), wogegen der Stich «Die Heuchler mit Kaiphas» (Abb. 57), zwar ganz in der ihm eigenen Handschrift gestaltet, deutlich Flaxmans Stich als Vorlage oder Anregung (Abb. 49) verrät.²²

«Alle besonderen Momente in seinen Bildern, die Verarbeitung des Einzelnen zum Ganzen, die wogefällige und zwanglose Erfüllung des Raumes, die rhythmische Bewegung der Linien, die erhabene Grazie des Vortrags, wie sie zumal in dem Werke hervortreten, von welchem hier die Rede ist, geben im ernsten Spiel der Züge eine Welt wieder, welche weit jenseits aller Wirklichkeit liegt, aber voll überzeugenden schwelenden Lebens mit der Sprache der Götter uns anredet. In ihr besteht kein Widerspruch zwischen den Gesetzen des Leibes und der Seele; es ist Alles geisterfüllte Form und formgewordner Geist.»²³

Man mag dem Vorwurf von Peter von Cornelius, dass die antikische Körperbehandlung dem Geist der christlich-mittelalterlichen Dichtung Dantes nicht angemessen sei, bis zu einem gewissen Grade beipflichten. Bei den von Genelli selbst gestochenen Blättern zu Homer jedoch wird dieser Vorwurf zum Vorzug.

Den zeitlichen Abstand zwischen Flaxmans und Genellis Homer-Illustrationen und die Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung verdeutlicht ein Vergleich der verschiedenen Fassungen vom «Abschied Hektors von Andromache»²⁴. Jene von Flaxman wirkt äusserst verhalten, klassizistisch kühl (Abb. 1), jene von Genelli, Hektor zu den Göttern betend, Astyanax auf dem Arm, Andromache an seine Schulter gelehnt (Abb. 25), dagegen romantisch-rührend. Flaxmans Szene ist ganz in der Fläche gestaltet, die Genelli, wenn auch nicht in erster Linie raumbetont, so doch zumindest plastisch-körperhaft. Was Genelli von Flaxman unterschei-

det, ist das Sinnlich-Körperhafte seiner Figuren, die eher räumliche Auffassung und die weniger sparsam eingesetzte Binnenzeichnung.

Ein Vergleich des von beiden Zeichnern gestalteten Motivs «Priamos im Zelt des Achilleus» (Abb. 24, 27) zeigt die Unterschiede der künstlerischen Gestaltung bei Carstens und Genelli.

«Von Carstens war der dankbare Vorwurf auch dargestellt worden. Priam kniet vor Achill und küsst ihm die Hand, wobei Achill den Kopf gedankenschwer vornübersenkt. Die Begegnung geht in einem geschlossenem Raum vor sich, und die Figuren sind klein gebildet. Die Stimmung ist zart und verhalten und der Ausdruck von jener kostlichen Unberührtheit und Ahnungslosigkeit, die mit dem Werke des Carstens immer wieder versöhnen. Genelli greift dagegen kraftvoll in die Saiten, seine Stimme rollt und droht. Es ist selten, dass er pathetisch wird, aber hier erhebt er sich zur heroischen Gebärde, und ganz gewiss rückt er der homerischen Intention um viele Grade näher als Carstens. Auch er gibt ein Bühnenbild, aber die Dekoration verschwindet bei der grossen Nähe der Gruppe, die ganz körperhaft im Vordergrund auftritt. Die Figuren füllen den ganzen Raum, und gerade darin, dass sie unbegrenzt sind und das Bild ohne eigentlichen Rahmen schliesst, liegt die Macht der Komposition ... Greis und Jüngling vereinigen sich im Schmerze und im Klagen, und die Spannung des Seelischen wirkt fort, und keine äussere Hemmung wird sie je aufhalten und mässigen. Carstens stellt den Moment dar, wo der laute Jammer übergeht in mitleidvolle Trauer ... Den Gegensatz von Carstens und Genelli, wie er in den beiden Kompositionen des Achill und Priamos, des ruhigen, stillen, beschlossenen Bildes und der pathetischen, fortwirkenden, dynamischen Gruppe zur Geltung kommt, wird man nicht anders als einen Gegensatz des Klassischen und Romantischen deuten dürfen. Genelli, obwohl Nachfolger von Carstens und im Besitz einer wohl lautenden klassischen Liniensprache, ist doch beseelt von den Empfindungen seiner Zeit ...»²⁵

Charakteristisch für den «Zeichnerpoeten» Genelli, als der er bezeichnet wurde, ist, dass er in seiner Münchner Zeit von 1836 bis 1859 auch zyklische Folgen erfindet und gestaltet, die später, gestochen oder lithographiert, Verbreitung finden: Aus dem Leben einer Hexe (1847), Aus dem Leben eines Wüstlings (1866), Aus dem Leben eines Künstlers (1868 – s. a. Abb. 133–136).

Sind Carstens' Zeichnungen von einem heroischen würdevollen, fast melancholischen Ernst getragen, so findet sich bei Genelli bisweilen ein elegisches Element, das aber durch den geschmeidigen harmonischen Fluss der Linien ins Festlich-Heitere gewendet wird. Bonaventura Genelli ist derjenige deutsche Künstler, der bei der Illustration klassischer Werke und bei der Schaffung eigener Bildzyklen am entschiedensten am reinen Umriss festgehalten und die

⁴⁵ John Flaxman, Charon führt die Abgeschiedenen mit seinem Kahn über den Acheron, der die Vorhölle von der Hölle trennt.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 3. Gesang. (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

⁴⁶ John Flaxman, Francesca und Paolo von Gianciotto Malatesta überrascht.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 5. Gesang. (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

⁴⁷ John Flaxman, Die Stolzen.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 11. Gesang.

(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

⁴⁸ John Flaxman, Der Alte im Idagebirge auf Kreta.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 4. Gesang.

(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

⁴⁹ John Flaxman, Die Heuchler mit Kaiphas.

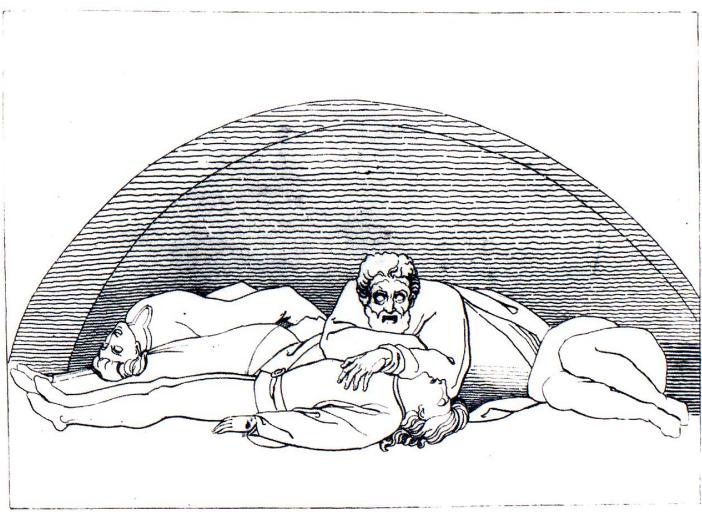
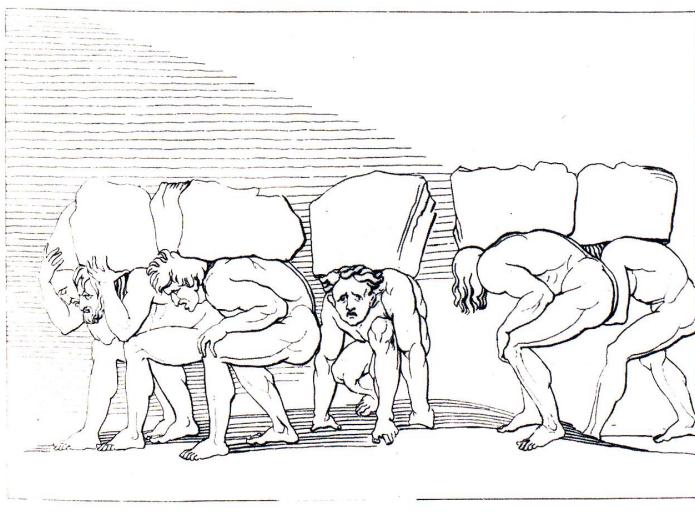
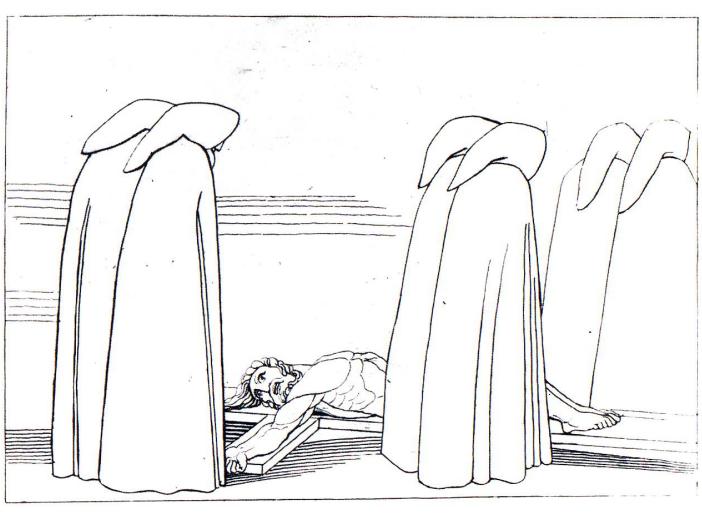
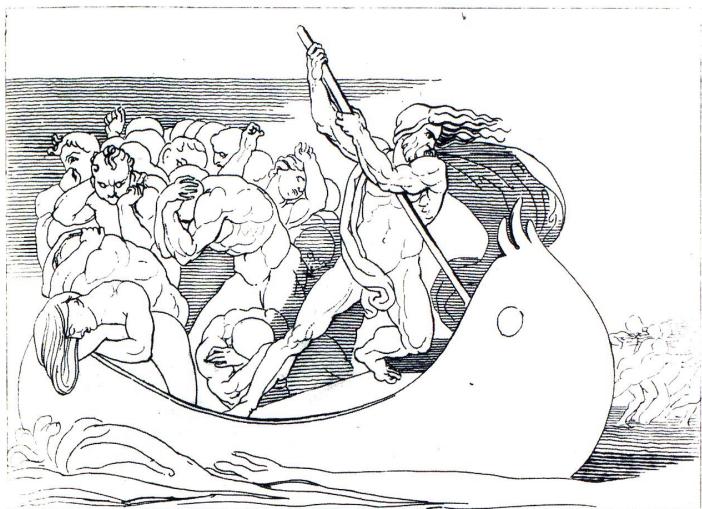
Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 23. Gesang.

(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

⁵⁰ John Flaxman, Ugolino und seine Söhne im Hungerturm.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 33. Gesang.

(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)





51
Joseph Anton Koch, Ugolino und seine Söhne im Hungerturm (Feder in Braun).
Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 33. Gesang.
(Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien)

52
Joseph Anton Koch, Die Sünder gegen Gott. Capaneo (Feder über Bleistift).
Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 14. Gesang.
(Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien)

53
Joseph Anton Koch, Der Zug der Heuchler in Bleiketten (Feder über Bleistift).
Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 23. Gesang.
(Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien)

Joseph Anton Koch, Francesca und Paolo von Gianciotto Malatesta überrascht (Feder in Braun). Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 5. Gesang. (Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien – Fotografie: Eva Horvath, Wien)

Joseph Anton Koch, Dante und Vergil am Ufer des Acheron. Charons Kahn (Feder über Bleistift). Charon treibt die Abgeschiedenen mit dem Ruder zur Eile an. Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 3. Gesang. (Staatliche Graphische Sammlung, München)

schöne, harmonisch fliessende Linie stilsicher und mit vollendeter Meisterschaft als Ausdrucksmittel eingesetzt und zu unvergleichlicher Wirkung gebracht hat.

Anne Louis Girodet-Trioson (1767–1824)

Anne Louis Girodet war der Lieblingsschüler von Jacques Louis David. Nachdem er den Rompreis der Akademie erlangt hat, geht er für fünf Jahre nach Italien, wo er sich in Rom, Neapel, Venedig und Genua aufhält. In seinem Werk finden sich zahlreiche Illustrationen zu Racine, Sappho, Bion, Moschos, Anakreon und Ossian.

Von besonderem Interesse sind hier seine Bilder zu Vergils Aeneis, da dieser römische Dichter in Deutschland, nicht zuletzt wohl unter dem Einfluss Winckelmanns, der auf die griechische Antike zurückgriff, weit weniger häufig illustriert wurde als der Grieche Homer.

Die Zeichnungen Girodets zur Aeneis sind nach dem Tode des Meisters von seinen Schülern 1827 veröffentlicht worden; 1840 erschienen die Illustrationen auch in Karlsruhe (Abb. 29–34), und zwar im gleichen Verlag, in dem 1828 die verkleinerten Stiche zu Ilias und Odyssee nach Flaxman verlegt worden waren.

Die bewusste Anlehnung an den Stil Flaxmans ist offensichtlich. Verschiedentlich verwendet Girodet sogar Bildelemente, die sich bei Flaxman finden. So ist die Gruppe in der Bildmitte – zwei Männer betten den Leichnam auf den Scheiterhaufen – des Stichs «Leichenbegägnis des Misenus» (Abb. 32) ein wörtliches Zitat aus Flaxmans «Verbrennung Hektors»²⁶. – Wirken die Illustrationen Flaxmans eher statisch und streng, so die Girodets eher dynamisch; seine Bilder sind «reicher», besonders was die Zahl der dargestellten Personen betrifft (Abb. 33, 34). Das führt dazu, dass interessante Details, wie etwa in «Sturm» (Abb. 30) der Versuch, einen Ertrinkenden zu retten, im Bild fast untergehen. – Was bei der Umsetzung der Vorzeichnung in den Stich verlorengieht, belegt eindrücklich der Vergleich der Zeichnung «Die Pest» (Abb. 35) mit dem entsprechenden Stich (Abb. 36).



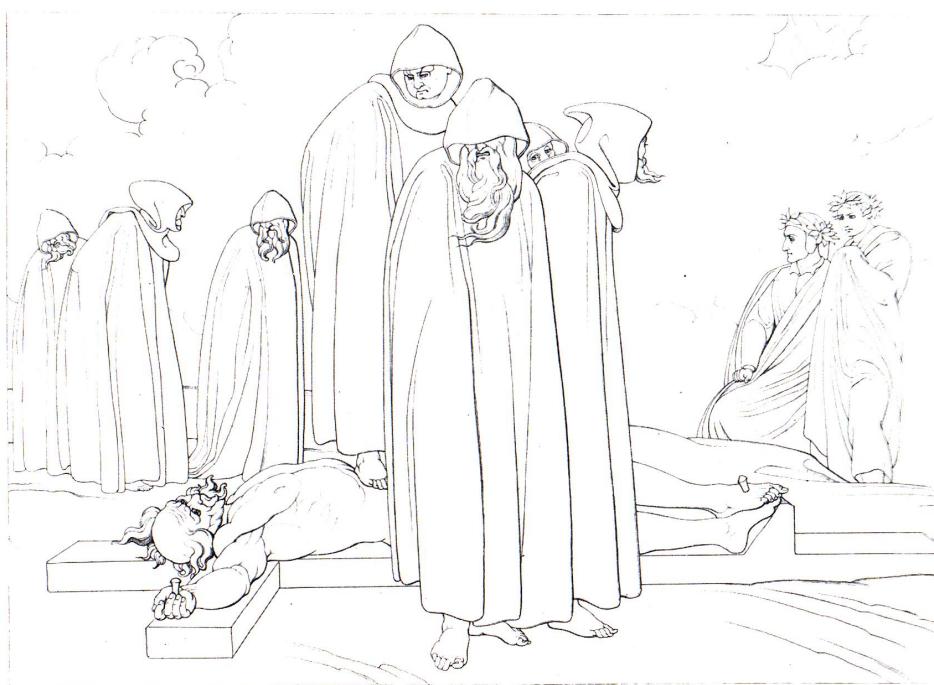


56

Bonaventura Genelli, Ugolino und seine Söhne im Hungerturm.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 33. Gesang, Vers 22-75.

«Als Pisa, seine Heimatstadt, von den Genuesern gedemütigt war, hatte er sich mit schändlichen Mitteln zum alleinigen Herrn gemacht. Seinem Egoismus opfert er das Vaterland; Die Wiederherstellung der alten Macht verhindernd schliesst er geheimen Bund mit den Guelfen, räumt ihnen, den Erbfeinden der treuesten Ghibellinenstadt, die festen Plätze des Landes ein, schändet heilige Familienbande, um sich in der Herrschaft zu behaupten. Da erhebt sich eine Verschwörung, geleitet vom verräterischen Erzbischof Ruggieri. Das rasende Volk erstürmt den Palast des Tyrannen, in den Trümmern wird Ugolino und seine ganze Sippe ergriffen. Der grausame Priester wirft ihn mit seinen Kindern in den Turm der Gualandi. Monate harren sie dort ihres Geschickes. Da schliesst sich eines Tags des Kerkers Tor. Schaudervolle Ahnung ergreift die Gefangenen: vergebens jammern Tag und Nacht die Seinigen nach Brot; einzeln muss er die unschuldigen Knaben verschmachten sehn, die ihrem Leib dem Vater als Kost darbieten und endlich nach namenloser Qual erliegt auch er dem Hunger. – So zeigt den unglückseligen Freyler die Darstellung. Vampir und Furie warten auf die verfallene Seele.» (Max Jordan)



57

Bonaventura Genelli, Die Heuchler mit Kaiphas.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 23. Gesang, Vers 58-120.

«Dort in der Dämmerung zeigen sich Mönchsgestalten ächzend unter der Wucht bleierner Kutten, die aussen von trügerischem Golde glänzen. Der Sage nach liess Kaiser Friedrich II. ähnliche Mäntel den Hochverrätern umhängen, die zum Feuertode bestimmt waren. Langsam schleppen sich die seltsame Prozession durch das Dunkel dahin. Die Heuchler sind es; unter der Last unfreiwilliger Verhüllung büssen sie ... Schon will der Dichter weiter fragen, da erblickt er am Boden hingestreckt einen Gekreuzigten, über dessen Leib hinweg der Zug der Ächzenden schreitet. Der unglückselige Mann ist Kaiphas. Weil er dureinst, eigenen Hass in Glaubenseifer verhüllend den Pharisäern den Rat erteilt, den Einen (Christus) dem Volke für Viele zu opfern, leidet er mit den Genossen des Synedriums von Jerusalem in fürchterlicher Steigerung die Qual, die er dem Heiligen bereitet hat.» (Max Jordan)

Philippe Otto Runge (1777–1839)

Wie für zahlreiche andere Künstler ist auch für Runge die Begegnung mit den Flaxmanschen Umrissen von entscheidender Bedeutung gewesen.

«Die Flaxmanschen Umrisse (zur *Ilias* und zum *Aeschylus*) – dafür danke ich Dir mit Tränen. Mein Gott, so etwas habe ich doch in meinem Leben nicht gesehen ...»²⁷

schreibt er am 23. August 1800 an seinen Bruder Daniel. In seinem Brief vom 14. Oktober 1800 setzt er sich mit der Flaxmanschen Odyssee zwar kritisch auseinander, allerdings nicht ohne festzustellen, dass sie ihm im Ganzen gefällt.²⁸

Eine Anfrage des Hamburger Verlegers Friedrich Perthes, der mit den Flaxman-Illustrationen zu Aischylos gute Erfahrungen gemacht hatte, scheint die Ursache gewesen zu sein, dass Philipp Otto Runge sich in den Ossian-Stoff vertieft.

«Perthes als Verleger einiger, von dem Grafen Fr. Leopold von Stolberg übersetzten Schauspiele des Aeschylus, hatte diese Ausgabe mit den Flaxman'schen, meisterhaft von Gerd Hardorf verkleinerten Skizzen geschmückt, und wünschte sich von Runge's Hand nun auch dergleichen zu der Stolberg'schen Übertragung der Gedichte Ossian's, vielleicht auch durch die schönen Zeichnungen unsers Künstlers zu den Heymonskindern gereizt...»²⁹

Runge lockt die sich ihm bietende Gelegenheit zur Veröffentlichung gleicherweise wie der Stoff selbst, was aus seinem an Ludwig Tieck in Rom gerichteten Brief vom 29. März 1805 hervorgeht.

«Von vielem, was ich angefangen, muss ich schweigen, aber eins kann ich Ihnen doch nicht vorenthalten, was mich jetzt am meisten beschäftigt, und woran ich sehr gern denke. Perthes hat mich durch die Bitte, ihm einige Zeichnungen zu einer Übersetzung des Ossian's von Stolberg zu machen, veranlasst, das Manuscript zu lesen. Ich hatte nie etwas von Ossian

58

Bonaventura Genelli, Die Stolzen.

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 11. Gesang, Vers 73ff.

«... da deutet Vergil auf eine Schar seltsamer Gestalten, die langsam aus der Ferne kommen. Tief gebückt unter der Last gewaltiger Steine, die auf sie gelegt sind, schleichen sie daher; mit ihrem Ächzen mengen sich die Worte des Vaterunser, das sie unablässig beten, indem sie es zu einem Hymnus erweitern. Ruhmesstolze und Hochmütige sind's, die also für ihre Sünde und für die der Nächsten Busse tun. Hingerissen von Mitgefühl, welches durch die Empfindung eigner Schuld gesteigert wird, redet der Dichter zu Etlichen aus der Schar. Männer, welche eins hochmächtig und berühmt gewesen, Herrscher zumal und Künstler entdeckt er in den Beladenen, die reuig der Überhebung sich anklagen und in ergreifender Rede Zeugnis geben von der Vergänglichkeit irdischen Ruhmes. – Nur in dem Gedanken, dass am Tage des Gerichts all' diese schweren Büssungen enden, findet der Dichter den Gleichmut der Seele wieder und er fühlt, wie über den Betrachtungen, die er mit den Schatten pflegt, das erste der Male verschwindet, die der Pförtner des Berges ihm auf die Stirn geritzt.» (Max Jordan).





59

Friedrich Unger,
«Luidgasten werdet ihr und Luidgern seh'n
Von ihm gefangen, euch vorübergeh'n.»
Nibelungenlied, 4. Aventiure, Der Sachsenkrieg,
Vers 246–251.



60

Friedrich Unger,
«Wollt ihr den Ring an meinem Finger sehn?
Mir bracht ihn, der, euch minnend, bei euch lag.»
Nibelungenlied, 14. Aventiure, Der Streit der Frauen,
Vers 854f.



61

Friedrich Unger,
«Er nahm den Speer, hinzielend wo das Zeichen
Den Weg des Tod's ihm wies auf dem Gewand.»
Nibelungenlied, 16. Aventiure, Wie Siegfried verraten
ward, Vers 995–998.



62

Friedrich Unger,
«Man schloss den Kreis und stellte nach der Sitte
Zum Bräutigam die Jungfrau in die Mitte.»
Nibelungenlied, 27. Aventiure, Die Rast in Bechelaren,
Vers 1680f.



63

Ludwig Sigismund Ruhl, Macbeth und die Hexen vor dem dampfenden Kessel.
William Shakespeare, Macbeth, iv. Akt, 1. Szene.

64

Ludwig Sigismund Ruhl, Shylock und Tubal.
William Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, iii. Akt, 1. Szene.

65

Moritz Retzsch, Totengräber, Hamlet mit dem Schädel Yoricks und Horatio.
William Shakespeare, Hamlet, Prinz von Dänemark, v. Akt, 1. Szene.

66

Moritz Retzsch, Frau Page und Frau Fluth.
William Shakespeare, Die lustigen Weiber von Windsor, ii. Akt, 1. Szene.



gelesen, es hat mich ganz wunderbar ergriffen, und ich bin so ziemlich dazu fertig, eine vollständige Bearbeitung davon in bildlichen Zusammenstellungen zu machen und es darin als ein grosses Ganzes zusammenzufassen.»³⁰

In einem Brief an Friedrich Leopold Graf zu Stolberg gibt er alsbald über den Stand seiner Arbeit Rechenschaft.

«Nachdem ich mir einen schriftlichen Auszug von den Bildern gemacht habe, durch alle Gedichte Ossian's, welche und wie viele Darstellungen erforderlich wären, um in einem Cyklus jedes Gedicht zusammenhangend mit dem Ganzen zu versinnlichen, sehe ich, dass ein schöner einfacher Plan darin liegen und auch durchgeführt werden kann.»³¹

Runge rechnet mit bis zu hundert Radierungen. Da diese jedoch nicht alle der Stolbergschen Übersetzung beigegeben werden können, denkt er auch an eine «unabhängige Bearbeitung des Ganzen»³².

Friedrich Leopold Graf zu Stolberg sagen jedoch die ihm von Runge zugestellten drei Charakterbilder nicht zu. Er sendet diese, da er «wohl gar mit Schaudern baare Pantheisterey gewittert oder vermutet zu haben» scheint, alsbald «mit gereizter Bezeugung der grössten Abneigung und äussersten Widerwillens»³³ zurück, und seine Ausgabe erscheint 1806 ohne Bilder. Eine Stelle aus einem Brief an seine Geschwister zeigt, wie sehr Runge diese Ablehnung getroffen hat.

«Ich dachte an die Herausgabe des Ossian's etwas zu knüpfen, das mir von Nutzen seyn könnte; die Gelegenheit ist mir aber durch Stolberg benommen, der meine Gedanken für Schlegelisch u.s.w. schilt, und nicht durch meine Vignetten die Welt will glauben machen, dass er an dergleichen Gesinnungen einen Gefallen fände. Das wäre nun schlimm für mich, wenn ich die harten Ausdrücke des Mannes verdiente, aber auch so ist es schlimm, dass mir die



Gelegenheit entgeht, irgend etwas zu Tage zu fördern.»³⁴

Und so sind zum Ossian nur wenige Federzeichnungen entstanden (Abb. 37–40), die es heftig bedauern lassen, dass dieses Werk nicht zustande kam. Dies um so mehr, als es Runge versteht, die Fehler anderer Künstler zu vermeiden und Ossian als einen nordischen Homer zu illustrieren. Hatte doch die zeitgenössische Kritik beispielsweise an Johann Christian Ruhls (1764–1842) dreibändiger Ausgabe «Ossians Gedichte in Umrissen» (1805–1807) gerade Unstimmigkeiten in der Charakterisierung und Gewandung bemängelt und ihm vorgeworfen, dass seine Kostüme zu griechisch seien.

Joseph Anton Koch (1768–1839)

Joseph Anton Koch, der mit Carstens befreundet war, ist eine der bedeutendsten Gestalten unter den deutsch-römischen Malern. Sein hoher Rang als Landschaftsmaler verführt leicht dazu, das grossartige zeichnerische Werk des Künstlers zu vernachlässigen.

Neben seinen zahlreichen Landschaftszeichnungen sind in diesem Zusammenhang seine Illustrationsfolgen zur Bibel, zu Wielands Oberon, zu Aischylos' Tragödien und vor allem zu Ossian und zu Dantes Göttlicher Komödie zu nennen.

Von den Illustrationen zu Ossian sind zwei grössere zusammenhängende Folgen vorhanden. Die in Kopenhagen verwahrten Blätter sind Federzeichnungen, denen eine leichte Bleistiftvorzeichnung zugrunde liegt, die in Wien befindlichen sind mit feinem spitzem Bleistift gezeichnet. Die Blätter in Kopenhagen sind 1802/03 entstanden, jene in Wien etwa um 1805.

Welchen Aufwand es erforderte, die zur Bebilderung der Dichtung geeigneten Stellen herauszufinden, zeigten schon Runges Illustrationsvorbereitungen.

«Es war gewiss nicht leicht, aus den unklaren, ahnungsvollen Schilderungen des Dichters fruchtbare Momente für die Illustration herauszuholen. Dies konnte nicht immer gleichermassen gelingen. In vielen Blättern aber hat Koch eine blosse Andeutung Ossians meisterhaft erfasst und gestaltet, so etwa eine Szene aus den Liedern von Selma (Abb. 41): Daura, die Geliebte Armars, wurde von dessen Feind Erath auf einer Felsenklippe im Meer ausgesetzt. Ihr Bruder Arindal bezwang Erath, fesselte ihn an eine Eiche und fuhr über das Meer mit dem Schiff, um Daura zu bringen ans Land. In seinem Zorn kam Armar heran, liess fliegen den graubefiederten Schaf. Er traf. Wie Koch das Heranstürmen Armars und zugleich sein lähmendes Entsetzen nach dem Irrtum der Tat gibt, ist unvergesslich. Stark sprechen Felsenklippe, Baum und Meer mit. Oder wie ergreifend



verhalten, still und tief ist das Abschiednehmen der Liebenden Darthula und Nathos, der – sie wissen es beide genau – sich zu einem aussichtslosen Kampf mit Kairbar rüstet, nachdem ein dumpfes Geschick das Schiff der Entflohenen ans Land zurückgetrieben hat (Abb. 42). „Darthula, wenn du entkommst, blick nicht nach dem gefallenen Nathos!“³⁵

In den Zeichnungen zu Ossian und Dante begegnen sich Klassizismus und Romantik. Das Blatt zu «Die Lieder von Selma» ist ganz romantisch gedacht und wesentlich durch die Naturlandschaft bestimmt. In den andern Zeichnungen werden eher klassizistische Einflüsse deutlich. Die «Verlobung von Inamorulla und Tonthormod», die entfernt an Raffaels «Sposalizio» erinnert, ist eine Federzeichnung, ganz im Stile der Umrisszeichnungen (Abb. 44).

Koch plant mit dem Stecher Tommaso Piroli in Rom und dem Verleger Francesco Piranesi in Paris eine Prachtausgabe des Ossian, die Napoleon gewidmet werden soll; sie kommt jedoch nicht zustande. Die sorgfältig ausgeführten Blätter in Wien hätten wohl als Vorzeichnungen für die Radierungen dienen sollen. 1812 erwägt Koch die Herausgabe in Stichen mittels eines Subskriptionsverfahrens. Auch diese Veröffentlichung unterbleibt.

Ähnliches, wie für die Zeichnungen zu Ossian ausgeführt wurde, gilt für jene zu Dantes Götlicher Komödie, die vorwiegend um 1803 entstanden sein dürften (Abb. 51–55). Einige sind ganz im Stil der Umrisszeichnungen gehalten, andere, wohl im Gedanken an die ins Auge gefasste Veröffentlichung als Radierungen, «mit etwas Schatten und Licht nach Weise der Holzschnitte des Albrecht Dürer»³⁶ gestaltet. Das Blatt «Ugolino und seine Söhne im Hungerturm» ist seinem Charakter nach eine Umrisszeichnung (Abb. 51), wogegen «Dante und Vergil am Ufer des Acheron. Charons Kahn»³⁷ (um 1803 – Abb. 55) wie etwa «Die Strafe der Diebe im Tale der Schlangen und Drachen» (1803) Vorzeichnungen zu Radierungen sind, die – ähnlich wie die beiden bekannten Andrucke zu Ossian – tonstark «mit Schatten und Licht» ausgeführt wurden.

Die Tatsache, dass die Dante-Zeichnungen ganz verschieden ausgestaltet sind, dürfte wohl auch mit den unterschiedlichen Zielsetzungen und Vorstellungen, die der Künstler zu verschiedenen Zeiten mit denselben verband, zu finden sein.³⁸

Im Jahr 1803 versucht Koch, seine Dante-Blätter als Radierungen zu veröffentlichen, was nicht gelingt. 1805 unterstützt August Wilhelm Schlegel ihn im Bericht «Artistische und literarische Nachrichten aus Rom» im «Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem. Literatur-Zeitung» in diesen Bemühungen, ebenfalls erfolglos.



Moritz Retzsch, Faust und Gretchen im Garten.
Johann Wolfgang Goethe, Faust. Marthens Garten.

Moritz Retzsch, Valentins Tod.
Johann Wolfgang Goethe, Faust. Nacht.

Peter von Cornelius, Osterspaziergang.
Johann Wolfgang Goethe, Faust. Vor dem Tor.

«Ich schliesse hier unter den Historiengemäldern die Erwähnung eines anderen deutschen Künstlers, Koch, aus dem Tirol, an, wiewohl sein eigentliches Fach das Landschaftliche ist. Dieser Mann besitzt originellen Geist, er hat viel über seine Kunst gedacht, und drückt sich beredt und witzig darüber aus. Er hat einen grossen Ethusiasmus für den Dante, ein günstiges Zeichen für Tiefe des Sinnes; und hat eine Menge Zeichnungen zu diesem Dichter entworfen, die nach Flaxman völlig neu sind, meistens reichhaltiger in der Composition, und gründlicher gedacht und ausgeführt. Ein besonderes Studium der älteren Meister, eines Fiesole, Masaccio, Pisani, Buffalmacco und Giotto, verbindet er mit dem des Michelange-

lo, welches für den Dante, denke ich, immer die rechte Verbindung seyn wird. Einige von Flaxman behandelte Scenen, zum Beyspiele die Geschichte der Francesco von Rimini, den Streit des heil. Francesco und des Teufels um die Seele des Guido von Montefaltrō, hat er, ohne seinem Vorgänger geflissentlich aus dem Wege zu gehen, dennoch bedeutend erweitert und in die Tiefe gebildet. Seine meisten Zeichnungen sind freylich nur noch als Skizzen vorhanden; fände sich aber ein deutscher Buch- oder Kunsthändler, der den Verlag davon in geätzten Blättern übernahme: so würde er bereit seyn, sie zu diesem Zwecke auszuführen; und nach dem Beyfalle, den Flaxmans Zeichnungen unter uns gefunden, und so manchen





Anregungen zum erneuerten Studium des Dante, dürfte sich die Unternehmung gewiss einen glücklichen Erfolg versprechen. Ich wünsche von Herzen, dass nicht auch dieses, wie so manches andere von wackeren deutschen Künstlern Beabsichtigte, aus Mangel an Aufmunterung unterbleiben möge.³⁹

1808 schliesslich versucht Koch die Publikation mit einer Subskription zu erreichen, was misslingt.

Als leidenschaftlicher Liebhaber dringt Koch in die Gesänge Ossians und der Göttlichen Komödie ein, macht sie sich zu eigen und schafft so die Voraussetzungen dafür, dass sich diese Dichtungen seinem zeichnerischen Zugriff erschliessen und dass es ihm gelingt, die Visionen der Dichter ins Bild zu bannen.

«Gross ist Koch auch als Illustrator heroischer Dichtungen, vornehmlich Dantes, den er wie wenige gekannt und verstanden hat; in solchen figürlichen Kompositionen entfaltet er einen wunderbaren Reichtum der Phantasie und leidenschaftliche Kraft der Bewegung und Charakteristik.»⁴⁰

Damit aber ist Koch nicht nur der unbestrittene «Schöpfer einer neuen Landschaftskunst», sondern auch ein bedeutender Zeichner und Illustrator, der kaum je zureichend gewürdigt wurde.

Moritz Retzsch (1770–1857)

Als Zeichner und Radierer gehört Moritz Retzsch zu den wichtigsten und produktivsten Gestalten in der Geschichte des Umrissstichs in Deutschland.

Retzsch beginnt als Klassizist: seine ersten Arbeiten entstehen zu Themen aus Homer und aus der antiken Mythologie («Kampf um den Leichnam des Patroklos», «Bacchus auf einem Tiger schlummernd»). Die Dichtungen Salomon Gessners und Friedrich de la Motte Fouqués lassen ihn sich jedoch der Romantik zuwenden.

«Wohl im klassizistischen Stil wurzelnd, aber im Ausdruck doch bis ins letzte Romantiker war Moritz Retzsch.»⁴¹

Kurz nach der Veröffentlichung des ersten Teils von Goethes Faust im Jahre 1808 zeichnet er Blätter zu Faust, die Goethe im September 1810 in Dresden sieht. Retzsch lässt sie, Goethes Anregung folgend, 1816 – also noch vor jenen



73
Peter von Cornelius, Faust und Mephistopheles beim Rabenstein. Federzeichnung.
Johann Wolfgang Goethe, Faust. Nacht. Offen Feld.
Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und
Sammlung der Zeichnungen in der National-Galerie.
Berlin-Charlottenburg



70

Peter von Cornelius, Margarete an Faustens Arm, Marthe mit Mephistopheles auf und ab spazierend (Bleistift).

Johann Wolfgang Goethe, Faust. Garten.

(Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

Fotografie: Ursula Edelmann, Frankfurt a. M.)

71

Peter von Cornelius, Margarete an Faustens Arm. Skizze (Feder über Bleistift).

(Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.)

72

Peter von Cornelius, Margarete an Faustens Arm. Marthe mit Mephistopheles auf und ab spazierend. Johann Wolfgang Goethe, Faust. Garten.



74

Peter von Cornelius, Faust und Mephistopheles beim Rabenstein.

Johann Wolfgang Goethe, Faust. Nacht. Offen Feld.



33



von Peter von Cornelius – als Umrissradierungen veröffentlichten (Abb. 67, 68). 1820/21 erscheint in London die erste Faustübersetzung mit den gestochenen Kupfern von Moritz Retzsch. 1828 folgt eine zweite Auflage der deutschen Ausgabe, 1834 eine restaurierte und um drei Blätter vermehrte und 1836 elf Blätter zum zweiten Teile Fausts. Retzsch Faust-Illustrationen waren sehr erfolgreich, sie beeinflussten sogar die zeitgenössischen Inszenierungen des Dramas.

Neben den Faust-Blättern erscheinen mehrere Folgen zu Balladen Schillers: «Der Kampf mit dem Drachen» (1814, 1824 in vergrößertem Format), «Fridolin oder der Gang nach dem Eisenhammer» (1815, 1823 in vergrößertem Format), «Das Lied von der Glocke» (1833), «Pegasus im Juche» (1833, gleichzeitig in Paris und

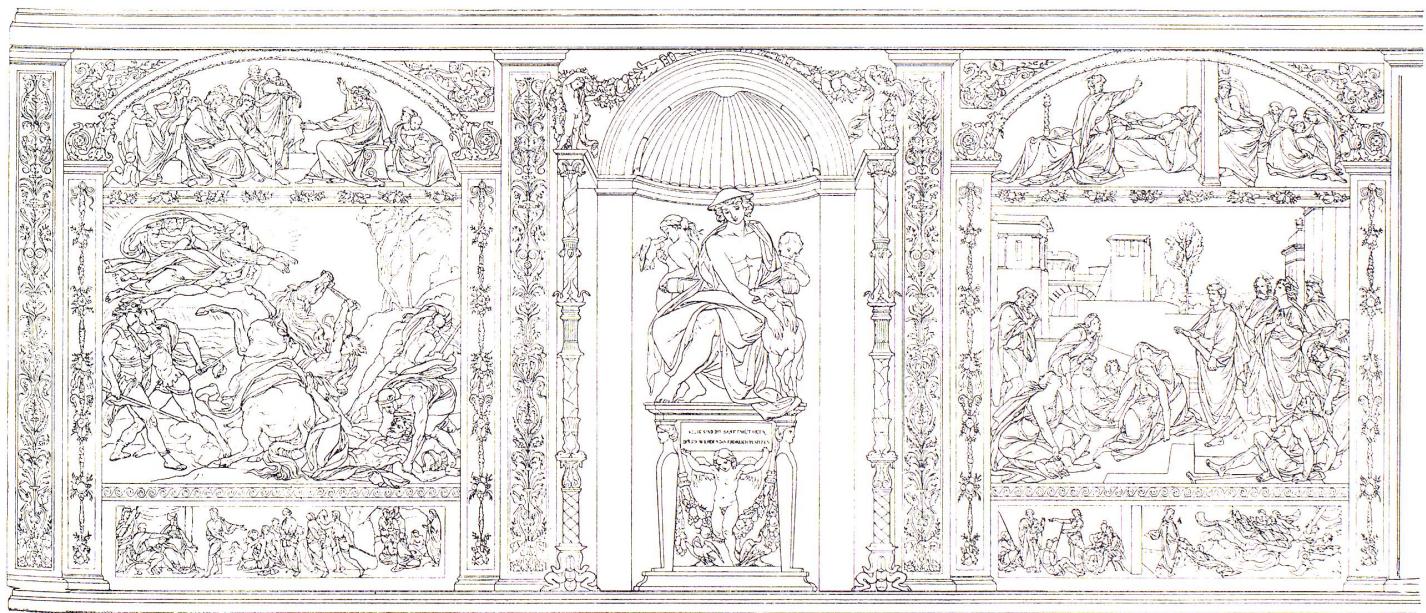
London veröffentlicht). 1837 beginnt der Künstler mit Zeichnungen zu «Die Bürgschaft»; diese Arbeit jedoch wird nicht vollendet. Und 1840 schliesslich werden die «Umrisse zu Bürgers Balladen» («Lenore», «Das Lied vom braven Mann», «Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn») in Leipzig und London veröffentlicht. – Die Umrisse zu «Pegasus im Juche» (Abb. 85, 86) und zum «Lied von der Glocke» (Abb. 87, 88) gehören in ihrer romantischen, um nicht zu sagen biedermeierlichen Art zu den schönsten Blättern, die Retzsch geschaffen hat.

Ein Vergleich mit den Umrissen zu Faust (Abb. 67, 68) lässt den Unterschied in Auffassung und Stimmung unmittelbar augenfällig werden. Nicht minder deutlich zeigt sich die unterschiedliche Gestaltungsweise und -kraft beim Vergleich des Blattes «Faust und Mephistopheles

⁷⁵
Peter von Cornelius, Abschied des Paulus von den Ephesern in Milet (Federzeichnung, um 1803). Paulus verabschiedet sich am Hafen von Timotheus, rechts stehen die Presbyter, links knien die jungen Katechumenen.
(Staatliche Graphische Sammlung, München)

⁷⁶
Peter von Cornelius, Die Apokalyptischen Reiter (Federzeichnung). Diese Zeichnung auf Transparentpapier diente vermutlich zur Herstellung des entsprechenden Stichs.
(Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel)

⁷⁷
Peter von Cornelius, Die Bekehrung des Paulus bei Damaskus (links) und seine Predigt in Athen (rechts). Selig sind die Sanftmütigen (Mitte, Nische).





78

Joseph Führich, Der Wirt zum Goldenen Löwen und die kluge verständige Hausfrau. Johann Wolfgang Goethe, Hermann und Dorothea. Kalliope, Schicksal und Anteil (i).

79

Joseph Führich, Hermann übergibt dem Mädchen Hilfsgüter für die Flüchtlinge. Johann Wolfgang Goethe, Hermann und Dorothea. Terpsichore, Hermann (ii).

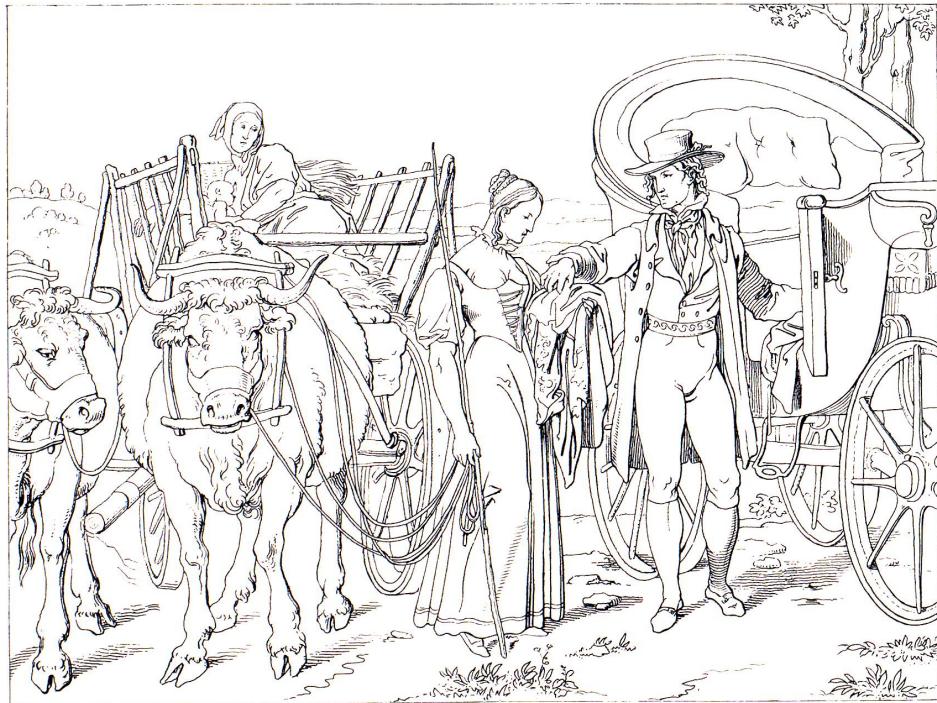
80

Moritz Daniel Oppenheim, «Gerne hätt' ich noch mehr ihr gegeben; doch leer war der Kasten.» Johann Wolfgang Goethe, Hermann und Dorothea. Terpsichore, Hermann (ii).

81

Moritz Daniel Oppenheim, «Denkend schaute Hermann zur Erde; dann hob er die Blicke Ruhig gegen sie auf und sah ihr freundlich ins Auge, Fühlte sich still und getrost.» Johann Wolfgang Goethe, Hermann und Dorothea. Erato, Dorothea (vii) Auf der Inschrift über dem Brunnen ist ein Teil des ersten Distichons aus Goethes Epigramm «Einsamkeit» zu lesen:

«Die ihr Felsen und Bäume bewohnt, o heilsame Nymphen, Gebet jeglichem gern, was er im Stillen begehrts!» Und damit wird in Zusammenhang mit dieser epischen Dichtung auch ans zweite erinnert: «Schaffet dem Traurigen Trost, dem Zweifelhaften Belehrung, Und dem Liebenden gönnt, dass ihm begegne sein Glück.» Auf dem Relief über der Inschrift ist die Szene zwischen Isaak und Rebekka am Brunnen aus dem Alten Testament (1. Moses, 24) dargestellt.



beim Rabenstein»⁴² mit dem späteren, möglicherweise von Johann Christian Ruhl (Abb. 101) und Peter von Cornelius (Abb. 74) beeinflussten zu Bürgers «Lenore» («Wilhelm, Lenore hinter sich auf dem Pferd» – Abb. 102).

Retzsches umfangreichstes Werk ist die «Galerie zu Shakespeare's dramatischen Werken. In Umrissen», die in über hundert Blättern von 1828 bis 1845 in mehreren Lieferungen in Leipzig und London erscheint: Hamlet (1828, Abb. 65), Macbeth (1833), Romeo und Julia (1836), König Lear (1838), Der Sturm (1841), Othello (1842), Die lustigen Weiber von Windsor (1844, Abb. 66), König Heinrich, erster und zweiter Teil (1846). Im Jahre 1847 schliesslich erscheint eine Gesamtausgabe dieser Shakespeare-Umrisse, die 1878 zum vierten Mal aufgelegt wird. Die Tatsache, dass Ausgaben von Retzsch gleichzeitig mit den deutschen in Paris und London aufgelegt werden, zudem in so vielen Auflagen, zeigt, wie weit sich der Ruhm des



Künstlers damals verbreitet hatte. – Goethe hat 1828 bei deren Erscheinen, die «Gallerie zu Shakespeare's dramatischen Werken» gelobt:

«Wir verwendeten auf dieses Werk gern mehrere Seiten, wenn sie uns gefallen wären; da wir aber doch nur loben könnten und das Werk selbst den Meister am besten lobt, so wollen wir nur den Wunsch äussern, dass die Vorsteher aller Lesegesellschaften, sie mögen seyn von welcher Art sie wollen, dieses Werk anschaffen, wodurch sie ihre Mitglieder gewiss sämmtlich verbinden werden, indem diese, nebst einem einsichtigen Vorworte die Hauptstelle im Original und in zwey andern Sprachen mitgetheilt erhalten...

Hier aber müssen wir schliessen, um nicht hingrissen zu werden, umständlich aufzuführen, wie charakteristisch und anmuthig, mit Geschmack und Glück, sinn- und kunstgemäss der Künstler verfahren, um ein Stück wie Hamlet, das denn doch, man mag sagen was man will, als ein düsteres Problem auf der Seele lastet, in lebendigen und reizenden Bildern unter erheiternden Gestalten und bequemen Umständen anmuthig vorzuführen.»⁴³

Noch vor Retsch hat Johann Christian Ruhl (1746–1842) nach Illustrationen im Stile Flaxmans zu Ossian (1805–1807) und zu Amor und Psyche im Jahre 1827 Umrisszeichnungen zu Gottfried August Bürgers «Lenore» veröffentlicht (Abb. 99–101), die den Einfluss von Peter von Cornelius verraten.

Von seinem Sohn, Ludwig Sigismund Ruhl (1794–1887), stammen bedeutsame Illustrationen zu Dramen Shakespeares, die zeitlich teilweise vor denen von Moritz Retsch entstehen. Jene zu Romeo und Julia, Macbeth (Abb. 63), Ein Sommernachtstraum, Der Sturm, Der Kaufmann von Venedig (Abb. 64) und Othello erscheinen 1827 sowie 1832 in Frankfurt und bereits 1829–1832 in verkleinerter Ausgabe als Stahlstiche in Paris.⁴⁴ Die Ausgabe mit den Umrissen zu Shakespear muss ein bedeutender Erfolg gewesen sein. Denn kurz darauf werden Ruhls Skizzen zu Shakespeares dramatischen Werken, von ihm selbst gestochen und radiert, in Kassel erneut herausgegeben, und zwar in fünf Lieferungen mit Erläuterungen in deutscher, englischer und französischer Sprache: Der Kaufmann von Venedig (1837), Der Sturm (1838), Ein Sommernachtstraum (1838), Romeo und Julia (1839), Was ihr wollt (1840).

Peter von Cornelius (1783–1867)

Ähnlich wie Moritz Retsch beginnt Cornelius, der schon als Dreizehnjähriger regelmässigen Unterricht an der Akademie geniesst, mit der Gestaltung von Stoffen aus der Antike und nimmt mit ihnen an den Preisaufgaben der Wei-



marischen Kunstfreunde teil («Polyphem in seiner Höhle», «Das Menschengeschlecht vom Elemente des Wassers bedrängt», «Theseus und Peirithoos in der Unterwelt»). Er strebt jedoch alsbald in anderer Richtung.

«Den Gegenpol zu Carstens bildet Peter Cornelius ... als der erste grosse Vertreter der deutschen Romantik ... Als Illustrator bedeutet Cornelius ein Ereignis innerhalb der Gesamtentwicklung; er führt aus der antikisierenden Sphäre eines Carstens wie aus der trockenen Bürgerlichkeit eines Chodowiecki heraus auf ein neues, weites Feld künstlerischer Betätigung.»⁴⁵

Das imposante grosse Werk von Peter von Cornelius, der zu den bedeutenden Künstlern des 19. Jahrhunderts gehört, ist hier nur insoweit berücksichtigt, als es zur «Gattung» der Umrisszeichnungen in Beziehung steht oder sich in solchen selbst niedergeschlagen hat.

Nach dem Tod der Mutter übersiedelt Cornelius 1809 nach Frankfurt, wo er Zeichnungen zum im Jahr zuvor erschienenen «Faust» zu entwerfen beginnt. Im Frühjahr 1811 sind sieben Zeichnungen vollendet, und Sulpiz Boisserée legt sie bei einer Reise nach Weimar Goethe vor. Am 8. Mai 1811 richtet Goethe einen Brief an den Künstler, in dem er ihn ermuntert und bestärkt.

«Die von Herm Boisserée mir überbrachten Zeichnungen haben mir auf eine sehr angenehme Weise dargethan, welche Fortschritte Sie, mein wertiger Herr Cornelius, gemacht, seitdem ich nichts von Ihren Arbeiten gesehen. Die Momente sind gut gewählt, und die Darstellung derselben glücklich

gedacht, und die geistreiche Behandlung sowohl im Ganzen als Einzelnen muss Bewunderung erregen ...

Dass die Reinlichkeit und Leichtigkeit Ihrer Feder und die grosse Gewandtheit im Technischen die Bewunderung aller erregt, welche Ihre Blätter sehen, darf ich wohl kaum erwähnen. Fahren Sie fort auf diesem Wege alle Liebhaber zu erfreuen, mich aber besonders, der ich durch meine Dichtung Sie angeregt, Ihre Einbildungskraft in diese Regionen hinzuwenden und darin so musterhaft zu verharren.»

Im Herbst des gleichen Jahres reist Cornelius nach Rom. Dort entstehen bis 1815 fünf weitere Blätter zu Faust; sie werden von Ferdinand Ruscheweyh gestochen und erscheinen 1816 als Umrisse in Frankfurt (Abb. 72, 74). Nur der «Osterspaziergang» wurde, von Julius Thaeter gestochen, erst 1825 in den Zyklus eingefügt (Abb. 69).

«Die Darstellungen sind anfangs stark von den alten deutschen Meistern abhängig, entwickeln sich aber in Rom zu ausserordentlicher Freiheit: das Gefühl für die grosse Form, für die lineare Komposition ist durch die italienischen Vorbilder erwacht, ohne dass sie den oft ins Leidenschaftliche gesteigerten eigenen Ausdruck zurückdrängten. Das bedeutendste Blatt der Serie ist der zuletzt gezeichnete «Osterspaziergang». Altdeutsche Eindrücke herrschen zwar immer noch vor, aber man kann den Einfluss Roms, besonders Raffaels, in mancher Äusserlichkeit, besonders aber in dem starken Rhythmus der schreitenden Personen deutlich spüren.»⁴⁶

82

Johann Martin Wagner,
«Mit dem Wurfspiess, mit dem Bogen
Schritt der Jäger durch das Land.»
Friedrich Schiller, Das eleusische Fest.

83

Johann Martin Wagner,
«Und er lehrt die Kunst der Zange
Und der Blasebälge Zug ...»
Friedrich Schiller, Das eleusische Fest.

84

Johann Martin Wagner,
«Und die neuen Bürger ziehen ...
In das gastlich offne Tor ...»
Friedrich Schiller, Das eleusische Fest.

Ebenfalls in Rom entstehen die sieben Zeichnungen zu den Nibelungen, die 1813 in Berlin als Stiche, nicht in Umrissen, erscheinen.

Der Kunsthistoriker Herman Riegel, Freund und Biograph Cornelius', spricht in seiner Würdigung der beiden Werke aus der Zeit, als Napoleon auf der Höhe seiner Macht steht, von der deutsch-nationalen Bedeutung des «Faust», und die Nibelungenillustrationen bezeichnet er als patriotische Tat.



Für die Villa Massimo soll Cornelius, nachdem die Nazarener ein Zimmer in der Casa Bartholdy mit der Josephsgeschichte ausgeschmückt hatten, das Dante-Zimmer mit Fresken ausgestalten. 1818 kommt der Kronprinz Ludwig von Bayern nach Rom, lernt Cornelius kennen und lädt ihn ein, Fresken für die Glyptothek in München auszuführen. Schon im September 1819 trifft Cornelius in München ein. Die Ausführung der Dantefresken durch Corne-

lius unterbleibt. Der Marchese Carlo Massimo beauftragt an dessen Stelle Joseph Anton Koch und Philipp Veit mit der Ausführung derselben. Veit beendete seine Arbeit 1824, Koch 1829.

Cornelius' Entwurf für die Deckenfresken zu Dantes Paradies erscheint 1831 lithographiert im Umrissstil mit einem vorzüglichen erklärenden Text von I. Doellinger. – Wie weit aber die Umrisslithographien, obwohl sie sehr sorgfältig gearbeitet sind, hinter dem zurückbleiben, was Cor-

nelius vorschwebte, wird ersichtlich, wenn man den Doppelkarton «Dante und Beatrice vor Petrus, Jakobus und Johannes – Adam, Stephanus, Paulus, Moses» im Städelischen Institut mit den beiden Lithographien vergleicht. Die Plastizität der Körper und die Gewandung, die Differenzierung im Ausdruck der Gesichter, die verschiedenen Lichtwerte zwischen Hell und Dunkel kommen nur auf diesem zur Geltung.

1843 ersucht König Friedrich Wilhelm IV. Cornelius um Zeichnungen für lebende Bilder aus Tassos «Befreitem Jersualem». In kurzer Zeit entwirft Cornelius sechs Bilder. Er lässt sie hernach auf Bitten seiner Freunde von E. Eichens in Umrissen stechen und im gleichen Jahr in Berlin veröffentlichen.

In der Zeit der späten Berliner Jahre von Cornelius beschliesst König Friedrich Wilhelm IV., einen neuen Dom und eine offene Friedhofshalle in der Art des Campo Santo in Pisa bauen zu lassen. 1843 erhält Cornelius den Auftrag zur Aus schmückung der Friedhofshalle. Damit ist ihm die Möglichkeit gegeben, seine letztes Lebensziel, ein christliches Epos von Anfang bis zum Ende der Dinge zu verwirklichen. An diesem letzten grossen Werk arbeitet er dreiundzwanzig Jahre, zuerst an den Entwürfen, dann an der Vollendung der Kartons, unermüdlich. Als ob er geahnt hätte, dass sein christliches Epos nur «ein in der Idee zu vollendendes Werk»⁴⁷ sei, lässt er die «Entwürfe zu den Fresken der Friedhofshalle zu Berlin» von Julius Thaeter in Kupfer stechen und mit einer Widmung an den König 1848 in Leipzig erscheinen (Abb. 76, 77).

«Die Apokalyptischen Reiter» sind eines der Hauptwerke dieses grossangelegten Zyklus.

«Erst erscheint so in den vier Reitern der Sieger mit der Krone auf weissem Pferde, der von fern daher jagt, und mit seinem Bogen überwindet; aber nicht die Überwindung durch Feinde allein ist das Schlimme, schlimmer ist der Aufruhr im eigenen Lande, und es sprengt daher auf rothem Rosse, der mit dem Schwerte den Frieden nimmt, dass sie sich unter einander erwürgeten. Noch mehr! Knechtschaft und Aufruhr zerwühlen Alles und Jedes; es entsteht Theuerung und Hungersnoth und herein bricht, der auf dem schwarzen Pferde sitzet mit der Waage. Aber nach all diesem Elend stürmt auf fahlem Rosse der Tod dahin, und die Hölle folgt ihm nach ...

In der Mitte der ganzen Komposition sprengt auf edlem Rosse, durch Helm und Schwert kenntlich, der Krieg einher als die Hauptgestalt des Bildes; ihm folgt nach hinten der Hunger, und diesem die Pest, aber ganz vorn einher braust der Tod, den das Leichtentuch furchtbar wild umflattert. Wer aber möchte die Gruppen der Unglücklichen beschreiben, über die der furchtbare Zug dahin rast? Es ist das Elend der Menschen in den höchsten Graden der Verzweiflung. Wohl kann kaum eine gewaltigere Leidenschaft, eine furchtbarere Bewegung gedacht werden, als wie wir sie hier sehen, und dennoch ist das Maass der Schönheit nicht überschritten, das Grausen hafte und Entsetzliche ist durch die Kunst zum Tragischen gebändigt, und alles erscheint in edelster Form.»⁴⁸

Diesem Karton ist ein ausserordentlicher Erfolg beschieden. 1855 wird er auf der Pariser Weltausstellung gezeigt; «in Gent ... zog die belgische Akademie mit der Künstlerschaft feierlich



Moritz Retzsch, Pegasus im Joche von Friedrich Schiller.
 «Das Flügelross, dessen Feuer und Schwingen im Auge der Menge an ihm ein Makel sind und jeden Käufer von ihm entfernen, ist zum Verkauf ausgestellt. Die Gemeinheit und der Unverstand stiert verwundert nach ihm hin; selbst der Wuchergeist mag nichts damit zu thun zu haben, und nur mit vieler Mühe und Beredsamkeit vermag der Rossändler das edle Thier an den Mann zu bringen.» (Moritz Retzsch)

Moritz Retzsch, Pegasus im Joche von Friedrich Schiller.
 «Pegasus, von Hunden angebellt und von Gänsen umzischt, somit gleichsam von gemeinen prosaischen Naturen verspottet, wird zum erstenmal eingespannt. Ein Karren voll Steine, in dessen Joch und Gabel er gezwängt wird, ist nach Hansens Meinung wohl den Kräften des raschen Gaules angemessen, dessen Leitung er mit pferdekundiger Vorsicht selbst übernimmt.» (Moritz Retzsch)

Moritz Retzsch, «Vom Mädchen reisst sich los der Knabe.»
 Friedrich Schiller, Das Lied von der Glocke.
 «Zum Scheidegruss ist nun das halbwüchsige Mädchen an der Seite ihres Vaters hinüber gegangen zur elterlichen Wohnung des geliebten Jugendgefährten; sie fasste noch einmal seinen Arm, um ihn zurück zu halten, und sinkt mit dem Gesichte weinend auf die Hand ihres sie fruchtlos tröstenden und zur Fassung ermahnenden Vaters; während er, aufgeschwelt von Jugendmuth und Wanderlust, ihrer Thränen nicht achtend, von dannen eilt, und der ihm noch Lebensregeln und Ermahnungen zurufenden Mutter und dem ihm sinnend nachschauenden Vater noch ein fröhliches Lebewohl zuwinket, bis endlich, nach jahrelanger Entfernung und Trennung, auch in ihm erwacht, was der Trennungsschmerz schon jetzt in des Mädchens Busen aus unbewusstem Schlummer zum vollen, lebendigen Gefühl aufruft.» (Moritz Retzsch)

Moritz Retzsch,
 «Dem dunkeln Schoss der heil'gen Erde
 Vertrauen wir der Hände Tat,
 Vertraut der Sämann seine Saat ...»
 Friedrich Schiller, Das Lied von der Glocke.
 «Ernst schreitet im Vordergrund der Landmann die Furchen des Ackers entlang und wirft goldenen Samen aus; das Grabgeläute, welches vom fernen Kirchthurme tönt, fesselt die Aufmerksamkeit der im Mittelgrunde befindlichen Pflüger; sie schauen hin nach dem Trauerzug, der, zwischen den Häusern des Dorfes hervorwallend, sich dem geöffneten Kirchhofthore nähert, während der herbstliche Wind, die dürren Blätter eines im Mittelgrunde stehenden Baumes gleichsam über die ferne Scene hinzustreuen scheint.» (Moritz Retzsch)



zu den Reitern hin, und schmückte sie mit dem Lorbeerkränze unsterblichen Ruhms»⁴⁹. Die Begeisterung, die dieser Karton unter den Zeitgenossen auslöste, ist selbst in der vorerwähnten Beschreibung spürbar.

Auffallend in Cornelius' Werk ist, welche Bedeutung dem Umriss (Bleistift- oder Federumriss) zukommt. Von vielen ausgeführten Blättern sind besondere Umrisszeichnungen vorhanden. Öfter ist von ihm selbst oder von Stechern das gleiche Sujet in verschiedener Technik ausgeführt worden. Die Federzeichnung «Faust und Mephistopheles beim Rabenstein» etwa als Holzschnitt. Zeichnungen zum Nibelungenlied (Titelblatt, Siegfried mit dem Bären) sind auch als Federumrisse erhalten. Das Blatt «Abschied des Paulus von den Ephesern in Milet» (Abb. 75) ist in zwei Fassungen erhalten, das eine ist «in scharfen festen Umrissen»⁵⁰ ausgeführt worden.

Die Vorliebe für diesen Umrissstil, der sich bei Cornelius in seinem Werk von den frühen bis in die späten Jahre verfolgen lässt, ist wohl ebenso auf die Tatsache, dass sein Vater den Sohn Umrisse nach Marcantonio-Raimondi-Stichen zeichnen liess, wie auf die besondere Arbeitstechnik und eine gewisse Neigung der Nazarener zum linearen Zeichenstil zurückzuführen.⁵¹

«... das Höchste was Cornelius hervorgebracht hat, sind seine Cartons, ja zum Theil nur seine Entwürfe, kleingezeichnet, nur in Umrissen sichtbare Bilder, Skizzen, denen jedoch die Gabe inne wohnt, vor dem inneren Blicke dessen, der sie versteht, als wirkliche Gemälde zum zweiten Male gleichsam zum Vorschein zu kommen. Welche Kraft Cornelius in die blosen kleinen Umrisse hinein versteckte, davon legen viele Blätter Zeugniß ab. Die kolossalnen Cartons, die in der Folge dann zum Theil nach diesen ersten Entwürfen gezeichnet wurden, sind nicht nachträgliche Vergrößerungen, sondern sind die ursprünglichen Anschauungen, die nur in zusammengedrängtem Auszuge zuerst vom Künstler mitgetheilt worden waren.»⁵²

Nach den Bildern zu Faust von Retsch und Cornelius wären als weitere Illustrationsfolgen zu den deutschen Klassikern zwei zu Goethes «Hermann und Dorothea» sowie jene zu den Gedichten und Balladen Schillers zu erwähnen.

Die eine stammt von Joseph Ritter von Führich (1800–1876), der 1827, im Jahr ihres Erscheinens in Rom eintraf und Friedrich Overbeck bei der Ausmalung des Tasso-Zimmers in der Villa Massimo ablöste, die andere von Moritz Daniel Oppenheim (1800–1882) wird ein Jahr später veröffentlicht.

Die Umrisse Führichs verraten einerseits eine gewisse Strenge (Abb. 78) und anderseits zurückhaltende Eleganz in der Linienführung (Abb. 79). Mit seinen Zeichnungen zu Tiecks



Julius Nisle, Michel begegnet dem Grünen.
Johann Peter Hebel, *Der Karfunkel* (zweite Auflage).

Julius Nisle, Michel begegnet dem Grünen.
Johann Peter Hebel, *Der Karfunkel* (vierte Auflage).

Julius Nisle, Vreneli redet auf Friedli ein, dass er ihren
Gatten schonen möge.
Johann Peter Hebel, *Der Statthalter von Schopfheim*
(zweite Auflage).

Julius Nisle, Vreneli redet auf Friedli ein, dass er ihren
Gatten schonen möge.
Johann Peter Hebel, *Der Statthalter von Schopfheim*
(vierte Auflage).

«Genoveva» (Abb. 112) wird sein Stil weicher,
romantischer und nähert sich jenem der Umriss-
Oppenheims.

Joseph Führich ist ein Vertreter der religiösen
Romantik und der wohl bedeutendste österreichische
Nazarener. Als solcher schuf er zahlreiche Zyklen religiösen Inhalts; die meisten entstanden in den letzten eineinhalb Jahrzehnten
seines Lebens. 1871 vollendete er in hohem Alter
ganz im Umrissstil «Die Legende vom Heiligen
Wendelin».

Gegenüber den Kupfern Führichs, die von L. Gruner rasiert wurden, können die Steinzeichnungen von Oppenheim, lithographiert von A. Lucas, durchaus bestehen. Oppenheim lässt das Geschehen in idyllischer Atmosphäre spielen, seine Blätter zeichnen sich durch Anmut und Liebreiz aus (Abb. 80, 81).

Im Rahmen der Illustration zu den deutschen Klassikern sind, neben jenen zu Schillers Gedichten von Retsch, die schon erwähnt wurden, auch diejenigen von Johann Martin Wagner (1777–1858) zu Schillers «Das eleusische Fest», die 1817 in Rom entstehen und von Ferdinand Ruscheweyh gestochen werden, zu nennen.

Johann Martin Wagner, der sich 1803 am Wettbewerb der Weimarer Kunstreunde beteiligte («Odysseus und Polyphem») und den ersten Preis zugesprochen erhielt, ist Bildhauer und Radierer, der sich zudem als Kunstsammler und Archäologe betätigt. Für König Ludwig I. erwirbt er in Griechenland die Aeginetengruppe und bringt sie 1813 nach Rom; gemeinsam mit Bertel Thorvaldsen stellt er sie wieder her und ergänzt sie, wonach sie in der Münchner Glyptothek aufgestellt wird. – 1837 vollendet er den grossen Fries für die von Leo Klenze bei Regensburg errichtete Walhalla. Anfang der vierziger Jahre beginnt er mit den Skizzen zur Löwenquadriga für das Siegestor in München.





93
Julius Nisle, Ueli weist die drei Buben mit dem
Farrenschwanz von der Schwelle.
Johann Peter Hebel, Der Statthalter von Schopfheim
(zweite Auflage).

95
Julius Nisle, Kätterli überrascht Friedli im Garten.
Johann Peter Hebel, Überraschung im Garten
(zweite Auflage).

94
Julius Nisle, Ueli weist die drei Buben mit dem
Farrenschwanz von der Schwelle.
Johann Peter Hebel, Der Statthalter von Schopfheim
(vierte Auflage).

96
Julius Nisle, Kätterli überrascht Friedli im Garten.
Johann Peter Hebel, Überraschung im Garten
(vierte Auflage).

97
Julius Nisle, Friedli hält um Vrenelis Hand an.
Johann Peter Hebel, Der Statthalter von Schopfheim
(zweite Auflage).

98
Julius Nisle, «Gegend an der Donau. Die Räuber,
gelagert auf einer Anhöhe unter Bäumen, die Pferde
weiden am Hügel hinunter.»
Friedrich Schiller, Die Räuber, III. Akt, 2. Szene.

Die als Entwurf zu einem Basrelief nach dem «Eleusischen Fest» von Friedrich Schiller entstandenen Federzeichnungen, die als Kupferstiche veröffentlicht werden (Abb. 82–84), finden Goethes Beifall:

«Ein Künstler, der überhaupt schöne Formen zeichnet, gründliche Kenntnisse des menschlichen Körpers und seiner Verhältnisse besitzt, seine Figuren mit ausnehmend zierlichen Draperien umgibt; dem ferner noch geistreiche Motive und wohl angeordnete Gruppen nicht abzustreiten sind, hat ohne Zweifel ein gegründetes Recht auf unser Lob, unsern Beifall, sollte auch, aus einem hohen die Kunst unbedingt überschauenden Standpunkt betrachtet, sein Werk nicht ganz alle Wiünsche befriedigen; denn auf solchen Standpunkt mag man sich zwar lehrend erheben, aber was der Künstler schafft, geschieht allemal unter dem hindernden oder fördernden Einfluss seiner Zeit und der Zustand der Kunst im allgemeinen setzt der seinigen Schranken.

Die oben aufgezählten verdienstlichen Eigenarten, welche Herr Wagner seinem Werk mitteilte, sichern ihm einen ehrenvollen Platz zu, nicht bloss unter den Künstlern unserer Nation, sondern unter den gesamten Künstlern unseres Zeitalters.»⁵³

Ähnlich wie die Faust-Illustrationen von Moritz Retzsch und Peter von Cornelius bald Nachfolger⁵⁴ finden, regen auch die in Rom entstandenen Stiche zum Nibelungenlied (1817) von Cornelius alsbald weitere Künstler an.

Von diesen ist in Zusammenhang mit der Umrisszeichnung Friedrich Unger (1811–1858) zu erwähnen. Von ihm stammen sehr schöne Kupfer zur dritten Auflage der Übertragung des Nibelungenlieds von Joseph Heinsberg, die 1837 in München erscheint (Abb. 59–62).⁵⁵

«Die Kupfer sind ohne Signatur, der einzige Weg zur Erkenntnis des Zeichners ist stilkritische Vergleichung. Sie sind in das Werk eines Künstlers einzufügen, von dem sonst nur ein einziges illustriertes Buch bekannt geworden ist. Bisher nannte ihn keine Kunstgeschichte, kein Künstlerlexikon, doch ist die Qualität seiner Zeichnungen so hervorragend, dass er nicht übergangen werden darf.»⁵⁶

In Anschluss an die Illustrationen zum Nibelungenlied ist auf zwei weitere dem Geist des Epos verpflichtete Werke hinzuweisen:

Zum einen sind dies die Umrisse von Johann Jacob Jung (1820–1844) zu Friedrich Rückerts «Nal und Damajanti», einer Episode aus dem Mahabharata. Die als Umrisse ausgegebenen Illustrationen von recht unterschiedlicher Qualität sind jedoch nur mit einem gewissen Vorbehalt als solche zu bezeichnen (Abb. 103).

Zum andern sind es die Stahlstiche zu Esaias Tegnér's «Fritjofs saga» von Andreas Achenbach (1815–1910) und J. Böhmer. Fast alle Stiche zu dieser Ausgabe der Übersetzung des schwedischen



dischen Werkes von Julius Minding stammen von J. Böhmer (Abb. 104).

Nach Moritz Retzsch, der Gedichte von Friedrich Schiller, Gottfried August Bürger und Ferdinand Freiligrath, und nach Johann Christian Ruhl, der Gottfried August Bürgers «Lenore» illustriert, treten weitere Künstler mit Bildern zu Gedichten deutscher Dichter hervor.

Unter ihnen verdienen die von A. Fleischmann rasierten «Umrisse zu Uhlands Balladen und Romanzen» (1837) von *Sixtus Heinrich Jarwart* (1813–1865), des nachmaligen Hofmalers unter Friedrich Wilhelm IV. von Preussen, Erwähnung (Abb. 105).⁵⁷

Julius Nisle (1812–1850)

Ein sehr umfangreiches Werk hat Julius Nisle vorzuweisen. Er illustriert Gedichte von Johann Peter Hebel (1837), Ludwig Uhland (1838) und Nikolaus Lenau (1841) sowie Werke von Johann Wolfgang Goethe und Friedrich Schiller (Abb. 98).

Seine Umrisse zu Uhlands Gedichten können einen Vergleich mit den kraftvollen Illustrationen Jarwarts nicht aushalten. Dagegen sind seine Umrisse zu Johann Peter Hebels Gedichten von hohem Reiz; diese erscheinen in mehreren Auflagen, wobei die dritte und vierte sich von den ersten beiden beträchtlich unterscheiden.

Die abweichenden Umrissstiche der letzten beiden Auflagen lassen sich dadurch erklären, dass die Buchausgabe von Hebel's Gedichten mit den Illustrationen von Nisle ein gewaltiger Erfolg war und dass der Absatz von mehr als zehntausend Exemplaren «sogar die Herstellung ganz neuer Sticher erforderlich machte», wie im Vorwort zur dritten Auflage dargelegt wird.

Die Neufassungen unterscheiden sich nicht nur in Einzelheiten, sondern auch stilistisch. Die Figuren auf dem letzten Blatt zu «Der Karfunkel», die Begegnung Michels mit dem Grünen, sind in der Manier der klassizistischen Umrisszeichnung gestaltet. Der im Winde fliegende, weit ausladende Mantel und der über dem Gebeugten ausgestreckte Arm zeigen eine grosse Gebärde (Abb. 89). In der zweiten Fassung ist diese Begegnung viel weniger gespenstisch, und sie hat etwas Heimlich-Verquältes (Abb. 90).

Selbst die Änderung oder das Ersetzen unscheinbarer Details, ein breitkrempiger Hut, ein zusätzliches Koller oder ein anderer Faltenwurf des Mantels, vermögen den Bildcharakter entscheidend zu beeinflussen (Abb. 91, 92). Ähnliches bewirkt im Blatt zu einer Episode aus «Der Statthalter von Schopfheim», wo Ueli die drei Buben mit dem Farrenschwanz von der Schwelle weist (Abb. 93), die Umwandlung der Hauptgestalt (Gesicht, Kopfbedeckung, Bekleidung)



(Abb. 94). – Weit weniger offensichtlich sind die Unterschiede bei der «Überraschung im Garten», wo sich Friedli und Kätterli gegenüberstehen. Hier wird die Haltung des Friedli verändert; mit einer Hand hält er sich an einem Ast, mit der andern stützt er sich auf die Haue und duckt sich hinter den Zaun. In der zweiten Fassung stellt er die Giesskanne auf einen Steinblock und legt seine Hände darauf. Die beiden Giesskanne werden unterschieden; jene, die Friedli hält, ist jetzt aus Holz, nicht mehr aus Metall. Das Mädchen legt eine Hand ans Kinn und trägt nun den Sonnenhut am linken Arm (Abb. 95, 96).

In den Umrissstichen von Nisle zu den Gedichten Hebel's begegnen sich Romantik und Biedermeier. Manche Stiche möchte man als eher romantisch (Abb. 89, 91, 92), andere als eher biedermeierlich (Abb. 96, 97) bezeichnen.

«Diese Illustrationen nennen sich zwar noch „Umrisszeichnungen“, doch haben sie durch struktionsfolgende Binnenzeichnung den strengen Charakter des Umrisses schon leicht verloren und sind – wenngleich in dieser Erstfassung noch wenig merklich – auf dem Weg zu tonigen Illustrationen; wo Schattenlagen für Relief zu sorgen hätten, tritt die Wiedergabe der Struktur des dargestellten Objekts für den Schatten ein.»⁵⁸

Wie grosse Epen und Lyrik sind auch Erzählungen mit Umrissstichen bebildert worden.

So stellen etwa C. F. Schultze's frühe Radierungen zu Fouqués «Undine» (1818), «eine Art Übergangsstufe vom klassizistischen Umrissstich



99

Johann Christian Ruhl,
«Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug nach allen Namen ...»
Lenore von Gottfried August Bürger

100

Johann Christian Ruhl,
«Holla, Holla! Thu auf mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?»
Lenore von Gottfried August Bürger

101

Johann Christian Ruhl,
«Sieh da! sich da! am Hochgericht
Tanzt' um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel.»
Gottfried August Bürger, Lenore.

102

Moritz Retzsch, Wilhelm und Lenore sprengen am
Hochgericht vorbei und werden von «luftigem
Gesindel» verfolgt.

Gottfried August Bürger, Lenore.
(Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

103

Johann Jacob Jung, Die Wunderfahrt von Warschneja,
König Ritupern und Nal-Wahuka mit dem
Viergespann nach Widarba.
Friedrich Rückert, Nal und Damajanti.
(Bayerische Staatsbibliothek, München)





zu seiner Verwendung im romantischen Text dar»⁵⁹ (Abb. 111). – Zu den romantischen Illustrationen wären die von Adolf Gnauth lithographierten Umrisszeichnungen nach Vorlagen von Ferdinand August Michael Fellner (1799–1859) zu Gustav Pfizers Verserzählung «Ezzelin und Romano» anzuführen (Abb. 109, 110). Sie erscheinen im «Frühlingsalmanach» auf das Jahr 1836, der von Nikolaus Lenau herausgegeben wird.

Nach diesen eben genannten romantischen Arbeiten und nach jenen von Moritz Retzsch, Peter von Cornelius und Bonaventura Genelli, die schon erwähnt wurden, wäre nun auf Arbeiten von zwei Spätromantikern hinzuweisen.

Moritz von Schwind (1804–1871) und Edward Jakob von Steinle (1810–1886)

Die beiden in Wien geborenen Zeitgenossen haben nicht nur eine gemeinsame Herkunft, sondern weisen auch in ihrem Leben und Schaffen viele Gemeinsamkeiten auf. Beide lassen sich durch Peter von Cornelius beeinflussen, beide schaffen bedeutende Werke zu Märchenstoffen, beide schliessen mit bejahrten Dichtern Freundschaft – Moritz von Schwind mit Eduard Mörike, Edward von Steinle mit Clemens Brentano – und illustrieren ihre Werke, beide stehen ihrer Zeit eher ablehnend gegenüber.

Drei grosse Märchenzyklen nehmen im

¹⁰⁴
J. Böhmer, Frithjof und Ingeborg. Frithjof bringt einen auf der Jagd erlegten Bären nach Hause.
Esaias Tegnér, *Frithjofs saga*.

¹⁰⁵
Sixtus Heinrich Jarwart, Illustration zu «Junker Rechberger» von Ludwig Uhland.

¹⁰⁶
Edward von Steinle, Der fahrende Schüler Johannes, angetan mit seinen neuen Kleidern, lauscht dem Gesange der Vögel und bewundert den Turm des Strassburger Münsters.
Clemens Brentano, *Die Chronika des fahrenden Schülers*.

¹⁰⁷
Edward von Steinle, Die Lauenburger Els, die Mutter des fahrenden Schülers, sitzt während des Begräbnisses ihres Vaters auf dem Turm. Der Lieblingsfalken Kilian war beim Tod des Vaters entflohen und kehrt nun zu Els zurück.
Clemens Brentano, *Die Chronika des fahrenden Schülers*.

Werk von Moritz von Schwind eine hervorragende Stellung ein: «Aschenbrödel» (1854), «Die sieben Raben» (1857/58), «Das Märchen von der schönen Melusine».

1868 entstehen sieben Abbildungen zu Mörikes märchenhafter, scherhaft-heiterer «Historie von der schönen Lau» (1873), die von Julius Naue radiert werden (Abb. 113, 114).

Edward Steinle aquarellierte Zyklen zum Märchen «Schneeweisschen und Rosenrot» und zum «Parzival». Nachdem der Maler mit dem Dichter Clemens Brentano 1841 eine Main- und Rheinreise unternommen hatte, um die für die Illustrationen in Betracht gezogenen Örtlichkeiten kennenzulernen, entwirft er eine Komposi-

tion zu dessen «Märchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf» (Abb. 108). Später zeichnet Steinle sechs Illustrationen zu Clemens Brentanos «Die Chronika des fahrenden Schülers». Die Bleistiftfassungen sind reine Umrisszeichnungen⁶⁰, wie etwa seine «Komposition zum Märchen von dem Rhein und dem Müller Radlauf», «Der heilige Eligius in seiner Werkstatt» (1828), die «Vita Sanctae Marinae» (1838) oder die «Legende der heiligen Maria Aegyptica» (1839), wenn auch nicht ganz von gleicher «Lieblichkeit» wie diese. Die Federzeichnungen zu den Holzschnitten und diese selbst dagegen wollen an die «altdeutsche» Tradition und an Albrecht Dürer anknüpfen (Abb. 106, 107)⁶¹.

Dabei gelingt es Steinle, «die äusseren Merkmale des Holzschnitts – wie die vornehmliche Verwendung von Parallelschraffuren und die Nutzung des weissen Papiergrundes als Helligkeitsfaktor – seinen Umrisszeichnungen so zu verbinden, dass der *Planwechsel* nicht als ein Bruch erscheint. Vielmehr bilden die in Anlehnung an altdeutsche Tradition entstandenen Holzschnitte in Verbindung mit der in Fraktur gesetzten, also gleichermassen das deutsche Mittelalter evozierenden Schrift tatsächlich eine adäquate äussere Form zu der auf ebendieses deutsche Mittelalter sich beziehenden *«Chronika Brentanos»*⁶².





108

Edward von Steinle, Komposition zum Märchen von dem Rhein und Müller Radlauf von Clemens Brentano (Bleistift).

(Kunstmuseum, Kupferstichkabinett, Basel)

109

August Michael Fellner, Friedrich und Ezzelin. Gustav Pfizer, Ezzelin von Romano. (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

110

August Michael Fellner, Cunizza und Sordello. Gustav Pfizer, Ezzelin von Romano. (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

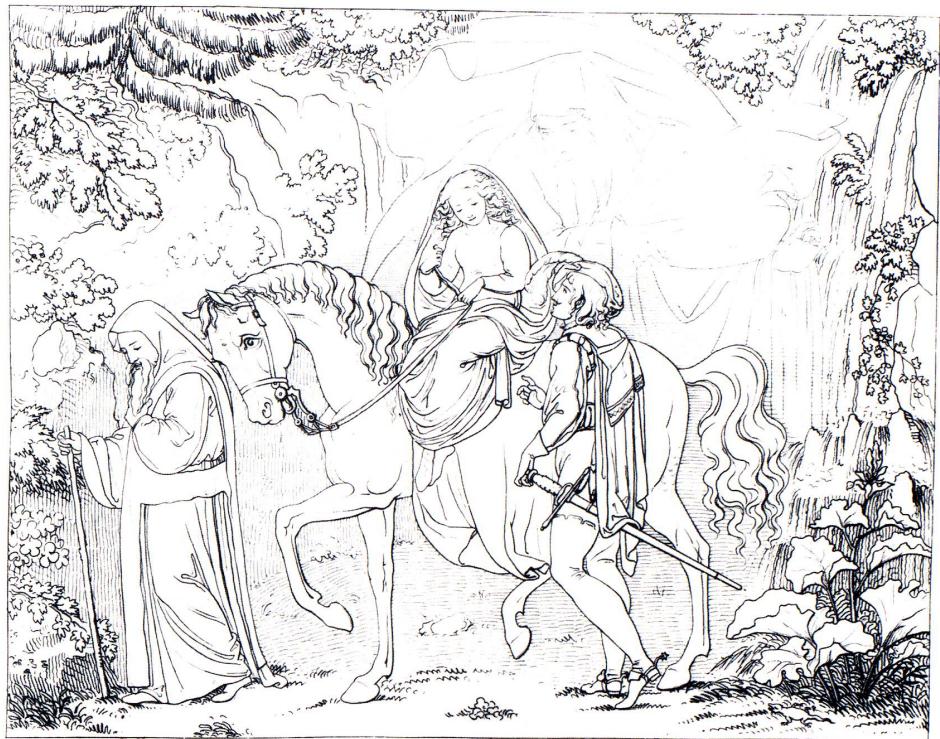
111

C.F. Schultze, Wie der Ritter seine junge Frau mit sich führte. Pater Heilmann, Undine zu Pferd, Ritter Huldbrand und im Hintergrund Kühleborn als Erscheinung.

Friedrich de la Motte Fouqué, Undine. (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

112

Joseph Führich, Freies Feld mit Bergen. Hofmeister Golo und die beiden Schäfer; Dietrich bläst die Schalmei und Heinrich singt. Ludwig Tieck, Leben und Tod der heiligen Genoveva.



«Als Letzter aus der Generation der römischen Nazarener ragt Steinle tief in die neuere Zeit hinein, mit der ihn doch innerlich nichts verbindet. Er ist seinem durchaus retrospektiv gerichteten Kunstideal bis zuletzt treu geblieben, ohne der neuen Zeit irgendwelche Zugeständnisse zu machen.»⁶³

Zwei humoristisch-heitere Texte haben ebenfalls ihre Illustratoren gefunden: Johann Heinrich Ramberg (1763–1840) radiert 1827 Blätter zum «Tyll Eulenspiegel» (Abb. 115, 116) – es ist «sein bestes Werk und sicher die geistreichste Illustration der berühmten Schelmenstreiche»⁶⁴ – und Martin Disteli solche zu Gottfried August Bürgers «Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen».

Zum Abschluss schliesslich sind zwei jung verstorbene Künstler etwas eingehender zu betrachten, die – im Gegensatz zu Moritz von Schwind und Edward von Steinle – beide in ihrer Zeit verwurzelt sind und sich ihr stellen, nämlich Martin Disteli, der eben erwähnt wurde, und Alfred Rethel.

Martin Disteli (1802–1844)

Nach einer kurzen rebellischen Studentenzeit in Jena kehrt Martin Disteli 1823 in die Schweiz zurück. 1825 hält er sich während kurzer Zeit als Schüler von Peter von Cornelius in München auf. Der Einfluss dieses Künstlers ist in Distelis Werk deutlich spürbar, denn die Umrisslinie ist eines seiner wesentlichen Gestaltungsmittel.





113
Moritz von Schwind, Der Klosterkoch Xaver bringt die traurige Lau zum dritten Mal zum Lachen.
Eduard Mörike, Die Historie von der Schönen Lau.

114
Moritz von Schwind, Xaver küsst die besinnungslose Lau, ein Wasserschwall löscht sein Licht, und im Dunklen wird er von den Zofen der Wasserfrau mit Maulschellen bedacht.
Eduard Mörike, Die Historie von der Schönen Lau

115
Johann Heinrich Ramberg, Eulenspiegel rächt sich und hängt dem geizigen Maurer die Hühner mit Faden zusammen.
Tyll Eulenspiegel.

116
Johann Heinrich Ramberg, Eulenspiegel kauft ein Pferd und bezahlt es nur halb.
Tyll Eulenspiegel.

117
Martin Disteli, Faust und Mephistopheles beim Rabenstein (Skizze, Feder über Bleistift, teilweise aquarelliert).
(Kunstmuseum, Solothurn)

In der Heimat nimmt sein Schaffen je länger je mehr auf das Zeitgeschehen Bezug. Mit politischen Karikaturen und als Soldat kämpft er auf Seiten der Liberalen. 1831 eilt er mit einem Freischarenzug den Basel-Landschäftlern zu Hilfe. Von 1839–1844 gibt Disteli den «Schweizerischen Bilderkalender» heraus. Mit diesem gelingt es ihm, auf weiteste Bevölkerungskreise zu wirken. Sein Kalender erreicht Auflagen von bis zu zwanzigtausend Exemplaren.

Um die Bauern aufzurütteln und für die bürgerliche Sache einzunehmen, erscheint in der ersten Nummer seines Kalenders eine Bilderfolge über den schweizerischen Bauernkrieg von 1853.

Mit seinen Illustrationen zu dichterischen Werken wendet er sich an ein gebildetes Publikum. Er entwirft Zeichnungen zu Werken Goethes (Abb. 117), Schillers und Uhlands. 1829 erscheinen seine Umrissse zu den Fabeln des liberalen Dichters und Theologen Abraham Emanuel Fröhlich, in denen er Missstände in der Restaurationsgesellschaft anprangert (Abb. 118, 119).

Sein wichtigstes und schönstes Werk sind die «Zeichnungen zu Münchhausens Abentheuern», die 1841 als Radierungen erscheinen (Abb. 120, 121).

«Im kühnen Münchhausen, der von gesellschaftlicher Etikette nichts, von mutigen, frechen Taten aber alles hält, findet Disteli eine verwandte Seele.»⁶⁵

Alfred Rethel (1816–1859)

Alfred Rethel ist ein Schüler von Wilhelm von Schadow und Philipp Veit. In seinem Werk ist der Einfluss der Kunst der Nazarener spürbar, vor allem in den früheren Werken. Seine ein- und zwanzig frühen Umrissse zum «Rheinischen Sagenkreis» von Adelheid von Stolterfoth, die 1835 von J. Dielmann lithographiert wurden, sind von erstaunlich einheitlichem Charakter (Abb. 122–125); in manchen dieser Blätter hat der Strich des Zeichners etwas unruhig Flackendes, geradezu Nervöses (Abb. 124). Das Werk muss erfolgreich gewesen sein, denn im gleichen Jahr erscheint in Frankfurt am Main eine englische Ausgabe. Als nächsten Illustrationsauftrag zeichnet Rethel zehn Blätter zum Nibelungenlied für die Übersetzung von Gotthold Oswald Marbach (1840). Einem anderen geschichtlichen Thema, dem «Zug Hannibals über die Alpen», wendet er sich zu Beginn der vierziger Jahre zu; diese Blätter werden allerdings erst 1875 von Hugo Bürkner in Holz geschnitten. Mit seinem bedeutendsten graphischen Werk schliesslich nimmt Rethel Bezug auf die Zeitgeschichte, auf die Revolution von 1848. Er greift auf das alte Thema vom Totentanz zurück und überträgt es in die Gegenwart.



H o l z g l a u b e n .



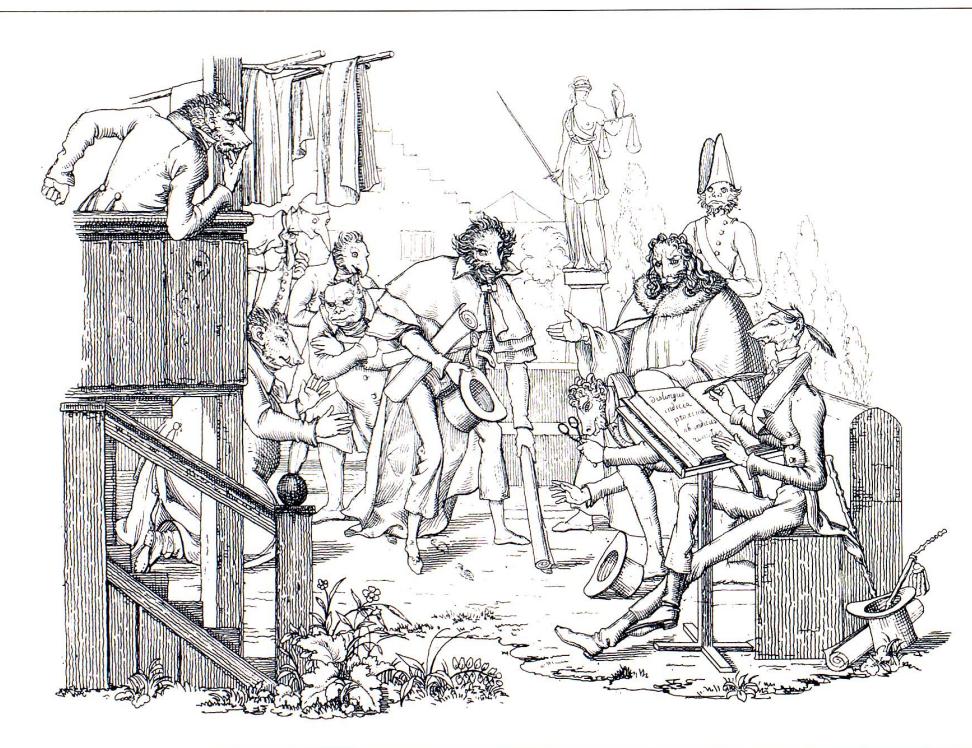
Faules Holz in Waldes Nacht
hat im Dickicht etwas Schein;
von den Uhu groß und klein,
deren Einsicht waldbekannt,
wird zum Wunder das gemacht:
dass dies Holz noch nie verbrannt.
Diese Predigt machtet klar
solches auch der Uffenschaar.
Denen scheint es ungeheuer':
dass so kalt sei dieses Feu'r.
Selbst die Tiger und die Leu'n,
welche alles Feuer scheu'n,
wandelt Teufelsschrecken an,
wann sie diesem Zauber nah'n.

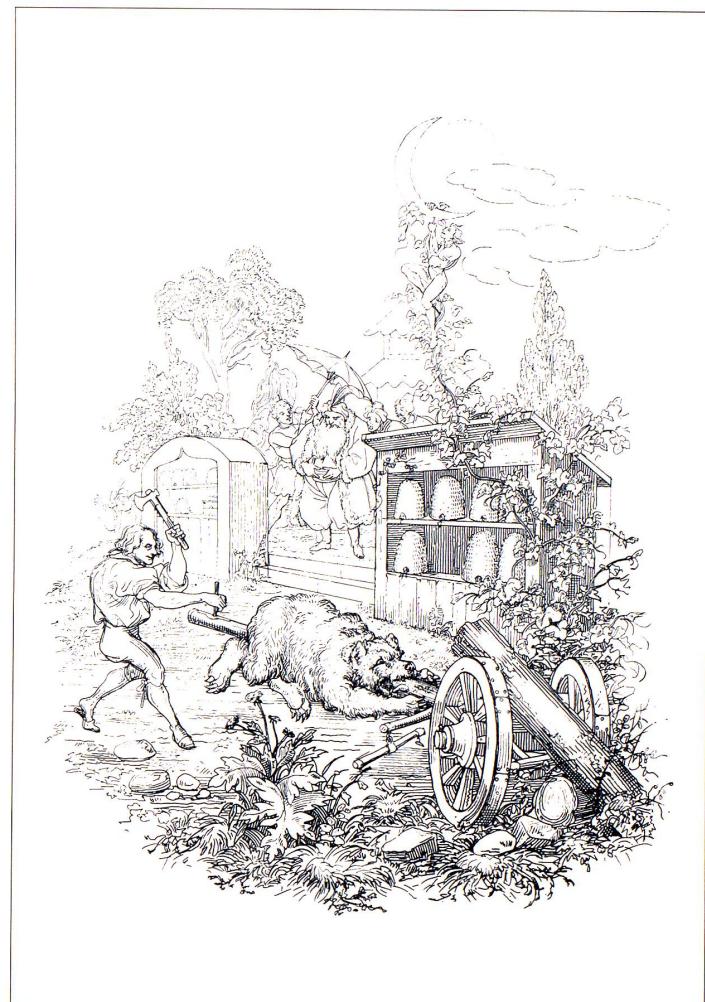
Faules Holz steht weit und breit
im Geruch der Heiligkeit.

L i e b e s m ä n t l e r .

Ein Lamm ward weggebracht
in einer dunkeln Nacht;
und nur der Diebe Spur
entdeckt man auf der Flur.

Da wird zum Augenschein
von seiner Dorfgemein
der Fuchs dorthin geschickt.
Doch in der Spur erblickt
er seines Vetters Fuß,
der ihm auch gehlen muss:
drum mit gewandtem Schwanz
verwedelt er sie ganz.





Die Verse Robert Reinicks zum letzten der sechs Blätter erwecken vorerst den Eindruck, der Totentanz wende sich gegen die revolutionären Ereignisse:

«Der sie geführt – es war der Tod!
Er hat gehalten, was er bot.
Die ihm gefolgt, sie liegen bleich
Als Brüder alle, frei und gleich. –
Seht hin die Maske that er fort;
Als Sieger, hoch zu Rosse dort,
Zieht, der Verwesung Hohn im Blick,
Der Held der rothen Republik.»

Eine Stelle aus einem Brief Rethels an seine Mutter spricht allerdings eine andere Sprache:

«Vor ein paar Stunden hat sich die entsetzliche Katastrophe in hiesiger Stadt zu Gunsten des Militärs, also des Königs, entschieden – ein grosses herrliches Werk zur Ehre Deutschlands ist unter der kaltblütig berechnenden Militärgewalt unter dem Stiefel gesunken! Ich sah die Entstehung dieser Bewegung

mit Misstrauen zu und erwartete rothe Republik, Communismus mit allen seinen Konsequenzen. – Allein es war wahrhaftige allgemeine Volksbegeisterung im edelsten Sinne zur Herstellung eines grossen edlen Deutschlands, eine Mission, die ihnen Gott in die Brust gelegt und nicht durch das radikale Geschwätz schlechter Zeitungen und Volksredner hervorgerufen worden.»⁶⁶

Wie immer diese zwei Zeugnisse zu deuten und zu vereinbaren sind, der Tod gehört beiden Parteien an, und er weiss sich die revolutionären Ereignisse dienstbar zu machen.

Das abgebildete Blatt zeigt den Tod, wie er – eine Zigarette zwischen die Zähne geklemmt – auf eine Stadt zureitet, wo Fabrikschlote der neuen Zeit rauchen (Abb. 126), wo die Revolutionswirren ausbrechen werden und wo er alsbald neue Triumphe feiern wird.

Die Ausgabe von Rethels «Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848» war ein gewaltiger Er-

118

Martin Disteli, Wunderglaube.
Abraham Emanuel Fröhlich, Fabeln (Holzglauben)

119

Martin Disteli, Parteiische Justiz.
Abraham Emanuel Fröhlich, Fabeln (Liebesmäntler)

120

Martin Disteli, Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen

121

Martin Disteli, Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen

folg. Nach drei schnell verkauften Auflagen folgt eine Volksausgabe in einer Auflage von zehntausend Exemplaren. Im darauffolgenden Jahr schon erscheint eine in Lithographien umgesetzte Ausgabe in Paris, London und New York, mit der sich alsbald auch Charles Baudelaire in seinem unvollendeten Aufsatz «L'art philosophique» auseinandersetzt; er spricht darin von Rethels «génie de l'allégorie épique à la manière allemande» und bezeichnet seine Holzschnitte als «poèmes»⁶⁷.

Der Erfolg des Totentanzes trägt wohl dazu bei, dass Rethel weitere Blätter mit dem Motiv des Todes entwirft wie «Der Tod als Diener», «Der Tod als Freund», «Der Tod als Feind (Erwürger)». Erstes Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831, wobei allerdings nur die letzten beiden als Holzschnitte ausgeführt werden.

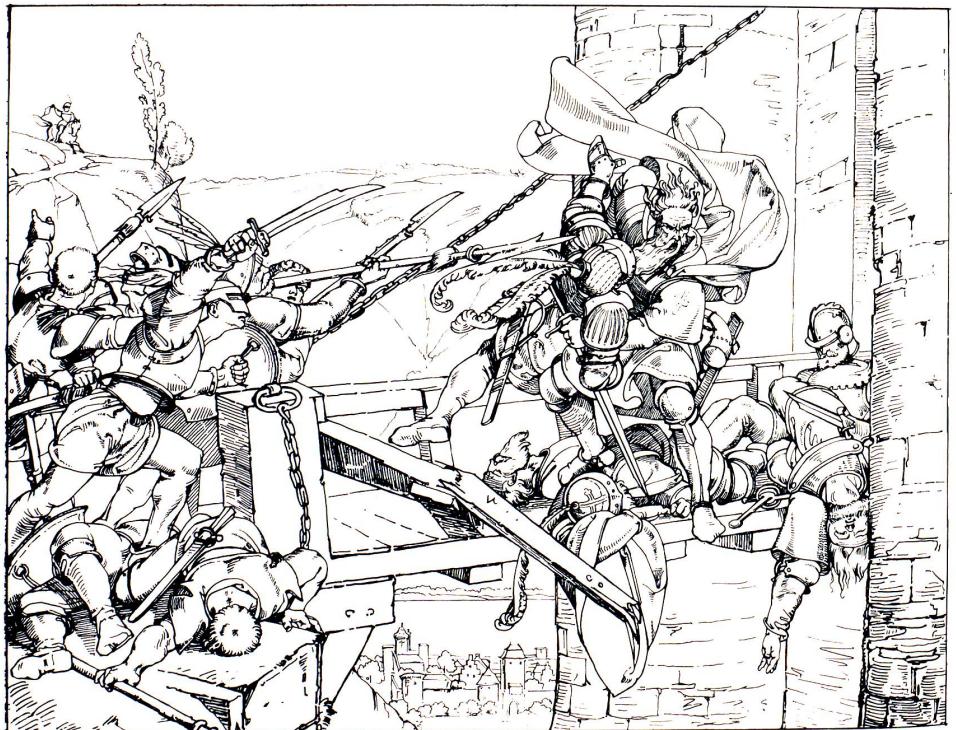
Rethel steht ganz in der Tradition der Umrisszeichnung, versteht es aber gleichzeitig, sich diesen ursprünglich klassizistischen «Stil» für neue zeitgemäße Aussagen nutzbar zu machen.

«An Dürer geschult, benutzt er den reinen Linienschnitt, stellt den ganzen Ausdruck auf die Kontur, arbeitet nur mit starken einfachen Umrisslinien, verzichtet auf jede Kreuzlage, meidet nach Möglichkeit Kontraste von Hell und Dunkel, gibt nur die Silhouetten der wenigen Figuren, die Träger der Handlung sind.»⁶⁸

Die technische Brillanz, die Einheitlichkeit und die eindrückliche Aussagekraft dieser Blätter machen den Totentanz nicht nur zum Höhepunkt in Rethels graphischem Werk, sondern zu einem Höhepunkt der Illustrationskunst überhaupt.

Der Gang durch diesen Bilder-Saal ist ein Gang durch das 19. Jahrhundert: durch Klassizismus, Romantik und Biedermeier, ist aber ausserdem auch ein Gang durch bedeutende Werke der Weltliteratur; und auf ihm begegnen schliesslich ebenfalls die damals wichtigen Reproduktionstechniken und Ausdrucksmittel wie Holzschnitt, Kupferstich, Radierung, Lithographie und Federlithographie.

Es ist erstaunlich, ein wie grosser und vielfältiger Bereich der Literatur durch die Umrisszeichnung abgedeckt ist, und dies gilt gleichermaßen für die Weltliteratur wie für die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts. Die illustrierten Werke und Autoren bilden einen regelrechten *Kanon*: Homer, Vergil, Ossian, die Bibel, Dante Alighieri, das Nibelungenlied, Till Eulenspiegel, William Shakespeare, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Gottfried August Bürger, Johann Peter Hebel, Ludwig Tieck, Friedrich de la



122

Alfred Rethel, Roland der treue Paladin (Rolandseck).
Adelheid von Stolterfoth, Rheinischer Sagen-Kreis

123

Alfred Rethel, Die Templer von Lahneck.
Adelheid von Stolterfoth, Rheinischer Sagen-Kreis

124

Alfred Rethel, Der Schwesterfelsen oder die sieben Jungfrauen (Oberwesel).
Adelheid von Stolterfoth, Rheinischer Sagen-Kreis

125

Alfred Rethel, Der Bürgermeister von Cölln.
Adelheid von Stolterfoth, Rheinischer Sagen-Kreis



Motte Fouqué, Clemens Brentano, Ludwig Uhland, Friedrich Rückert, Eduard Mörike.

Unter den bedeutenden Künstlern, die Umrisszeichnungen geschaffen haben, befinden sich solche, deren Namen noch heute geläufig sind, ebenso wie solche, die es verdienen würden, wieder entdeckt zu werden: John Flaxman, Asmus Jacob Carstens, Bonaventura Genelli, Philipp Otto Runge, Joseph Anton Koch, Moritz Retzsch, Peter von Cornelius, Joseph Führich, Julius Nisle, Martin Disteli, Alfred Rethel, Moritz von Schwind, Edward Jakob von Steinle.

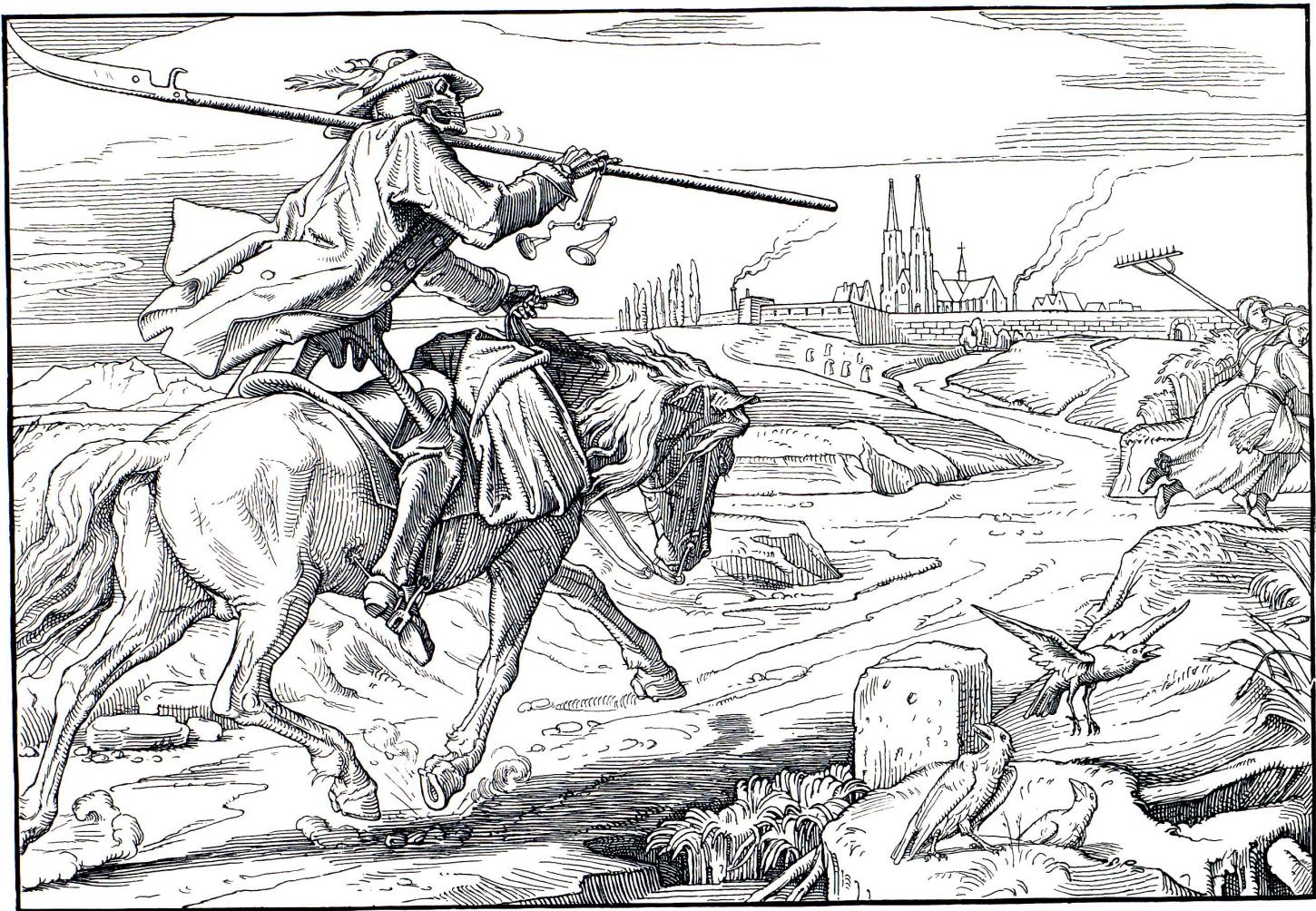
Die Schöpfungen dieser Künstler sind stets der Literatur dienende Illustration und nicht eigenmächtige Begleitung, die mehr oder weniger beziehungslos neben dem Text einhergeht, wie die Bildbeigaben in manchen Werken unserer Zeit.

Für das Kunstverständnis des 19. Jahrhunderts von grosser Bedeutung ist auch die Propagierung und Aufnahme der Umrisszeichnung in ihrer Zeit, hier am Beispiel August Wilhelm Schlegels (J. Flaxman, J. A. Koch) und Johann Wolfgang Goethes (M. Retzsch, P. von Cornelius, J. M. Wagner, E. N. Neureuther) allerdings mehr angedeutet als ausgeführt.⁷⁰

Wie diese verschiedenen zum Schluss gestreiften Aspekte zeigen, erweist sich der scheinbar enge Bereich der Umrisszeichnung für die Literatur- und Kunstgeschichte als ausserordentlich ergiebig und aufschlussreich.

Die Umrisszeichnung scheint ihre Lebens- und Anziehungskraft keineswegs eingebüßt zu haben; über Aristide Maillol, Henri Matisse, Aubrey Beardsley, Heinrich Vogeler, Pablo Picasso bis hin zu David Hockney und den der reinen Linie verpflichteten Comic strips unserer Zeit zeigt sich diese viel zu wenig beachtete «Gattung» immer wieder als erstaunlich lebens- und ausdrucksfähig.





126

Alfred Rethel, Auch ein Todtentanz aus dem
Jahre 1848 (zweites Blatt)

ANMERKUNGEN

In der vorliegenden Arbeit ist weder eine strenge Chronologie der Werke noch eine Chronologie der Künstler eingehalten, das heißt, Text- und Bildabfolge stimmen nicht überein.

Dies hat es ermöglicht, einerseits die Abbildungen aus dem Werk eines Künstlers weitgehend aufeinanderfolgend im Zusammenhang (J. Flaxman, P. von Cornelius, J. A. Koch, A. Rethel) wiederzugeben und andererseits Abbildungen nach Themen (Dante: J. Flaxman, B. Genelli, J. A. Koch – Ossian: J. A. Koch, Ph. O. Runge) oder Motiven zusammenzustellen.

Die Tatsache, dass die Bilder zahlreicher Autoren (Flaxman, Carstens, Genelli, Retzsch, Cornelius) nicht mit dem illustrierten Text erschienen sind, wurde hier nicht besonders in Rechnung gesetzt. Auch ohne Text bleiben diese wesensmässig *Illustrationen* literarischer Texte (die zudem als bekannt vorausgesetzt werden durften).

Gleicherweise wurde auch das nicht vollendete oder nicht veröffentlichte Illustrationswerk, als wesentlich zum Thema Buchillustration gehörig, berücksichtigt (Koch, Runge).

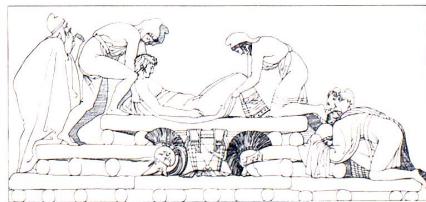
Die meisten der erwähnten Werke sind heute schwer zugänglich (oder konnten trotz intensiver Sucharbeit in nützlicher Frist und mit verhältnismässigem Aufwand weder in Bibliotheken noch in Museen namhaft gemacht werden); nur wenige sind in neuerer Zeit als Nachdrucke greifbar geworden, zum Beispiel:

- J. W. Goethe, Hermann und Dorothea. Mit den Umrissen zu Goethe's Hermann und Dorothea gezeichnet von Joseph Ritter von Führich, radiert von L. Gruner. Leipzig 1935
- Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Mit Lichtdrucken nach 16 Radierungen und 16 Zeichnungen von Martin Disteli. Leipzig 1935
- Schillers Lied von der Glocke. Ein Bilderzyklus von Moritz Retzsch. Ostfildern 1976 (gekürzt und verkleinert)
- Gustav Schwab, Sagen des klassischen Altertums. Mit sechsundneunzig Zeichnungen von John Flaxman. Mit einem Nachwort von Manfred Lemmer. Frankfurt a. M. 1975
- Siebenundzwanzig Umrisse zu J. P. Hebel's alemannischen Gedichten von Julius Nisle. Zweite, mit beigedrucktem Texte vermehrte Ausgabe. Stuttgart o. J. – Freiburg 1981

Deshalb hat es sich diese Arbeit zum Ziel gesetzt, auf die Kunst des Umrissstils und auf diese weitgehend verschollenen Werke in Text und Bild hinzuweisen und zu versuchen, sie wieder in ein allgemeineres Bewusstsein zu rufen. Dies mag kein streng *kunstwissenschaftliches* Unterfangen sein, doch ist es zuvörderst die Kenntnis der Bilder, die letztlich *Wissen schafft*.

- 1 August Wilhelm Schlegel, Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse. – In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799, S. 193
- 2 a.a.O. S. 203
- 3 a.a.O. S. 202
- 4 a.a.O. S. 203
- 5 a.a.O. S. 202
- 6 a.a.O. S. 207
- 7 John Flaxman. Mythologie und Industrie. Ausstellungskatalog. S. 106
- 8 Johann Wolfgang Goethe, WA, 1. Abt., Bd. 47, S. 246
- 9 Der Umrissstil oder die Umrisszeichnung (Konturzeichnung) wurzeln im Klassizismus. Diese Bezeichnungen meinen weniger eine graphische Technik, mit der Blei- oder Federzeichnungen reproduziert wurden (Radierung, Kupferstich, Holzschnitt, [Feder-] Lithographie), sondern eher einen «graphischen Stil». (Vergleiche: Die Kunst der Buchillustration. Ausstellungskatalog, S. 50)

- 10 August Wilhelm Schlegel, Athenaeum, S. 204f.
- 11 a.a.O. S. 246
- 12 a.a.O. S. 245
- 13 Wo in den Bildlegenden nicht ausdrücklich andere Stecher genannt werden, sind alle Stiche von Zeichnungen John Flaxmans von Tommaso Piroli gestochen worden. Zu beachten ist ferner, dass die Illustrationen aller Künstler gegenüber den Originalausgaben hier fast durchweg *verkleinert* wiedergegeben werden müssen. Die Bildformate in den Flaxmanschen Stichwerken beispielsweise betragen bis zu 30,8 × 54,4 cm (Ilias, Odyssee) und 29,5 × 46,2 cm (Aischylos).
- 14 In seinem Aufsatz legt August Wilhelm Schlegel dar, dass im ihm vorliegenden Bande «Hektors Abschied von Andromache» fehle. Demzufolge muss diese Abbildung von Flaxman den Ilias erst in späteren Auflagen beigefügt worden sein (August Wilhelm Schlegel, Athenaeum, S. 245).
- 15 Johann Wolfgang Goethe, WA, 1. Abt., Bd. 47, S. 344 Auf denselben Stich kommt Goethe auch an anderer Stelle zu sprechen: «Dass Flaxman die Leichen auf dem Saume der Wellen gegen Achill losschieben lässt, ist vortrefflich und wahrhaft antik. Hier kann man nicht weiter! Welle, Flussgott und Leiche werden dadurch zur Einheit, sowohl in der Idee, als in der Darstellung; und da, was das Wichtigste ist, Flussgötter und Leichen oben gehalten sind, so wird der Contur organisch geformt, und die Welle als unorganischer Stoff wird ganz beiseite gedrägt.
- 16 Die Götter, nach ihrer höheren Natur, scheinen die Leichen bequem zu behandeln, und doch ist auch diess dem Physischen gemäss, indem der Körper im Wasser leicht wird.
- 17 Der Held steht, zum Kämpfen gerüstet, nicht kämpfend, sondern mit Entsetzen zwischen ihnen! und hier ziemt ihm das Entsetzen, da er nicht von bewaffneten kräftigen Feinden, sondern von göttlichen Wundernaturen, Leichen und einem wilden Element bestürmt wird.» (Johann Wolfgang Goethe, Weimarerische Kunstausstellung vom Jahre 1801 und Preisaufgaben vom Jahre 1802. WA, 1. Abt., Bd. 48, S. 42)
- 18 a.a.O. S. 344
- 19 P.F.Schmidt. – In: Thieme-Becker, 12 Band, Leipzig 1916, S. 82
- 20 Ernst Beutler, Vorwort zu: John Flaxman's Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums, S. 8
- 21 John Flaxman. Mythologie und Industrie. Ausstellungskatalog, S. 117
- 22 Carl Ludwig Fornow, S. 218f.
- 23 Rudolf Bachtin, S. 81
- 24 Ob J. Flaxman, J. A. Koch und B. Genelli die teilweise in Rom aufbewahrten Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie von Sandro Botticelli gekannt haben oder nicht, lässt sich schlüssig nicht nachweisen. – Botticelli's Illustrationen, die ursprünglich allerdings zur Kolorierung vorgesehen waren, wirken wie eine Vorwegnahme der Umrisszeichnung (Abb. 127).
- 25 Max Jordan, Der Künstler und sein Werk. – In: Bonaventura Genelli's Umrisse zu Dante's Göttlicher Komödie, S. vii
- 26 Ähnlich hat Bertel Thorvaldsen «Hektors Abschied von Andromache und Astyanax» in einer Zeichnung von 1802 oder 1809 gestaltet (Abb. 128).
- 27 Ulrich Christoffel, Einleitung zu: Bonaventura Genelli, Aus dem Leben eines Künstlers, S. 16f.
- 28 Vergleiche John Flaxmans «Verbrennung Hektors»:



- 29 Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften. Herausgegeben und kommentiert von Peter Betthausen, S. 46
- 30 Philipp Otto Runge, Brief an Daniel Runge vom 14. October 1800, Hinterlassene Schriften, 2. Theil, S. 58ff.
- 31 Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften, 1. Theil, S. 257f.
- 32 a.a.O. S. 258
- 33 a.a.O. S. 261f.
- 34 a.a.O. S. 264
- 35 Otto R. v. Lutterotti, Joseph Anton Koch, S. 43
- 36 a.a.O. S. 45
- 37 Die Dante-Zeichnungen Kochs stehen weniger als etwa jene Genelis unter dem Einfluss von John Flaxman. «Dante und Vergil am Ufer des Acheron» erinnert in der Komposition vielmehr an Carstens' «Einschiffung des Megapenthes» und «Überfahrt des Megapenthes». Andererseits scheint bei Ph. O. Runge (Abb. 37) und L.S. Ruhl (Abb. 63) und vielleicht sogar bei C.F. Schultze (Abb. 111) der Geist im Hintergrund von J. Flaxmans «Der Alte im Idagebirge auf Kreta» (Abb. 48) angeregt, so wie etwa «Die Heuchler mit Kaiphas» und «Die Stolzen» von Genelli (Abb. 57, 58) die Anregung durch J. Flaxman (Abb. 49, 47) nicht verleugnen.
- 38 «Hier ist ein Wort zur Technik dieser Zeichnungen einzuschieben. Wie Koch selbst berichtet, begann er mit dem Konturieren der Kompositionen. Die reine Umrisszeichnung ist nicht als endgültiges Kunstwerk anzusprechen (diese technische Stufe also auch nicht in Abhängigkeit zu Flaxman zu sehen), sondern nur als eine Vorarbeit auf dem Wege zur gezeichneten *malerischen Komposition*, zur Zeichnung mit *Schatten und Licht*. Die Komposition wird nur mit grösstmöglicher Genauigkeit in den Umrissen festgelegt, um dann für die weiteren Fassungen, die auch verschiedene Formate annehmen können ... als verbindliche Grundlage zu dienen» (Dante, Vergil, Geyron, Ausstellungskatalog, S. 42 und 46). Ob diese Feststellung für jede Stufe der Illustrationsprojekte (Dante, Ossian) derart uneingeschränkt Gültigkeit besitzt, erscheint zumindest fraglich. Dass ganze Zyklen von Blättern zu Dante und Ossian mit grosser Sorgfalt und beträchtlichem Aufwand von Koch nur als *Vorarbeiten* «konturiert» worden sein sollen, will nicht recht einleuchten. Es stellt sich zumindest die Frage, ob diese durch den Umriss bestimmten Blätter nicht als gültige und nicht nur vorläufige Stufe neben anderen stehen. (Immerhin verrät Koch als Herausgeber der Carstens-Zeichnungen beim Radieren derselben ein tiefes Verständnis für das Wesen der Umrisszeichnung.) Eine solche Annahme wird schliesslich durch die Beobachtungen und Mitteilungen Hanna Hohls gestützt, welche die Ossian-Zeichnungen betreffen; die erwähnte Zusammenarbeit Kochs mit Piroli und ihre Art belegt den Wandel von Kochs Auffassungen und Absichten für die verschiedenen geplanten Ausgaben.
- 39 In der Bibliothèque Nationale, Paris, befindet sich die Ankündigung einer neuen illustrierten Ossian-Ausgabe, die offenbar (aus Mangel an Subskribenten) nie erschien. Der Prospekt mit dem Titel «Traduction Nouvelle et Complète, par M. de Saint-Géniès ..., ornée d'un grand nombre d'estampes en noir ou peintes, dont des poèmes d'Ossian ont fourni tous les sujets – Prospectus» enthält in ungeordneter Folge 37 Radierungen nach den 37 Wiener Zeichnungen, als Stecher ist Dumortier genannt, als Verleger Raffelin, als Drucker H. Fournier, Paris. Ein Vergleich der Radierungen mit Tommaso Pirolis übrigen Werken ... macht wahrscheinlich, dass es sich um Abzüge nach seinen Platten handelt» (Ossian und die Kunst um 1800, S. 83). Da Koch Pirolis «Stil» kennen musste, ist es undenkbar, dass er mit ihm zusammengearbeitet hätte, wenn er mit seiner Arbeitsweise und seinen Arbeitsergebnissen nicht einverstanden gewesen wäre. Kochs späteren «künstlerischen Absicht» wird durch einen Vergleich seiner beiden Radierungen mit den Arbeiten Pirolis deutlich: Während dieser die Zeichnungen – dem klassi-

zistischen Zeitgeschmack entsprechend – in vereinfachender Weise (im wesentlichen durch Konturen und Schraffuren) wiedergibt und die Figuren in der Tendenz klassischer ausbildet, ist in den eigenhändigen Radierungen Kochs – auch im Vergleich zu seinen Vorzeichnungen – eine »alteutsche«, »gotische« Stilisierung zu erkennen, so im Detailreichtum, in den Kostümen, in den Wirbeln und Knickeen der Gewänder. Kochs Radierungen entstanden möglicherweise wesentlich später als die Zeichnungen, nachdem der ursprüngliche Plan gescheitert war« (Ossian und die Kunst um 1800, S. 83).

Das heisst, dass Koch bei der geplanten späteren Ausgabe andere künstlerische Ziele verfolgte als bei der früheren, in Zusammenarbeit mit Piroli entstandenen. Vergleiche Anmerkung 51.

- 39 August Wilhelm Schlegel, Artistische und literarische Nachrichten aus Rom, Sp. 1017f.
 40 Friedrich Noack. – In: Thieme Becker, 21. Band, Leipzig 1927, S. 84
 41 Arthur Rümann, Das illustrierte Buch ..., S. 224
 42 Vergleiche dazu M. Retschs Illustration »Faust und Mephistopheles beim Rabenstein«:



- 43 Johann Wolfgang Goethe, W.A. 1. Abt. Bd. 49.1, S. 356f
 44 Leopold Hirschberg warnt nachdrücklich vor den bei Audot in Paris erschienenen Nachstichen von Moritz Retschs Arbeiten; er bezeichnet sie als »eine werthlose Verschlechterung der Ur-Ausgabe« und als »Machwerk« (Leopold Hirschberg, Moritz Retsch, Chronologisches Verzeichnis ..., S. 5f.). Wenn diese Beurteilung gerechtfertigt ist, sind auch die hier wiedergegebenen Abbildungen von Ludwig Sigismund Ruhl mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen. Da leider für die Wiedergabe eine deutsche Ausgabe nicht zur Verfügung stand, musste auf die 1830 (Macbeth) und 1832 (Der Kaufmann von Venedig) bei Audot in Paris erschienenen zurückgegriffen werden.

- 45 Arthur Rümann, Das illustrierte Buch ..., S. 236
 46 a.a.O. S. 237f.
 47 Herman Grimm, Fünfzehn Essays, S. 498
 48 Herman Riegel, Cornelius..., S. 204
 49 a.a.O. S. 233
 50 a.a.O. S. 390
 51 Nicht ohne Berechtigung wurde geltend gemacht, »dass die späteren Pausen der Nazarener nur vordergründig als Umrisszeichnungen anmuten: sie sind nur Hilfsmittel, z.B. Gemäldekarton oder Vorlage für den Stecher oder Fixierung einer Bildkomposition für den Künstler selbst« (John Flaxman, Mythologie und Industrie. Ausstellungskatalog, S. 209). – Vergleiche Anmerkung 38.
 Der nazareische Zeichenstil ist gerade bei Cornelius letztlich nicht allein damit zu erklären, denn er hat wiederholte Werke und Entwürfe als Umrisse veröffentlicht. Die besonders in der Zeit von etwa 1811–1819 vielfach vorhandenen »besonderen Umrisszeichnungen von ausgeführten Blättern« deutet Herman Riegel mit einem Hinweis zur Entstehung der Faustzeichnungen: »Vor allem stechen als der ihm eigenthümlichste Vorzug die kühnen, festen und sicheren Linien hervor, die der Meister mit Bleistift, Feder oder Kohle macht. In der neueren Zeit giebt es nur sehr Wenige, die ihm hierin

gleichkommen, und unter diesen Wenigen ist in Bezug auf Feder und Bleistift Overbeck der erste; im Kohlenkarton wird ihm Schnorr näher stehen. Auf diese Sicherheit der Zeichnung war von Anfang sein Streben gerichtet, weil er mit grosser Kraft empfand und erkannte, dass durch die stärkste Betonung dieses wesentlichen Elementes in der malerischen Kunst auch das Geistige derselben gehoben und damit der Sieg gegen das geistlose Zopfthum gesichert werden musste. Merkwürdig ist es deshalb, zu sehen, wie Cornelius sein erstes bedeutendes Werk, den Faust ausführte. Er entwarf zuerst die Zeichnungen in kleinem Massstabe, übertrug sie dann in der beabsichtigten Grösse auf ein besonders starkes Papier und suchte sie in entschieden und möglichst starken Contouren festzustellen. Dann nahm er dünnes Papier und zeichnete die Contouren, indem er jede Linie nochmals streng prüfte und nötigenfalls berichtigte, sauber durch. Diese Durchzeichnung wurde darauf mit der Feder ausgeführt und in allen Theilen vollendet. Dass zudem bei der Anlage des Entwurfes und der Contouren Cornelius mit der grössten Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen ist, beweisen die zahlreichen uns erhaltenen Studienblätter zum Faust. Auf solche Weise aber gelangt er zu einem so hohen Grade von Kunstfertigkeiten im Zeichnen ... Mit der ruhigen Sicherheit des Genius spricht Cornelius seine Gedanken in solchen Linien aus, und lässt deutlich erkennen, wie er darauf ausgeht, nur das zum Verständniss Nöthige zu geben ...« (Herman Riegel, Cornelius ..., S. 392 bzw. 288)

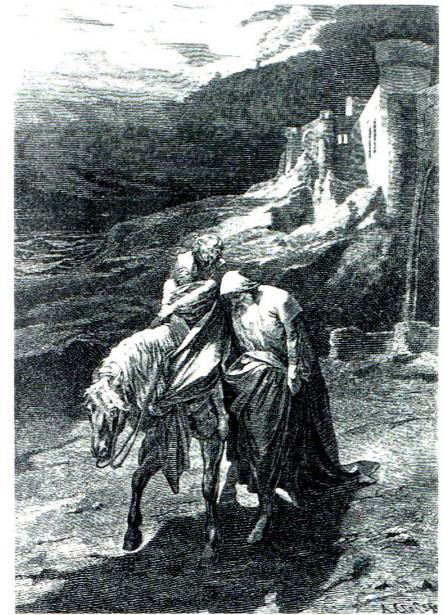
- 52 Herman Grimm, Fünfzehn Essays, S. 424
 53 Johann Wolfgang Goethe, Über Kunst und Alterthum, zweyten Bandes erstes Heft. – Als Vorrede abgedruckt in: Das eleusische Fest. Schillers Dichtung. Bildlich dargestellt von J. M. Wagner, S. 3ff.

- 54 Zum Beispiel:
 Ludwig Nauwerck, Darstellungen zu Goethes Faust. Hamburg 1832
 Gustav Nehrlich, Zeichnungen nach Goethes Faust (1831). Neuwied, Leipzig (1864)
 55 Diese Kupfer wurden Friedrich Unger durch Arthur Rümann zugeschrieben. Diese Zuschreibung wird hier übernommen.
 56 Arthur Rümann, Das illustrierte Buch ..., S. 235
 57 Uhland zählt zu den im 19. Jahrhundert häufig illustrierten Autoren. Dass literarische Stoffe auch mit andern Techniken künstlerisch effektvoll illustriert wurden, möge als ein einzelnes Beispiel etwa der Holzschnitt zu »Des Sängers Fluch« von Adolf Closs belegen (siehe 3. Spalte oben).

Ferner darf im Zusammenhang dieser Arbeit Eugen Napoleon Neureuther (1806–1882) nicht ganz übergegangen werden; auch er benützt die Umrisslinie als Ausdrucksmitte, verbindet zudem aber illustrative und ornamentale Elemente, bezieht den illustrierten Text in seine Kompositionen mit ein und lässt ihn von Arabesken umranken. Damit geht er über den Bereich der reinen Umrisszeichnung hinaus, weshalb er hier nur am Rande Erwähnung findet. Seine Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanen, die als Federlithographien veröffentlicht wurden (Abb. 129–132), fanden auch den Beifall des Dichters, und zwar in eher ungewohntem Ausmass:

«Ihre Blätter, mein Wertheister, haben soviel Gutes dass ich nicht anfangen will, davon zu reden, weil ich sonst nicht endigen würde. Sie haben dem lyrischen Charakter der Ballade einen glücklich-bildlichen Ausdruck zu finden gewusst, der wie eine Art von Melodie jedes einzelne Gedicht auf die wundersamste Weise begleitet und durch eine ideelle Wirklichkeit der Einbildungskraft neue Richtungen eröffnet.

Nur soviel sag ich: vervielfältigen Sie eben so geistreich und zart Ihre Zeichnungen im Steindruck und geben mir dadurch Gelegenheit, meinen Commentar beyfallig zu erweitern.» (Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 23. September 1828 an Eugen Napoleon Neureuther)



Adolf Closs, Illustrationen zu »Des Sängers Fluch« von Ludwig Uhland. Holzschnitt nach einer Zeichnung von Gabriel Max. (Uhlands Gedichte mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Camphausen, Closs, Mackart, Max, Schröder, Schütz. Stuttgart 1867, S. 464 – Stadtbibliothek, Winterthur)

«Ihre lithographierten Blätter, mein Wertheister, haben mir, wie früher die Zeichnungen, viel Vergnügen gemacht, auch zweifle ich nicht, da sie durch die Vervielfältigung sich allgemeiner verbreiten können, an freundlicher Aufnahme.» (Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 25. August 1829 an Eugen Napoleon Neureuther)

«In einer guten Stunde hoff ich Ihnen das Zeugnis zu geben: dass Ihre Randzeichnungen mit unter diejenigen Ereignisse gehören, die mir eigentlich das Schicksal erfreulich machen, so hohe Jahre erreicht zu haben.» (Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 26. September 1830 an Eugen Napoleon Neureuther – Dem Brief lag die Anzeige von J. H. Meyer in den Wiener Jahrbüchern 1830, Anzeige-Blatt für Wissenschaft und Kunst, Nr. II, S. 19 bei.)

«Lassen Sie mich, so lange wir zusammen auf der Oberfläche dieses Erdballs wirken, theilnehmen an Ihren glücklichen Kunsterzeugnissen, so wie an den, wie ich wünsche, vorteilhaften Ereignissen Ihres Lebens.» (Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 27. November 1831 an Eugen Napoleon Neureuther)

«Doch kann ich nicht unterlassen noch einiges hinzufügen: In allen diesen Blättern, wie in den früheren, findet sich kein Zug der nicht gefühlt wäre, und selbst die Elemente, die Sie zu Ihren Schöpfungen genialisch zusammenrufen, verwandeln sich einer zwar phantastischen, durchaus aber geistreichen Natur gemäss. Ich bin sehr verlangend auf die Folge; denn bisher muss ich mir immer sagen: Ihre Werke bestechen mich, indem sie meine verschiedensten Erzeugnisse auf eine eigene wunderbare Art, in einer eignen Sphäre, zu einem eignen seltsamen Leben befördern.» (Johann Wolfgang Goethe, Brief vom 28. Februar 1832 an Eugen Napoleon Neureuther)

«In der Kunst», sagte er, »ist mir nicht leicht ein erfreulicheres Talent vorgekommen als das von Neureuther ... Die Gegenstände aus allen Reichen der Natur sind ihm geläufig, er zeichnet ebenso wohl Gründe, Felsen und Bäume wie Tiere und Menschen; Erfahrung, Kunst und Geschmack besitzt er im hohen Grade, und indem er eine

Sandro Botticelli, Abgrund der Giganten (Metallstift und Feder auf Pergament).

Dante, Die Göttliche Komödie, Inferno, 31. Gesang, (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin-West – Fotografie: Jörg P. Anders)

Bertel Thorvaldsen, Hektors Abschied von Andromache und Astyanax (Bleistift und schwarze Kreide, weiß gehöht).

Homer, Ilias, 6. Gesang.

(Thorvaldsens Museum, Kopenhagen – Fotografie: Lennart Larsen)

solche Fülle in leichten Randzeichnungen gewissermaßen verdeckt, scheint er mit seinen Fähigkeiten zu spielen, und es geht auf den Beschauer das Behagen über, welches die bequeme freie Spende eines reichen Vermögens immer zu begleiten pflegt.

In Randzeichnungen hat es auch niemand zu der Höhe gebracht wie er, und selbst das grosse Talent von Albrecht Dürer war ihm darin weniger ein Muster als eine Anregung.»

(Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 5. April 1831)

58 Robert Feger, Zu Julius Nisle und seinem Werk. – In: Siebenundzwanzig Umriss zu J. P. Hebel's alemannischen Gedichten von Julius Nisle. Zweite, mit beigeindruckten Texte vermehrte Ausgabe. Stuttgart o.J. – Freiburg 1981 (Nachdruck)

59 Die Kunst der Illustration, Ausstellungskatalog, S. 55

60 Angelika Lenz, im Jahresbericht 1976 (Redaktion: Detlev Lüders). – In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1977, herausgegeben von Detlev Lüders. Tübingen 1977, S. 451ff. sowie Abb. 6, 7

61 Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Katalog zur Ausstellung, S. 276f.

62 Angelika Lenz, im Jahresbericht 1976 (Redaktion: Detlev Lüders). – In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1977, herausgegeben von Detlev Lüders. Tübingen 1977, S. 451ff. sowie Abb. 6, 7

63 Hans Vollmer. – In: Thieme-Becker, 31. Band, Leipzig 1937, S. 573

64 Arthur Rümann, Das illustrierte Buch ..., S. 224

65 Lucien Leites, Irma Noseda, Bernhard Wiebel, Martin Disteli 1802-1844. Ausstellungskatalog, S. 21

66 Alfred Rethel, Briefe, S. 119

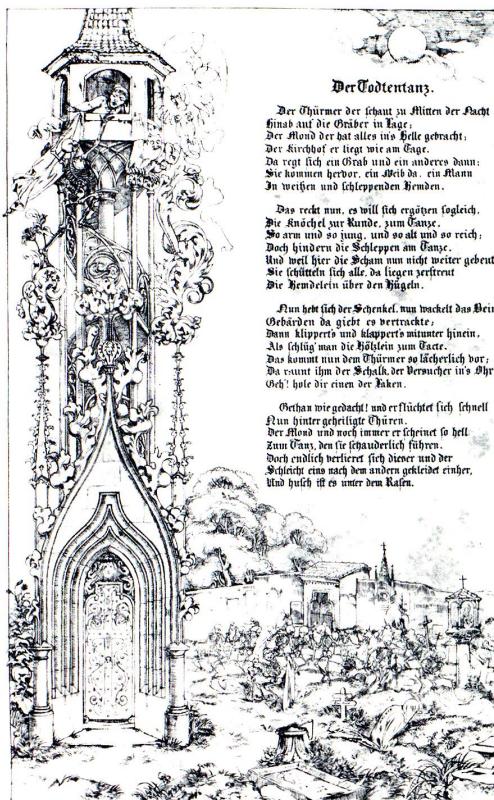
67 Charles Baudelaire, L'art philosophique. – In Charles Baudelaire, Œuvres complètes II, herausgegeben von Claude Pichois. Paris 1976, S. 599

68 Arthur Rümann, Das illustrierte Buch ..., S. 252

69 Zwischen Rang und Berühmtheit eines Autors, der Illustration seiner Werke und zwischen Absatz beziehungsweise Auflagenhöhe scheint eine Art «förderliche» Wechselwirkung zu bestehen.

70 Nicht minder aufschlussreich für die umfassende Bildung der Künstler, ihr Verständnis und ihre Deutung der illustrierten Werke sowie für die künstlerische Bildauffassung sind ihre eigenen Erläuterungen zum dargestellten Bildgegenstand (vergleiche dazu die kommentierenden Äußerungen von A.J. Carstens, Ph.O. Rungé und M. Retzsch zu ihren Illustrationen in den Legenden zu den Abbildungen 20, 23, 24, 37-40 und 85-88).





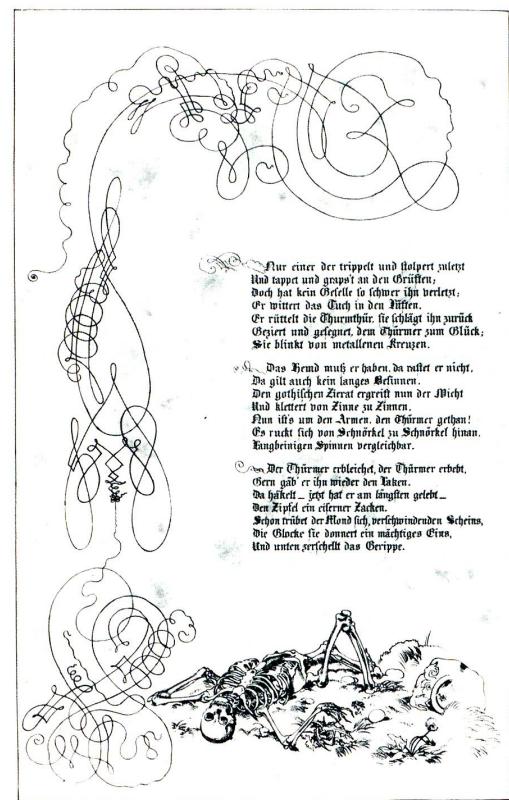
Der Totentanz.

Der Thürmer der schaut zu Mitten der Nacht
Ging auf die Gräber in's Dorf.
Der Mond der hat alles ins Helle gebracht;
Der Kirchhof er liegt wie am Tage.
Da regt sich ein Grab und ein anderes dann:
Sie kommen herbei, ein Weib da, ein Mann
In weitem und schleppenden Händen.

Das reckt nun, es will sich ergötzen lieglich.
Die Knöchel zur Runde, zum Tanz.
So arm und so jung, und so alt und so reich;
Doch hindern die Schleppen am Tanz.
Und weil hier die Scham nun nicht weiter gebreit,
Sie schütteln sich alle, da liegen zerstreut
Die Hemdelein über den Hügeln.

Nun holt sich der Schenkel, nun rockelt das Bein.
Gehäden da nicht so vertrekt,
Dann klappert und klappert's mitunter hinein.
Als schlägt man die Höllein zum Tante.
Das kommt nun den Thürmer so lächerlich vor:
Da raunt ihm der Schenkel der Versucher in's Ohr:

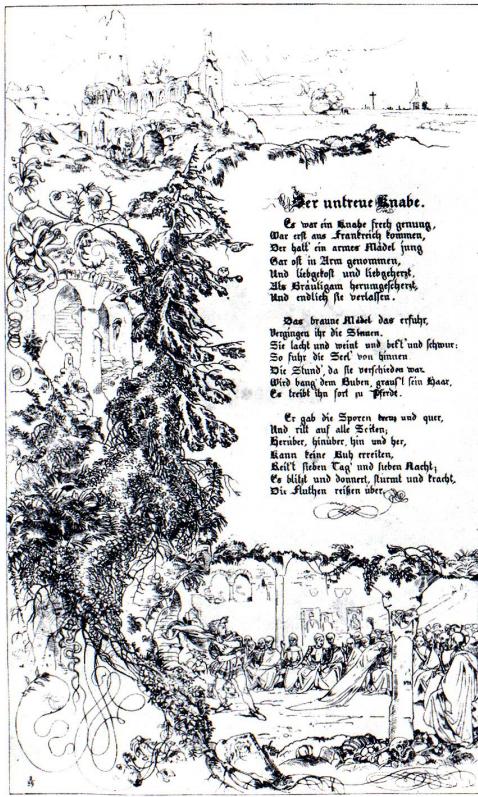
„Gehan wie gedreht und erfüchtet sich schnell
Nun hinter geheiligte Thüren.
Der Mond und noch immer er leuchtet so hell
Zum Tanz, den sie schauderlich führen.
Doch endlich verschert sich dieser und der
Schleicht eins nach dem andern gekleidet einher,
Und hulch ist es unter dem Raus.“



Nur einer der trippelt und spaziert zuletzt
Und rappet und grapsot an den Kreissen,
Doch hat kein Geistle so schmerz ihn verletzt,
Oft wittert das Buch in den Hügeln.
Er rüttelt die Thürmthe, sie schlägt ihn zurück
Geiert und gespenst, den Thürmer zum Glück,
Sie blinkt von metallenen Kreisen.

Der Frend muss er haben, da rüttet er nicht,
Die gilt auch kein langer Schatten.
Der göttlichen Zirat ergräbt nun der Macht
Und klettert von Zinne zu Zinne.
Das ist um den Armen den Thürmer gehan!
Es rückt sich von Schenkel zu Schenkel hinan,
Kunghinteren Spinnen vergleichbar.

Der Thürmer erbleicht, der Thürmer erheit,
Gern gab er ihm wieder den Tanz.
Da rückt – Gott hat er am Angeln gelehrt –
Der Kiepel er ist der Zahn.
Schön rückt der Mond sich verschwindendem Scheins,
Die Glöcke sie donnert ein mächtiges Geräus,
Und unten zerstölt das Gerippe.

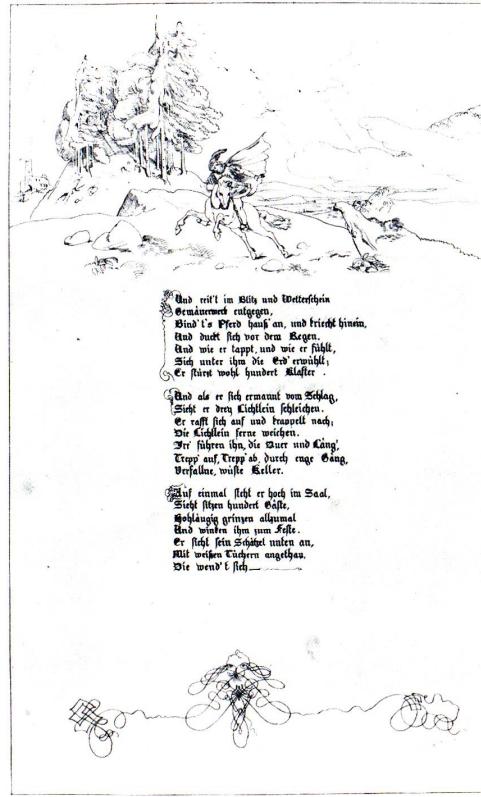


Der untreue Knabe.

Es war ein Knabe frisch gerung,
War oft aus Frankenland kommen,
Der half ein armes Mädel jung
Gut oft in Alen genommen,
Und liebgest und liebgebet,
Als Brautgauz gerungen gehet,
Und endlich sie verhafet.

Das braune Mädel das erfuhr,
Beging sich ihr die Szenen.
Sie lacht und weint und kett und schwein,
So fuhr die See' von hinten
Die Stund', da sie verfiedet war,
Wird klang dem Baben, graut' sein Haar,
Es trekt ihn fest in' Hörde.

Er gab die Sporen henn und quer,
Und rill auf alle Seiten,
Brüder, hinter hin und her,
Kann' keine Sub erretten,
Kalt' sieben Tag um' einen Nacht,
Es blit' und blitzen, sturmt und bracht,
Es lüften reihen über.



Und rillt im Böen und Wetterstchein
Gewiss' er nicht so lebtag,
Bind' s' Fleid hund an, und tricht hinan,
Und duckt sich vor dem Regen,
Und wie er lappet, und wie er füßt,
Sich unter ihm die Erd' erweicht,
Er stinkt wohl hundert Klafter.

Und als er sich erneut vom Schlag,
Sicht' er den Kieklein schreitend,
Er rafft sich auf und knappelt nach,
Die Kieklein sehn' weichen,
Ihr führen ihn, die Baut und Lang,
Trepp' auf, Trepp' ab, durch eige Gang,
Vorfallen, wölft' Keller.

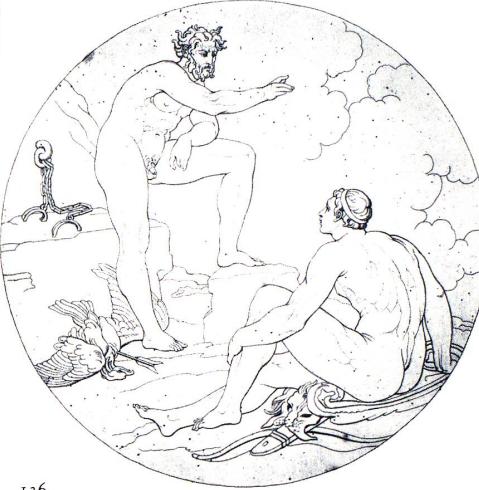
Und einmal sieht er hoch im Saal,
Sicht' sten hundert Hölle,
Schlängig grinsen allumal
Und wölft' ihm zum Fest.
Er schl'ft sein Schädel unten an,
Mit weien Tüchern angelas,
Die wend' l' sich —

131, 132

BIBLIOGRAPHIE



133
Bonaventura Genelli, Prometheus. Die Belehrung des Menschen



136
Bonaventura Genelli, Der befreite Prometheus
(Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)



134
Bonaventura Genelli, Prometheus. Der Raub des Feuers



135
Bonaventura Genelli, Der gefesselte Prometheus

BILDNACHWEIS / DANK

Verlag und Verfasser danken den Bibliotheken, Instituten und Museen sowie anderweitigen Rechteinhabern, die ihnen Aufnahmen zum Abdruck überließen oder solche anfertigten und freundlicherweise die Abdrucksrechte erteilten:

- Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel
- Staatliche Museen Berlin und Sammlung der Zeichnungen in der National-Galerie, Berlin (Ost)
- Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (West)
- Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.
- Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Hamburg
- Thorvaldsens Museum, Kopenhagen
- Royal Academy of Arts, London
- Bayerische Staatsbibliothek, München
- Staatliche Graphische Sammlung, München
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München
- Kunstmuseum, Solothurn
- Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart
- Bibliothek der Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Wien
- Stadtbibliothek, Winterthur
- Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel
- Zentralbibliothek, Zürich

Flavigny sur Ozerain / Oberwil-Lieli, Oktober und November 1988

- Rudolf Bachtelitzner, Die Nazarener. München 1976
Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeits-
aneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des
19. Jahrhunderts. Berlin 1983
Ulrich Christoffel, Die romantische Zeichnung von Runge
bis Schwind. München 1920
Herbert von Einem, Deutsche Malerei des Klassizismus und
der Romantik, 1760–1840. München 1978
Carl Ludwig Fernow, Leben des Künstlers Asmus Jakob
Carstens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten
Jahrhunderts. Leipzig 1806
John Flaxman's Zeichnungen zu Sagen des klassischen
Altertums. Herausgegeben von Ernst Beutler. Leipzig
1910
Ernst Förster, Die deutsche Kunst in Rom. – In: Athanasius
Graf Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst,
dritter Band. Berlin 1841, S. 241–367
Willi Geismeier, Die Malerei der deutschen Romantiker.
Dresden 1984
Johann Wolfgang Goethe, Goethes Werke. Herausgegeben
im Auftrage der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Wei-
marer Ausgabe. Weimar 1887–1919 (zitiert als WA)
Herman Grimm, Essays. Hannover 1859
Herman Grimm, Fünfzehn Essays. Neue Folge. Berlin 1875
Leopold Hirschberg, Moritz Retzsch. Chronologisches Ver-
zeichniss seiner graphischen Werke, zum ersten Mal zu-
sammengestellt. Berlin 1925
David Koch, Peter Cornelius. Ein deutscher Maler. Stuttgart
1905
Die Briefe Joseph Anton Kochs an den Freiherren Karl Fried-
rich von Uexküll. Mitgeteilt von Arthur von Schneider. –
In: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 59
(1938), S. 186–208 und 258–280
Otto R. v. Lutterotti, Joseph Anton Koch 1768–1839. Leben
und Werk. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis.
Wien, München 1985
Hans Marshall, Bonaventura Genelli. Leipzig 1912
Athanasius Graf Raczyński, Geschichte der neueren deut-
schen Kunst. Drei Bände. Berlin 1836, 1840, 1840
Alfred Rethel. Des Meisters Werke in 300 Abbildungen.
Herausgegeben von Josef Ponten. Stuttgart, Leipzig 1911
Alfred Rethels Briefe. In Auswahl herausgegeben von Josef
Ponten. Berlin 1912
Herman Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Male-
rei. Zweite Ausgabe. Hannover 1870
Arthur Rümann, Die illustrierten deutschen Bücher des
19. Jahrhunderts. Stuttgart 1926
Arthur Rümann, Das illustrierte Buch des xix. Jahrhunderts
in England, Frankreich und Deutschland 1790–1860.
Leipzig 1930
Arthur Rümann, Der Einfluss der Randzeichnungen Al-
brecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians auf die
romantische Graphik in Deutschland. Mit 5 Abbildun-
gen. – In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kun-
stwissenschaft 3 (1936), S. 134–148
Carl Friedrich von Rumohr, Ueber den Einfluss der Littera-
tur auf die neueren Kunstbestrebungen der Deutschen. –
In: Athanasius Graf Raczyński, Geschichte der neueren
deutschen Kunst, dritter Band. Berlin 1841, S. 369–382
Philipp Otto Runge, Hinterlassene Schriften. Herausgegeben
von dessen ältestem Bruder (Daniel Runge). Erster und
Zweyter Theil. Hamburg 1840 und 1841
Philipp Otto Runge, Briefe und Schriften. Herausgegeben
und kommentiert von Peter Betthausen. München 1982
August Wilhelm Schlegel, Über Zeichnungen zu Gedichten
und John Flaxman's Umrisse. – In: Athenaeum. Eine
Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich
Schlegel. Zweiten Bandes Erstes Stück. Berlin 1799,
S. 193–246
August Wilhelm Schlegel, Artistische und literarische Nach-
richten aus Rom. Im Frühling 1805. An Hn. Geh. Rath.
von Goethe. – In: Intelligenzblatt der Jenaischen Allgem.
Literatur-Zeitung, Numero 120 und 121, Sp. 1001–1024

René Strasser, Herman Grimm. Zum Problem des Klassizismus. Zürich, Freiburg i.Br. 1972
Wolf Stubbe, Illustrationen und Illustratoren. – In: Buchkunst und Literatur in Deutschland 1750 bis 1850. Herausgegeben von Ernst L. Hauswedell und Christian Vogt. Hamburg 1977

Ferdinand Stuttmann, Johann Heinrich Ramberg. München 1929

Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Herausgegeben von Hans Vollmer. Leipzig Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog. München 1975
Gottfried Walchli, Martin Disteli 1802–1844. Zeit – Leben – Werk. Zürich 1943

Wolfgang Wegner, Die Faustdarstellung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Amsterdam 1962

Ausstellungs- und Bestandeskataloge

Zeichnungen deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Katalog zur Ausstellung. Bearbeitet von Eva Maria Krafft. Basel 1982

Traum und Wahrheit. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik. Herausgegeben von Jürgen Glaesmer. Bern 1985

John Flaxman, Mythologie und Industrie. Hamburger Kunsthalle. Herausgeber: Werner Hofmann. München 1979

Ossian und die Kunst um 1800. Hamburger Kunsthalle. Herausgeber: Werner Hofmann. Hamburg 1974

Totentanz, Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute. Herausgeber: Friedrich W. Kasten. Mannheim o. J.

Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790–1850 aus eigenem Besitz. Staatliche Graphische Sammlung München. Katalogbearbeitung: Gisela Scheffler, Barbara Hardtwig. München 1979

Martin Disteli 1802–1844. ... und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern. Kunstmuseum Olten. Redaktion: Lucien Leitess, Irma Noseda, Bernhard Wiebel. Olten 1981

Ulrike Gauss, Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1976

Dante, Vergil, Geyron. Der 17. Höllengesang der Göttlichen Komödie in der bildenden Kunst. Staatsgalerie Stuttgart. Ausstellung und Katalog: Christian v. Holst. Stuttgart 1980

The Art of Illustration. Englische illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Dr. Ulrich von Kritter. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ausstellung und Katalog: Regine Timm. Wolfenbüttel 1984

L'Art d'illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ausstellung und Katalog: Ulrike Bodemann. Wolfenbüttel 1985

Die Kunst der Illustration. Deutsche Buchillustration des 19. Jahrhunderts. Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Ausstellung und Katalog: Regine Timm. Wolfenbüttel 1986

Illustrierte Werke (nach Künstlern geordnet)

Esaias Tegnér's Frithiofsage. Übersetzt von Julius Minding. Mit 25 Stahlstichen nach Zeichnungen von Achenbach und BÖHMER. Berlin, Stralsund 1842

CARSTENS Werke in ausgewählten Umriss-Stichen von Wilhelm Müller. Herausgegeben von Herman Riegel. Zweite Auflage. Leipzig 1869

Bilder zu Goethe's Faust von P. CORNELIUS. Frankfurt o. J. Umriss zu Dante's Paradies, von Peter von CORNELIUS. Mit erklärendem Texte, von Dr. I. Doellinger. Leipzig (1830)

Peter von CORNELIUS, Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München. Gestochen von H. Merz. Mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster. Leipzig 1875
M. DISTELI's Umrisse zu A.E. Fröhlichs Fabeln. Aarau (1829)

Abentheuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Erster Theil. Land-Reisen. Mit 16 radirten Blättern von M. DISTELI. Solothurn 1841

The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the composition of John FLAXMAN sculptor. Rome 1793 (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

Compositions from the tragedies of Aeschylus, designed by John FLAXMAN, engraved by Thomas Piroli. London 1795 (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

La Divina Comedia di Dante Alighieri. Cio l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. Composito da Giovanni FLAXMAN Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli. Roma (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

Vier Tragödien des Aeschylus übersetzt von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg. Mit 16 Kupfern nach FLAXMAN von G. Hardorf. Hamburg 1802

J. FLAXMAN, Picturæ lineares ad Homerii Iliadem. Ex prototypo in brevius contractas scalpis V. K. SCHNORR. Lipsiae 1804

Frühlingsalmanach. Herausgegeben von Nicolaus Lenau. 1836. Stuttgart 1836 (Ferdinand August Michael FELLNER) (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

B. GENELLI's Umrisse zum Homer mit Erläuterungen von Dr. Ernst Förster. Stuttgart 1866

Bonaventura GENELLI's Umrisse zu Dante's Göttlicher Komödie. Unter Leitung des Künstlers gestochen von H. Schütz. Neue Ausgabe. Mit erläuterndem Text in deutscher, italienischer und französischer Sprache. Herausgegeben von Dr. Max Jordan. Leipzig 1867

Satura. Compositionen von Bonaventura GENELLI. In Umrissen gestochen von H. Merz, H. Schütz und A. Spiess. Mit einem erläuternden Text herausgegeben von Dr. Max Jordan. Leipzig 1871 (Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart)

Bonaventura GENELLI, Aus dem Leben eines Künstlers. Nach den bisher unveröffentlichten Originalzeichnungen im Kupferstichkabinett des Leipziger Museums. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Christoffel. Berlin o. J.

60 Kompositionen nach GIRODET zu Virgil's Aeneide. Gestochen unter Leitung von Eduard Schuler, mit begleitendem, erzählendem Texte von Dr. K. L. Schmidt. Carlsruhe 1840

Umrisse zu Uhlands Balladen und Romanzen von S. H. JARWART. Nürnberg 1837

Umrisse zu Friedrich Rückert's Nal und Damajanti, gezeichnet von Johann Jacob JUNG. Mit erläuternden Anmerkungen von Dr. C. F. Nietsch. Frankfurt a. M. 1839 (Bayerische Staatsbibliothek, München)

Randzeichnungen zu Goethes Balladen und Romanzen von Eugen NEUREUTHER. Erstes und zweites Heft. München, Stuttgart, Tübingen 1829 (Zentralbibliothek, Zürich)

Siebenundzwanzig Umrisse zu J. P. Hebel's alemannischen Gedichten. Von Julius NISLE. Mit einer Einleitung von A.L. Zweite, mit beigedrucktem Texte vermehrte Ausgabe. Stuttgart o. J.

Dreissig Umrisse zu J. P. Hebel's alemannischen Gedichten. Von Julius NISLE. Mit einer Einleitung und Lebensbeschreibung. Vierte, mit beigedrucktem Texte vermehrte Ausgabe. Stuttgart o. J.

Umrisse zu Uhland's Gedichten in 36 Blättern von Julius NISSE (sic). Neue Auflage. Stuttgart o.J.

Umrisse zu Schiller's Werken in 72 Blättern mit Schiller's Portrait nach Zeichnungen von Julius NISSE (sic). Neue Auflage. Stuttgart o.J.

Umrisse zu Goethe's Hermann und Dorothea. Erfunden von M. OPPENHEIM, auf Stein gezeichnet von A. Lucas. Frankfurt a. M. 1828

Rheinischer Sagen-Kreis. Ein Ciclus von Romanzen, Balladen und Legenden des Rheins, nach historischen Quellen bearbeitet von Adelheid v. Stolterfoth. Mit Ein und

Zwanzig Umrissen, nach Zeichnungen von A. RETHEL in Düsseldorf, lithographiert von Dielmann. Frankfurt a. M. 1835

Auch ein Todtentanz aus dem Jahre 1848. Erfunden und gezeichnet von Alfred RETHEL. Mit erklärendem Text von R. Reinick. Ausgeführt im akademischen Atelier für Holzschnidekunst zu Dresden unter Leitung von H. Bürkner. Zweite Auflage. Leipzig o.J.

Umrisse zu Schiller's Lied von der Glocke nebst Andeutungen von Moritz RETZSCH. Stuttgart o.J.

Schiller's Pegasus im Juche nebst Andeutungen zu den Umrissen von Moritz RETZSCH. Stuttgart, Augsburg o.J.

Umrisse zu Schillers Kampf mit dem Drachen. Gezeichnet von Moritz RETZSCH. Stuttgart, Tübingen 1825

Umrisse zu Goethes Faust. Erster und zweiter Teil. Gezeichnet von Moritz RETZSCH. Stuttgart o.J.

Gallerie zu Shakespeare's dramatischen Werken In Umrissen erfunden und gestochen von Moritz RETZSCH. Erste Lieferung Hamlet. Mit C. A. Boettiger's Andeutungen und den szenischen Stellen des Textes. Leipzig, London 1828

Gallerie zu Shakespeare's dramatischen Werken. In Umrissen erfunden und gestochen von Moritz RETZSCH. Ausgabe in einem Bande. Leipzig 1847

Umrisse zu Bürgers Balladen von Moritz RETZSCH. Mit Bürgers Text und Erläuterungen, biographischen und kunstgeschichtlichen Notizen von L. Hermann. Neue Auflage. Leipzig 1872 (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

Die Ballade der Lenore von G. A. Bürger. In zwölf Umrissen, erfunden und gezeichnet von J. Chr. RUHL. Cassel 1827

Galerie des Shakespeare. Série V. Macbeth. Huit Dessins de (Ludwig Sigismund) RUHL, gravés à l'eau-forte, sur acier, et accompagnés d'une analyse de la pièce. Paris 1830

Galerie des Shakespeare. Série IV. Le Marchand de Venise.

Neuf Dessins de (Ludwig Sigismund) RUHL, gravés à l'eau-forte, sur acier, et accompagnés d'une analyse de la pièce. Paris 1832

Undine von F. de la Motte Fouqué, in Umrissen von C.F. SCHULTE dargestellt. Nürnberg (1818) (Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel)

Die Historie von der Schönen Lau. Von Eduard Mörike. Mit sieben Umrissen von Moritz von SCHWIND; in Kupfer radirt von Julius Naeu. Stuttgart 1873

Die Chronik des fahrenden Schülers. Erstlich beschrieben von dem weiland Meister Clemens Brentano. (Mit sechs Holzschnitten von Eduard von STEINLE). Augsburg 1882

Das Lied der Nibelungen. Aus dem altdutschen Original übersetzt von Joseph von Hinsberg. Dritte verbesserte Auflage. Mit sechs Kupfern (von Friedrich UNGER). München 1837

Das eleusische Fest. Schillers Dichtung. Bildlich dargestellt von J. M. WAGNER. Gestochen von F. Ruscheweyh. Rom MDCCXVII. Stuttgart, Tübingen o.J.