



ISBN 3-9808582-5-1

Verweile doch! Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490-1830



Verweile doch! Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490-1830

Verweile doch!

Arkadien als Thema der Druckgraphik
1490-1830

Ioanna Babanikolou und
Georgios Babanikolos (†) gewidmet

Verweile doch!

Arkadien als Thema der Druckgraphik
1490-1830

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung „Verweile doch! Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490-1830“, die vom 19. September bis zum 31. Oktober 2010 in den Viehmarktthermen Trier gezeigt wird und die von einer studentischen Arbeitsgruppe im Fach Kunstgeschichte der Universität Trier unter der Leitung von Dr. Stephan Brakensiek erarbeitet worden ist.

Mitglieder der Arbeitsgruppe und Autoren des Kataloges:

Andrea Diederichs (AD)
Andreas Geis
Benno Jakobus Walde (BJW)
Claudia Stefanie Klein (CSK)
Cindy Bleser (CB)
Daniela Tamm (DT)
Eva Liedtjens (EL)
Gulnara Mikitayeva (GM)
Karin Bergtraum (KB)
Miriam Müller (MM)
Janina Modemann (JM)
Julia Peters (JP)
Raymond Keller (RK)
Stephan Brakensiek (SB)

Herausgegeben von Stephan Brakensiek

Besitznachweis

Graphische Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier
1-9, 12, 13, 16, 18-48, 50-61, 63, 65, 66, 69, 70, 71, 73, 76-100

Privatsammlung Luxembourg

10, 11, 14, 15, 17, 49, 62, 64, 67, 68, 72, 74, 75

Fotos der Exponate:

Andreas Thull

Konservatorische Betreuung:

Claudia Stefanie Klein, Janina Modemann, Stephan Brakensiek

Redaktion:

Benno Jakobus Walde, Claudia Stefanie Klein, Janina Modemann, Stephan Brakensiek

Layout:

Andrea Diederichs, Stephan Brakensiek

Titelentwurf:

Berit Schütte, Andrea Diederichs

Herstellung:

druckerei entsch, Trier

© Herausgeber und Autoren

Trier 2010

ISBN 3-9808582-5-1





INHALT

GRUSSWORTE	07
ESSAYS	11
Andrea Diederichs / Claudia Stefanie Klein Die Genese des Arkadienbegriffs und ihre Einbindung in die Thematik der Landschaftsdarstellung	13
Janina Modemann / Benno Jakobus Walde Arkadien – Exil der unglücklich Liebenden. Versuch einer Zusammenschau von Musik, Schauspiel und Oper im Gefolge des Schäferromans	21
Gulnara Mikitayeva Das <i>wunderseltsam</i> Wesen des <i>schwermenden Schäfers</i> oder Arkadien als Mittel und Ziel der Kritik	37
Karin Bergtraum Der Landschaftsgarten als Spiegel arkadischer Lebensfreude	51
Raymond Keller Claude Lorrain und die niederländischen Italianisaten	61
KATALOG	79
LITERATURVERZEICHNIS	243



ZUM GELEIT

Oktober 1999. Zwei Reisende aus Griechenland – ein Mann und eine Frau – schlendern durch eine kleine malerische Stadt in Deutschland. Voller Erstaunen treffen sie auf ein großes Plakat, das einen sich zurücklehrenden Satyr zeigt. Kurz darauf ein weiteres Plakat. Dann noch eins. Eine Stadt voller Träume von Arkadien! Die Plakate werben für eine Kunstausstellung im lokalen Museum. Am nächsten Morgen, pünktlich um 9.00 Uhr zur Öffnung, stehen die beiden als erste Besucher des Tages vor dem Museums und betreten so voller Erwartung die Ausstellung, dass sie vergaßen, vorher an der Kasse zu bezahlen. Erstaunt standen sie sodann in den Räumen: Druckgraphische Blätter! Dutzende von schönen Originalstichen und -radierungen, alle mit nur einem Thema: Arkadien – inspiriert von den Oden des Vergil: Nymphen, Schäfer, Eichen, lichte Wälder, Flüsse, antike Monumente oder Satyrn. Aber auch Stadtpläne und die Zeichnungen eines mit Blattwerk getarnten Panzers sowie Gedichte waren zu sehen. Die beiden Reisenden waren fasziniert. Wer denn der Kurator der Ausstellung sei, fragten sie einen Angestellten. Es sei die Direktorin des Hauses, war die Antwort. Ob man sie vielleicht sprechen wolle? Er würde sie sofort herbeirufen. Vorher sollten die beiden Reisenden aber bitteschön erst einmal ihren Eintritt entrichten! Lächelnd kam die Direktorin in die Ausstellung. Sie war selbst noch nie in Griechenland gewesen. Über das dortige, historische Arkadien, gestand sie, wisse sie nichts. Aber das Thema der Ausstellung sei ja auch das mythische Arkadien, inspiriert von den bukolischen Oden Vergils, den Idyllen Theokrits und den Gedichten Stissichoros. Arkadien sei das Land der Glückseligkeit, des Lebens in der Natur, das Land der Freiheit und ein Symbol für

irdische Freude und Unbeschwertheit. Ergriffen von dieser Vision Arkadiens hörte sie gar nicht mehr auf zu sprechen. Ihre Rede war eine einzige Hymne an das ideale Arkadien.

Die Reisenden erwarben den Ausstellungskatalog. Fasziniert und innerlich bewegt verließen sie die kleine Stadt. Sie träumten davon, diese Ausstellung nach Griechenland, ins historische Arkadien zu holen. Der Traum wurde zu einer Obsession. Um ihn zu verwirklichen kontaktierten sie verschiedene Institutionen, doch ohne Erfolg. Bedauerlicherweise ging der Mann bereits früh auf die "Reise" ins Traumland Arkadien, ohne die Realisierung der neuen Ausstellung zuvor noch erleben zu können.

Die Frau aber, nun allein, hörte nicht auf zu versuchen, den Traum Wirklichkeit werden zu lassen. Sie hielt aus. Sie versuchte es weiter. Bald wird der Traum Wirklichkeit werden und diese vollständig neue, nun in Trier eröffnete Ausstellung geht nach Griechenland! Die Stadt in Deutschland war Trier. Sie ist die antike Stadt Augusta Treverorum, gegründet 16 v. Chr. durch den römischen Kaiser Augustus. Später wurde sie die Hauptstadt der westlichen Präfektur des Reiches, deren erster Regent Constantius I. Chlorus war, der Vater Konstantins des Großen, der selbst auch später dort als Vize-Kaiser regierte. Organisiert worden war die Ausstellung von der Graphischen Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier und dem Städtischen Museum Simeonsstift.

Der Reisende mit der Vision war der Arkadier Georgios Babanikolos. Ohne ihn wäre diese neue Ausstellung zum Thema nie zustande gekommen.

Ioanna Babanikolou (Athen)



GRUSSWORT

Arkadien ist bis heute ein Topos. Fast jeder verbindet mit diesem Begriff die Vorstellung einer Welt voller Harmonie, in der alle negativen Elemente, die heute allzu oft unseren Alltag beherrschen, unbekannt sind. Verweile doch! – so möchte man dem Besucher dieses imaginären Landstriches zurufen, doch ist Arkadien nur eine Utopie – die historische Provinz gleichen Namens auf dem Peloponnes in Griechenland hat nichts damit zu tun. Sie ist bloß ein Teil unserer Realität. Arkadien ist so fern – und doch gleichzeitig so nah. Daher freut es mich besonders, dass im vielfältigen Programm zum vierzigjährigen Jubiläum der Universität Trier eine Ausstellung gezeigt werden kann, die sich diesem Kapitel der europäischen Geistesgeschichte im Bereich der Kunst auf Papier nähert. Gut gewählt ist auch der Ort, an dem die Ausstellung stattfindet. Mit den Thermen am Viehmarkt ist dank der Generaldirektion Kulturelles Erbe des Landes Rheinland-Pfalz ein Ort gefunden, an dem die Bild gewordene Rezeption antiker Motive und Vorstellungen in der Frühen Neuzeit auf Monumente trifft, die direkt aus der Zeit ihres Ursprungs stammen. Quelle und Rezeption, Vorbild und Ab-

bild verschmelzen hier miteinander und inspirieren gemeinsam zu neuen Einsichten.

Doch bemerkenswert an dieser Ausstellung und dem sie begleitenden Katalog ist noch etwas anderes. Beide sind das Resultat des mehr als zweijährigen Engagements einer studentischen Arbeitsgruppe im Fach Kunstgeschichte unserer Universität, die gemeinsam mit dem Kustos der Graphischen Sammlung des Faches, Dr. Stephan Brakensiek, aus den dort verwahrten Beständen von den ersten Konzeptüberlegungen bis hin zur tatsächlichen Realisierung von Präsentation und Buch alles gemeinsam geplant und erarbeitet hat. Selten ist die von der Bologna-Reform geforderte Praxisnähe der universitären Ausbildung so umfassend umgesetzt worden, wie bei diesem Projekt. Ich hoffe, es mögen noch viele solch ambitionierten Projekte folgen, und wünsche Ausstellung und Katalog den Erfolg, der beiden gebührt.

Prof. Dr. Peter Schwenkmezger
Präsident der Universität Trier



Essays



*Aura Saturno stantibus aetate Rego
Vectans et passim summa lactis erant
Sponte cecus florum tellus inculta ferbat
Bacchus, et Cerere sponte ferbat opes.*

DIE GENESE DES ARKADIENBEGRIFFS UND IHRE EINBINDUNG IN DIE THEMATIK DER LANDSCHAFTSDARSTELLUNG

Der schon aus der Antike bekannte Begriff Arkadien verspricht ein Leben voller Harmonie, Einfachheit und Muße in dem Musik, Liebe, Tanz und Gesang aufgehen. Neben dem Krieg sind Krankheit und Arbeit in keinster Weise dem Terminus inhärente Qualitäten. Auch heute noch ist Arkadien in den Köpfen der Menschen präsent und steht synonym für ein Traumland, ein Paradies, in das man sich bereitwillig begeben möchte und von dem man den Freifahrtschein zur Sorglosigkeit erwartet. Dass die Örtlichkeit des geographisch verortbaren Arkadiens auf dem Peloponnes mit dieser Vorstellung nichts gemein hat, eher durch Kärglichkeit und Ödnis besticht, soll an dieser Stelle nur bemerkt werden, hat sich der geographische Bezug schließlich von der Begrifflichkeit gelöst. Interessant bleibt dennoch zu erörtern, woher aber der Begriff Arkadien und seine spezifische Konnotation zu einem mühevollen und sorglosen Leben kommen? Wie kann er thematisch und motivisch gefasst werden und seit wann existiert er im heute geläufigen Sinne? Da die Genese Arkadiens untrennbar mit der Landschaftsdarstellung verbunden ist, wird vorliegender Essay die Thematik auch in die Theorie ebendieser einbinden und seine Ausprägung exemplarisch über die Jahrhunderte hinweg – von der Antike bis zum 20. Jahrhundert – aufzeigen.

DER *locus amoenus*

Schon lange bevor der Begriff Arkadien als solcher in der Dichtung und später auch in der Bildenden Kunst und Musik geläufig wurde, existieren Beschreibungen von lieblichen, friedfertigen und zur Muße einladenden Orten¹ – den so genannten *loci amoeni*. Der Begriff des *locus amoenus* taucht zwar erst bei Vergil auf,

Schilderungen solcher Orte finden sich jedoch schon vorher. Curtius nennt in diesem Zusammenhang Homer, in dessen Dichtung er den Ausgangspunkt des *locus amoenus*-Bildes sieht: „Aus der homerischen Landschaft haben die späteren einige Motive übernommen, die fester Bestandteil einer langen Traditionskette wurden: ... den lieblichen Naturausschnitt, der Baum, Quell, Rasen vereint; den Wald mit verschiedenen Baumarten; den Blumenteppeich.“² Der *locus amoenus* bildet als Wunschraum eine wichtige Basis für die vom Menschen betriebene sehnsuchtsvolle Suche nach einer Örtlichkeit friedlicher und glücklicher Koexistenz – kurzum: dem Streben nach einer besseren Welt. Diese geographisch nur in den Köpfen verortbare, gewünschte Welt wird sodann auf die real existierende Landschaft Arkadien auf dem Peloponnes übertragen.³ Dieser Transfer findet sich zuerst nur in literarischen Werken der Antike, wird dann gemäß des aus dem Horaz'schen Werk hergeleiteten Prinzip des *ut pictura poesis*⁴ zurück auf die Bildkünste übertragen und somit nach Maisak ästhetisch realisiert.⁵ Somit schlagen die Bildkünste mittels des Prinzips Wurzeln aus, und nähern sich von der Bildhaftigkeit der bukolischen Dichtung: Die anschaulichen literarischen Beschreibungen von Landschaft und Personal können so mühelos von den verschiedenen Medien der Bildenden Kunst visualisiert werden. Schmückende, jedoch nicht unbedingt notwendige, wörtliche Hinzufügungen, so genannte Epitheta, unterstützen diese Bildlichkeit und belegen ihre Herkunft.⁶

Die Literatur der Antike definiert Arkadien als *locus amoenus* und unterscheidet es damit vom *locus horribilis*, dem schrecklichen Ort, der seinerzeit noch in der ungezähmten, wilden und ursprünglichen Natur gesehen wurde.⁷

DER ARKADIENBEGRIFF IN DER LITERATUR

Die Genese der Arkadienvorstellung kann nicht losgelöst von der Literatur betrachtet werden, ist sie doch grundlegend für ihre Entstehung. Bereits in der Antike erhält das Bild von Arkadien die heute noch gültigen Charakteristika. Es besteht durch eine idealisierte, poetische Darstellung der Natur, die in einer Überhöhung der gegebenen Natur und damit in einer *aemulatio* oder Überbietung eben dieser mündet.⁹ Nach Petra Maisak finden sich bereits bei Vitruv und Plinius dem Älteren dezidierte Vorstellungen zur Repräsentation dieser Schönheit in der Natur. Dazu zählt sie exemplarisch Berge, Hirten, Herden, Quellen, Nymphen, Satyrn, den Hirtengott Pan und antike Architektur, die an die Größe längst vergangener Tage erinnern (Abb. 1).⁹ Doch nennt man diese Idealdarstellung der Welt zunächst nicht arkadisch – man spricht vielmehr von bukolischer Motivik. Als Vorbild jeglicher bukolischer Dichtung sind die *Idyllen* Theokrits zu nennen. Der Dichter beschreibt in diesen Gedichten hauptsächlich das Dasein sizilianischer Schäfer, die sich an schattigen Hainen mit murmelnden Bachläufen in Gesellschaft von Nymphen und Satyrn dem Liebes- und Flötenspiel hingeben. In seiner heutigen Verwendung taucht der Begriff Arkadien erst in Vergils um 40 v. Chr. geschriebenem Werk *Eclogae* auf.¹⁰ Vergil, der als erster Arkadien mit dem *locus amoenus* in Verbindung bringt, steht mit seinen Hirtengedichten, wie viele andere Dichter, in genau dieser Tradition.

Das Traumland Arkadien besitzt utopische Qualitäten, ist es doch in seiner Erinnerung an die Wunschräume des Paradieses, des Goldenen Zeitalters und auch eines Garten Eden realiter nicht mehr erreichbar: Der vom Menschen selbst verschuldete und nicht wieder rückgängig zu machende Verlust des Paradieses durch den Sündenfall findet in Arkadien ein Stück weit Linderung sowie emotionale Aufladung, liegt doch auf Arkadien die Hoffnung und Sehnsucht nach der Wiederkehr einer längst vergangenen paradiesischen Zeit (Abb. 2). Vergil projiziert diesen Traum in den Zehn Eklogen der *Bucolica* auf die von ihm selbst nie bereiste Landschaft Arkadiens. Nach Korbacher adaptiert Vergil die vom antiken Geschichtsschreiber Polybios in dessen *Historiae* beschriebenen, positiven Eigenschaften der Arkadier, überträgt sie auf die von ihm beschriebenen Hirten und permutiert mit dieser Idealisierung die Realität des Schäferstandes.¹¹ Dennoch ist dieser idealisierte Ort nicht nur reizvoll, er ist auch von Melancholie und



Abb. 1: Detail aus: Antoni Waterloo (um 1618-1690), Pan und Syrinx, Radierung, 1644.

Elegie geprägt, denn so gehört auch die unglückliche und unerfüllte Liebe zum ikonographischen Repertoire Arkadiens – auch wenn die Hirten an der Erfüllung ebendieser festhalten. Bei aller Idealisierung Arkadiens findet Vergil in seinen Erzählungen und Beschreibungen dieser Welt auch einen Weg zur Aufnahme politischer Gegebenheiten; damit hält indirekt auch das Leben von Vergils Zeitgenossen, ihre Befindlichkeiten und Belange, Einzug in Arkadien.¹² In der Spätantike und zu Beginn des Mittelalters finden die beschriebenen Vorstellungen nun Eingang in die christliche Gedankenwelt. In der Offenbarung wird das Paradies als Ort beschrieben, an dem der Quell des Lebens entspringt und die beiden Lebensbäume wachsen. Die lebensspendende Quelle und das Baumheiligtum sind im Garten Eden, aber auch im Paradies genau wie im *locus amoenus* von zentraler Bedeutung.

Als Schrift im Bild hält die Begrifflichkeit ‚Arkadien‘ schließlich auch Einzug in die Malerei: Erst im beginnenden 17. Jahrhundert findet sich in einem Gemälde Guercinos auf einer Steinplatte im rechten Bildvordergrund der Schriftzug *ET IN ARCADIA EGO* eingemeißelt.



Abb. 2: Detail aus: Karl Ludwig Frommel (1789-1863), Bei Syracus, Radierung, 1816.

DIE ANFÄNGE DER EUROPÄISCHEN LANDSCHAFTSDARSTELLUNG UND IHRE VERBINDUNG MIT DEM ARKADIEN-BEGRIFF

Die reine Landschaftsmalerei so wie wir sie heute kennen, entsteht erst zu Beginn der Neuzeit. Darstellungen von Landschaften gibt es natürlich bereits zuvor. Von Bedeutung sind in diesem Kontext die Landschaftsdarstellungen und -beschreibungen der Antike, dienten sie doch als Dekor für private und öffentliche Gebäude, oder als Hintergrund auf der antiken Bühne. Ein Zeugnis hierfür finden wir in dem um 20-30 v. Chr. entstandenen Werk *Zehn Bücher über Architektur* des Vitruv. Er beschreibt in seiner Kunsttheorie wie und wo dieses Dekor passend angebracht werden soll: „[...] [So sind] in offenen Räumen aber wie z. B. Exhedren wegen der Größe der Wände, Theaterszenen, wie sie in Tragödien, Komödien oder Satyrspielen vorkommen, abzumalen, in Wandelgängen aber wegen ihrer Wandlängen die Wände mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschnücken, wobei sie die Gemälde nach

ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt und anderes, was in ähnlicher Weise wie dies von der Natur geschaffen ist.“¹³ Viele dieser zitierten Elemente sind untrennbar auch mit der Schilderung des bereits erwähnten Topos des *locus amoenus* verbunden, stellt dieser doch die Gestaltungsgrundlage einer jeden idealen Landschaftsdarstellung bis ins 19. Jahrhundert dar.¹⁴

Schaut man zurück auf den Beginn der Landschaftsmalerei, so wird erkennbar, dass der sich über die Jahrhunderte hinweg etablierende Motivkanon Arkadiens in der Landschaftsdarstellung immer dezidierter eine ästhetische Gestalt annimmt. Die Landschaft und der Begriff des Arkadischen weisen dabei Gemeinsamkeiten auf, stellen sie doch beide eine Art Wunschaum für die Menschen dar.¹⁵ Bevor jedoch die Landschaftsmalerei das Thema Arkadien im Sinne des *ut pictura poesis* aufgreift und in ihren Themenkanon aufnimmt, muss erst die Wertigkeit von Landschaftsdarstellungen neu festgelegt werden; damit einher geht auch eine Umverteilung von Figur und Landschaft. Dieser Umverteilung ist eine Verschiebung der Wirklichkeitsdarstellung von Landschaft vorangestellt: Was die malerische Umsetzung anbelangt, lässt sich festhalten, dass Natur beziehungsweise Landschaft bis ins 14. Jahrhundert nur stilisiert dargestellt wurde. Der Mensch des Mittelalters sah die Natur als Inbegriff des göttlichen Willens. Daher stellen mittelalterliche Bilder eine gedankliche und nicht eine durch das Künstlerauge anschaulich gemachte Einheit dar.¹⁶ Verwendet man in der mittelalterlichen Tafelmalerei vornehmlich Gold zur Ausgestaltung des Hintergrunds,¹⁷ so wird diese monotone Fläche nun zunehmend durch landschaftliche Darstellungen ersetzt. Diese so genannten Hintergrundlandschaften haben nach wie vor eine attributive und sinnbildliche Bedeutung – die Landschaft steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Heilsgeschichte.¹⁸ Als wohl prominentestes Beispiel sei hierfür der *Gener Altar* des niederländischen Malers Jan van Eyck (1390-1441) aus dem Jahr 1432 genannt. Bereits mit Giotto (1266/1276-1337), der als Überwinder des Byzantinismus gilt, beginnt diese neuartige Wirklichkeitsdarstellung in der europäischen Malerei.¹⁹ Auf seinen Fresken sind die Landschaftsformationen für das szenische Geschehen von herausragender Bedeutung, weil sie zum einen die Figuren hinterfangen und überhöhen, zum anderen aber auch den Blick des Betrachters lenken und den chronologischen Ablauf der Er-

zählung nahvollziehbar machen.²⁰ Im 15. und 16. Jahrhundert verdrängen die immer realistischer werdenden Landschaftshintergründe die Figuren aus dem Vordergrund. In den Werken Joachim Patinirs (1475/1480-1524) tritt so dann die Landschaft vollendet hervor, die figuralen Motive werden zum bloßen Vorwand für ihre Darstellung.

DIE WIEDERENTDECKUNG ARKADIENS IN DER KUNST DURCH DIE LITERATUR

Um 1340 erscheint Giovanni Boccaccios (1313-1375) *Ninfale d'Ameto*, ein Hirtenroman in Versform und Prosa. In diesem Werk findet der Arkadienbegriff erstmals wieder Eingang in die Dichtung. In den nachfolgenden Jahrhunderten erscheint eine Reihe weiterer Hirtendichtungen, so beispielsweise 1502 in Venedig Jacopo Sannazaros (1458-1530) Schäferroman *Arcadia*.

Zur gleichen Zeit lebt und arbeitet der Künstler Giorgione (1478-1510) in Venedig. Seine Werke sind für die venezianische Malerei, insbesondere die Landschaftsmalerei, von großer Bedeutung, markieren sie doch den Beginn der Darstellung arkadischer Landschaften in der Kunst: Von Zeitgenossen als malender Sannazaro bezeichnet, werden seine Landschaften bald sogar mit dem Prädikat ‚arkadisch‘ versehen.²¹ Sein Werk *Tempesta*²² verdeutlicht exemplarisch, wie in seinen Werken die menschlichen Figuren und die Landschaft eine Einheit bilden. In dem Werk *Concert Champêtre*²³ wird dieser Zusammenklang von Mensch und Natur ebenfalls deutlich. Des Weiteren verbindet der Künstler die Landschaft mit dem Paradiesischen, dem Arkadischen. Er stellt einen *locus amoenus* dar, der auch real erfahrbar gemacht werden soll.²⁴ Allerdings ist dieser dargestellte Landschaftsraum kein real erreichbarer Raum, vielmehr handelt es sich um einen Ort der Imagination, einen idealen Raum, in dem Zeit und Tod überwunden sind.²⁵ Damit ist ein Landschaftstyp geschaffen, der bis ins 18. Jahrhundert von Bedeutung bleiben sollte: die Ideallandschaft. Vorläufer dieser Darstellungen von Ideallandschaften sind im 16. Jahrhundert z. B. in Rom zu finden. So malt um 1525 Polidoro da Caravaggio (1492-1543) in der römischen Kirche *San Silvestro al Quirinale* ein Wandfresko mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina und der Heiligen Magdalena. Im Rückgriff auf den Topos des *locus amoenus* entstehen hier Landschaftsbilder mit antikisierenden Bauwerken. Die Erzählung der Heiligengeschichte ist nur noch von sekundärer



Abb. 3: Detail aus: Claude Lorrain (1600-1682), Argus und Hermes vor einem Tempel, Radierung, 1662.

Bedeutung, die Figuren nur noch Staffage. Bereits zuvor schufen Raffael (1483-1520) und Giulio Romano (1499-1546) ähnliches, indem sie die versunkene Welt der Antike mit dem Landschaftstypus der Campagna verbinden. Vollendung erfährt diese Gattung jedoch mit Claude Lorrain (1600-1682) (Abb. 3) und Nicolas Poussin (1593-1665). Lorrains Landschaftskonzeption, die vor allem durch ein geometrisches Muster und die Lichtführung gekennzeichnet ist, nehmen sich Generationen von Künstlern bis ins 18. Jahrhundert zum Vorbild. Theodor Hetzer beschreibt dazu treffend die Wirkung von dessen Konzeption auf den Betrachter: „Bei der Betrachtung der Bilder von Claude Lorrain steigen Vorstellungen in uns auf von paradiesisch schönen Landschaften mit großen, hochgewachsenen, vollkommenen Bäumen, duftigen Fernen, stillen Lüften, oder von Meereshäfen, von südlichen Häfen mit leicht gekräuselten Wellen, mastenreichen Schiffen und prächtigen Gebäuden. Alles lebt im hohen und stillen Glanze des Lichtes wie in einem ewigen Feiertage.“²⁶ Während Lorrain die Landschaft mit einer kosmischen Weite versieht, steht bei Nicolas Poussin das Heroische im Fokus (Abb.



Abb. 4: Detail aus: Simon François Ravenet d.Ä. (1706/21-1774) nach Nicolas Poussin (1594-1665), Die Hirten in Arkadien (Et in Arcadia ego), Kupferstich, 1763.

4). Seine streng formulierten Landschaften sind immer mit der im Vordergrund erzählten Geschichte verbunden. Hierbei handelt es sich um Themen aus der christlichen Tradition, der Geschichte oder der Mythologie. Besonders erwähnenswert sind zwei Gemälde mit dem Titel *Et in arcadia ego*: Poussin nimmt ein um 1620 von Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, datiertes Gemälde zur Vorlage. In diesem Bild taucht zum ersten Mal das viel zitierte *Et in Arcadia ego* (vgl. Kat. 49 und Kat. 50) auf. Bei Guercino wird dem Betrachter vor Augen geführt, dass auch in Arkadien der Tod wohnt, dass der Tod gar die Bedingung für den Eintritt in das Paradies darstellt. Im Gegensatz dazu verschiebt sich der mittelalterliche *memento mori* Gedanke in Poussins Gemälden hin zu einer elegischen Leseart.²⁷ Die nachfolgenden Generationen von Malern folgen dieser Tradition der Landschaftsauffassung.

Erst Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt mit der Aufklärung ein neues Naturgefühl, was sich schließlich auch auf die Landschaftsmalerei auswirkt. Dieses Naturgefühl steht in engem Zusammenhang mit der Kritik an der absolutistischen Gesellschaft. Die Kritik

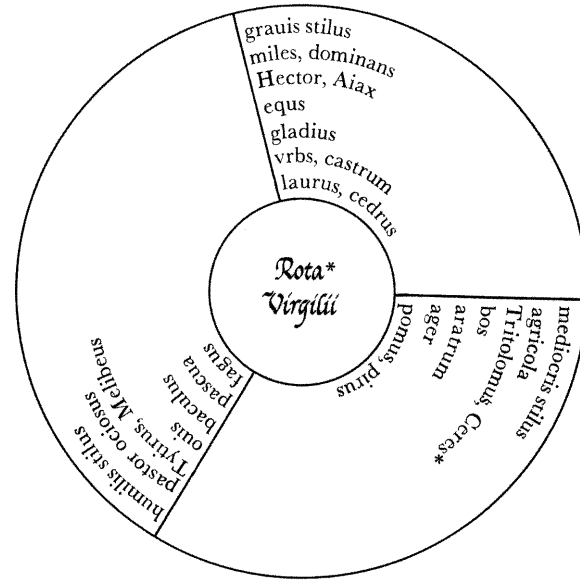


Abb. 5: Rota virgilii von Johannes von Garlandia.

richtet sich gegen die strenge Normierung des Lebens. Ihr gegenübergestellt wird das utopische Ideal des Menschen in einem naturhaften Urzustand.²⁸ In den Werken Claude-Joseph Vernets (1714–1789) wird diese Natürlichkeit greifbar. Zusammen mit anderen Künstlerkollegen geht Vernet während seines Romaufenthalts in die Natur und betreibt Studien, die dann Eingang in seine Werke finden. Ein Romaufenthalt ist unter den Künstlern seiner Generation schon fast obligatorisch. Man reist nach Italien, um die italienische Landschaft und die klassischen Vorbilder zu studieren. Diese Praxis lebt bis ins 19. Jahrhundert fort. Neu hinzu kommt die Entdeckung der heimischen Landschaft. Die Künstler entdecken Arkadien in den heimatlichen Gefilden.

Seit der Antike fungiert Landschaft also lediglich als schmückendes Beiwerk, eine Aufwertung kommt ihr erst in der Renaissance zu. Aus eben dieser Parergon oder Beiwerksfunktion entwickelt sich im akademischen Diskurs seit Félibien auch die ausgesprochene Niedrigstufung der Landschaftsmalerei: Die *Rota Virgilii* (Abb. 5), eine in Form eines Rades aufgeteilte Gliederung der Stile, ist

bereits im 4. Jahrhundert für eine Hierarchisierung ebendieser Stile verantwortlich und stellt eine Dreistufung in hohes, mittleres und niedriges Genre auf, wobei sich diese Aufteilung analog an der *Aeneis*, der *Georgica* und der *Bucolica* Virgils orientiert. Diese Stile werden mit den für sie spezifischen Örtlichkeiten und einem dazu passenden Personal versehen. So zählt man die Landschaft zwar zum niedrigen Genre, doch bildet sie nicht nur die zum niedrigen Stil gehörenden Motive ab, sondern nach Busch auch „[...] das Bukolische, Arkadische, Überzeitliche [...]“ – woraus sich die bis heute gültige Aufspaltung der klassischen Landschaftsdarstellung in heroisch und pastoral ableitet.²⁹

FAZIT

Im Laufe der Jahrhunderte erfährt die Arkadienvorstellung immer wieder leichte Modifikation, sie spielt zu verschiedenen historischen Epochen eine unterschiedliche Rolle und wird teilweise von Vorstellungen des Paradieses oder auch des Goldenen Zeitalters überlagert – Begrifflichkeiten die bis in die heutige Zeit noch häufig synonym für das Arkadische benutzt werden. Der Gedanke von Arkadien vermag bis heute wie kein anderer Träume, Wünsche sowie in ihrem Dasein und in ihren Tätigkeiten idealisierte Gestalten in eine Welt zu projizieren, die fernab von der eigenen erfahrbaren Welt liegt.

¹ Vgl. Brandt 2006, S. 11-12. „Das [...] Wunschbild Arkadien verdankt seinen Ursprung nicht wie der Garten Eden, [...] in erster Linie dem Mythos, [...] sondern ist bereits poetische Fiktion [...]“ Vgl. Maisak 1981, S. 241-42.

² Curtius zitiert nach Maisak 1981, S. 18.

³ Vgl. dazu auch Korbacher 2007, S. 13-14. Der antike Dichter Theokrit verortet seine Hirten noch in Sizilien. Erst Vergil findet mit Arkadien einen Ort, der weiter weg vom Vertrauten und auch Vorstellbaren ist und der eben durch diese Distanz eine fast schon ideale Verklärung und Entrückung mit sich bringt. Vgl. dazu auch Snell 1966, S. 26-27.

⁴ Dieses aus Horaz *Ars Poetica* entstammende Zitat möchte auf die Gleichwertigkeit von Malerei und Poesie aufmerksam machen: „Für die Dichtung bedeutet diese Konzeption das Streben nach Bildhaftigkeit, [...] für die Malerei dagegen eine poetische Auffassung von Sujet und Atmosphäre.“ Maisak 1981, S. 13. Die verkürzte und heute allgemein gängige, sinnhafte Übersetzung dieses Prinzips lautet ‚Wie die Malerei, so die Dichtkunst‘.

⁵ Vgl. Maisak 1981, S. 13.

⁶ Vgl. dazu Korbacher 2007, S. 19.

⁷ Vgl. dazu auch Korbacher 2007, S. 13.

⁸ Diese Überbietung der Natur resultiert nicht lediglich in einer Nachahmung des Gesehenen: Gegebene Natur und künstlerische Schöpfung werden summiert und erreichen somit die Übertreffung und Idealisierung der Schöpfung. Vgl. dazu auch Maisak 1981, S. 72-73. Nach Curtius „[...] beginnt die abendländische Verklärung der Welt [...]“ mit Homer; das von ihm beschriebene Ideal und Repertoire werden durch die Jahrhunderte hin-durch andere Autoren übernehmen und dadurch einen festen, jedoch weiter addierbaren Motivkanon bilden. Vgl. Curtius 1969, S. 192-93.

⁹ Maisak 1981, S. 33; S. 148. Nach Pochat finden sich erst im 4. Jh. n. Chr. beim spätantiken Rhetoriker Libanios dezidierte Auflistungen zum landschaftlichen Repertoire eines *locus amoenus*. Siehe Pochat 1973, S. 104.

¹⁰ Vgl. Brandt 2006, S. 11. Vgl. dazu auch Pochat 1973, S. 104. Ein Verweis auf Arkadien findet sich z. B. in *Ekloge X*, wenn Vergil auf Pan als Gott des alten Arkadiens verweist. Vergil, *Ecl.* 10, 26.

¹¹ Vgl. Korbacher 2007, S. 15-16; Snell 1966, S. 26.

¹² Vgl. dazu auch Snell 1966, S. 31-32.

¹³ Vitruv zitiert nach Busch 1997, S. 43. Leider haben sich nur wenige antike Malereien erhalten. Ein Beispiel sind die so genannten Odyssee-Landschaften, die sich heute in den Vatikanischen Museen befinden.

¹⁴ Vgl. Maisak 1981, S. 18.

¹⁵ „Zugleich ist Landschaft von allem Anfang an auch Wunschraum, Sehnsuchtsort, Fluchtraum des der Natur entfremdeten Städters.“ Vgl. dazu Busch 1997, S. 14.

¹⁶ Vgl. Steingraber 1983, S. 19.

¹⁷ Der Goldgrund fungiert als Gleichnis des Jenseits.

¹⁸ Vgl. Gaus 1984, S. 31.

¹⁹ Vgl. Wied 2003, S. 15.

²⁰ Vgl. Korbacher 2007, S. 66.

²¹ Maisak 1981, S. 85-86; Korbacher 2007, S. 162-178.

²² Das Gemälde befindet sich in der *Accademia* in Venedig.

²³ Das Gemälde befindet sich im *Louvre* in Paris.

²⁴ Gaus 1984, S. 34.

²⁵ Ebd. 1984, S. 35.

²⁶ Hetzer 1947, S. 21.

²⁷ Vgl. Steingraber 1983, S. 24; ausführlicher siehe: Brandt 2006, S. 49-95.

²⁸ Büttner 2006, S. 223.

²⁹ Vgl. Busch 1997, S. 14. Vgl. dazu auch Wied 2003, S. 14-15.



ARKADIEN – EXIL DER UNGLÜCKLICH LIEBENDEN

Versuch einer Zusammenschau von Musik, Schauspiel und Oper im Gefolge des Schäferromans

„Wenn sich Gestalten vermittels der Musik ausdrücken sollen, kommt man aus Gründen der Lebenswahrheit um die Schäfer kaum herum. Der Gesang war zu allen Zeiten bei den Schäfern zuhause, und es wäre gewiß unnatürlich, wenn Fürsten oder Bürger ihre Leidenschaften durch Gesang ausdrückten.“

Jean Bapstiste Molière, *Der Bürger als Edelmann*, 1. Akt, 2. Szene

Was Molière dem Tanzmeister in seiner Komödie *Der Bürger als Edelmann* von 1671 in den Mund legte, macht uns mit jener geistigen Haltung bekannt, mit deren Hilfe es Königen wie Bürgerlichen dennoch möglich war zu tanzen und zu singen. Denn es war zwar für den Höfling oder Kaufmann leidlich standesgemäß, die eigenen verspürten Leidenschaften mittels niederer Betätigungsfelder, wie sie der Tanz oder die Musik seinerzeit darstellten, zu äußern. Doch im Spiel, womöglich noch als Schäfer verkleidet, trat man in eine Welt abseits der eigentlichen Wirklichkeit ein und legte dazu die eigene Identität ab. Glühende Liebesgeständnisse wurden, im Munde des Schäfers geführt, hoffähig.¹ Singen, das Spielen eines Instrumentes, darstellendes Spiel und der Tanz wurden in dieser Form sogar von Königen geübt. So finden wir in Ludwig XIV. einen außerordentlich leidenschaftlichen Tänzer; hierzu schlüpfte er beispielsweise in die Rolle des Neptun oder Apoll.² Das Prinzip dürfte in Zeiten, da sich Millionen von Erdenbürgern mittels erdachter Avatare in virtuellen Ersatzwelten, also dem sogenannten Cyberspace bewegen, keineswegs fremd sein. Doch bereits weit vor Molières Äußerung liegen die Wurzeln der neuzeitlichen Arkadienbegeisterung. Sie reichen zurück bis ins Spätmittelalter. So hatte schon Johan Huizinga (1872-1945) darauf hingewiesen, dass die Ideale der Ritterlichkeit gegen Ende des Mittelalters zwar den Bürgerlichen noch erstrebenswert erschienen sein mochten, doch vom Adel schon als unechtes und lächerlich „schönes Spiel“ der Hofgesellschaft abgetan worden waren. Den „Edlen“ verlangte es nunmehr nach einer Abkehr von Affektheit,

Intrigen, Mord und der üblichen *Gute-Miene-zu-bösem-Spiel*-Auffassung bei Hofe. In der Sehnsucht nach einer anderen Welt leuchtete die „alte Illusion des Schäferlebens [...] noch immer wie eine Verheißung natürlichen Glückes in all dem Glanz, den sie seit Theokrit ausgestrahlt hatte.“³ Dabei war schon den frühen Schäfergedichten etwas von einer sozialen Utopie – basierend auf der Vorstellung vom Goldenen Zeitalter – eingeschrieben.⁴ Die Anfänge echter Naturverehrung sowie der Bewunderung von Einfachheit und tatsächlich verübter Arbeit werden wir in den Schäferspielen des 15. Jahrhunderts allerdings schwerlich wiederfinden, sie blieben höfisches Spiel. Drei Jahrhunderte später jedoch finden wir Marie Antoinette auf dem kleinen Bauernhof des *Petit Trianon*, innerhalb der Gärten von Versailles, inmitten von Ziegen und Schafen sitzen, die sie eigenhändig melkt und dort selbst buttert.⁵ Hier fließen höfisches Spiel und Ideal, also eine transzendente Geisteswelt, zuletzt zurück in die Wirklichkeit; bis sie in einem kleinen, von der wirklichen Welt abgeschotteten Raum einen gewissen Ansatz von Realität gewinnen.

DIE ALLMÄHLICHE DURCHDRINGUNG DES GEISTES VON DER ARKADISCHEN SCHÄFERWELT

Die Wandlung der arkadischen Lebenswelt von einer im Geiste erfahrenen Fluchtwelt, über eine gespielte, bis hin in die Nähe einer tatsächlich ausgeübten Lebenserfahrung, vollzog sich über Jahrhunderte hinweg. Wie wir später noch zeigen werden, wurde

sie den jeweiligen Interessen und kulturellen Voraussetzungen der Rezipienten angepasst, die sich zunehmend in ganz Westeuropa fanden. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die arkadische Idee seit der Renaissance nicht nur in der Lyrik beheimatet blieb, sondern dass ihrer Verbreitung ein immer breiteres Spektrum innerhalb aller Kunstgattungen zuträglich wurde. Die Schäferdichtung des *quattrocento*, Pastorale genannt, bekam demnach bald Geschwister, die sie bei Weitem überragen sollten. Aus der Rückbesinnung auf die antiken Schäfergedichte entstanden beispielsweise während des *cinquecento* zwei völlig neue musikalische Gattungen. Zunächst erfuhr das Madrigal des dreizehnten Jahrhunderts gänzliche Erneuerung⁶ und – noch bedeutender – die Oper wurde geboren. Beiden war – eine der musikalischen Darbietung inhärente Eigenschaft – ein gemeinsames Erleben, also eine gesellschaftliche Präsenz zu eigen, die den zwischenmenschlichen Austausch, der solchen Begängnissen naturgegeben folgte, förderte. Das Madrigal, ein mehrstimmig vorgetragener Vokalgesang, befasste sich gegenüber der Mottete, der die geistlichen Themen in der Chormusik vorbehalten waren, mit dem weltlichen Gegenpart; meist aus dem ländlichen Leben und einer dort erfahrbaren Liebe und Sinnlichkeit schöpfend.

Was die gegenseitige Befruchtung der Kunstgattungen anbelangt, keimten also in dem von Vergil in der Antike eingeführten Arkadien Weichen stellende Kräfte, die er wohl selbst nicht hätte erahnen können. Denn es „war Vergil, der Arkadien zum Wunderreich Apolls⁷ erhob[en] [hatte, ...] zu einem Land der Musen; Dichtung und Musik sind hier in eine ungebrochene Lebensform harmonisch eingebettet.“⁸ Die Musen Euterpe (Musik, Flötenspiel, lyrischer Gesang), Erato (Liebeslyrik), Thalia (Kommödie, Hirtenlied), Polyhymnia (Hymne, Gesang mit Instrumentalbegleitung), Terpsichore (Tanz, Lyra), Kalliope (heroischer Epos, Elegie), und Melpomene (Tragödie) leuchten da im Geiste auf, nur Klio (Geschichtsschreibung) und Urania (Astronomie) müssen hierbei wohl zurückstehen. Stets klingt in Äußerungen dieser Art eine geradezu naturgegebene Verbindung zwischen Musik und Lyrik an.

Hatte Theokrit in späthellenistischer Zeit seine Schäfer noch auf Sizilien beheimatet, wählte Vergil Arkadien, das raue bergige Land auf dem Peloponnes, zum Schauplatz seiner bukolischen Dichtung. Hier waren gemäß dem schon von Vergil gekannten Polybios⁹ die Flöte spielenden Schäfer daheim, die seinerzeit manchen Agon, also Wettstreit, in ihrer Kunst ausgefochten hatten.¹⁰ Na-

türlich wurde das Hirtenland auch als die Heimat des Hirtengottes Pan angesehen, des „Erfinders“ der Flöte, Syrinx genannt.¹¹ Pan und Apoll wurden in diesem Zuge zusammengeführt, denn man sagte den hiesigen Schäfern und Hirten nach, sie seien, von einer göttlichen Inspiration überfallen, zu Höchstleistungen im Flötenspiel gekommen – der Lyra, dem Instrument Apollos, gleich. Wie schon bei Vergil stehen hier Pans Flötenmusik mit Apolls Gesang und Saitenspiel auf einer Ebene. Es ist somit nicht verwunderlich, dass gerade die Oper ihre Geburtsstunde bei den Schäfern Arkadiens feierte.

Den Urstoff der Oper, die Geschichte von Orpheus und Euridice, entnahm der Schöpfer der ersten Oper überhaupt, der Florentiner Gelehrte Angelo Polizano (1454–1494), den *Metamorphosen*¹² Ovids, der wiederum aus Vergils *Georgica* (37–29 v. Chr.) schöpfte. Die *Fabula d'Orfeo* (1480) „war ein erster Versuch, die religiöse Theaterform der *sacra rappresentazione* mit weltlichen Inhalten aus der klassischen Antike zu verbinden und der Musik dabei einen besonderen Platz zuzuweisen.“¹³ Denn der Sänger Orpheus klagte zwischen Schäfern und Nymphen sein Leid über die verlorene Liebe, war doch Euridice, von einem Schlangengift getötet, in die Unterwelt entschwunden. Nur mittels seines unvergleichlichen Gesanges und dem Spiel auf der Lyra vermochte Orpheus die Unterwelt zu besänftigen und seine Geliebte wiederzusehen. Gesang und Instrumentalmusik wuchsen hier mit der Dichtkunst zu einem einzigen Organismus. Seither versinnbildlichte Orpheus die Macht der Musik und so wird es späterhin zum Topos, einen Komponisten mit dem großen Orpheus zu vergleichen. Ja es ging so weit, überragende Komponisten als neuen Orpheus zu feiern, wie es Georg Friedrich Händel zukam, als er im Kreise der *Accademia degli Arcadi* in Rom, von Kardinal Benedetto Pamphilj, als größer denn Orpheus bezeichnet wurde.¹⁴ (Abb. 1) Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass viele Komponisten Polizianos Urstoff aufgriffen und die Geschichte von Orpheus und Euridice neu vertonten. Es entstanden Opern wie *L'Euridice favola drammatica* (Uraufführung 1600), deren Libretto von Ottavio Rinuccini (1562–1621) gedichtet wurde und wozu Jacopo Peri (1561–1633) den Tonsatz schuf. Weiter standen Claudio Monteverdi (1567–1643) mit *L'Orfeo* (Urauff. 1607) und Christoph Willibald Gluck (1714–1787) mit *Orpheus und Euridice* (Urauff. 1762) in dieser Tradition. Joseph Haydns (1732–1809) *Orpheus und Euridice* (1791) gehört ebenso zu den berühmten Nachfolgern von Polizianos Erstlingswerk, wie auch Jacques



Abb. 1: Richard Phelps: Georg Friedrich Händel (1747-1785), Kreidezeichnung.



Abb. 2: Anonym: Jacopo Sannazaro (1520-1550), Kupferstich.

Offenbachs (1819-1880) *Orpheus in der Unterwelt* (1858). Seither gab es, neben der Möglichkeit für die höheren Stände, in die Rolle des Schäfers zu schlüpfen, professionelle Schauspieler, die singend den meist von Liebe handelnden Stoff darboten.

Doch ging für die Musik der Renaissance und zwar besonders für das Madrigal, zunächst ein weit hellerer Stern über dem Himmel auf, nämlich Jacopo Sannazaros (1457-1530) *Arcadia* (1496, publiziert 1504) (Abb. 2). Es sei – als interessantes Faktum – an dieser Stelle erwähnt, dass Sannazaro und Poliziano seit 1489 in einem polemisch geführten Gelehrtenstreit lagen.¹⁵ Doch ganz davon unabhängig wählten sich zahlreiche Komponisten, die sich

mitunter dem Madrigal verschrieben hatten, wie beispielsweise Luca Marenzio (1553-1599) und Rugiero Giovanelli (1560-1625), Sannazaros Schäferroman zur bevorzugten literarischen Grundlage für ihre Vokalmusik.¹⁶ Viele Passagen boten sich geradezu an, waren die im Roman enthaltenen Eklogen schließlich meist selbst schon von den Schäfern angestimmte Lieder.

Sannazaros Neuerung war die erstmalige Abfassung der pastoralen Thematik in Romanform. Das Werk sollte seinerzeit so ergreifend gewirkt haben, dass sehr bald auch Spanien, Portugal, England, Frankreich und zuletzt auch das deutschsprachige Gebiet berühmte Vertreter dieser literarischen Gattung hervorbrachten.

JACOPO SANNAZAROS ARCADIA (1496) – DIE GEBURTSTUNDE DES NEUZEITLICHEN SCHÄFERROMANS

Damit war Sannazaros zwischen 1480 und 1496 verfasste *Arcadia* der erste und einflussreichste Schäferroman im Europa des 16. Jahrhunderts, zumal dieser auch bald nach dem Erscheinen in viele Sprachen übersetzt wurde.¹⁷ In seiner Erzählung schuf Sannazaros eine Mischform aus Prosa und Lyrik und schloss seine Kapitel mit Eklogen in Versen ab, wie wir sie schon in der Antike bei Vergil finden. Während er mittels der Prosa die Handlung entfaltet, enthielten die Eklogen den Wechselgesang der Hirten. Seine Hauptfigur Sincero lässt er darin, um seiner unglücklichen Liebe willen von einer Todessehnsucht befangen, seiner städtischen Realität entfliehen und sich in arkadische Gefilde zurückziehen. Dort trifft er auf Schäfer und wird von ihnen in ihre melancholische Lebenswelt aufgenommen, wo sie gemeinsam ihre Freuden und Sorgen besingen. Mittels eigener Liebesklagen versuchen sie ihn zu zerstreuen und zu trösten. Dahinter steht der Versuch, Sincero zu resozialisieren, um ihn wieder lebensfähig in seine eigentliche Welt zu entlassen. Sannazaros kreiert den Ort des Geschehens antiken Mythen folgend so, dass jede Szenerie als Stimmungsträger fungiert. Zumal er in ihrer mythologischen Bedeutung genauestens beschriebene Baumarten das Licht der Sonnenstrahlen innerhalb eines Haines brechen lässt, nah einer Gras bewachsenen Ebene.¹⁸ Deutlich lässt er erkennen, dass er sich die Zehnte Ekloge Vergils zum Vorbild genommen hatte und dabei das Motiv des unglücklich Liebenden ausbaute.¹⁹

DIE VORLÄUFER VON SANNAZAROS ARCADIA (1496) SEIT DER ANTIKE

Der Weg hin zur literarischen Gestaltung des Romans führte über die antiken Ursprünge und das Mittelalter. Schon im antiken Griechenland, namentlich in Theokrits Bukoliken (3. Jahrhundert v. Chr.), entsteht eine Ideallandschaft, welche sich zum Topos *locus amoenus* entwickeln sollte, denn hier werden die Rahmenbedingungen der Lagernden und Gesänge anstimmenden Schäfer entworfen. Die für den frühen Schäferroman wesentliche mythische Erzählung, somit Urstoff der Gattung, handelt vom Hirten Daphnis und einer Nymphe, die vom spätantiken Dichter Longus (3. Jahrhundert n. Chr.), der mit seinem Werk die Gattung des

Schäferromans begründete, den Namen Chloë erhielt.²⁰ Obwohl die Schäferlyrik zuerst durch Theokrits Werke berühmt wurde, womit man ihn als deren Begründer ansehen könnte,²¹ gab es bezüglich der Daphnisgeschichte einen Vorreiter namens Stesichoros (6. Jahrhundert v. Chr.), der in einem Chorlied von diesem sang: „Daphnis wurde von einer Nymphe geliebt, und als er im Weinrausch ihr untreu wurde, verfiel er der verhängten Strafe, daß er blind wurde.“²² Die Klage um das Schicksal des Hirten Daphnis taucht seither in den Liedern der Schäfer auf. So bei Theokrit, der seine Hirten Tityros und Thyrsis um Daphnis hat klagen lassen,²³ und späterhin finden wir sie des öfteren in Vergils Eklogen.²⁴ „Seitdem sind Hirten verliebt, meist unglücklich verliebt, und entweder verstehen sie selbst, in Versen ihr Leid zu klagen, oder sie lassen sich poetisch bemitleiden.“²⁵

In der Spätantike finden wir unter anderem in den Werken von Calpurnius von Sizilien (1. Jh. n. Chr.) und Nemesianus von Carthago (3.–4. Jh. n. Chr.) arkadische Einflüsse; sie wirkten gar auf frühchristliche Poeten, wie Paulinus von Nola (um 354–431).²⁶ Doch im Zuge der Christianisierung verschwindet der antike Arkadiengedanke, so dass die Schäferthematik im Mittelalter rein christianisiert und damit allegorisiert auftritt. So entstand schon in spätantiker Zeit die apokryphe Schrift *pastor hermae* (Der Hirt des Hermas), eine Apokalypse, bei der der Protagonist Hermas von einem Hirten, dem „Engel der Buße“, zu einem Berg in Arkadien geführt wird, um ihm dort seine Visionen zu offenbaren. Hier vollzieht sich die völlige Umwandlung und Umdeutung der antiken Tradition. Im weiteren Verlauf der Entwicklung werden die antiken Orte und Begebenheiten zwar übernommen, jedoch werden sie zusätzlich christlich konnotiert: der einfache Hirte wird so zum „Guten Hirten“ und der als Arkadien bekannte Ort wird zu einem *hortus conclusus*, dem in sich geschlossenen Garten, oder auch zum Paradies. Im Spätmittelalter verwandelt sich der *locus amoenus* sogar zum Lustort. So kommen in der Waldleben-Episode von Gottfried von Straßburgs (gelebt um 1200) *Tristan und Isolde* (1205–1215) die Liebenden auf ihrer Flucht an einen Berggürtel, wo sich in einem Tal mit Bäumen, die immer Früchte tragen, eine so genannte Minnegrotte befindet, die ihnen Zuflucht bietet.

Man kann also festhalten, dass sich im Laufe des Mittelalters die höfische Minne auch aus dem immer weiter entwickelten Arkadiengedanken speiste und diesen schließlich ergänzte, ja sogar ersetzte. Erst mit der Renaissance und dem neuen Umgang mit

den antiken Schriften wurden diese allgemein nicht einfach mehr in den Dienst aktueller, meist theologischer Fragen gestellt, sondern es wurde nach ihrer ursprünglichen Aussage und Bedeutung gefragt. Damit gewann die Schäferlyrik ihren einstigen Charakter zurück.

So sind es im spätmittelalterlichen Italien namentlich Dante²⁷, Petrarca²⁸ und Boccaccio²⁹, in deren von der Pastorale beeinflussten Werken neben theologischen Themen auch die Liebe einen breiten Raum einnimmt (Abb. 3). Das Spektrum wird bei diesen Autoren reicher, indem die eigentliche Tradition wieder einen eigenen Stellenwert erhält. Sannazaro griff mit seiner schon erwähnten Mischform aus Prosa und Lyrik auf die äußere Gestalt von Boccaccios Roman *Ameto* zurück. Inhaltlich lieferten ihm neben Vergils Eklogen vor allem die *Metamorphosen* Ovids und andere Autoren mythologische Referenzen sowie enzyklopädisches Wissen über Naturwissenschaften, Landwirtschaft, Geografie und Geschichte.³⁰ Schon hier, im ersten neuzeitlichen Schäferroman, entwickelte Sannazaro die wesentlichen Aspekte dieser Gattung, die auch für die nachfolgenden Romane kennzeichnend wurden.

DAS WESEN DER ARCADIA UND DIE TRADITION IN ITALIEN

So finden wir zunächst idyllische Naturbeschreibungen vor, wobei die einleitende Schilderung eines *locus amoenus* charakteristisch ist. Das alltägliche Schäferleben, mit dem Treiben der Herde auf die Weiden, dem Singen, Dichten und Debattieren über Liebe und das vergangene Goldene Zeitalter, einhergehend mit den Klagen über das eigene, gehören ebenso zum Themenspektrum, wie die Schönheit und das Wesen der Frauen, der Natur, nebst Festen, Spielen, Begräbnistraditionen, der Magie und übernatürlicher Erfindungen der Götter und Nymphen der klassischen Mythologie.³¹ Wie zu erkennen ist, führt Sannazaro die Liebesthematik, welche nunmehr wieder mit Arkadien verbunden wurde, fort und kreiert einen Ort der absoluten Liebesfreiheit. Jedoch streicht er die christlichen Konnotationen des Ortes. Demgegenüber gewinnt das Thema der Goldenen Zeit wieder an Bedeutung, zumal es in der Kultur der Renaissance eine zentrale Stellung einnimmt. Beide Motive (Liebesfreiheit und Goldene Zeit) wurden zu essentiellen Motiven der Pastorale der Folgezeit. Im Laufe des 16. Jahrhunderts entwickelt und verselbständigt sich das von Sannazaro geschaffene Arkadien und gibt den Anstoß für eine breit gefächerte



Abb. 3: Anonym nach Giorgio Vasari: Cavalcanti, Dante, Boccaccio, Petrarca, Poliziano und Ficino (1548-1570), Kupferstich.

Rezeption in Italien, Spanien, England, Frankreich und schließlich auch Deutschland. Das Wort „arkadisch“ kann späterhin auf jede idealisierte Pastorallandschaft auch außerhalb Arkadiens angewandt werden. Diese Entwicklung zeigt sich sehr deutlich in Torquato Tassos Hirtenspiel *Aminta* (1573), welches schon in den Wäldern von Ferrara spielt. (Abb. 4) Die Verlegung des imaginären Arkadiens in eine bekannte Landschaft bedeutet eine Abkehr von der rein poetischen Vorstellung Arkadiens. Dieser Kunstgriff wird in der Folgezeit zur Regel werden.³² Von Italien aus sollten neben Sannazaros *Arcadia* vor allem Tassos ebengenannte *Aminta* und Guarinis *Il pastor fido* (1590) die gebildete Welt erobern. In beiden Letztgenannten wurde „das pastorale Leben dramatisch gefasst, locker und unbeschwert im *Aminta*, moralisch und gelehrter im *Pastor fido*.“³³ Beide wirkten wiederum auf die noch junge Oper.³⁴



Abb. 4: Raphael Morghen, Torquato Tasso, 1818, Kupferstich.

Doch daneben schöpfte diese aus einer Fülle dramatischer Vorbilder „der jüngsten Vergangenheit“³⁵, wie es Holschneider ausdrückt. So zählt er darunter „Agostino Beraccis *Il Sacrificio* (Ferrara 1554), Alberto Lollios *Aretusa* (Ferrara 1563), Agostino Argentis *Lo Sfortunato* (Ferrara 1567), Luigi Grotos *Il pentimento amoroso* (Venedig 1583), Cristofero Castelletis *L’Amarilli* (Venedig 1587), Madaglia Campiglias *La Flori* (Vicenza 1588), Cesare Simonettis *L’Amarante* (Padua 1588), Pietro Lupis *I sospetti* (Florenz 1589), Laura Guidiccionis *Il Satiro* (Florenz 1590), *La disperazione di Fileno* (Florenz 1590), und *Il Giuoco della Cieca* (Florenz 1595).“³⁶ All diese Dramen waren in den Zwischenspielen, Intermedien genannt, von Liedern, Chören und Tänzen durchsetzt, die als äußeren Rahmen meist die arkadische Landschaft hatten; ja es finden sich in den Archiven sogar gedruckte Libretti, die eine dazugehörige Komposition nennen.³⁷ Erst ab dem 17. Jahrhundert sollte sich die Oper eher heroischen Themen widmen, doch blieb das arkadische in Schäferspielen, -balletten und -kantaten präsent, obwohl die idyllische Landschaft als Kulisse auch den Helden in der Oper erhalten blieb.³⁸ Mit den Hirten- und Schäferfiguren wurde zunehmend ein ethischer Anspruch verbunden, der diese als demütig und von bescheidenem Wesen charakterisiert. Unter dieser Prämisse erscheinen in bestimmten Zirkeln



Abb. 5: Pierre Alexandre Tardieu nach Sébastien Bourdon, Königin Christina von Schweden (1786–1808), Radierung.

meist Standespersonen als Schäfer verkleidet und führen hierzu einen besonderen Namen. Dies war auch in der von Königin Christina von Schweden (Abb. 5) in Rom 1690 gegründeten *Accademia dell’Arcadia* der Fall, deren Mitglieder – Dichter, hohe Geistliche, Musiker und Aristokraten – ebendies bei Versammlungen vollzogen. Es sollte hierbei ein Ideal der Gleichheit gelebt werden, wobei man sich eine Erneuerung der Dichtung auf Grundlage der antiken Autoren sowie der Verbreitung guten Geschmacks zur Aufgabe gemacht hatte.³⁹ Verwunderlich ist hierbei die geringe Anzahl der Musiker – zwischen 1690–1728 waren es gerade einmal sechs – in diesem Kreise. Doch finden wir sehr früh sogar ganz bedeutende Vertreter dieser Kunstgattung, namentlich Arcangelo

Corelli, Bernardo Pasquini und Alessandro Scarlatti, unter ihnen.⁴⁰ (Abb. 6) Auch der oben schon angeführte Georg Friedrich Händel sollte 1706, als die Musik in Rom mit dem Wechsel des Pontifikats wieder erstarkte, ebendort auf Tuchfühlung mit der *Accademia* gehen und diese Einflüsse zurück in seine Heimat bringen, wo seinerzeit in Hamburg beispielsweise Reinhard Keiser (1674–1739) von dem italienischen Trend inspiriert war.⁴¹ Die Autoren, auf die sich die *Accademia degli Arcadi* im Wesentlichen berief, blieben dieselben – Theokrit, Vergil und Sannazaros *Arcadia*.⁴²

DER SIEGESZUG DES SCHÄFERROMANS IM ÜBRIGEN EUROPA

Aus der reichhaltigen Rezeption von Sannazaros Erstlingswerk in den einzelnen europäischen Ländern sollen hier nur die wichtigsten Vertreter sowie die Merkmale ihrer Schriften in Kürze behandelt und ausgeführt werden. Es sei hierzu nur angeführt, dass fortwährend ein reger Austausch zwischen den Dichtern der einzelnen Nationen, nicht nur in Hinsicht auf die Gattung, sondern weiterhin auch in Bezug auf Musik, Theater und Kultur im Allgemeinen, bestand, den es in Kürze zu schildern, unmöglich wäre.

SPANIEN UND PORTUGAL – GEFANGEN IM RAUSCH DER LIEBESTRAGÖDIE

In Spanien ist der Beginn des Schäferromans mit Montemayor⁴³, der am Hofe Kaiser Karls V. tätig war, mit dessen Roman *Siete libros de la Diana* von 1559 festzumachen. Im Mittelpunkt der *Diana* stehen Liebesklage und Trauer des Protagonisten Sireno, der am Fluss Escla einen langen Klagemonolog hält. Kurz danach tritt Silvano hinzu, der unglücklich in Diana verliebt ist. Im Zuge der Handlung der folgenden Bücher treten weitere Personen hinzu, unter welchen sich bezeichnenderweise auch Frauen befinden, die sich dem Klagezug der Liebeskranken anschließen. Die Geschichte endet doch relativ glücklich, da die vermeintlich Unglücklichen entweder ihre Liebe finden oder, wie im Falle des Protagonisten, von ihrer unerwiderten Liebe befreit und geheilt werden. Spanien ist und bleibt das einzige Land, in welchem eine wirkliche Gattungstradition ausgebildet und auch gepflegt wurde. Auf Montemayor folgen Cervantes, der vor allem durch seinen *Don Quixote*



Abb. 6: John Smith nach Hugh Howard: Arcangelo Corelli, 1704, Mezzotinto.

berühmt wurde, mit *Galatea* (1585)⁴⁴ und Lope de Vega mit *Arcadia* (1599)⁴⁵, nur um zwei weitere dieser Gattung verschriebene Vertreter zu nennen. Auffällig ist, dass Naturalismen, wie sie noch bei Sannazaro gepflegt werden, hier verpönt sind; kunstvolle empfindsame Rhetorik dagegen wird angestrebt.⁴⁶

Trotz des stark moralischen Impetus der Werke kam es zu massiver Kritik seitens der Gegenreformation, enthielten die von Liebe und Trauer erfüllten Schriften doch keine christliche Aufladung. Umso verwunderlicher ist die enorme Verbreitung der Gattung in dem von der Reformation weitgehend unbeeinflussten Land. Hinzu kommt die vom Klerus ebenso stark bekämpfte Idee des Rittertums und deren Umsetzung bei Turnieren. Wobei vom Kle-

rus vordergründig dem Laster des Hochmuts, der *superbia*, der Kampf angesagt, ja sogar mit Exkommunikation gedroht wurde.⁴⁷ Eine der Ritterlichkeit verschriebene Schrift war auch der schon fünf Jahre vor Erscheinen der *Diana*, im Jahre 1554, in Portugal publizierte Schäferroman Ribeiros. Bernardim Ribeiro ist mit seiner *Menina e moça* der erste Schäferroman auf der Iberischen Halbinsel gelungen, wobei dieser bei weitem nicht die Popularität ihres Nachfolgers, der *Diana*, erreichen sollte. Der Roman wird in einem jüdischen Umfeld entstanden sein, was ihn eine eigene Charakteristik und Nähe zur Kabbala verleiht. Die Bürde und Last der Liebe wird hier so vordergründig, dass letztlich nur im Tod die Befreiung gesehen und in der Verzweiflung die „Letzte Stunde“ besungen wird. Auch lässt Ribeiro viele seiner Akteure während der Erzählung den Tod durch Tjost (Königsdisziplin des ritterlichen Turniers), Krankheit oder Niederkunft erleiden. Womit der Tod in Arkadien hier einen seiner prägnantesten Anfänge hat.⁴⁸

ENGLAND – DER EINZUG DES SCHÄFERROMANS IN DAS LAND DES THEATERS

In England befand sich am Elisabethanischen Hof neben Shakespeare, der in seinem Werk *As you like it* (erschienen 1623) den pastoralen Topos satirisch fasste, der englische Vertreter dieser Gattung, Sir Phillip Sidney, (Abb. 7) mit seiner in zwei unvollendeten Fassungen (1590 und 1593) überlieferten *The countess of Pembroke's Arcadia*, kurz *Arcadia* genannt. Die Geschichte beginnt unvermittelt mit dem Schiffsbruch der beiden Prinzen und Vettern Musidorus und Pyrocles, wodurch sie unbeabsichtigt nach Arkadien gelangen. Dort erfahren sie, dass sich der Herrscher Basileus mit seiner Familie aufgrund eines Orakelspruchs in die ländliche Einsamkeit zurückgezogen hat. Die beiden Vetter, die in Liebe zu dessen beiden Töchtern Pamela und Philoclea entbrannt sind, verkleiden sich, um bei den Liebsten weilen zu dürfen. Nach zahlreichen Liebesverwicklungen und Tumulten endet die Geschichte doch noch für alle glücklich. Auffällig ist der Unterschied zwischen englischem Hirtenroman und dem zeitgenössischen höfisch-historischen Roman: in der pastoralen Idylle lebt der Mensch in Harmonie mit seiner Umgebung und die beiden Helden sind nur zu Gast in der arkadischen Abgeschiedenheit.

Auch fällt die ambivalente Liebesthematik auf: es wird zum Einen die Leidenschaft als etwas die Tugend Bedrohendes gezeigt, zum



Abb. 7: Anonym: Sir Phillip Sidney, 17. Jh., Kupferstich.

Anderen wird sie auch als auf die Tugend gerichtete Liebe, die Keuschheit und Freundschaft pflegt, behandelt. Wir wissen, dass Sidneys Text von Opitz 1643 ins Deutsche übersetzt wurde und hier somit nicht unbekannt war. Jedoch ist nicht sicher, wie weit dieser Einfluss auf die deutsche Schäferliteratur reichte.⁴⁹



Abb. 8: Portrait d'Astrée, L'Astrée, Vème partie, Kupferstich, aus der Ausgabe von 1632.

FRANKREICH – DER SONNENKÖNIG WANDELT AUF ARKADISCHER FLUR

Den größten Einfluss auf die deutsche Schäferliteratur des 17. Jahrhunderts hatte allerdings der Franzose Honoré d'Urfé (1568-1625) mit seiner *Astrée* (Ausgaben 1607, 1610, 1619, 1627) (Abb. 8). In diesem Werk äußert sich der verbreitete Freiheitstraum, das Goldene Zeitalter wenigstens in der Kunst als Wunschtraum zu realisieren, mit veränderten Vorzeichen: Die Freiheit ist nicht ein-

fach gegeben, sie ergibt sich aus den Gesetzen der Gefälligkeit, den Gesetzen der Liebe. Es heißt nicht: „Erlaubt ist, was gefällt“, sondern: „Es soll gefallen, was erlaubt ist.“ Diese Grundhaltung manifestierte d'Urfé sogar im Titel, denn *Astraea* (lat.) ist die Göttin des Rechts und der Gesetze, er hatte seinem Werk ein höfisches Ideal eingeschrieben. Es entsteht das Gebot der Höflichkeit innerhalb der abgeschiedenen Welt, das Leiden wird zu einem stillen Leiden und zu einem zuvorkommenden Handeln gegenüber den Begleitern; die Liebe wird zu einer Kunst der Unterwerfung, sodass die einstige absolute Freiheit von einer eisernen Disziplin ersetzt wird. Auch gibt es hierarchische Stufen: Die Nymphen repräsentieren den Hochadel, die Druiden den Klerus, die Hirten den Adel und die Bürger. Sichtbar wird, an wen d'Urfé sein Werk richtete. Das einfache Volk ist dem Treiben gänzlich fern und existiert in dieser Welt überhaupt nicht.⁵⁰ Die Unschuld des Goldenen Zeitalters ist aus d'Urfés Arkadien verschwunden. Sein unmissverständliches Ziel ist es, die Umgangsformen der höfischen Gesellschaft an den Ansprüchen des absolutistischen Herrschers auszurichten, sie verfeinern zu wollen. So steht dieses Wort auch im Mittelpunkt: *preciosité*.⁵¹

Die Verfeinerung der Umgangsformen zog große Kreise, gear geradezu eine völlig neue Haltung. Die Leidenschaft, die Ludwig XIV. für den Tanz an den Tag legte, hatten wir anfangs schon angedeutet. In diesem Zusammenhang zeigte sich der Sonnenkönig als ein großer Förderer von Jean-Baptiste Lully (1632-1687), einem italienischen Tänzer, der für den König etliche Ballettstücke schrieb und sie mit ihm gemeinsam vor Publikum tanzte. In diesem Zuge entwickelten sie das Opernballett und mithin entstand die französische Ouvertüre, die mittels einiger Worte in das Thema einführen sollte. Als Programmouvertüre wurde sie später zum festen Bestandteil dieser Gattung. Die Bevorzugung Lullys durch den König brachte Frankreich, genaugenommen Paris, eine absolutistische Herrschaft auch in diesen Kunstsachen. 1672 konnte Lully den Vorsitz in der Opern Akademie an sich reißen und besaß damit das alleinige königliche Privileg Opern aufzuführen. Mit dem Alter gelüstete es den König weniger nach dem Tanz, hingegen vielmehr nach der Komödie. Lully, der zwar auch mit dem nunmehr von Ludwig bevorzugten Komödiendichter Jean-Baptiste Molière (1622-1673) (Abb. 9) an der Ballettkomödie arbeitete, wandte sich stärker der Tragischen Oper zu. Die *Tragédie en musique* war eine Erfindung Lullys, die wesentlich auf der Pastorale fußte



Abb.9: Etienne Ficquet nach Charles Coyvel: Jean-Baptiste Molière, um 1769-1770, Radierung.

und eine aufwendig gestaltete Aufführung darstellte. Die Verfeinerung des Geschmacks im Sinne der *preciosité*, das gezierte und affektierte Gebaren, war Ausdruck der um sich greifenden Vergnügungslust, des Amusements.⁵² Noch 1801 wusste Heinrich von Kleist (1777-1811) in einem Brief aus Paris davon zu berichten: „Denn dem Franzosen ist es nicht genug, dass ein Mensch eine große, starke, erhabene Seele zeige, er will auch, dass er sich zier-

lich betrage [...], er soll wenigstens die 4 französischen Positionen [Tanz] und die 15 Formeln kennen, die man hier Höflichkeiten nennt, und selbst Achilles und Hektor würden hier kalt empfangen werden, weil sie keine *éducation* hatten, und nicht amusant genug waren.“⁵³ Der erlernte Umgangskodex wurde zuletzt ganz offenbar zu einer *Farce par excellence*, einem Mimenspiel ohne Hintergrund. Denken wir zurück an Marie Antoinette und ihr Petit Trianon, kann uns auch die in demselben Brief geschilderte, mitten in Paris gelegene Fluchtwelt nicht verwundern: „Man bezahlt (im Hameau de Chantilly) am Eingange 20 sols für die Erlaubnis, einen Tag in patriarchalischer Simplizität zu durchleben. Arm in Arm wandert man, so natürlich wie möglich, über Wiesen, an dem Ufer der Seen, unter dem Schatten der Erlen, hundert Schritte lang, bis an die Mauer, wo die Unnatur anfängt – dann kehrt man wieder um. Gegen die Mittagszeit (das heißt um fünf Uhr) sucht jeder sich eine Hütte, der eine die Hütte eines Fischers, der andere die eines Jägers, Schiffers, Schäfers etc. etc. jede mit den Insignien der Arbeit und einem Namen bezeichnet, welchen der Bewohner führt, solange er sich darin aufhält. Fünfzig Lakaien, aber ganz natürlich gekleidet, springen umher, die Schäfer- und Fischerfamilie zu bedienen. Die raffiniertesten Speisen und die feinsten Weine werden aufgetragen, aber in hölzernen Näpfen und in irdenen Gefäßen; und damit nichts der Täuschung fehle, so ißt man mit Löffeln von Zinn. Gegen Abend schifft man sich zu zwei und zwei ein, und fährt, unter ländlicher Musik, eine Stunde lang spazieren auf einem See, welcher 20 Schritte im Durchmesser hat. Dann ist es Nacht, ein Ball unter freiem Himmel beschließt das romantische Fest, und jeder eilt nun aus der Natur wieder in die Unnatur hinein –“⁵⁴. Wie viel Arkadien ist hier geblieben?

DEUTSCHSPRACHIGER RAUM – EIN BLÄTTERDACH IN SEINER LETZTEN BLÜTE

Der deutsche Schäferroman wird zu Unrecht in der heutigen Literaturwissenschaft als ein Randphänomen der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts behandelt. Tatsächlich setzte hierzulande die Auseinandersetzung mit der Thematik recht spät ein: Erst ab 1619 wurden Übersetzungen ausländischer Schäferromane angefertigt, jedoch gab es zunächst keinen deutschen Nachfolger. Erst mit der *Schaefferey von der Nimpfen Hercinie* (1630) von Martin



Abb.10: Georg Walch: Martin Opitz, um 1634-1654, Radierung.

Opitz (1597-1639) (Abb. 10 und Abb. 11) beginnt der „eigenständige“ deutsche Schäferroman. Durch seine Übersetzungen kam Opitz schon früh mit französischen Schäferromanen in Kontakt. Nicht verwunderlich, dass er sie auch zu seinem schriftstellerischen Vorbild nahm.

Auch Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) übersetzte französi-

Martin Opitzen Schäfferey Von der Nymphen Hercinie.

Sedruckt zum Briege/
In Verlegung David Müllers Buch-
handlers in Breslaw. 1630.

Abb.11: Martin Opitz, Schäfferey von der Nymphen Hercinie, 1630.

sche Literatur, unter anderem Jean Pierre Camus (1584-1652). Dies tat er nicht nur aus Gründen der Unterhaltung seiner Leserschaft, sondern auch mit der Absicht moralischer Besserung. Diesem erzieherischen Aspekt folgend, entstanden auch seine sehr erfolgreichen *Frauenzimmersgesprächsspiele*, in denen er Dichtung und andere Gegenstände zur Weiterbildung breiterer Kreise in Umlauf bringen wollte. In der Folgezeit verschrieben sich auch sogenannte Sprachgesellschaften solcher Maxime, etwa der von Harsdörffer und Johann Klaj 1644 gegründete *Pegnitzer Blumenorden*. Sie machten es sich zur Aufgabe, die deutsche Literatur und die deutsche Sprache zu bereichern und zu sensibilisieren. Der beliebteste Gegenstand im Blumenorden, wie der Begriff schon vermuten lässt, war die Natur: Es entstanden Blumenspiele (poetische Wettkämpfe) und eine Pflanzen- und Natursymbolik bildete sich heraus. Nicht von ungefähr sind daher in vielen Schäferromanen Hirten während ihrer Gespräche mit den Leidensgenossen mit Blumenspielen, Liedern, Tempelwanderungen, Höhlenbesuchen und allgemeinen Betrachtungen der Natur beschäftigt. Opitz' *Hercinie* steht in dieser Tradition und erinnert in manchen Motiven und Erzählstationen an ausländische Vorbilder, wie etwa Sannazaros *Arcadia*, da auch Opitz das Motiv der Höhlenwanderung in seiner Erzählung aufgreift und verarbeitet: Der von Kriegssorgen getriebene Dichter wandert durch das Riesengebirge – seine Heimat –, um mit seinen Gedanken allein zu sein. Auf dieser Wanderschaft entstehen mehrere Sonette über sein Liebesunglück, die er auch den Hirten, auf die er trifft und die sich um ihn scharen, vorträgt.

Unterwegs tauschen sie sich über ihre Einsamkeit, Liebe und Begehrde aus – stets mit Beschreibungen ihrer jeweiligen Stationen. In dieser Geschichte betreibt Opitz nicht nur eine Vermischung von gegenwärtiger Realität und Mythologie, sondern verarbeitet also auch detailliert ausgearbeitete Naturbeschreibungen. Schon kurz nach ihrem Erscheinen wurde *Hercinie* rege rezipiert und adaptiert: Paul Fleming (1609-1640) und Georg Neumark (1621-1681) griffen sie auf.⁵⁵

Zur gleichen Zeit entstanden auch kleinere Romane, Hirsch nennt diese, aus dem privaten Umfeld stammenden Romane, Individualromane und vermutet ihre Herkunft vorrangig im Landadel – es sei angeführt, dass *Hylas* sogar aus studentischen Kreisen stammt –,⁵⁶ womit sie sich wesentlich vom bislang besprochenen höfischen Roman unterscheiden.⁵⁷ Im Vergleich zu diesem fallen schon formale Unterschiede auf: Die höfischen Vorgänger in Europa sind durch ihren bedeutenden Umfang, durch Reichtum an Personen, Handlungssträngen und durch eine verschachtelte Erzählstruktur gekennzeichnet. Dagegen ist der deutsche Schäferroman für gewöhnlich kurz und, sowohl inhaltlich als auch formal, einfach gestaltet. So auch *Amoena* (1632)⁵⁸, *Perelina* (1642)⁵⁹, *Corimbo* (1647)⁶⁰, *Hylas* (1650)⁶¹, *Liebesgarten* (1661)⁶², *Lisille* (1672)⁶³ und *Selimor* (1691)⁶⁴, deren Autoren meist anonym geblieben sind. Unter diesen frühen Schäferromanen ist besonders die *Amoena* von 1632 hervorzuheben, steht sie doch ziemlich am Anfang der Entwicklung des deutschen Schäferromans, weist allerdings etliche Gemeinsamkeiten mit Martin Opitz' *Hercinie*, dem ersten deutschen Schäferroman, auf.

Im Zentrum des Geschehens steht die unkomplizierte Geschichte eines einzigen Liebespaares, Amoena und Amandus, und die der zwei Nebenpersonen Dulcimunda und Philippus. Die Handlung ist chronologisch aufgebaut: Am Anfang steht eine detaillierte Einführung der beiden Protagonisten, danach folgt ihr Kennenlernen, Verlieben und die gegenseitige Werbung, anschließend die glückliche Liebe und am Schluss der unglückliche Ausgang, an den sich ein moralischer Diskurs, eine Debatte zwischen Amandus und Philippus, anschließt. Die außerordentliche Beliebtheit des Romans wird wohl eben darin zu Suchen sein; in der Auseinandersetzung mit der Sittlichkeit des Liebesunterfangens.⁶⁵ Die *Perelina* hingegen hat einen ganz anderen Vorzug, denn in diesem Roman finden wir zum ersten Mal während „des 17. Jahrhunderts ein individuelles Erlebnis erfasst.“⁶⁶ Dieser Charakter manifestiert sich

um den Protagonisten Leoriander, dessen schmerzvolles Leiden – immer wieder wird er von der geliebten Perelina verstoßen – und das ersehnte Glück als eine seelische Auseinandersetzung gefasst sind.

Im Hinblick auf Tassos oben genannte Neuerung, verwundert im deutschen Schäferroman auch nicht mehr die Wahl des Ortes. *Amoena* hebt mit dessen ausführlicher Beschreibung an. Das Geschehen spielt sich „unfern von Arcadien in Magernia (Germania) [gelegen in der] Provintz Elisia (Silesia = Schlesien)“⁶⁷ ab und ist somit zwar in der Realität angesiedelt, wird „jedoch bereits durch die [anagrammierte] Topographie von der rauhen (!) Wirklichkeit abgegrenzt“.⁶⁸ Somit weist sie ein charakteristisches Merkmal der bukolischen Dichtung auf. Auch Opitz' *Hercinie* ist topographisch festgelegt, nämlich diesseits vom Sudetenland, welches Böhmen von Schlesien trennt. Der prägnanteste Unterschied in der *Amoena* ist jedoch die thematisierte glückliche Liebe, die nie ernstlich in Frage gestellt wird. Äußerliche Hindernisse, die determinierend auf die Liebe einwirken könnten, bestehen so gut wie gar nicht. Auch ist es ausdrücklich Amoena, also der weibliche Part, welcher die Initiative ergreift: Sie schreibt den ersten Brief, in dem sie Amandus ihre Liebe gesteht, und beim ersten Treffen ist sie es, die den ersten Kuss vergibt. Am Ende trennen sich Amoena und Amandus; doch die Gründe für die Trennung darzulegen, erachtet der Erzähler für ebenso unmöglich, wie den von den Liebenden empfundenen Schmerz zu beschreiben.

Im Gegensatz zu Opitz, der, wie schon erwähnt, dem französischen Vorbild folgte, wählte Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) die italienische Dialogtechnik: ein Thema wird dargelegt und nach verschiedenen Seiten erörtert. 1644 erschien das *Pegnesische Schäfergedicht*, welches von Strephon und Claius angestimmt wird. Es handelt von Claius, der vor dem Krieg aus dem Schäferort Sanemi nach Pegnitz, gelegen an den Ufern des gleichnamigen Flusses unweit von Nürnberg, flüchtet. Die Nymphe Echo prophezeit ihm, dass er durch seine Kunst die Gunst eines anderen erlangen wird. Er trifft auf Strephon und beide wandern gemeinsam weiter. Im gegenseitigen Wettstreit entstehen verschiedene Lobhymnen, so auf Pegnitz und Nürnberg, aber auch auf Liebespaare. 1645 bereits – man beachte, wiederum während des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) – erschien die Fortsetzung. Darin treffen eines Frühlingmorgens die Hirten Floridan und Claius aufeinander. Floridan legt in Gedichtform seine Lebensgeschichte dar. Aus

den Gesprächen entstehen Frühlingslieder, die durch die Ankunft eines dritten Hirten und dessen Kriegsgeschichten jäh unterbrochen werden. Pan tritt hinzu und führt sie in eine Höhle, in der Satyrn leben. In einer angrenzenden Höhle treffen sie auf etliche Helden der Gegenwart: Moritz und Wilhelm von Oranien, Gustav Adolf, Wallenstein und andere. Diese Stelle des Werkes erinnert deutlich an die Höhlenszene aus der *Hercinie* von Opitz. Bevor sie wieder ins Freie treten, schenkt ihnen Pan die Hirtenpfeife. Auf einer Wiese angekommen, entflammt ein Reimkampf zwischen Floridan und Claius, der an diejenigen zwischen Claius und Strephon aus dem ersten Teil erinnert. Am Ende des Tages, das zugleich als Ende die Geschichte beschließt, steht ein Abendlied. Dieses Gedicht Harsdörffers ist im Gegensatz zu seinem Vorgänger Opitz nicht mehr nur durch die Schäferrei und das Wanderleben der singenden Hirten geprägt, sondern auch durch Kriegsbeschreibungen und Lobpreisungen der verstorbenen Helden des Dreißigjährigen Krieges. In Harsdörffers Schäferdichtung werden mithin Krieg und auch Angst thematisiert – wenn auch nur peripher. Sie greift als einzige der hier besprochenen Werke das in der reinen Lyrik des Barock ja ganz im Mittelpunkt stehende Thema des Krieges auf. Zur gleichen Zeit erschien auch Phillipp von Zesens Roman *Ritterholds von Blauen Adriatische Rosemund* (1645), der die, aus konfessionellen Gründen, hoffnungslose und zuletzt unerfüllte Liebe eines protestantischen, schlesischen Junkers und einer katholischen, adligen Venezianerin thematisiert. Zesen wurde bei seinem Plädoyer für religiöse Toleranz, das schon hier – eine Vorwegnahme der Aufklärung – von gelehrten Kommentaren und Reflexionen durchsetzt ist, vorrangig von Opitz' Übersetzung der *Arcadia* Sidneys beeinflusst.

Doch auch für die Entwicklung der deutschen Oper sind Opitz und Harsdörffer zu nennen; so lieferte Opitz das Libretto für Heinrich Schütz' (1585-1672) *Daphne* (1627), Harsdörffer dasjenige für Sigmund Gottlieb Stadens (1607-1655) Oper *Seelewig* (1644). Neben den oben genannten Komponisten Händel, Haydn, Gluck und Offenbach seien vor allem noch Georg Phillipp Telemann (1681-1767), mit etlichen arkadisch beeinflussten Werken, wie seiner Oper *Die Satyren in Arkadien (Damon)* (1724), sowie der seinerzeit mit Händel in Verbindung stehende Reinhard Keiser (1674-1739) genannt, die auf den musikalischen Gefilden Arkadiens wandelten. Überhaupt wird man behaupten können, dass Arkadien in der Musik eine ewige Heimat gefunden hat.

SCHLUSS – NIEDERGANG ODER RENAISSANCE EINER UTOPIE?

Spätestens seit der Französischen Revolution, dem Sieg der politischen und wirtschaftlichen Macht, war der Adel, trotz aller politisch restaurativer Tendenzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der dominierenden Stellung enthoben. Bemerkenswert ist, dass die Rotten, die das alte Regime mit seiner höfischen Kultur und damit einhergehend das literarische Arkadien stürzten, sich die Wertbegriffe Brüderlichkeit, Gleichheit und Freiheit auf die Fahnen geschrieben hatten, die in Arkadien für jeden als selbstverständlich gegeben waren. Die Notwendigkeit einer maskierten ins Arkadische transportierten Äußerung von Liebesleidenschaften war in einer entfesselten und in ihrer pekuniären Dominanz verstärkt nüchtern anmutenden Welt für die neuen Oberschichten kaum mehr gegeben. Arkadien, so wie es Molière im anfangs genannten Zitat beschrieb, wurde nicht mehr gebraucht. Mit dem europa- und schließlich weltweiten Siegeszug der Individualisierung trat der Einzelne mit seiner Auseinandersetzung mit der ihn umgebenden Realität immer radikaler in den Mittelpunkt literarischer und musikalischer Darstellung – nach Arnold Hirsch ist es allerdings durchaus berechtigt, die Wurzeln des „Realismus und d[er] Individualisierung der menschlichen Beziehungen, die den bürgerlichen Roman des 18. Jahrhunderts vor dem barocken auszeichnen, bis zu ihrer Entstehung im Schäferroman zurückzuverfolgen.“⁶⁹ Doch Bereits die Literatur der Aufklärung und des Sturm und Drang hatte sich wenig mit den im Reiche Pans gelösten Seufzern der unglücklich Liebenden im Reigen der Schäfer und Nymphen befasst. Wenngleich etwa bei Ewald Christian von Kleist (1715-1759) oder Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) das arkadische Moment in der Lyrik noch eine bedeutende Rolle spielen sollte.

Was ist von diesem Europa umspannenden, alle Kulturbereiche erfassenden Arkadien geblieben? Könnte Arkadisches ganz allgemein heute wieder einen größeren Stellenwert im Leben vieler Menschen erlangen? Oder müssen wir bereits einen einräumen, der womöglich größer ist, als uns bislang bei der Betrachtung des Siegeszuges der Moderne bewusst geworden ist? Die Gegenwart lässt den Menschen die globale Welt als auch seine unmittelbare Umwelt – ob bewusst oder unbewusst – als zunehmend sozial, religiös und politisch gespalten erleben – als moralisch erkaltend

und ökologisch wie militärisch gefährdet. Enthält diese Gegenwart nicht ein bedeutendes Resonanzpotential von Sehnsucht und Fluchtgedanken; hin in eine ganz andere, eine scheinbar heile Welt? Ein Potential, das auch durch religiöse Angebote nur unzureichend abgedeckt wird?

Zwar können wir, was die konkreten Welten unserer Arbeit und unseres sonstigen Daseins anbelangt, eine Ferne zu den Hirten Arkadiens kaum leugnen. Doch abgesehen davon, dass utopische Ferne auch als besonders anziehend zu erscheinen vermag: Jeder Wunsch nach Abkehr von der täglich erfahrenen Realität, die ja der Entfremdung und Vereinzelung nicht abhold ist, mündet heute immer stärker in einem Verlangen nach einem ganz konfliktfreien, nicht bedrohten und dem Gefühl freien Raum gewährenden schönen Schein. In Form von Wochenendglorifizierungen, Raus-aus-dem-Alltag-und-rein-in-den-Urlaub-Werbekampagnen und vielfachen

virtuellen Fluchtwelten, wie dem Cyberspace, erfüllt diese Scheinwelt unsere Medien und Köpfe.

Entfliehen wir nicht der Stadt, siedeln in der Abgeschiedenheit eines idyllisch gedachten Landlebens im kleinen Kreise Gleichgesinnter und deklamieren dies als alternativen Lebensentwurf? Zumindest als heimliche Sehnsucht ist dies überaus verbreitet.

Mag dies als Zeichen gelten, dass die Hoffnung auf eine bessere Welt nicht gestorben ist. Und mögen diese Inseln des Trostes für manche Momente im Leben rettend erscheinen, so sind sie doch vor den sich andrängenden Problemen kein sich bietender Ausweg. So ist es an uns zu entscheiden, ob wir Goethes im Faust getätigten Ausruf „Arkadisch frei sein unser Glück!“ mit ironischem Nachklang versehen wollen, um uns mithin Arkadiens und der daran geknüpften Flucht zu entledigen, oder ob uns daran gelegen ist, die soziale Utopie der arkadischen Welt für die unsrige zu erstreben.

- ¹ Holschneider 1964, S. 59.
- ² Leopold 2004, S. 181.
- ³ Huizinga 1975, S. 177f.
- ⁴ Vgl. Snell 1966, S. 32.
- ⁵ Huizinga 1975, S. 183f.
- ⁶ Holschneider 1964, S. 59f.
- ⁷ Selbst Goethe schrieb diesbezüglich in einer Beschreibung Arkadiens: „So war Apoll den Hirten zugestaltet / Daß ihm der schönsten einer glich; / Denn wo Natur im reinen Kreise waltet / Ergreifen alle Welten sich.“ Goethe, Faust II, 3. Akt, Z. 9558-9561.
- ⁸ Holschneider 1964, S. 59.
- ⁹ Pol. hist. IV. 20-21.
- ¹⁰ Snell 1966, S. 22.
- ¹¹ Ov. met. I. 689-712.
- ¹² Ov. met. X. 1-85.
- ¹³ Leopold 2004, S. 18.
- ¹⁴ Ehrmann-Herfort 2008, S. 99.
- ¹⁵ Leuker 2006, S. 101-109.
- ¹⁶ Holschneider 1964, S. 60.
- ¹⁷ Bis ins 16. Jahrhundert gab es schon 38 Auflagen des Werkes. Bauer 1979, S. 19.
- ¹⁸ Maisak 1981, S. 63.
- ¹⁹ Im Gedicht geht es um den von Vergil verehrten Dichter Gallus, der, im Kriege weiland und seiner Geliebten Lycoris fern, die arkadischen Götter beauftragt, von seinem Schicksal zu singen.
- ²⁰ Vor diesem Hintergrund bleibt etwas unverständlich, dass der allererste Schäferroman des Longus (Daphnis und Chloë) nach Marieluise Bauer keinen Einfluss auf dessen spätere europäische Tradition gehabt haben soll. Bauer 1979, S. 18. Zumindest sollte doch, wie oben gesehen, festgehalten werden, dass das Thema durchaus tradiert und rezipiert wurde.
- ²¹ Solé-Leris 1980, S. 18. Theokrit folgten mit ihren bukolischen Gedichten beispielsweise Moschus und Bion. Ebenda S. 13.
- ²² Snell 1966, S. 28.
- ²³ Theokr. Idyllen 1,66 u. 7,72.
- ²⁴ Verg. ecl. 2,26, 7,1, 5,20-80 und 9,46.
- ²⁵ Snell 1966, S. 28.
- ²⁶ Solé-Leris 1980, S. 19.
- ²⁷ Lateinische Eklogen (1319).
- ²⁸ Carmen bucolicum (1346-48 und 1364); Canzoniere (1360 und 1373).
- ²⁹ Il Filocolo (ca. 1336); Ninfale d'Ameto (1342); Ninfale Fiesolano (ca. 1344); Bucolicum Carmen (1351-66).
- ³⁰ So auch Horaz, Tibull, Calpurnius, Nemesianus, Longus, Hesiod, Strabo, Plinius d. Ä., in: Solé-Leris 1980, S. 23.
- ³¹ Vgl. Solé-Leris 1980, S. 22f.
- ³² Siehe Maisak 1981, S. 66f.
- ³³ Holschneider 1964, S. 61.
- ³⁴ Genaueres bei Holschneider 1964, S. 62, Anm. 10.
- ³⁵ Holschneider 1964, S. 61.
- ³⁶ Holschneider 1964, S. 61-62.
- ³⁷ Holschneider 1964, S. 62.
- ³⁸ Holschneider 1964, S. 63-64.
- ³⁹ Holschneider 1964, S. 64.
- ⁴⁰ Zu den drei Komponisten und der Accademia siehe Rademacher 2007, S. 20-22.
- ⁴¹ Ehrmann-Herfort 2008, S. 96f. Allgemein zu Händel und der Accademia ebenda S. 91-102.
- ⁴² Ehrmann-Herfort 2008, S. 93.
- ⁴³ Als gehörte sein Leben ebenso in die Tragik Arkadiens, starb Montemayor 1561/62 durch die Hand eines Freundes aufgrund einer Liebesliaison.
- ⁴⁴ Solé-Leris 1980, S. 69-93. Damiani / Mujica 1990, S. 68-92.
- ⁴⁵ Solé-Leris 1980, 94-113.
- ⁴⁶ Bauer 1979, S. 20 f.
- ⁴⁷ Barber / Barker 2001, S. 181-194.
- ⁴⁸ Zu Ribeiro und dem Motiv des Todes, Damiani / Mujica 1990, S. 18-46.
- ⁴⁹ Bauer 1979, S. 23 ff.
- ⁵⁰ Köhler 1976, S. 267.
- ⁵¹ Eine eingehende Untersuchung dieses Gegenstandes findet sich bei Heetfeld 1954.
- ⁵² Leopold 2004, S. 181 u. Trinks 2006.
- ⁵³ In einem Brief aus Paris an Luise von Zenge vom 16. August 1801. Kleist 1978, S. 261-262.
- ⁵⁴ Kleist 1978, S. 263-264.
- ⁵⁵ Meyer 1928, S. 22 ff.
- ⁵⁶ Hirsch 1957, S. 317.
- ⁵⁷ Hirsch 1957, S. 308.
- ⁵⁸ Anonym: „Jüngst-erbaweten Schäfferey, Oder Keuschen Leibes-Beschreibung, Von der verliebten Nimfen Amoena, Und dem Lobwürdigen Schäffer Amandus ... Durch A. S. D. D. Leipzig ... 1632“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 308.
- ⁵⁹ Anonym: „Die verwüstete und verödete Schäfferei, Mit Beschreibung dess betrogenen Schäfers Leoriander Von seiner ungtrewen Schäferin Perelina. Gedruckt im Jahr 1642“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 309.
- ⁶⁰ Anonym: „Die Vier Tage Einer Newen und Lustigen SCHäfferey, Von der Schönen Coelinden und Deroselben ergebenen Schäffer Corymbo, Dresden 1647“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 309.
- ⁶¹ Andreas Hartmann: „Des Hylas auss Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 317.
- ⁶² Anonym: „Zweyer Schäfer Neugepflanztem Liebes-Garten“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 315.
- ⁶³ Matthia Ionsohn: „Damon und Lisillen Keuscher Liebes-Wandel In zweyen unterschiedlichen Teilen von Mathia Ionsohnen beschrieben [...] 1672“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 325.
- ⁶⁴ „Der Steigende und Fallende Selimor, in einer gantz neuen Liebes-Geschicht nebst vielen Anmuthigen Brieffen in gebundener Redens-Art, herausgegeben von Wartreu. Im Jahr Christi 1691.“, zitiert nach Hirsch 1957, S. 323.
- ⁶⁵ Vgl. Hirsch 1957, S. 311-312.
- ⁶⁶ Hirsch 1957, S. 313.
- ⁶⁷ Zitiert nach Bauer 1979, S. 110.
- ⁶⁸ Ebd., S. 110.
- ⁶⁹ Hirsch 1957, S. 310-311.



DAS „WUNDERSELTSAM“ WESEN DES „SCHWERMENDEN SCHÄFERS“ ODER ARKADIEN ALS MITTEL UND ZIEL DER KRITIK

Ein junger Hirte, mit einem Blumenkranz auf dem Haupt, sitzt an einem Bach und besingt in schönen Versen seine Liebe, mehr der Muße und Muse als der Arbeit hingegeben, umgeben von friedlich äsenden Schafen oder Ziegen. Die Sonne scheint, die Bäume spenden erfrischenden Schatten, der Bach murmelt sein eigenes Lied – Ruhe und Frieden strahlen derartige Bilder aus. Es sind Assoziationen, die man mit Begriffen wie „Arkadien“, „Idylle“ oder „Landleben“ wahrscheinlich noch heute verknüpfen würde. Ihre Stereotypie verweist auf ein wesentliches Merkmal der Bukolik, nämlich den äußerst klischeehaften Aufbau des Topos „Arkadien“. Genau dadurch erscheint dieses Traumland jedem vertraut. Dennoch wird es zugleich in unerreichbare Ferne gerückt, denn zwischen uns und den schönen Bildern steht der eher üble Geruch der Realität, der uns aus dem „schwarm“² auf den Boden der Tatsachen holt.

In jedem Zeitalter lieferte Arkadien Inspirationen quer durch alle Schichten der europäischen Gesellschaft. Doch in der Frühen Neuzeit erreichte die Bukolik ihren Höhepunkt. Hier entstand eine paradoxe Situation: Die scheinbare Armut und Inflexibilität der pastoralen Klischees – inhaltlich anspruchslos³ und zugleich ideal – ermöglichten einen gewissen Formenreichtum des „indirekten Sprechens“⁴ von Kritik bis Panegyrik. Der Transfer der bukolischen Thematik in praktisch alle Lebensbereiche sowie in politische, historische und ökonomische Theorien und, nicht zuletzt, in die theologische Exegese⁵ verlieh der Bukolik „die Geltung einer Anschauungsform“.⁶

Die Vielfalt dieses Transfers ermöglicht hier, in diesem Aufsatz, nur einen groben Überblick über die Auseinandersetzung mit Form und Inhalt der Gattung, insbesondere in ihrer kritischen Relation zur historischen Realität. Denn schon die Existenz des arkadischen

Topos ist an sich eine implizite Kritik an den defizitären Verhältnissen der jeweiligen Gegenwart. Die schäferartige Kostümierung erlaubte einen Angriff auf Normen, einzelne Personen oder Sachverhalte, ohne selbst Repressalien oder eine Bloßstellung befürchten zu müssen. Gattungsimmanent gelangten unterschiedlichste Themenbereiche ins Visier der Kritik: das arkadische Personal und seine diversen Charaktertypen, die Handlung und ihre Abläufe, die Szenerie selbst, die Aufgaben der Bukolik, der Stil, bis hin zu Urteilen über einzelne Autoren – auf die hier leider nur sehr wenig eingegangen werden kann.

Gleicherweise lieferte die Bukolik perfekten Stoff sowohl für satirische als auch für humoristische Verarbeitung der pastoralen Klischees.

GENUS HUMILE

Beachtenswert ist die stilistische Flexibilität der Bukolik. Grundsätzlich wurde sie noch von Donatus (ca. 320–380) und Servius (Ende des 4. Jahrhunderts) als eine niedere Literaturgattung (*genus humile*) charakterisiert und war durch einfache Sprache, einfache Inhalte und einfaches Personal gekennzeichnet. Eine geschickte Stilmischung konnte sowohl eine Aufwertung als auch eine Herabsetzung der Bukolik bewirken. Veredelt durch Elemente höherer Stile, war das pastorale Genre – insbesondere in der Neuzeit – durchaus hoffähig und diente zum Ausdruck vornehmer Ideale. Auf der anderen Seite konnte aber auch ein komischer Effekt erreicht werden und hier korrelierte die Bukolik mit ebenso niederen Gattungen wie der Satire und – im visuellen Bereich – der Karikatur.

ARKADIEN: VOM KRITISCHEN SPIEGELBILD ZUM MORALISCHEN ANGEBOT

Das hohe kritische Potential der pastoralen Allegorie erkannten Dante (1265-1321) und nachfolgend Petrarca (1304-1374). Durch die bedeutungsvolle Aufladung der bukolischen Klischees wussten sie die Realität – von der privaten bis zur politischen – verschlüsselt zu vermitteln.⁷ Jedoch setzten sie beim Leser eine perfekte Kennerschaft Vergils sowie die Fähigkeit einer assoziativen Anknüpfung an die gegenwärtige Situation voraus. Doch trotz ihrer Subjektivität blieben Dantes und Petrarcas bukolische



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Amor als Sieger, um 1602.

Allegorien eher eine Art Abbildung der realen Geschehnisse, denn ein neues Konstrukt von Idealität.

Derartige Kodifizierung ermöglichte eine anonyme Meinungsäußerung und die indirekte Einflussnahme in diversen kritischen Diskursen. Diese Möglichkeit ergriff beispielsweise Edmund Spenser (1552-1599) in seiner Eklogensammlung *The Sheperds Calendar* von 1579, in der er allegorisch die unheilvollen politischen Folgen der Heirat Elisabeths I. (1533-1603) mit dem französischen Prinzen schilderte und somit versuchte, die englische Königin auf Umwegen zu beeinflussen.⁸ Da sein Werk ohne Angabe seines Namens erschien, konnte Spenser einer politischen Reaktion entgehen.

HOF UND STADT VERSUS HIRT UND LAND

Seit der Renaissance kann man noch eine zusätzliche – jedoch nur vermeintlich – paradoxe Situation beobachten: Auf der einen Seite wurde die Bukolik an den Höfen zur beliebtesten Gattung, durch die auch höfische Normen und Werte zu repräsentativen Zwecken transportiert werden konnten. Auf der anderen Seite gehörte zu den Hauptmerkmalen der Bukolik das negative Verhältnis zum Hof und zur Stadt als Orten des Lasters und der Eitelkeit. Abgesehen von den Spielereien des kostümiertungsfreudigen Adels, das den Hof eher aus Koketterie schalt und vor allem nach Abwechslung von der intrigenreichen Hektik des höfischen Alltags suchte, kann man jedoch feststellen, dass die Blickrichtung des jeweiligen Werkes meist sozial bedingt ist. Ein Beispiel hierfür liefert uns der Diskurs um das neuplatonische Liebeskonzept.

Jacopo Sannazaro (1456-1530) propagierte in seinem Roman *Arcadia* (1502) noch eine unkomplizierte, glückliche Liebe, die ihren Ausdruck in der Nacktheit der Hirten und Hirtinnen findet: „Erlaubt ist, was gefällt.“⁹ Wahrscheinlich an diese Art der Liebe, die sich gegen die allgemein gültigen gesellschaftlichen Normen und Konventionen bewusst positioniert, dachte einhundert Jahre später Caravaggio, als er 1603 seinen irdischen Amor malte (Abb.1). Diesem Gott gehört ganz offensichtlich die Macht über die Welt: Anrühlich, frech und fröhlich schaut er den Betrachter an, eine Kritik der kirchlichen Morallehre, aber auch der humanistisch-neuplatonischen Konzepte schlechthin.

Aber schon bald danach wurde das Konzept der Liebesfreiheit wesentlich überarbeitet. Mit Jorge de Montemayor (1520-1561) in

Portugal und Spanien, Honoré d'Urfé (1658-1625) in Frankreich, Giovanni Battista Guarini (1538-1612) in Italien und Philipp Sidney (1554-1586) in England begann die Ära der (literarischen) aristokratischen Schäfer, die zwar den alten höfischen Konventionen entfliehen wollten, um sich den neuen sofort zu unterwerfen, die ihrerseits selbst immer noch Ausdruck der höfischen Kultur waren. Die streng normierte präziöse Haltung wurde als Verhaltenskodex in der *Astreé* (1607-1627) formuliert, dem berühmten Schäferroman von Honoré d'Urfé. Beeinflusst von Neoplatonismus regelt das darin entwickelte Konzept das Verhältnis zwischen dem idealen Liebhaber (*parfait amant*) und seiner schönen, tugendhaften und dadurch ins Transzendente erhöhten Angebeteten.¹⁰ Eine Erfüllung, vergleichbar mit religiöser Läuterung, erreicht der Liebende nur durch volle, ihren Wünschen gegenüber fast sklavische Unterwerfung. Seine wichtigsten Eigenschaften, wie Höflichkeit (*courtoisie*), Verschwiegenheit (*discretion*) und Beredsamkeit (*éloquence*) sind die eines Edelmannes. Mit diesem normativen Handlungsmaßstab wird das Land der einstigen Freiheit zum Land der „eisernen Disziplin“. „Gefallen soll, was vorgeschrieben ist“ – „das ist, nach Arkadien projiziert, und von dort her verklärt, das Ordnungsideal des absolutistischen Staates“,¹¹ die Anpassung des Traumlandes an die repräsentativen Zwecke der höfischen Kultur. Kritisiert und wesentlich überarbeitet wurde dieses Konzept vor allem in Deutschland, wo der Schäferroman im 17. Jahrhundert seine Blütezeit erlebte.¹² Der Protestantismus nährte, neben der bürgerlichen oder landadeligen Herkunft der Autoren, das negative Verhältnis zum Hof.¹³ Die neuplatonische Idealisierung der Frau, als Inkarnation der Schönheit und aller Tugenden, wird in Frage gestellt, aber auch die Forderung nach der geistigen Versklavung des Mannes. Mit seiner bedingungslosen Opferbereitschaft erscheint das Bild des treuen Schäfers im realistischen Kontext als irrational, wenn die Angebetete seiner Liebe nicht würdig ist, d. h. wenn sie sich durch Laster wie Prunk- und Männersucht, Verlogenheit usw. auszeichnet.¹⁴

Dementsprechend hat die Liebe keinen absoluten Anspruch mehr, sie ist sogar überwindbar, weil sie nun eher als eine Krankheit, eine „Thorheit“ aufgefasst wird. Die leidenschaftlichen Affekte werden verurteilt, Liebeskummer wird von Männern nicht mehr durch den eigenen Tod, sondern durch bloß ablenkendes Handeln, wie z. B. das Antreten einer Kavaliereise, zu überwinden versucht. Glückseligkeit kann nicht am Hof gefunden werden,



Abb. 2: Titelkupfer der Kunst- und Tugendgezierten Macarie.

weil hier nur Hochmut und Wollust herrschen. Dagegen wird der einfache Schäferstand zum Raum der Ruhe, der Tugend und Bescheidenheit. Personifiziert wird dieser Gegensatz zum Einen durch den Typus eines Höflings mit seiner überhöht gezeigten Sprache, prachtvollen Kleidung „Alamode“ und moralisch bedenklichen Zielen, zum Anderen durch den eines Hirten, der sich durch Natürlichkeit, Gelehrsamkeit und Ehrbarkeit auszeichnet. Durch solche Würdigung des Hirtenstandes im Roman *Die Kunst- und Tugend-gezierte Macarie* (1669-1673) von Heinrich Arnold Stockfleth (1643-1708) und Maria Katharina Stockfleth (1634-1692) wird der idealisierte Lebensraum des Bürgertums zu einer Vorlage für eine gerechte Staatsordnung (Abb. 2). Neben dem moralischen Angebot für Jedermann wird also unterschwellig auch ein sozial-politisches unterbreitet: Die gegenwärtigen Fürsten sollten die bürgerlichen Werte schätzen lernen und dessen beste Vertreter in Dienst nehmen.¹⁵

Fast einhundert Jahre danach ist die Divergenz zwischen „der ländlich-poetischen und der adlig-höfischen Welt“ nicht mehr überwindbar, wie Klaus Garber am Beispiel der Idylle *Wunsch* (1756) von Salomon Gessner zeigte (Abb. 3).¹⁶ Das aufklärerisch geprägte Naturgefühl bereicherte diesen Gegensatz mit neuen Aspekten. Die einem Idealmenschen inhärente Empfindsamkeit für die Schönheiten der Natur wird dem Höfling abgesprochen, da er nur mit dem Äußerem, der Hektik des gesellschaftlichen Lebens beschäftigt ist. Der bürgerliche Ich-Erzähler der Idylle grenzt sich somit entschieden vom Adelsstand ab. Sein Ideal existiert nur jenseits der gegenwärtigen gesellschaftlichen Ordnung.

In diesem Zuge, während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wurden in England auch die Städter, mittels parodistischer Stadt-Eklogen, zur Zielscheibe heftiger Kritik. Die Adaptation der bukolischen Klischees an urbane Lebensumstände wurde *ad absurdum* geführt, um die Unvereinbarkeit beider Bereiche erkennbar werden zu lassen. Versehen mit bukolischen Namen, werden Vertreter unterschiedlichster Schichten gezeigt: von Modistinnen über Studenten bis hin zu Adligen. Gemessen wurden „die Schwächen der Städter am Wertesystem der Bewohner Arkadiens, um die moralische Unzulänglichkeit der Zeitgenossen bloßzustellen.“¹⁷ Nach der Französischen Revolution nahm das negative Verhältnis zum Hof allmählich ab, dagegen lebt die Antithese Stadt und Land bis zur heutigen Zeit und nährt die Idealisierung des ländlichen Lebens.

ARKADIEN: IDEAL VERSUS WIRKLICHKEIT EIN REIN LITERARISCHES PROBLEM

Ein Mangel an Übereinstimmung mit der Realität und der fehlenden Wahrheitsanspruch gehören zu den wesentlichsten Merkmalen einer Fiktion. Ebendies wurde an der Schäferliteratur allerdings immer wieder kritisiert; so beispielsweise die Kluft zwischen den edlen literarischen Schäfern und ihren groben, schmutzigen realen Antitypen. Zwar galt es nicht, realistisch zu sein, doch wurde nach mehr Glaubhaftigkeit gefragt oder mehr Handlungslogik gefordert. In seinem berühmten Schäferspiel *Aminta* von 1573 unterzog Torquato Tasso (1544-1595) die gemeinen Hirten einer Verwandlung: Durch ein Wunder wurden sie zu seelisch verfeinerten Schäfern, was ihre Echtheit freilich in keiner Weise untermauern konnte. Mit diesem Problem beschäftigte sich auch Miguel de Cervantes (1547-1616) in seiner satirischen Novelle über zwei redende Hunde (1613).¹⁸ Wie Sannazaros Sincero aus der Stadt in arkadische Gefilde geflüchtet ist, so musste auch der Hund Berganza hinaus: wegen eines Mädchens, aber unter viel banaleren Umständen. Sein neues Leben als Schäferhund veranlasste ihn zu Überlegungen über den Unterschied zwischen den literarischen Schäfern einerseits, von denen er in der Stadt gehört hatte, und andererseits seinen neuen Herren, den echten Hirten. Dieselben haben heisere Stimmen und grobe Hände; sie kennen keine Leier, keine Flöten, sondern begleiten ihre einfachen Lieder mit zwei Tonscherben oder zwei Stöcken. Ihnen gegenübergestellt beschreibt der bodenständige Hund die bekannten literarischen Schäfer, allerdings in seiner eigenen Interpretation, so dass einige typische Klischees der Schäferromane hier karikiert erscheinen.

Den Versuch, das Problem der Glaubwürdigkeit zu lösen, unternahm Cervantes in der sog. *Marcela*-Episode aus seinem *Don Quijote* von 1605.¹⁹ Die traurige pastorale Geschichte, von der unten noch die Rede sein wird, wurde in die realistische Umgebung Don Quijotes eingebettet. Echte Ziegenhirten – rohe, ungebildete Burschen, die „Finsternisse“ mit „Hindernissen“ und „Mißjahr“ mit „Mistjahr“ verwechseln – sind die Nebenfiguren, deren Lebensraum mit dem der edlen Schäfer in Berührung kommt. Das von den Letzteren gespielte, aber von einigen sogar gelebte Arkadien findet hier eine psychologische Erklärung. Ein Wunder wird von Cervantes nicht akzeptiert.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Krise der Bukolik deutlich sichtbar: Der Schäferroman verlor seine Bedeutung, die Hirtendichtung sank zur Gelegenheitsdichtung herab²⁰ und konnte keine ästhetischen Qualitäten mehr aufweisen. Die Forderung nach Erneuerung der Ekloge wurde von René Rapin (1621-1687) aufgeworfen und als Teilaspekt der 1687 in Frankreich entflammten *Querelle des Anciens et des Moderns* diskutiert.²¹ Vor den Autoren stand ein ähnliches Dilemma: *imitatio* antiker Vorlagen oder fortschrittlich gedachte Erweiterung der Themen und Formen. Im Illusionscharakter der Ekloge sahen die „Alten“ ihr Qualitätsmerkmal, da die poetische Überhöhung als Abhebung von der Realität ein wünschenswertes Ziel war. Die „Modernen“, die „Verfechter der rationalistisch begründeten Idyllik“,²² lehnten sowohl das pagane Personal als auch die arkadische, sprich: italienische Landschaft ab und forderten die Ausführung der Ekloge im heimatlichen oder gar exotischen Kolorit. So sollte dem Leser eine bessere Akzeptanz gegenüber der in der Ekloge geschaffenen Illusion gewährleistet werden.²³ Dies zeigt, dass die Forderung der „Modernen“ nach dem Wahrheitsgehalt der Ekloge durchaus eingeschränkt war, da die Bukolik in ihrem Grundwesen idealistisch und als literarische Gattung fiktional ist. Die soziale Realität mit dem Elend der Landbewohner sollte und konnte demnach keinen Zugang in die Ekloge finden, da dies die Gattung nur zerstören würde.

Über dieses Dilemma konnten auch die sozial-kritischen Eklogen und Romane in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht hinwegtäuschen. Sowohl die schweizerischen Bauern als auch die englischen Hirten, deren Leben von harter Arbeit geprägt war, blieben in ihrer Frömmigkeit und Sittsamkeit idealisiert.²⁴

DAS GEFÄHRDETE IDEAL

Insbesondere in Zeiten politischer Wirren und Kriege gewann die Vorstellung von Arkadien immer wieder an Aktualität. Geringfügig modifiziert blieb es aber von seinem Wesen her gleich: Es war ein Ort des Rückzugs, der vor der routinierten, ungerechten und oftmals grausamen Wirklichkeit Schutz bot. Dante und Petrarca interpretierten und verschlüsselten die bestehenden Sachverhalte und Sannazaro entwarf sein Arkadien zum idealisierten Gegenpol des verdorbenen gegenwärtigen Lebens. Verglichen mit dem *Goldenen Zeitalter* wurde sein Wunschland zum fragilen, von der Re-

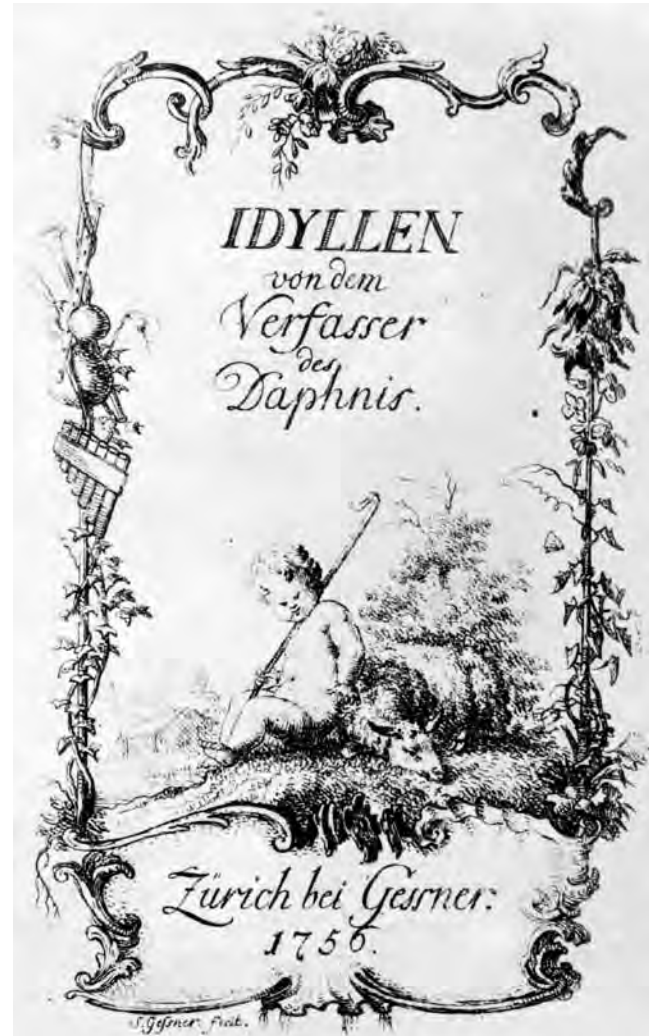


Abb. 3: Titelkupfer zu Salomon Gessners *Idyllen*, 1756.

alität bedrohten Ideal.²⁵ Seine Friedlichkeit ist angreifbar, was sich wie ein wiederkehrendes Motiv in der pastoralen Literatur, insbesondere im deutschen satirischen Schäfer- und Abenteuerroman niederschlug: Die Wirklichkeit, meist in Form des Krieges, greift in die ländliche Idylle ein und verwüstet sie.²⁶ Dieselbe Wirkung besaßen auch die schon behandelten Topoi des Hofes und der



Abb. 4: Titelkupfer zu *Le Berger extravagant*, 1627.

Stadt. Ein Höfling, der eine Schäferin verführt,²⁷ oder die Stadt, in der ein Hirtensohn moralisch nur absinken kann,²⁸ zerstören die Tugend, den besten Schatz Arkadiens. Arkadien widerfährt aber nicht nur eine rein äußerliche Bedrohung. In der schon erwähnten *Marcela*-Episode ist Cervantes den inneren destruktiven Elementen auf der Spur: Mit dem Bestreben, ihre volle Freiheit zu gewinnen, gibt die junge Schönheit Marcela ihr reiches Haus und viele Verehrer auf und lebt als Schäferin in der freien Natur. Ihre Willensautonomie versteht sie als Freiheit von der Sünde und folglich von der Liebe. Das schlägt letztendlich in Indifferenz und Inhumanität um und treibt damit den verliebten, lebenswürdigen Verehrer in den Tod, da er letztendlich keine andere Alternative mehr sieht. Das Arkadien Sannazaros und Tassos wird damit in sein Gegenteil verkehrt und die immanente Widersprüchlichkeit eines Freiheitskonzepts²⁹ entlarvt, dessen Realisierung aus dieser Perspektive als unmöglich erscheint.

DAS GEFÄHRLICHE IDEAL

Im Vergleich zu Cervantes, der die Bukolik nie in Frage gestellt und selbst etliche pastorale Werke verfasst hatte, strebte Charles Sorel (1602-1674) keine Versöhnung zwischen der Bukolik und der Realität an. Der erste Vertreter des realistischen französischen Sittenromans tritt entschlossen gegen idealistisch überhöhte Schäferromane im Stil von d'Urfé und Montemayor. Er führte eine systematische Dekonstruktion des arkadischen Ideals durch und kritisierte die illusionierende Wirkung der bukolischen Traumwelt, die den Menschen lebensunfähig mache, ja sogar verblöde.³⁰ Louis, der Protagonist des Romans *Le Berger extravagant* (1628), ist ein Bürgersohn, der nach Intensivlektüre der Schäferromane seiner Zeit sein persönliches Arkadien zu realisieren wünscht (Abb. 4). Wie Cervantes' Don Quijote verwechselt er das Ideal mit der Wirklichkeit. Er glaubt an Nymphen, Verwandlungen und Zaubersäfte, versucht detailgenau das Leben der literarischen Schäfer nachzuahmen und macht sich in den Augen der vernünftig Handelnden lächerlich, die das Schäfer-Spiel vom richtigen Leben trennen können. Doch ist seine Verrücktheit von einer ganz besonderen Natur,³¹ denn seine bürgerliche Vernunft lässt ihn nicht gänzlich im Stich: Als er sich aus Liebeskummer – dem Beispiel Céladons aus Honoré d'Urfés *Astrée* folgend (Abb. 5) – ertränken will, trifft er vorher alle Vorkehrungen, die ihn retten können. Da er nicht schwimmen kann,



Abb. 5: Titelkupfer zur *Astrée*, 1612.

schaut er sich erst nach den drei helfenden Nymphen um, die Céladon gerettet haben, und, als er sie nicht zu finden vermag, nimmt er zwei Schweinsblasen mit. Die Persiflage des bekannten präziösen Selbstmord-Motivs verspottet die gattungsimmanente Dialektik des höfisch-pastoralen Ideals, indem gerade die *ratio* des

Vorbildes in Frage gestellt und für krankhaft erklärt wird. Sorel zeigte die Gefährlichkeit eines bedingungslos akzeptierten Ideals und blieb damit erstaunlich aktuell.

Der Schweizer Salomon Gessner (1730-1788) verschmolz die traditionellen Topoi der ländlichen Ruhe, der singenden tugendhaften Hirten und ihrer „edlen Einfach“, setzte sie in zarte Naturbilder ein und brachte sie sowohl literarisch in seinen *Idyllen* als auch visuell in seinen Radierungen und Gemälden zum Ausdruck (vgl. Kat. 78, 79, 93). Der enorme Erfolg seiner *Idyllen* wurde von einer allgemeinen Begeisterung für das Landleben begleitet, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts alle gesellschaftlichen Schichten und Milieus durchdrang. Für Gessner war sie allerdings kein Spiel; sie entsprach seinem eigenen seelischen Zustand. Er fand sein Ideal in der Beschränkung auf die ländliche Idylle in einem engen Kreis von Gleichgesinnten. Jedoch barg diese Art von Glück auch Gefahren in sich: Der russische Schriftsteller Iwan Gontscharow (1812-1891) beschrieb mit dem Terminus *Oblomowtum* (1859)³² den engen Lebensraum des feudalen Landadels, in dem der Fortschritt nur negativ bewertet wird, der sich durch die allumfassende Trägheit, Gedankenlosigkeit und Indifferenz gegenüber der Außenwelt charakterisiert.³³ Fast wie eine Illustration dazu könnte ein Bild aus der *Krähwinkliade*³⁴ von Gottfried Geißler (1770-1844) dienen: Nach reichlichem Essen und Trinken versinkt der beleibte Bürger in Gedankenlosigkeit. Die riesigen Rauchwolken aus seiner Pfeife vertreiben Grillen, in diesem Falle also jegliche Fantasieregungen, Realität und Zeit bleiben hier stehen (Abb. 6). Die Idylle als „das spezifische Denk- und Vorstellungsbild von einem in sich ruhenden, ungefährdeten Dasein“³⁵ wurde zum Synonym für die Beschränktheit und Selbstgenugtuung des Spießbürgertums, das als Zielscheibe der Kritik bis in die heutigen Tage dient. Dennoch bleibt auch die Suche nach solchen Schutzräumen, die keine seelische und geistige Deformation hervorrufen können, bis heute ein wichtiges Thema der deutschsprachigen Literatur.³⁶

BEWOHNER ARKADIENS EINMAL ANDERS BETRACHTET

Mit der Einordnung der Bukolik in den niederen Stil (*genus humile*) ging auch die negative Beurteilung des arkadischen Personals einher. In diesem Zuge wurde der Begriff der Einfach gespalten: Auf der einen Seite stand er für die Einfältigkeit der Hirten, auf der anderen für die „edle Einfach“, die im Klassizismus zum Ideal erhoben wurde.



Abb. 6: Gottfried Geißler, Wie ein Krähwinkler Beamter sich die Grillen vertreibt, kolorierte Radierung.

„Der blöde Schäfer“³⁷

Der Typ des einfältigen Hirten zieht sich durch die ganze Geschichte der Bukolik. Schon in der mittelalterlichen Pastourelle wurde das gemeine Hirtentum dem sozial aufstrebenden, vornehmen Stand der Ritter entgegengestellt.³⁸ Die sexuelle Verführung einer schönen Hirtin durch den Ritter – Liebe war ihr ja nicht vergönnt! – stand in einem markanten Kontrast zur höfischen Minne. Raue Hirten, die den Ritter in die Flucht schlagen, zynische, nach Geschenken gierende Hirtinnen, Frauen, die um Männer werben³⁹ – derartige Szenen sorgten für ausgelassenes Gelächter an den europäischen Höfen. Jedoch wird die Zügellosigkeit der Pastourelle von der modernen Forschung nicht nur als Gegenpol zur höfisch-idealen Liebe, sondern auch als Kritik der kirchlichen Moralgebote⁴⁰ verstanden.

Die einfältigen Hirten waren meist Träger des Komischen und Satirischen und agierten in Theaterstücken und Romanen als Nebenfiguren – oft ausgestattet mit dialektgefärbter Sprache und mit Banalitäten angereichert. Sie sollten mit der Idealität der Haupthelden kontrastieren und als deren Gegenentwurf zur Auflockerung der „edleren“ Intrige beitragen.

Auf eine andere Weise karikierte Asmus Carstens (1754-1798) den Hirtenstand: Die spitzen Ohren, die prägnante Nase und das von Furchen durchzogene Gesicht lassen den Hirten wie



Abb. 7: Asmus Jacob Carstens: Karikatur eines Hirten, Handzeichnung.

ein Mischwesen aus Mensch und Satyr aussehen. Dieser „Naturmensch“ wird zur Parodie eines idealen Schäfers sowohl in seiner eleganten barocken Prägung als auch der klassizistischen „edlen Einfalt“ (Abb. 7).



Abb. 8: Joseph Werner: Ludwig XIV. als Satyr.

SATYR UND PAN

Wahrscheinlich ist keine Figur Arkadiens so polyvalent interpretiert worden wie Pan und sein Ebenbild Satyr. Petrarca machte in seiner zwölften Ekloge den lüsternen Pan und dessen „hurenhafte Geliebte“ zum Code für die politischen Feinde – den französischen König und die päpstliche Kurie in Avignon.⁴¹ Diese negative Konnotation blieb auch weiterhin erhalten, da die merkwürdigen Mischwesen Arkadiens sehr leicht als Inkarnation des Bösen stereotypisiert werden konnten. Auf der volkstümlichen Ebene vollzog sich der Transfer bekanntlich in der Darstellung des Teufels als Satyr. Andrea Mantegna (1431-1506) benutzte den Bockbeinigen für die allegorische Darstellung der Laster, der Minerva als Sinnbild für Weisheit und rechten Lebenswandel aus dem Garten



Abb. 9: Honoré Daumier: Die indiskreten Faune, Lithgraphie.

der Tugend vertreibt.⁴² Der flüchtende Satyr, der ein kleines Kind in den Armen hält, hat einen erigierten Penis und steht damit unmissverständlich für die Lüsterheit und das Triebhafte⁴³ überhaupt. Einer scharfen Kritik unterzog Joseph Werner (1637-1710) die Mätressenwirtschaft am französischen Hof, als er Ludwig XIV. mit Bockbeinen darstellte (Abb. 8).⁴⁴ Die Karikatur von Honoré Daumier (1808-1879) ist dagegen von gelassener Komik gekennzeichnet: Die von leidenschaftlicher Glut gepackten Greise wurden als groteske Mischwesen aus Mensch, Amorette und Satyr herausgearbeitet. (Abb. 9).

Nur durch Überwindung dieser körperlichen Sinnlichkeit und die Reinigung von irdischen Einflüssen war im Neuplatonismus – ähnlich wie in der religiösen Mystik – die Vollkommenheit eines Menschen möglich. Versinnbildlicht wurde diese These unter anderem in solchen Motiven wie der Schindung des Marsyas durch Apoll,⁴⁵ der Züchtigung eines Satyrs oder Pans durch Amor (Abb. 10)⁴⁶ sowie dem Sieg des himmlischen Amors über den irdischen. Letzteres Motiv wurde von Giovanni Baglione (1571-1643) aufgegriffen: *Amor divino*, mehr einem Engel oder einem Heiligen ähnelnd, besiegt den irdischen Amor (*amor humano*). Er triumphiert



Abb. 10: Jusepe Ribera: Cupido züchtigt den gefesselten Satyr, Radierung.

somit über der fleischlichen Lust und über dem Teufel (oder *amor bestiale*), der als Satyr dargestellt ist (Abb. 11).⁴⁷

Jedoch blieben auch positive Deutungen von Pan und Satyr nicht ausgespart. Durch die onomastische Verbindung Pans mit dem All widerfuhr ihm in der Renaissance die pantokratorähnliche Auslegung als Herr des Universums.⁴⁸ Thronend und von seiner Gefolgschaft umgeben – so wurde Pan von Luca Signorelli (1441–1523) dargestellt.⁴⁹ In enger Verbindung dazu steht wahrscheinlich die Interpretation von Satyrn als Personifikationen der Weisheit: Auf der Zeichnung von Tizian (ca. 1485–1576) errechnen zwei Satyrn die Planetenbahnen.⁵⁰ Erweitert wurde diese Konnotation durch eine (falsche) etymologische Ableitung der Satire vom griechischen Satyrspiel.⁵¹ Dementsprechend wurden die gehörnten Mischwesen Arkadiens in Zusammenhang mit den Aufgaben und Funktionen dieser höhnischen Literaturgattung gebracht.

Philipp Sidney (1554–1586), der Autor des berühmten Romans *Arcadia*, verstand Satire als Lachen über die Dummheit und über sich selbst.⁵² Im deutschsprachigen Raum des 17. Jahrhunderts hob man hingegen den didaktischen Gehalt seines Werkes hervor. Sein Unterhaltungswert war sekundär, dementsprechend sah man in der Aufdeckung des Lasters eine viel wichtigere Aufgabe.⁵³ Der Leser wurde aufgefordert, sein eigenes Verhalten zu reflektieren und zu verbessern.



Abb. 11: Giovanni Baglione: Der himmlische Amor besiegt den irdischen, um 1601.

Das Titelkupfer zum *Wunderbarlichen Vogelnest* (1672) von Hans Gimmelshausen stellt den Satyr als einen Weisen dar, der die verschörkelten Wege der Welt durch ein Vogelnest sieht. Ihm ist ein Kind gegenübergestellt, das die hinter dem Maskenberg verborgene Wahrheit nicht unterscheiden kann, selbst, wenn es durch ein Fernrohr schaut. Ungehalten und weise – diese beiden Rollen vereinend wird der Satyr zum Sinnbild der Satire. Durch Spott deckt er die Laster auf und warnt vor Fehlverhalten. Sehr bezeichnend ist in diesem Sinne der Titelkupferstich zur ersten Ausga-



Abb. 12: Titelkupfer zu Wunderliche und Wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald, 1642.

be des satirischen Romans *Philander von Sittewald*, den Johann Moscherosch (1601-1669) um 1640 publizierte: Auf einem Bock sitzend macht Pan mit seiner rechten Hand ein damals anstößiges, verspottendes Zeichen,⁵⁴ in der linken hält er einen Skorpion (Abb. 12). Nach zeitgenössischen Vorstellungen konnte der Skor-



Abb. 13: James Gillray: The nuptial-bower; - with the evil-one, peeping at charms of Eden, from Milton, 1797, kolorierte Radierung.

pion zwar stechen, aber im Gegenzug die von ihm zugefügten Wunden auch heilen. So wird allegorisch auf die Funktionen und Eigenschaften der Satire verwiesen.⁵⁵

Diese satirische Dimension erweist auch die Radierung von Giuseppe Ribera (1591-1652) (Kat. 22), auf der Pan den betrunkenen Silen⁵⁶ mit einem Weinlaubkranz bekrönt. Das gängige Motiv, das allegorisch für die Auszeichnung eines Poeten steht,⁵⁷ wird hier durch den schreienden Esel, die abgebrochene Baumstämme und andere Details spöttisch relativiert. Der für Silen untypische Kopf mit sehr ausgeprägten Gesichtszügen lässt die Vermutung aufkommen, dass es sich hierbei um die Karikatur eines Zeitgenossen handeln könnte. Die von Lebendigkeit strotzende Figur des Silens changiert zwischen dem Ausdruck transzendenter mystischer Erkenntnis (*In vino veritas!*) und dem banalen Betrunkensein, genau wie seine feierlich-verehrende Behandlung rasch in höhnisches Gelächter zu kippen droht.

...UND ANDERES

Auch andere Bestandteile des arkadischen Topos boten sich an für Ziele der Kritik, da ihre Erscheinung, Deutung und Funktion pervertiert werden konnten. So wurde zum Beispiel der sonst liebliche *locus amoenus* im satirischen Schäferroman von Johann



Abb. 14: Johann Christian Reinhart: Schafskopf, Radierung.

Gorgias (1640-1684) zum Ort des Belauschens und des unzuchtigen Treibens.⁵⁸ James Gillray (1756-1815) verwendete die idyllische Hochzeitslaube zum Zwecke der politischen Karikatur. Mit der Andeutung auf William Pitts (1759-1806) Amt als britischer Schatzkanzler verwandelte Gillray den amönen Ort zum Ort der Geldheirat, die der käufflichen Liebe gleicht (Abb. 13).⁵⁹

Die Verspottung der Menschen durch einen Vergleich mit Tieren ist schon seit der Pharaonenzeit bekannt.⁶⁰ Der Papst als Esel, der König als Wolf oder der Mönch als Ochse – das ist auch in der Neuzeit ein beliebtes Bildmittel der Kritik. Ein von Johann Christian Reinhart (1761-1847) sorgfältig radiierter Schafskopf (Abb. 14) würde den Betrachter wohl auf den Gedanken bringen, ihm läge eine Studie vor, wäre da nicht ein eindeutiger Hinweis auf den Kunstkritiker Johann Heinrich Meyer (1760-1832), dessen Ansichten über die Kunst und Künstler des 18. Jahrhunderts Reinhart wohl nicht ganz teilte.

FAZIT

Die Stellung Arkadiens als einer Welt zwischen dem vergangenen und dadurch unerreichbaren Goldenen Zeitalter und der bitteren, nicht zufriedenstellenden Wirklichkeit bescherte diesem Topos ein langes Leben und bestimmte seine enorme Vielfältigkeit. Die Poesie und die Abgründe dieses Raumes inspirierten und inspirieren immer noch zahlreiche Künstler: von Arnold Böcklin (1827-1901) über Lovis Corinth (1858-1925) und Emil Nolde (1867-1956), bis hin zu brandneuen Kreationen der Postmoderne. Allein das Wort „Satyr“ ergibt bei Google über zwei Millionen Einträge.

Auch die Ideale und Ideen des arkadischen Topos‘ sind weiterhin existent. Für viele Menschen werden die Friedlichkeit und Gerechtigkeit dieses Wunschlandes zum globalen Handlungsprinzip,⁶¹ für die anderen bildet die autarke Abgrenzung gegenüber der Außenwelt eine Basis für das Leben in den sogenannten *Gated Communities*.

Im ausgehenden 19. und im 20. Jahrhundert wurde die arkadisch-idyllische Landschaft in süßlichen Heimatdarstellungen trivialisiert und unter anderem über die Postkarten zum Massenprodukt aufgezogen.

Auch der extravagante Hirte Heinrich mit seinem fröhlichen Schäferlied aus der Doku-Soap von RTL *Bauer sucht Frau*⁶² konnte eine kurze, aber stürmische Popularität unter denjenigen genießen, die alles „Schräge“ lieben. Das Lied weist die wichtigsten pastoralen Topoi auf: das negative Verhältnis zum Hof und zur Macht, Elemente idyllischer Landschaft, Tugend als Eigenschaft eines Schäfermädchens. Nicht der Inhalt machte jedoch den Tele-Schäfer so berühmt, sondern seine ganz besondere Art und sein schräger Gesang: Die Karikatur ist zum Kult geworden und bewies aufs Neue, dass Arkadien noch immer lebt!

¹ Aus: Gryphius 1661.

² Ebd. S. 357; „schwarm“ steht hier für „Schwärmerei“, aber möglicherweise auch für die große Menge an wahnsinnigen Vorstellungen des verrückten Schäfers Lysis.

³ Krauss 1976, S. 144.

⁴ Garber 1982, S. 39.

⁵ Vgl. z. B. Schmidt 1976; Ruh 1990-99, Bd. 2, S. 237ff.

⁶ Krauss 1976, S. 147.

⁷ Mehr dazu siehe Krautter 1983, zu einzelnen Aspekten z. B. Baier 2005; Garber 1982, S. 45f.

⁸ Vgl. Kunze 1978, S. 21f oder Iser 1976.

⁹ Vgl. Petriconi 1976, S. 191f.

¹⁰ Mehr dazu: Heetfeld 1954.

¹¹ Köhler 1976 (1), S. 268.

¹² Die Kritik der realen und der arkadischen Welt verlief hauptsächlich im Rahmen des deutschen satirischen Schäferromans, den Garber und Bauer zu einem besonderen Typus neben dem höfisch-historischen und allegorisch-geistlichen Schäferroman aussonderten. Mehr dazu z. B. Bauer 1979, S. 56ff, einen kurzen Überblick über den deutschen Schäferroman s. Rötzer 1972, S. 53ff.

¹³ Mehr dazu z.B. Hirsch 1976, S. 329ff od. Voßkamp 1976, S. 99ff.

¹⁴ Beispielsweise *Die verwüstete vnd verödete Schäferey / Mit Beschreibung deß betrogenen Schäfers Leorlanders Von seiner vngetreuen Schäferin Perelina. Gedruckt im Jahr 1642*, in: Schäferromane des Barock, hrsg. v. Klaus Kaczerowsky, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 97-160 oder Johann Gorgias: Veriphantors Betrogenen Frontalbo, o. O. 1670.

¹⁵ Vgl. Garber 1982; Hirsch 1976; Bauer 1979.

¹⁶ Garber 1982, S. 67ff.

¹⁷ Göbel 1982, S. 165.

¹⁸ Novelle und Zwiesgespräch, das sich begab zwischen Cipión und Berganza, Hunden des Hospitals de la Resurrección, das in der Stadt Valladolid vor der Puerta del Campo liegt, ein Zwiesgespräch jener Hunde, die man gemeiniglich die Hunde des Mahudes nennt, in: Miguel de Cervantes Saavedra, Gesamtausgabe in vier Bänden, Bd. I, Stuttgart 1963, S. 612-686.

¹⁹ Bd. I, Kap.11-14.

²⁰ Vgl. Stephan 1971, S. 16ff.

²¹ Zur *Querelle* siehe z. B. Jauß 1963; zum Eklogenstreit in England siehe Göbel 1982.

²² Kunze 1978, S. 122.

²³ Vgl. Göbel 1982, S. 21.

²⁴ Vgl. Dedner 1972.

²⁵ Vgl. Garber 1982, S. 62.

²⁶ Vgl. z. B. Grimmelshausen 1669, S. 17ff oder Anonym 1642.

²⁷ Vgl. den Roman von Jacob Schwieger (um 1629-1663): *Die Verführte Schäferin Cynthie*, Glückstadt 1660.

²⁸ Vgl. die Ballade *Michael* (1800) von William Wordsworth (1770-1850).

²⁹ Mehr dazu s. Köhler 1976; Krauss 1949, S. 170; Simson, S. 382ff.

³⁰ Vgl. Köhler 1983, S. 56ff.

³¹ Zu Sorels Verständnis der *extravagance* siehe Thiessen 1977, S. 194ff.

³² In anderen deutschen Übersetzungen „Oblomowerei“, „Oblomowismus“.

³³ Eine deutsche Ausgabe: Iwan A. Gontscharow: *Oblomow*, aus dem Russischen übersetzt. v. Reinhold von Walter, Leipzig 1951.

³⁴ Mehr dazu siehe Lammel 1992, S. 35f.

³⁵ Tismar 1973, S. 9.

³⁶ Tismar 1973, S. 11.

³⁷ Das Theaterstück von Johann Gleim (1719-1803), siehe Gleim 1743.

³⁸ Zu den Ursprungstheorien der Pastourelle siehe Sicher 1981, S. 30ff. Über die Ausnahmen vom beschriebenen Typus ebenda, S. 38ff sowie Köhler 1976 (3), S. 122ff.

³⁹ Beispiele für komische und kritische Elemente der deutschen Pastourelle siehe Brinkman 1985; der englischen siehe Sicher 1981, S. 50f. Ebenda das Beispiel einer englischen Pastourelle, in der ein Ritter verspottet wird, S. 155ff.

⁴⁰ Vgl. Sicher 1981, S. 65ff.

⁴¹ Vgl. Krautter 1983, S. 136.

⁴² Louvre, Paris, Inv. 371.

⁴³ Mehr zur Bildinterpretation siehe Manca 2006, S. 173ff.

⁴⁴ In: Burke 1995, Abb. 64, S. 198.

⁴⁵ Zu diesem Motiv z. B. Stephan-Maaser 1992, S. 155ff.

⁴⁶ Siehe auch das Fresko von Giuseppe Cesari in: Röttgen 1992, S. 29.

⁴⁷ Mehr dazu ebenda, S. 18ff.

⁴⁸ Diese Vorstellung geht auf antike Pankulte zurück: vgl. Herbig 1949, S. 67ff.

⁴⁹ Vgl. Maisak 1981, S. 55ff. In der Darstellung Pans stützte Signorelli offensichtlich auf die Beschreibung von Servius (4. Jahrhundert): vgl. Herbig 1949, S. 67.

⁵⁰ URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/tita/ho_1999.28.htm [Letzter Zugriff: 14.05.2010].

⁵¹ Vgl. Stephan-Maaser 1992, S. 280ff.

⁵² Vgl. Sidney 1595, S. 116f, 35.

⁵³ Die belehrende Funktion der Satire, aber auch der Dichtkunst insgesamt unterstreicht z. B. Georg Philipp Harsdörffer in seinem *Poetischen Trichter*: Harsdörffer 1648-1653, Teil 2, S. 99, 101, 112; vgl. auch Lazarowicz 1963, S. 1-27.

⁵⁴ Das Zeichen bedeutet etwa „einen Esel stechen“, „Eselohren aufsetzen“, vgl. Schäfer 1972, S. 208.

⁵⁵ Vgl. z. B. Scheurig 1991, insbesondere S. 251ff; Schäfer 1972, S. 194ff.

⁵⁶ Silen oder Bacchus. Zu der Interpretationsdiskussion siehe Lange 2003, S. 232f.

⁵⁷ Vgl. Maisak 1981, S. 102ff; Stephan-Maaser 1992, S. 98ff.

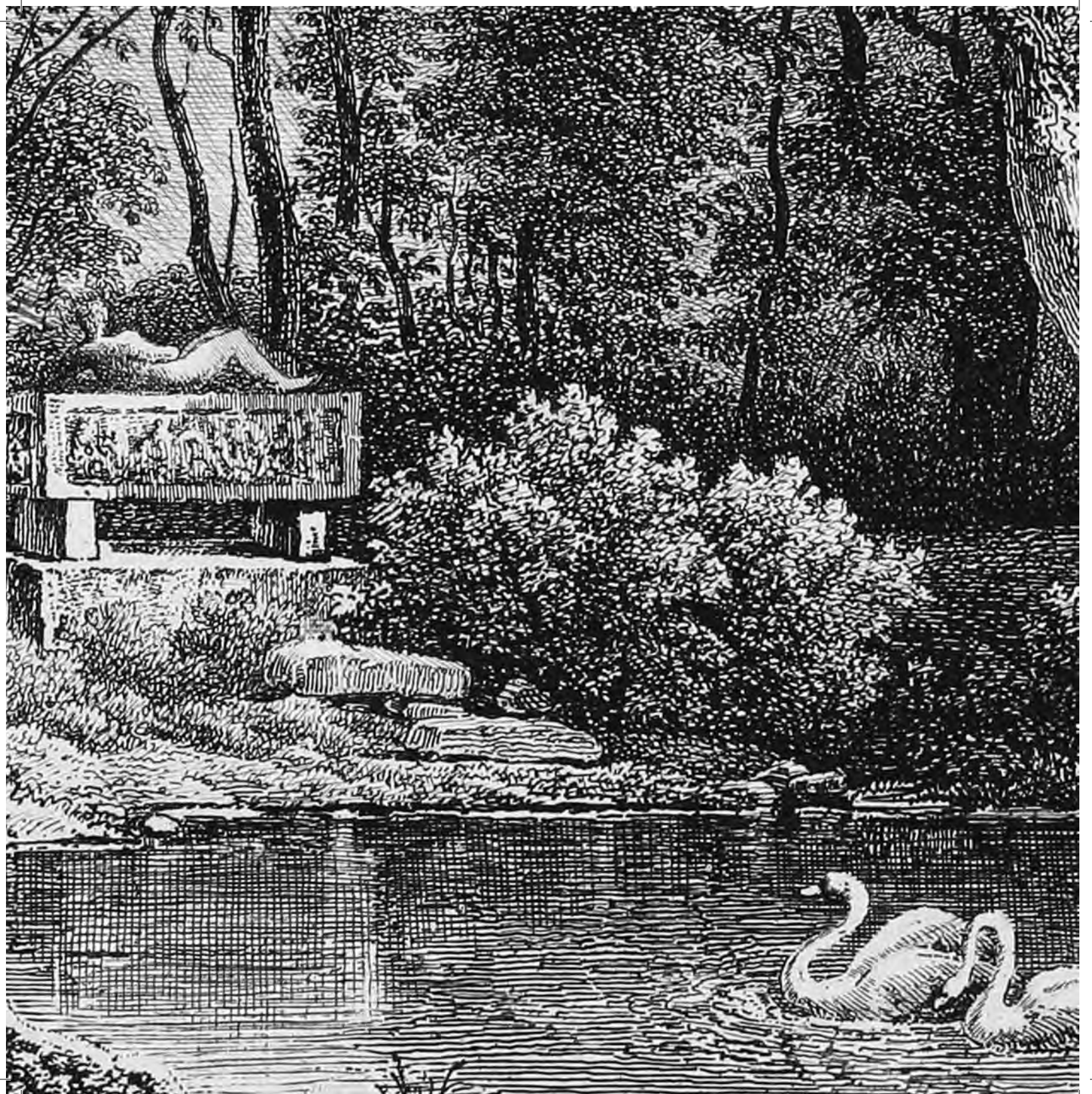
⁵⁸ Gorgias 1670.

⁵⁹ Mehr zu diesem Blatt siehe Oberstebrink 2005, S. 156.

⁶⁰ AK Hannover 1984-1985, S. 238.

⁶¹ Siehe das Programm der *Arcadia Foundation*: URL: <http://arcadiafoundation.org/our-mission/> [Letzter Zugriff: 14.05.2010].

⁶² Fernsehsender RTL, Serie *Bauer sucht Frau*, Staffel 2008. ¹ Aus: Gryphius 1661.



DER LANDSCHAFTSGARTEN ALS SPIEGEL ARKADISCHER LEBENSFREUDE

„Der Garten ist der letzte Luxus unserer Tage, denn er fordert das, was in unserer Gesellschaft am kostbarsten geworden ist: Zeit, Zuwendung und Raum.“ Schon dieses Zitat des Schweizer Landschaftsarchitekten Dieter Kienast (1945-1998) macht deutlich, welche Position Gärten und die Landschaftsarchitektur unserer Tage einnehmen. Öffentliche sowie private Gärten erweisen sich zwar als selbstverständlicher Bestandteil des alltäglichen Lebens, doch müssen auch sie sich einem unaufhaltsam wirkenden äußeren Druck stellen: dem des wirtschaftlichen Faktors. Demgegenüber werden sie zunehmend von einem breiten Bevölkerungsanteil als Ort der Erholung angesehen, wo sich die vom hektischen Alltagsgeschehen ausgelaugte Seele regenerieren kann, sei es im Schrebergarten oder im großen Stadtgarten bzw. Stadtpark. Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Landschaftsgartens verdeutlicht, dass dieser Raum einst mehr als nur ein Rückzugsort war und sich aus kunsthistorischer Sicht im *Ancien Régime* sowohl zu einem ästhetischen, als auch zu einem politischen Medium entwickelt hatte.

Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts bildete sich in England eine neue Stilrichtung in der Gartengestaltung, die einen Bruch zur bisherigen Tradition des barocken, absolutistisch geprägten, eher geometrisch und streng hierarchisch gegliederten Gartens markierte. Dieses Umdenken befolgte – wie wir noch sehen werden – nicht nur ästhetische Kriterien, sondern zielte vor allem auf sozialhistorische Gegebenheiten, welche die neue Gartentheorie zu einer geistigen Bewegung werden ließ.¹

„[...] and there [in the Garden] is a hermitage, so exactly like those in Sadeler's prints, on the brow of a shady mountain, stealing peeps into the glorious world below! and there is such a pretty well under a wood, like the Samaritan woman's in a picture of Nicolò Poussin! [...]“ schrieb Horace Walpole (1717-1797) im September 1753 in einem Brief an Richard Bentley (1708-1782).² Walpole,

selbst Verfasser eines bedeutenden Essays über Gartenkunst, be-scheinigt der Gartenarchitektur einen hohen Rang innerhalb der Künste und vergleicht einen Spaziergang im Landschaftsgarten mit dem imaginären Ausflug in ein Landschaftsgemälde. Wie die Gemälde großer Meister, so soll auch der Landschaftsgarten ein Bild von Idylle und Harmonie vermitteln. Auch der deutsche Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) forderte eine Orientierung der Gartengestaltung an der Landschaftsmalerei: „Der Gärtner strebt, den Maler nachzuahmen“³ hielt er als Aufforderung fest. Hirschfeld verdeutlicht die von ihm lang ersehnte Vereinigung von Landschaftsmalerei und Gartenkunst in seinem 1779-1785 publizierten fünfbandigen Regelwerk *Über die Gartenkunst*. Er präsentiert dem Leser hier eine Kunsttheorie, in der die Landschaftsarchitektur und die Malerei das gleiche Prestige genießen.⁴ Dem an der Universität in Kiel lehrenden Gelehrten zufolge habe die Landschaftsmalerei für die Gartengestaltung das alleinige Vorbild zu sein. In diesem Zusammenhang solle der Gartenkünstler vom Landschaftsmaler lernen, wie man kompositorisch die Natur zu einem einheitlichen Idealbild formen kann.⁵ Vor dem Hintergrund der äußerst weitreichenden Rezeption der Theorie Hirschfelds sind viele Einflüsse von Claude Lorrain (1600-1682) und Nicolas Poussin (1594-1665) auf die zeitgenössische Gartengestaltung zu finden. Es scheint, als ob der Betrachter nun nicht mehr vor einem Gemälde stehen, sondern im Garten selbst zu einer Staffagefigur in der Landschaft werden solle.

In dieser Vorstellung bleibt der Landschaftsgarten nicht mehr nur eine Fläche, auf der - wie in der Malerei - Haine und kleine Teiche den Eindruck einer friedvollen Idylle erzeugen. In Verbindung mit dem aufklärerischen Gedankengut der Zeit wandeln sich idealisierte Gartenwege nun zu tatsächlich begehbaren Tugendpfaden und suggerieren ein intellektuelles Konzept, bei dem die Natur zur obersten sittlichen Instanz erhoben wird.⁶

Theorie der Gartenkunst.

Von

C. C. L. Hirschfeld,

Königl. Dänischem wirklichen Justizrath und ordentlichem Professor der Philosophie
und der schönen Wissenschaften auf der Universität zu Kiel.



Erster Band.

Leipzig,

bey M. G. Weidmanns Erben und Reich. 1779.

Abb. 1: Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Leipzig 1779.

Die Epoche der Aufklärung erreichte im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt, als sie das absolutistische Herrschaftsmodell in Frage stellte und das Individuum als Teil der Gesellschaft in den Vordergrund rückte. Aufklärerische Schriftsteller wählten die Landschaft als Schauplatz für gesellschaftliche und politische Diskurse, in denen die Natur als Idylle verehrt wird.⁷ Auch der englische Landschaftsarchitekt Lancelot Brown (1716-1783) kreierte ideale Naturgärten, die als lehrreiche Kunstwerke rezipiert wurden. Arkadien, als literarisches Erbe Vergils, genoss besonders im England des 18. Jahrhunderts ein hohes Ansehen, denn das Konzept vom idealen Landleben und das neue Bewusstsein des Bürgertums gingen dort Hand in Hand.⁸ Es stellt sich somit nicht ohne Grund die

Frage, inwieweit die Vorstellung von Arkadien und dessen Motiven nicht auch in den einzelnen Landschaftsgärten der Zeit zu finden sind.

Da die Vorstellung vom Garten mit den aufklärerischen Konzepten zu einer gedanklichen Einheit verschmolz, durch deren gartenkünstlerische Umsetzung der Mensch Tugend und Moral erleben und diese gleichsam reflektierend mit den eigenen Sinnen synästhetisch wahrnehmen konnte, wäre Arkadien somit kein konkreter geographischer Ort, aber auch keine nur wirklichkeitsferne Utopie. Es würde vielmehr einen Raum bezeichnen, der allein durch die reine Vernunft zu erreichen ist. Während des Spaziergangs im Landschaftsgarten solle sich der Bürger zunächst auf eine Reise begeben und die Natur als Quelle des Vergnügens kennenlernen, sie dann aber auch als eine Reflexion der menschlichen Würde nachempfinden können.

Jeder Besucher eines Landschaftsgartens sollte sich idealerweise an gemalte pastorale Landschaften erinnert fühlen, so dass die Auftraggeber der Landschaftsarchitekten keine Mühen und Kosten scheuten, um ihre Parks nach diesem Bild konstruieren zu lassen. Mitunter konnte man heimischem Wild, aber auch exotischen Tieren in solchen Gärten begegnen. Aufgrund der erzieherischen Gedanken, die sich in den Konzepten der Gärten verbargen, öffneten die adeligen Besitzer ihre Parks auch für ihre Untertanen, so dass diese sich für kurze Zeit im Garten vollkommen frei bewegen konnten und so die große Faszination für die neuen Konzepte sich auch im Bürgertum verbreitete.⁹ Im Vordergrund stand dabei stets das Erleben der Natur, eine Anschauung, die sich ansatzweise bereits im 16. Jahrhundert findet. Schon in der Renaissance ahmten Fürstinnen und Fürsten das einfache Leben der Hirten nach, indem sie verkleidet durch die höfischen Gärten flanierten.¹⁰ Sie suchten nach einem Bild Arkadiens, in dem Hirten und das Gefolge Pans in einer natürlichen Umgebung das pure Glück erleben konnten.

Der Zeitgenosse im 18. Jahrhundert lebte in einem Zeitalter, in welchem die Sehnsucht zu Reisen und ferne Landschaften kennenzulernen sich zunehmend stärker entwickelte. Zahlreiche Künstler und Intellektuelle begaben sich auf eine Reise nach Italien, denn auf der Apennin-Halbinsel, der Wiege der arkadischen Gedankenwelt, erhofft man sich, die ideale Kunst zu finden. Hier verortete man die Antike und war bemüht, den Daheimgebliebenen mittels der Künste einen Hauch der italienischen *Campagna* nacherleben zu lassen.



Abb. 2: Karl Kuntz: Das Schloß Würzburg, 1797, Aquatinta.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) und Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) – mit seiner Schrift über die Nachahmung der griechischen Kunst¹¹ ein bedeutender Vertreter des Klassizismus (von ihm stammt das geflügelte Wort: Edle Einfalt, stille Größe) – erheben die Italienreise zu einem eigenen Topos, der neue Sichtweisen auf die Künste und die Literatur ermöglichte. Die italienische *Campagna* wird zum Modell der idealen Landschaft: „Ich glaube Italien ist für uns, was der Fluß Lethe den Alten war, man verjüngt sich, indem man alles Unangenehme, was man in der Welt erfahren hat, vergißt und dadurch ein neugeborner Mensch wird.“¹² Reisen dieser Art dienten der intellektuellen Bereicherung, bei der durch kulturelle Bildung im übertragenen Sinne ein neuer Mensch geschaffen werden sollte. Die dafür nötigen Belehrungen und Erfahrungen widerfahren dem Menschen nicht allein durch das Studium von Schriften und Kunstwerken, sondern durch die Natur als solche.

Der Landschaftspark in Würzburg¹³, der unter der Regentschaft des Fürsten Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817) ab 1764 entstand, ist bis heute für den Besucher ein Naturerlebnis ersten Ranges. Der Geist der Architektur von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1736-1800) und der einer ganzen Reihe unterschiedlicher Gärtner und Landschaftsarchitekten, ge-



Abb. 3: Angélique Allais: Porträt Jean-Jacques Rousseau, 1794, Aquatinta.

ben dem Besucher das Gefühl, in Arkadien zu weilen. Körperliche Ertüchtigung musste der Besucher im „Gartenreich“ jedoch nicht unbedingt mehr auf sich nehmen: vom Boot aus lässt sich auf dem Kanal der Park erkunden. Dabei gibt besonders die Kanalwendung den Blick auf die Rousseau-Insel frei, auf der das Grab des großen Denkers nachgebildet wurde.¹⁴ Erhaben und geradezu poetisch muss die gestaltete Natur besonders hier auf die Zeitgenossen gewirkt haben: Denn Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), der auf dem Höhepunkt der Aufklärung erscheint, war gleichzeitig auch ihr Überwinder. Er ist ein „Mann des Gefühls und des Herzens“, wie Hirschberger schreibt.¹⁵ Als Prophet des *Sturm und*

Drang nimmt er mit seinem leidenschaftlichen Roman *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) ein Stück weit Goethes *Werther* voraus. So stand er seinerzeit den gemütsleeren Theorien des Rationalismus sowie dem Materialismus, aber auch einer übertriebenen Verfeinerung der Kultur – in Frankreich auch durch Honoré d'Urfés (1568-1625) mehrbändigen, zwischen 1607 und 1627 erschienenen Schäferroman *Astrée* hervorgerufen, der im übrigen Arkadien in der Gegend von Urfés Heimat, dem Forez, lokalisiert –, im Sinne von Verweichlichung, Oberflächlichkeit und dem dabei zur Schau getragenen Luxus, entgegen. Die Menschheit – so Rousseau – solle zur Einfachheit der Natur zurückkehren.¹⁶ Innerhalb des Wörlitzer Gartens nun wird man durch die Verbindung zu Rousseau dem gehobenen Anspruch des Besuchers gerecht, die Umgebung sich in höchstem Maße positiv auf das Gemüt ausüben zu lassen. Ist dies für das 18. Jahrhundert nicht ein reales Arkadien, das, vom aufklärerischen Geist durchdrungen, den Menschen aus seiner Unmündigkeit zu führen vermag?

„Die Anlage, das Schloß und der Garten von Wörlitz; der Garten war in unserer Gegend der erste im englischen Geschmack; und in dem durch diese schöne Anlage der Nachahmungsgeist erweckt wurde [...]“, schrieb 1795 Joseph Friedrich Freiherr von Racknitz (1744-1818).¹⁷ Doch erlangte die neue Landschaftsarchitektur nicht nur in literarischen Kreisen und damit unter Gelehrten eine hohe Wertschätzung. Gerade in Wörlitz versuchte man, den Geist eines jeden Besuchers mit Freude zu erfüllen: „Wörlitz ist das Paradies gewesen, danach sich die Menschheit um 1800 sehnte, [...] hier lebt Jean Jacques Rousseaus Geist, hier war das Ziel der Reise Winckelmanns, auf der ihn in Triest der Mordstahl traf [...]“, schrieb der Kunsthistoriker Wilhelm van Kempfen (1894-1981).¹⁸ Die Reise in den Süden erschien nun zunehmend als überflüssig, da das Erleben der geistigen Freiheit, welche die Literaten und die gebildeten Bürger und Edelleute auf der *Grand Tour* erleben konnten, auch in ihren nördlichen Gefilden, eben in Wörlitz, ermöglicht wurde. Das Ideal Arkadiens, das man im 18. Jahrhundert allgemein in Italien verortete, konnte der Besucher nun im Gartenreich unweit der Elbe erleben. Es bildete einen Ort, den der Mensch nicht mehr in der Ferne suchen musste: die Gartengestaltung projiziert die sehnsüchtige Suche nach dem Ideal in die heimatliche Umgebung.

In diesem Zusammenhang wurde der Traum von Arkadien ein Stück weit Wirklichkeit, denn im Landschaftsgarten spiegelt sich



Abb. 4: Il Guercino: Et in Arcadia ego, 1618/22.

erfahrbare Glückseligkeit und Freiheit.¹⁹ Die arkadische Idealvorstellung war somit nicht nur in der Malerei verankert, sondern auch in der nur scheinbar wilden Natur des englischen Gartens finden sich arkadische Leitmotive.²⁰ Auch an den europäischen Höfen sehnte man sich in dieser Zeit nach einer konfliktfreien Welt, was sich ebenfalls in dem Versuch, den Arkadienmythos auszuleben, manifestierte.²¹ Der Landschaftsgarten kann somit als ein Weg gedeutet werden, den Menschen zu zeigen, dass sie tatsächlich in eine arkadische Welt einzutreten vermögen, die mittels der Gärten inszeniert und konstruiert wurde: „Hier ist's itzt unendlich schön. Mich hats gestern Abend, wie wir durch die Seen, Canäle und Wäldgen schlichen, sehr gerührt, wie Götter dem Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen!“, so Goethe 1778 nach einem Besuch in Wörlitz.²² Die Begegnung von Mensch und Natur wird im 18. Jahrhundert im höchsten Maße zelebriert. Auch Herder und Schiller heben den Landschaftsgarten als Quelle der Inspiration hervor,²³ und Hirschfeld beschreibt, dass die Landschaft eine positive Wirkung auf den Menschen habe.²⁴ Erst die Natur mache den Menschen zu einem guten Menschen und der Landschaftsgarten bewege ihn als moralische Instanz zu gutem Handeln.



Abb. 5: Grandat: Grab des Jean-Jacques Rousseau im Garten von Ermenonville, 1781, Radierung.

DAS GRAB IM GARTEN

Doch bleibt der Landschaftsgarten nicht nur der Ort, an dem der Mensch auf die Natur trifft. Mittels der darin aufgestellten Obeliken, Sarkophage und Grabstätten wird der Garten auch zu einem Ort, an dem das Thema Tod in die natürliche - aber immer inszenierte - Umgebung Eingang findet. Mit dem Grab des Schäfers Daphnis thematisierte Vergil in seiner Dichtung auch den Tod als festen Bestandteil arkadischen Lebens.²⁵ „Glanzumstrahlet bestaunt des Olymps ungewohnte Schwelle Daphnis, und unter den Füßen erblickt er Wolken und Sterne. Fröhlicher Jubel erfüllt nun den Hain [...]“ (Vergil, Bukolika V, 57ff.) „[...] die Ruh' liebt Daph-



Abb. 6: Coplestone Warre Bampfylde: Grotte von Stourhead, 1753, Handzeichnung.

nis, der gute Selbst das Gebirge, berührt vom Beil nie, jauchzt zu den Sternen, jubelnden Lautes: der Fels selbst tönt von Liedern [...]“ (Vergil, Bukolika V, 61ff.).

Die Natur scheint hierbei selbst Anteil an diesem Übergang in eine jenseitige Welt zu nehmen: Wie bei einem freudigen Ereignis steigt Daphnis zu seinem neuen Leben unter den Göttern auf. Der Tod ist ebenso schon in Jacopo Sannazaros (1458-1530) *Arcadia* – dem ersten Schäferroman seit der Antike – ein Teil Arkadiens. Auch dort nimmt das Grab eine zentrale Stellung in der idealisiert geschilderten Landschaft ein.

In der Folge von Sannazaros Dichtung entwickelte sich das Grab im Landschaftsgarten zu einem festen Element, das dazu eingesetzt wurde, beim Besucher mittels des über die Literatur bekannten Bildes das Gefühl zu verstärken, sich tatsächlich in der utopischen Welt Arkadiens zu bewegen. Der Spaziergänger sollte sich in dieser Umgebung, fernab gesellschaftlichen Lebens, vollkommen in die scheinbar unberührte Natur, ihr Werden und Vergehen, einfühlen können.²⁶ Das *memento mori* fand in einem persönlichen Rahmen statt, denn die zumeist privaten Gartenanlagen waren nicht für jedermann zugänglich.²⁷

René-Louis Girardin (1735-1808) errichtete für seinen Freund Rousseau, der 1778 unerwartet bei einem Besuch auf Girardins Anwesen in Ermenonville in der Picardie verstorben war, auf einer Insel in seinem Landschaftsgarten ein Grabmal - diese Toteninsel (*Île des Peupliers*) kopierte man in Wörlitz. Rousseau, der selbst ein großer Bewunderer der Landschaftsgärten war, besuchte zeit-



Abb. 7: Johann Friedrich Nagel: Das Sommer-Schloss des Fürsten im Garten zu Wörlitz, 1793, kolorierte Umrissradierung.

lebens viele dieser Anlagen. Die verschiedenen Stimmungen, die er dort erlebte, verarbeitete er in seinen Schriften. Sie zeigen dem Leser, dass der Mensch von Natur aus gut ist und ihn letztlich nur die Gesellschaft zu einem schlechten Menschen macht.²⁸

Mit seinem Grab im Garten wird der Philosoph nun selbst zu einer unsterblichen Gestalt, die auf ewig in der von ihm idealisierten Natur verbleibt. Und genau dieses ist es dann, welches in vielen Gärten - nicht nur in Wörlitz - nachgeahmt wird. Die Ruhestätte eines der wichtigsten Autoren der Aufklärung wird mithin zum Symbol für die Verbindung zwischen Mensch und Natur.²⁹ Der Besucher selbst wird zum Zeugen dieser Verbindung, wenn er, wie es die Hirten bei Guercino oder Poussin taten, ein Grab in Arkadien erblickt. Das *Et in Arcadia ego* wird so für jeden Empfindsamen erfahrbar und weist letztlich auf die eigene Sterblichkeit hin. Hirschfeld verweist in diesem Zusammenhang auf die Stimmung, die von Rousseaus Grab ausgeht. Hier entstehe für den Betrachter der Eindruck, Rousseau sei gar nicht tot, sondern er schlafe nur.³⁰

In Salomon Gessners (1730-1788) erstmals 1756 publizierten *Idyllen* wird sodann das Grab zum nunmehr untrennbar mit der arkadischen Landschaft verbundenen Motiv. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich und England erreichten die *Idyllen* eine breite Leserschaft und erlebten viele Auflagen. Auf dieser literarischen Grundlage entsteht nun die Vorstellung, dass die utopische

Welt Arkadiens als Pilgerziel geeignet ist, an dem die Verwandten ihrer Verstorbenen andächtig gedenken können.³¹

Der Anblick eines Grabes im Garten beeinflusste den Spaziergänger insoweit, als dass er sich innerhalb dieses Moments, von einer melancholischen Stimmung ergriffen, als ein Hirte jener Tage fühlte, der erstmals das Grab in Arkadien erblickte. Der Gedanke von der Unsterblichkeit des Geistes, der auch in der Ausbreitung der Gartengräber einen Ausdruck fand, wurzelt in der Überzeugung, dass die Seele Unendlichkeit erlangt, wenn sie zur Natur, aus der sie ja stammt, zurückzukehren vermag.³² Die Todesthematik im Garten erweckte bei den Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts ein neues Bewusstsein, bei dem es darum ging, sich von den gesellschaftlichen Zwängen, vor allem in Hinblick auf die Kirche, zu lösen. So wird das Grab im Garten zu einem Symbol für die freie Existenz des Menschen auch über seinen Tod hinaus. Keine Kirchenmauer oder kirchliche Instanz umschloss diese letzte Ruhestätte, nichts hielt die freie Seele gefangen.

Parkanlagen, wie diejenige von Ermenonville, versetzten den Besucher in eine arkadische, von Freiheit und Glückseligkeit geprägte Welt, welche die Menschen zu einem friedvollen Leben leiten kann.³³ Das damit einhergehende Todesgedenken verlagerte die geistige Haltung verstärkt ins Emotionale, denn vor den Gräbern und Monumenten wurde der Betrachter seiner eigenen Endlichkeit gewahr. Der Garten sollte nun auch der Ort sein, in dem man Eindrücke ferner Länder genießen konnte, aber auch ein Raum, in dem Freiheit und Glück in ihrer ursprünglichen Form zu finden waren. Wie die Natur im Garten, so sollte sich auch das menschliche Leben keinem System unterordnen. Die inszenierte Wildnis und die sie umgebenden weiten Felder enthielten den Gedanken, dass das Leben dieser Freiheit zu folgen und sich mithin nach der Natur zu richten habe. Nur so scheint der Mensch lebensfähig zu sein. Grab und Garten zeigen, dass Arkadien kein Paradies jenseits des Todes ist, vielmehr ist der Tod ein Teil auch der arkadisch verstandenen Natur.³⁴ Der Spaziergänger wird in dieser kultivierten Landschaft quasi zu einer Staffagefigur der Landschaftsmalerei, die das Bild einer vollkommenen Idylle betreten kann. Der Gartenkünstler schuf im Landschaftsgarten ein Medium, das Arkadien tatsächlich synästhetisch erfahrbar machte. Das Verweilen im Landschaftsgarten wird somit zum Spiegel von Freiheit und Glückseligkeit, wo der Mensch eine von Idealen geprägte Welt mit den ihr innewohnenden harmonischen Prinzipien vermittelt bekommt.



TOMBEAU DE JEAN JACQUES ROUSSEAU

Gravé par P. G. Lardie

*Vue de l'Isle des Reupliers, dite l'Elisée, partie des Jardins d'Ermenonville,
dans laquelle J.J. Rousseau, mort à l'âge de 66. ans, a été enterré le 4. juillet 1781.—
L'arbre au Reupliers possible.
Repose Jean Jacques Rousseau.*

*Approchez, Coeurs vrais & sensibles
Votre Amy dort sous ce Tombeau*

A Basle chez Christian de Michel.

Abb. 8: François Guillaume Lardy: Grab des Jean-Jacques Rousseau, 1778/1812, Radierung.

¹ Müllenbrock 1986, S. 6-11.

² Hunt 1988, S. 313.

³ Zit. nach Ebbinghaus 1997, S. 132.

⁴ Hirschfeld 1779, S. 150.

⁵ Hirschfeld 1779, S. 148.

⁶ Ebbinghaus 1997, S. 150.

⁷ Sühnel 1996, S. 71.

⁸ Sühnel 1996, S. 74 ff.

⁹ Tabarasi 2007, S. 30.

¹⁰ Frizell 2009, S. 154.

¹¹ Winkelmann 1999.

¹² Brief Anna Amalias an Johann Heinrich Merck, 1788, zitiert nach Wagner 1838, S. 272f.

¹³ 1769-1773 entstehen die ersten deutschen Landschaftsparks.

¹⁴ Hirschfeld 2009, S. 104.

¹⁵ Hirschberger 1980, Bd. 2, S. 252.

¹⁶ Hirschberger 1980, Bd. 2, S. 252-256.

¹⁷ von Racknitz 1996, S. 85.

¹⁸ AK Dessau 1965, S. 21.

¹⁹ Ebbinghaus 1997, S. 132.

²⁰ Im Verlauf des 18. Jahrhunderts setzt in gesamt Europa die Ausbreitung des englischen Landschaftsgarten ein. Vgl. Trotha 1999, S. 7.

²¹ AK Benrath 2007, S. 95.

²² Zitiert nach Hirschfeld 2009, S. 105.

²³ Pochat 1996, S. 45.

²⁴ Hirschfeld, 1779, S. 186.

²⁵ Panofsky 1978, S. 357.

²⁶ Coffin 1994, S. 127.

²⁷ Wunderlich 1995, S. 105.

²⁸ Etlin 1984, S. 204.

²⁹ Hirschfeld 2009, S. 118.

³⁰ Etlin 1984, S. 204.

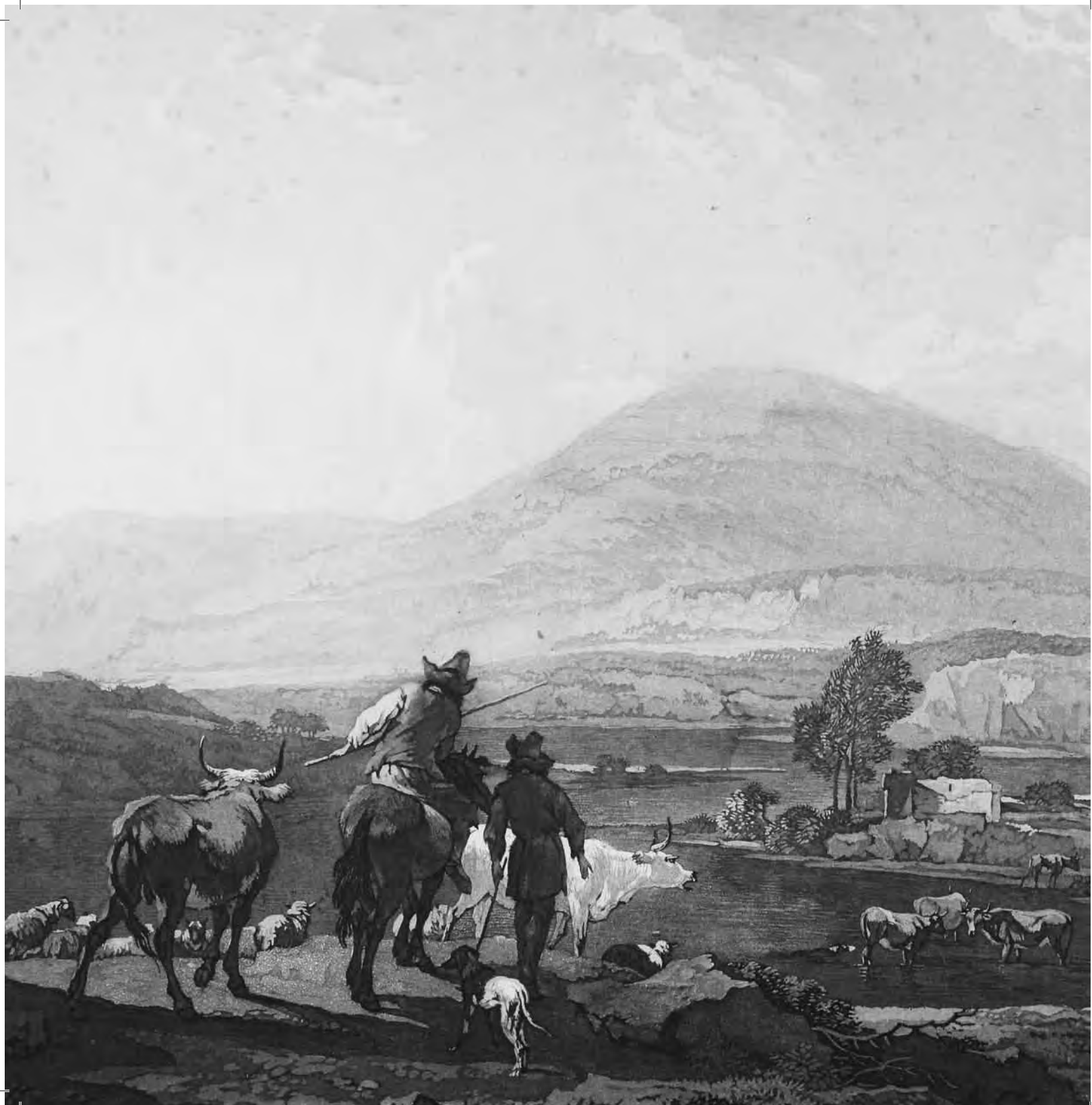
³¹ Etlin 1984, S. 200.

³² Wunderlich 1995, S. 115.

³³ Etlin 1984, S. 209.

³⁴ Buttler 1995, S. 80.





CLAUDE LORRAIN UND DIE NIEDERLÄNDISCHEN ITALIANISATEN

Hauptanziehungspunkt der Begegnung der Nordländer mit dem europäischen Süden war in den vergangenen Jahrhunderten Italien. Der in Rom ansässige französische Buchhändler François Jacques Deseine († 1715) führt in der *Préface* des seiner Zeit geschätzten Reiseführers *Nouveau Voyage d'Italie*¹ vier Gruppen von Reisenden auf, für die Italien als Reiseziel attraktiv war: Pilger, politisch Interessierte, Liebhaber der Antike und solche der Künste. Die bildenden Künste standen in Italien in der Frühen Neuzeit mehr als anderswo in großer Blüte. Für den nordeuropäischen Künstler war es bereits im 16. Jahrhundert zur Regel geworden, in den kulturellen Zentren Italiens mit dem Studium der Kunst der Renaissance und der Antike seiner Ausbildung den letzten Schliff zu geben. Vor allem die römische Kulturlandschaft bot Malern und Bildhauern Gelegenheit, sich überaus anschaulich an antiker Baukunst, Bildhauerei und italienischer Malerei sowie am Stilgefühl der Italiener zu schulen. Regelrecht in Mode kam im 18. Jahrhundert die als *Grand Tour* bezeichnete Italienreise, als adelige Engländer, angeregt durch die sich rasch entfaltende *Travel Literature*, ihre Sprösslinge zur Studienreise nach Italien schickten, die dort auch die klassischen Landschaften Claude Lorrains entdeckten. Das Mittelmeerland, das von allem das Vorzüglichste zu besitzen schien, wurde das Sehnsuchtsland, das viele vornehme und gebildete Reisende aus England, Deutschland, Frankreich usw. auch landschaftlich euphorisch faszinierte.

„Die Reiseziele verschoben sich immer mehr nach Süden, [...] um schließlich die Meerenge zu überschreiten.“² Als im 19. Jahrhundert die klassischen Kultur- und Bildungsideale nicht mehr dem Zeitgeist entsprachen, war auch die *Grand Tour* nicht mehr aktuell. Die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies hörte dennoch

nicht auf. Die *Grand Tour* wurde abgelöst von Erholungsreisen breiterer Bevölkerungsschichten, die nun auch vom Süden angezogen waren und Italien ebenfalls als Sehnsuchtsland entdeckten. Heute freilich haben sich unsere landschaftlichen Wunschträume auf den gesamten Mittelmeerraum ausgedehnt. Der moderne Tourismus lockt Menschenmassen in mediterrane Gebiete, vor allem an die sonnigen Gestade des Mittelmeers, die vordem als unwirtlich galten.³ Der Süden erscheint heute als „Sammelbegriff einer undefinierten Gegenwelt zum Hier und Jetzt, also als Sehnsuchtsbegriff“⁴, der mit dem Traumland Arkadien gleichgesetzt wird.

Bis heute gilt der antike Mythos „Arkadien“ als Gegenbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit und ist die Vorstellung eines *Goldenen Zeitalters*, in dem der Mensch das Glück im Einklang mit der Natur erlebt. Dieses Arkadien allerdings ist dichterischen Ursprungs und geht auf die Texte der griechisch-römischen Autoren Theokrit und Vergil zurück. Als in der Renaissance diese Dichtung zunehmend an Bedeutung gewann und die zeitgenössische Literatur Motive der antiken, bukolischen Dichtung übernahm, entwickelte sich auch eine dieser Poesie entsprechende malerische Gestaltung ihrer Themenwelt, der die Landschaft zunächst nur als Hintergrundfolie diente. Das Arkadische der Landschaft entstand, als sich die ideale Landschaftsmalerei mit Rom und seiner Umgebung, der römischen *Campagna*, verknüpfte. Das Bild Italiens als eines Arkadiens der Neuzeit geht vor allem auf die Werke jener Maler zurück, die um 1600 in Rom tätig waren.

Der eigentliche Impuls für diese neue Art von Malerei, bei der die Landschaft als solche zum Stimmungsträger wurde, ging von Claude Lorrain aus, dessen antike Themenwelt sich ganz im Rahmen der italienischen Landschaft bewegt.

CLAUDE GELLÉE, DER RAFFAEL DER LANDSCHAFT⁵

Der sehnsüchtige Blick vieler Nordeuropäer nach Süden ist teils zurückzuführen auf die „Idealvorstellungen Arkadiens, die Claude Lorrain und seine Nachahmer für ganz Europa fest mit der italienischen Landschaft verbunden hatten“⁶ und die „vielen Menschen als eine Gussform für das Italiengefühl diente.“⁷ Einen hohen Bekanntheitsgrad erreichten Lorrains Werke überall in Europa, besonders im 18. Jahrhundert, als sie durch das Medium der Reproduktionsgraphik vielen Kunstinteressierten zugänglich wurden. Claude Lorrain (1600-1682), der eigentlich Claude Gellée hieß, bezieht seinen Beinamen von seinem Heimatland, dem Herzogtum Lothringen. Was wir über Lorrains Leben wissen, ist eine Zusammenstellung aus den Berichten seiner beiden frühen Biographen Joachim von Sandrart (1606-1688) und Filippo Baldinucci (1624-1697). Lorrain kam zwölf- oder dreizehnjährig nach Rom, vermutlich nicht um Kunst zu studieren, sondern um wie viele seiner Landsleute als Pastetenbäcker tätig zu werden. Er fand eine Arbeitsstelle im Haushalt des Malers Agostino Tassi (1578-1644), von dem er – laut Sandrart – seine erste Ausbildung als Maler erhalten habe.⁸ Als weiterer Lehrer wird der Kölner Maler Goffredo Wals (1595-1638) genannt, bei dem Lorrain von 1619 bis 1622 in Neapel weilte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Lothringen, am Hof von Nancy zwischen 1625 und 1626, verbrachte Lorrain – genauso wie Nicolas Poussin (1594-1665) – seine ganze Künstlerkarriere in Rom, wo er sich als führender Landschaftsmaler etablierte und 1633 Mitglied der *Accademia di San Luca* wurde. Er, den man in der Folgezeit wie Raffael nur bei seinem Vornamen, Claude, zu nennen pflegte, zählte Päpste, Könige, Kardinäle und italienische Fürsten zu seinen Auftraggebern.

In seinen frühen Werken steht Lorrain in der Tradition der von Domenichino, Tassi, Bril und Elsheimer begründeten Richtung der klassischen Landschaftsmalerei. Im Werk dieser Maler war vieles vorgeprägt, was Lorrain zu einem eigenen Landschaftsstil weiterentwickelte. Unmittelbare Anregungen für seine Kunst empfing Lorrain durch die Beobachtung der römischen Landschaft. Claude unternahm viele Ausflüge für Zeichen- und Ölstudien in das Umland Roms, „wozu dieser Himmel und diese Erde vorzüglich einlädt.“⁹ Dort, in den Sabiner- und Albanerbergen, von Tivoli bis Subiaco, ertastete er die „geheimsten Licht- und Luftreize jener großen, fast mythologischen Natur.“¹⁰ (Abb. 1) Bei Claude wird nun „die Darstel-



Abb. 1: Claude Lorrain, Landschaft mit einem Reiter und einem idealisierenden Blick auf Tivoli, Zeichnung aus dem *Liber Veritatis*.

lung des südlichen Sonnenlichts und seiner Wirkung auf die Farben der Natur zum wesentlichen Kompositionselement dieser Malerei erhoben.“¹¹ Es ist die Beobachtung der wechselnden Lichtverhältnisse, der Farbtemperatur, der Atmosphäre – besonders in den Morgen- und Abendstunden –, die bei Lorrain zur „Entdeckung des Lichts als Stimmungsträger“¹² führte. Norbert Schneider hat darauf hingewiesen, dass Lorrains Beobachtungen der atmosphärischen Erscheinungen eine Affinität zu physikalisch-optischen Theorien der Zeit aufweisen.¹³ Durch die Beherrschung der tiefenräumlichen Perspektive, der Effekte der Lichtstreuung sowie der Evokation der Antike, hob Lorrain seine arkadischen Ideallandschaften auf das Niveau der von der Kunsttheorie höher eingestufteten Historiendarstellungen.

Eigentlich hatte Lorrain nur aristokratische Auftraggeber, darunter etliche aus dem Kreis adeliger, römischer Familien. Sie „ließen sich von dem Maler die römische Campagna, in der sie ihren Landsitz hatten, als Rückzugsort von der Stadt vergegenwärtigen.“¹⁴ Ob Claude auch wirklich Gemälde im Freien schuf, also Freiluftmalerei praktizierte, wie seine beiden Biographen Sandrart und Baldinucci es nahelegen, wird in der Forschung allgemein bezweifelt. Erst aus einer Auswahl von im Freien skizzierten Motiven von



Abb. 2: Claude Lorraine, Das Grab der Cecilia Metella in Rom, um 1638, lavierte Federzeichnung über Graphit.

Bäumen, Gewässer, Ruinen, Felsen oder Viehherden mit *al'antica* stilisierter Staffage, getaucht in südliches Licht, entstand im Atelier das typische, lorraine'sche Arkadienbild, so als ob das „verlorene Paradies aus den in der Natur vorhandenen, aber verstreuten Bausteinen in seiner ganzen Schönheit »rekonstruiert« werden könne.“¹⁵ (Abb. 2)

Die Staffage in Lorrains Landschaften stammt meist aus dem Themenkanon der Historienmalerei, also aus der Mythologie, der Bibel, der römischen Historie oder der Literatur. (Abb. 3) Denis Diderot (1713-1784) behauptet, Lorraine sei ein Historienmaler gewesen.¹⁶ Einige Autoren vertreten allerdings die Ansicht, der Maler

habe auf die Staffage keinen Wert gelegt und das Figürliche sei bei ihm nur ein Vorwand gewesen, eine Landschaft im südlichen Sonnenlicht erstehen zu lassen. So bemerkt z. B. Louis Viardot (1800-1883) in seinem Kunstführer *Les Musées d'Allemagne* von 1860: „In Poussin steckt eher ein Historienmaler, die Landschaft ist dem Thema untergeordnet; bei Claude, eher ein Landschaftsmaler, ist das Thema nur eine Episode der Landschaft.“¹⁷ Dem widerspricht Roethlisberger in seiner Monographie über Claude Lorraine. Für den Schweizer Kunsthistoriker sind die Figuren bei Claude im Kontext der Landschaft „nicht einfach nur verschönernde Staffage“, vielmehr liefern sie den „Schlüssel zum Verständnis der Landschaft.“¹⁸ Die Figuren haben bei Claude den ihnen angemessenen Platz in einer arkadischen Landschaft, in der Einheit und Harmonie zwischen Mensch, Tier und Natur herrscht. Die geschichtliche Dimension seiner Landschaften, die fast immer etwas Feierliches an sich haben, veranschaulicht Claude, indem er seine bühngerechten Darstellungen mit antiker Architektur und hohen Bäumen rahmt, die ihrerseits symbolisch mit der geschilderten Begebenheit verknüpft sind.¹⁹

Einer der prominentesten Auftraggeber Lorrains war der spanische König Philip IV., für dessen neuen Palast *Buen Retiro* in Madrid der Maler einige Landschaftsgemälde in Auftrag nahm. An dem Projekt arbeiteten neben Lorraine, Poussin und Dughet auch Swanevelt und Jan Both mit, zwei niederländische Maler, die zur selben Zeit wie ihre französischen Kollegen in Rom tätig waren.

DIE NIEDERLÄNDISCHEN ITALIANISATEN

In der Kunstmetropole Rom stand Claude Lorraine in Kontakt mit Malern anderer nordeuropäischer Länder, vor allem mit Niederländern. Wie groß die Schar der niederländischen Künstler werden sollte, welche die nicht unbeschwerliche Reise nach Italien auf sich nahmen, wurde schon im 16. Jahrhundert deutlich. Grundsätzlich war der Anlass für die Fahrt gen Süden das Studium der Leistungen der italienischen Maler und Bildhauer der Renaissance und das wachsende Interesse an den Zeugnissen der römischen Antike, die in vermehrten Ausgrabungen immer weiter zugänglicher wurden. Die Werke von Malern wie etwa Jan Gossaert (um 1478-1532), Jan van Scorel (1495-1562) oder Maerten van Heemskerck (1498-1574) zeugen davon. Die Ewige Stadt muss für die Künstler aus dem Norden eine regelrechte *Mal-Akademie*



Abb. 3: Claude Lorrain, Landschaft mit Merkur und Argus, um 1647, braun lavierte Federzeichnung, weiß gehöht über schwarzer Kreide, auf blauem Papier.

gewesen sein. So zeichnete van Scorel, wie Karel van Mander (1548-1606) in seinem *Schilder-Boeck* von 1604 berichtet, „nach den antiken Überbleibseln, Statuen und den Bildern von Raffael und Michelangelo.“²⁰ Die Antikenbegeisterung bewegte manche Maler – wie gerade etwa Maerten van Heemskerck – dazu, „viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge“²¹ vor Ort zu skizzieren. Diese Bemerkung des niederländischen Künstlerbiographen macht klar, dass nicht allein das archäologische Interesse im Vordergrund stand, sondern es vielmehr ergänzt wurde durch das Sammeln von Architekturmotiven zur Ausgestaltung von Gemälden, die dann erst im heimischen Atelier entstanden. Antiquarischer Wissensdrang sowie das Interesse an den malerischen Eindrücken der römischen Ruinen förderte das Zeichnen im Freien, bei dem die Maler ihre Aufmerksamkeit zunehmend auf die Lichtstimmungen der verschiedenen Tageszeiten konzentrierten – ein Aspekt, der wesentlich wurde für die arkadische Grundstimmung der italianisierenden Landschaftsmalerei.

Die Geschichte der niederländischen Italianisaten nimmt ihren Anfang mit Paul Bril (1556-1626) der von 1582 bis zu seinem Tode in Rom gelebt hat. In seinen Phantasielandschaften mit antiken Denkmälern, Hirten, Viehherden und Reisenden hat Bril die arkadischen Züge der römischen Landschaft nachempfunden. (Abb. 4) „Bril entdeckt den Stimmungswert von Ansichten des antiken



Abb. 4: Aegidius Sadeler II nach Paul Bril, Allegorie auf die Monate September und Oktober, Kupferstich, 1615.

Rom“²², hält dennoch bei seinen Landschaften an einem manieristischen Kompositionsstil fest, eröffnet aber „zugleich zukunftsweisende Möglichkeiten zu dessen Überwindung.“²³ Brils einheitliche Beleuchtung des Landschaftsraumes, die als malerische Neuerung gegenüber der Landschaftsvorstellung des Manierismus gewertet werden kann, war von maßgeblicher Bedeutung für junge Maler wie Claude Lorrain und die frühen, niederländischen Italianisaten, die zu Beginn des 17. Jahrhunderts in Rom eintrafen. Wenn auch „durchdrungen von einem pastoralen Stimmungsgehalt“²⁴ besitzen Brils Landschaften noch nicht das südliche Ambiente der Gemälde Lorrains. Auch im Kolorit behielten seine Landschaften einen flämischen Charakter.

Der Wirkungsgrad Paul Brils kommt besonders bei den holländischen Italianisaten der ersten Generation zum Ausdruck. Es ist üblich und sinnvoll in diesem Kontext von drei Malergenerationen zu sprechen. Der Utrechter Künstler Cornelis van Poelenburgh (1593-1667), der 1610 nach Rom kam und dort zehn Jahre verbrachte, gilt allgemein als Initiator der italianisierenden Stilrichtung der holländischen Landschaftsmalerei.

Empfänglich für die malerischen Eindrücke des römischen Umlands und in Anlehnung an Bril und Filippo Napoletano (1587-1629) entwickelte Poelenburgh ein weiträumiges, kühl getöntes arkadisches Landschaftsbild. Beliebte Motive bei allen Malern



Abb. 5: Claude Lorraine, Blick auf den Campo Vaccino, Zeichnung aus dem *Liber Veritatis*.

dieser frühen Phase waren das Colosseum und das Forum Romanum²⁵ (Abb. 5), *Campo Vaccino* genannt, das Poelenburgh wiederholt mit pastoralem Stimmungsgehalt malte, in dem er die Darstellung mit Bauern- und Hirtenfiguren sowie mit Viehherden belebte, die der Maler wohl tatsächlich auch dort gesehen hatte. In vielen seiner feinmalerisch gestalteten Kabinettbildchen, in denen badende Nymphen, tanzende Satyrn oder auch biblische Figuren dargestellt sind, vertieft Poelenburgh die arkadische Thematik (Abb. 6). Er orientiert sich dabei an der arkadisch gestimmten Waldlandschaft des deutschen Malers Adam Elsheimer (1578-1610), der die letzten zehn Jahre seines Lebens in Rom künstlerisch tätig war und viele Maler des 17. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusste (Abb. 7). In seiner nachrömischen Zeit hielt Poelenburgh in Utrecht an seinem arkadischen Themenkreis fest und wurde so ein sehr erfolgreicher und angesehener Maler.

Ein anderer Hauptvertreter der ersten Generation war Bartholomeus Breenbergh (1598-1657), der sich von etwa 1617 bis 1625 in Rom aufhielt und sich dort Paul Bril anschloss. Zu Poelenburgh und anderen in Rom weilenden Malern stand er in freundschaftlicher Beziehung und unternahm mit ihnen zahlreiche Ausflüge zu Pferd in die römische *Campagna*, um dort die Landschaft und antike Ruinen zu skizzieren. Seine erhaltenen Zeichnungen, die denen Lorrains zum Verwechseln ähnlich sind und dessen Zeichenkunst



Abb. 6: Michiel Mosyn nach Cornelis van Poelenburgh, *Badende Nymphen*, Kupferstich, 1653.

vorwegnehmen, erweisen ihn als einen außergewöhnlich guten Zeichner. Seine arkadische Bilderwelt ist mit der Poelenburghs eng verwandt. Wie dieser macht auch er in seinen Gemälden häufig Gebrauch von antiken Baudenkmalern, die zudem häufig identifizierbar sind (Abb. 8). Später, zurückgekehrt nach Holland, nutzte Breenbergh seine vor Ort ausgeführten Zeichnungen, die seine landschaftlichen Eindrücke festhielten.

Für Maler wie Poelenburgh, die aus der katholischen Bischofsstadt Utrecht kamen, war der Umgang mit den kirchlichen Institutionen Roms und somit der Zugang zu Kunstaufträgen in der Ewigen Stadt müheloser als für die Maler protestantischer Konfessionen. Dies mag einer der Gründe gewesen sein, weshalb sich 1623 in Rom eine Vereinigung niederländischer Künstler bildete, die unter dem Namen *Schilders Bent* (Malerbande) bekannt wurde. Dieser Künstlerverein, der nie eine offizielle Institution war, nahm – nach Hoogewerff – in seiner einhundertjährigen Geschichte weit über 200 Künstler auf.²⁶ Beim Eintritt eines neuen Mitglieds, eines *Bentvueghels*, wurde ein durchaus nicht unarkadisches Fest nach antiken Bacchanalsriten abgehalten. Hierbei wurde das neue Mitglied auf einen ihn charakterisierenden Namen mit Wein „getauft“. Poelenburgh z. B. erhielt den Spitznamen ‚Satyr‘ – vermutlich, weil in seinen Bildern diese arkadische Gestalt häufig vorkommt. Die Zeremonie, die mehrfach in Zeichnungen und Gemälden fest-



Abb. 7: Magdalena de Passe nach Adam Elsheimer, Apollo and Coronis, Kupferstich, um 1623.

gehalten wurde, endete, nach einem Saufgelage, in den frühen Morgenstunden am ‚Grab‘ des Bacchus. Die ausschweifenden Initiationsriten und die dauernden Auseinandersetzungen mit der *Accademia di San Luca* in Rom sollen Papst Clemens XI. (1649-1721) schließlich dazu bewegt haben, die Vereinigung zu verbieten. Der wohl bekannteste Taufname der erteilt wurde, ist jedoch der des Haarlemer Malers Pieter Bodding van Laer (1592/99-1642), dem man wegen eines verwachsenen Oberkörpers den Spottnamen *bamboccio* (Knirps) gab.

Van Laer war allerdings ein sehr einflussreicher Maler. Seine Darstellungen des römischen Straßenlebens leiteten innerhalb der italianisierenden Malerei ein neues Genre ein, die nach ihm benannte *Bambocciade*, die viele Anhänger auch unter italienischen Malern fand (Abb. 9). „Da die Arme-Leute-Szenen der Niederländer in keiner Weise jenem akademischen Themenkanon folgten“²⁷, der das Historienbild als erstrebenswert ansah, war die *Bambocciade* auch Anlass zu weiteren Kontroversen mit der *Accademia*.

Einen direkten Einfluss nahm Pieter van Laer auf die Künstler der zweiten Generation niederländischer Italianisaten, aber auch



Abb. 8: Bartholomeus Breenbergh, Blick auf die Ruinen des Colosseums in Rom, Radierung, 1640.

auf Maler wie Philips Wouwermans (1619-1668), den berühmten Pferdemaier aus Haarlem. Die volkstümlichen Figurentypen, die Künstler wie Both, Asselijn, Berchem u. a. in ihre arkadischen Landschaften als Staffage einfügten, „sind van Laer und seinen unmittelbaren Anhängern verpflichtet.“²⁸ In einigen Fällen ist die Grenzlinie zwischen *Bambocciade* und Landschaftsdarstellung schwierig. Das zeitgenössische Italienbild der *Bamboccianti* ist



Abb. 9: Pieter van Laer, Zigeneurlager im Hof eines in den Felsen gebauten Landgasthofes, braun lavierte Federzeichnung auf blauem Papier, zwischen 1613 und 1648.

eine „Ergänzung des idealisierten, zeitlosen Italienbildes der italienisierenden Landschaftler.“²⁹

Hauptvertreter eines zeitlosen Italienbildes war Herman van Swanevelt (1600-1655), der ununterbrochen von 1628/29 bis 1641/42 in Rom lebte. Seine landschaftlichen Bildmotive entlehnte er der römischen *Campagna*, „wo er sich immerdar in alten Ruinen, Einöden und wüsten Plätzen um Rom, Tivoli und Frascati aufgehalten“³⁰, was ihm den Bentnamen „Eremiet“ einbrachte. Swanevelt wird oft in Verbindung mit dem Werk des gleichaltrigen Claude Lorrain zitiert, den er persönlich gut kannte. Besonders im Frühwerk beider Maler lässt sich die Auseinandersetzung mit

den Wegbereitern Bril, A. Tassi, Anibale Carracci oder Domenichino aufweisen. Unter Kunsthistorikern wurde wiederholt die Frage aufgeworfen, ob in der weiteren Ausrichtung ihrer Landschaftsauffassung, vor allem in Bezug auf die Lichtwirkungen, Lorrain Swanevelt beeinflusst habe oder umgekehrt.³¹ Man geht heute davon aus, dass beide Maler „parallel und in gegenseitiger Beeinflussung jene Methode des »Malens mit dem Licht«“³² entwickelt haben, die so ausschlaggebend für die Erzeugung der atmosphärischen Einheit des italianisanten, arkadischen Landschaftsbildes war.

Seine Bilder staffiert Swanevelt vorwiegend mit Figuren aus der Bibel und der Mythologie (Abb. 10). Die Ruine bleibt ein wichtiges



Abb. 10: Herman van Swanevelt, Merkur verwandelt Battus in Stein, Studie zur Vorbereitung einer Druckgraphik, braun lavierte Federzeichnung über schwarzer Kreide, 1635/1636.

Stimmung gebendes Element seiner Kompositionen, doch kommt in dieser Hinsicht der südlichen Baumlanschaft, ähnlich wie bei Lorrain, eine noch größere Bedeutung zu, was besonders in Swanevelts Radierungen deutlich hervortritt (Kat. 74, 75). Angeregt von den Waldlandschaften Elsheimers, einem frühen Meister des Gegenlichts, gestaltet Swanevelt in seinen Bildern gegen den leuchtenden Himmel gesehene hohe Baumgruppen und greift dabei, wie Lorrain, um Räumlichkeit zu suggerieren, „zum elsheimer-

schen Trick, die Kuppen [der Laubbäume] aufzulichten.“³³ (Abb. 11) Bei Swanevelt und Lorrain bleibt der arkadische Charakter der Landschaften bis ins Spätwerk erhalten, wobei Swanevelt allerdings nicht nur sonnige Lichtstimmungen verschiedener Tages- oder Jahreszeiten malerisch umsetzt, sondern auch andere Wetterlagen wie Regenschauer, Sturm und Gewitter in seine späteren, in Paris entstandenen Kompositionen, mit einbezieht. In Rom kam Swanevelt die Vermittlerrolle zwischen den Malern



Abb. 11: Herman van Swanevelt, Flusslandschaft mit Fischern, aus einer Serie von vier Landschaften, Radierung, zwischen 1620 und 1655.

der Poelenburgh-Generation und denjenigen zu, die später dort eintrafen. Herausragende Vertreter dieser dritten Malergeneration waren Jan Both (um 1618-1652) (Kat. 62, 63 und 64), Jan Asselijn (1615-1652) (Abb. 12), Karel Dujardin (1622-1678) (Kat. 72, 73) oder Jan Baptist Weenix (1621-1660/61). Für die Verbreitung des italianisierenden Landschaftsstils in den Niederlanden hatten die heimkehrenden Italienfahrer gesorgt, durch deren Gemälde die Maler der zweiten Generation erste Eindrücke von der Sehenswürdigkeit und den optischen Reizen der italienischen Landschaft übermittelt wurden. Dementsprechend reisten auch diese Maler nach ‚Arkadien‘.

Jan Both etwa traf 1638 in Rom ein und wohnte, wie die meisten ausländischen Maler, in der Nähe der Spanischen Treppe, wo er Kontakt aufnahm zu Malerkollegen wie Swanevelt und Lorrain, um in ihrer Begleitung die *Campagna* zu entdecken. Dort muss Both besonders vom dunstigen Licht der Morgensonne und dem gelbrot getönten Himmel des späten Nachmittags beeindruckt gewesen sein. Angeregt von den Kompositionen Swanevelts kreierte Both asymmetrisch aufgebaute, im abendlichen, dunstigen Sonnenlicht gesehene Landschaften, in denen Farben und Formen verschmelzen, orange-golden im Nahbereich, kühl-blau in der Fernsicht (Abb. 13). Man kann in der Wiedergabe des Lichts den Einfluss Lorrains erkennen, doch auch in dieser Hinsicht von einer gegenseitigen Beeinflussung sprechen, keinesfalls aber bloß von



Abb. 12: Rembrandt van Rijn, Jan Asselyn gen. ‚Krabbetje‘, Radierung, 1647.

Imitation, wie schon Wolfgang Stechow bemerkte.³⁴ Zu recht weist Renate Trnek darauf hin, dass Lorrains niederländische Malerkollegen ein Gestaltungsprinzip, das seine Gemälde auszeichnet, nie mit ihm geteilt haben, denn „Claudes Landschaften liegt ein unsichtbares, aber immer mitgedachtes perspektivesches Fluchtpunkt-Konstrukt zugrunde.“³⁵ Anders bei den Niederländern, bei denen das Licht der untergehenden Sonne alle Farben übertönt und eine Stimmung hervorruft, „die sämtliche Bildzonen zu einer Einheit zusammenfasst, die aber nur optisch zu erfahren ist, nicht über ein perspektivesches Grundgerüst.“³⁶

Auch inhaltlich hatten die Niederländer der jüngeren Generation von Claude Lorrain abweichende Vorstellungen insofern, als bei ihnen „an die Stelle eines idealen Arkadiens konkretes Lokalkolorit



Abb. 13: Jan Both, Landschaft mit Wasserfall, grau lavierte Federzeichnung mit brauner und rot-brauner Tinte über schwarzer Kreide, zwischen 1633 und 1655.

mit »Italienstimmung« tritt.³⁷ Obwohl ihre Kompositionen landschaftliche Bezüge zur antiken Dichtkunst aufweisen, bevölkerten sie, anders als bei Lorrain, Poelenburgh, Breenbergh und auch noch bei Swanevelt ihre Landschaften überwiegend mit volkstümlichen Genrefiguren. So auch in Jan Asselijns von südlichem Licht erfüllten Landschaften, in denen zeitgenössische Reisende, Kaufleute mit Packtieren, Bauern und Hirten mit Herden dahin ziehen, wie sie der Maler auf seinen Zeichenausflügen durch die *Campagna*-Landschaft beobachten konnte. In einigen dieser Bilder vermittelt Asselijns ein Gefühl von Weiträumigkeit wie es nach ihm auch Berchem und Dujardin thematisiert haben: eine südliche Panoramalandschaft in der Mensch, Tier und Umgebung zu einer

Einheit verwoben sind.

In vielen Italienbildern dieser und späterer Malergenerationen sind antike, identifizierbare Monumente oft nicht mehr an die reale Örtlichkeit gebunden. Sie erscheinen in einem ganz anderen landschaftlichen Kontext und werden als historische Relikte eines Goldenen Zeitalters, als attraktive, pittoreske Stimmungselemente, auch als Vergänglichkeitssymbole, verwendet. Dujardin verzichtet in seinen Bildern oft auf antike Ruinenarchitektur. Stattdessen bedient er sich, um südliches Flair zu erzeugen, zeitgenössischer Bauwerke wie Bauernhöfe, Schmieden oder Herbergen. In diesen Bildern, die meistens die Stimmung eines heißen, sommerlichen Nachmittags wiedergeben, zeigt er Menschen, die sich gelassenem Müßiggang hingeben und illustriert so das Friedliche und das Sorglose des an arkadischen Idealen ausgerichteten Lebens. (Abb. 14)

Ein Maler, der den Glanz der tief stehenden, mediterranen Abendsonne meisterlich wiederzugeben verstand, war Adam Pynacker (1622-1673). Indem dieser in seinen reifen Werken das südliche Sonnenlicht auf einer glatten Wasseroberfläche sich reflektierend schildert, kann er das Leuchten der Landschaft und die Helldunkelkontraste weiter intensivieren (Abb. 15). Gerne lenkt der Maler unsere Aufmerksamkeit auf die Schönheit und Vielfalt der Flora und Sträucher. Akribisch genau hat der Maler die Wirkung des Lichts auf Vegetationsformen wie Baumstämme, Lattichblätter, u. a. herausgearbeitet. Wenn überhaupt, hat Pynacker Italien jedoch nur berufstätig besucht – er war hauptberuflich Weinhändler.

Der produktivste unter den niederländischen Malern, die ihre Werke im italianisanten Stil ausführten, war Nicolaes Berchem. In seinen um die 800 eigenhändig ausgeführten Gemälden³⁸ findet sich das gesamte Themenspektrum italianisierender Malkunst: Pastoralen, Herdenzüge durch eine Furt, Ruinenlandschaften, musizierende Hirten, Schmieden mit rastenden Reisenden, italienische Seehäfen, Küstenlandschaften u. a. Als Zeichner skizzierte Berchem häufig Schafe, Esel, Pferde, Kühe, die er unter anderem in seinen Schäferidyllen und Weidebildern verwendet hat (Kat. 32-38). Auch er huldigt dem Licht des Südens als Stimmungsträger und wusste besonders das versinkende Licht der Abendsonne sehr wirkungsvoll wiederzugeben: „Er schuf Bilder, die eine Quintessenz des Südens in der Lichtstimmung geben.“³⁹ Diese Lichtstimmungen, kombiniert mit südlichen Motiven, führten zu der Überzeugung, dass seinen Kompositionen eine reale Erfahrung der italienischen Landschaft zu Grunde liegen müsse (Abb. 16). Doch ist



Abb. 14: Carel Dujardin, Landschaft mit sitzender Schäferin und ihrem Hund, Radierung, 1653.

eine Italienreise Berchems nicht nachweisbar und in seinen Lebenslauf auch schwierig einzuordnen.⁴⁰ Berchems Bildquellen für seine mediterranen Szenerien waren Zeichnungen oder Radierungen von Malerkollegen mit Italienerfahrung – Asselyns Zeichnungen etwa von antiken, römischen Bauwerken wurden 1645 als Radierungen in Paris

veröffentlicht. Gelegentlich kombinierte er sogar das ihnen Entlehnte mit holländischen Motiven.

Er war nicht nur ein hochbegabter Maler, sondern besaß ebenso das richtige Gespür für die Nachfrage des Kunstmarkts. Man musste demnach nicht in Italien gewesen sein, um als Maler im italianisierenden



Abb. 15: Claude Niquet nach Adam Pynacker, Küstenlandschaft, um 1803/1809, Kupferstich und Radierung.

Stil erfolgreich zu sein. Maler wie Adriaen van de Velde (1636-1672) oder Gerrit Berckheyde (1638-1698) folgten zumindest eine Zeit lang diesem in Holland unter dem Impuls Berchems zur Mode gewordenen Trend.⁴¹ Schließlich zeigte Aelbert Cuyt (1620-1691) in seinen Gemälden die niederländische Landschaft selbst in südlichem Licht und wies somit darauf hin, dass in der Wahrnehmung der Künstler

auch Holland ein Stück Arkadiens sein kann.

Doch waren unter den holländischen Malern, die Italien bereisten, nicht nur Landschaftsspezialisten. Eine Reihe von Utrechter Malern, die noch in Holland der christlichen Bildtradition verpflichtet blieben und für die das Figurale das künstlerische Betätigungsfeld war, gerieten in Rom unter den Einfluss der Kunst Caravaggios



Abb. 16: Nicolaes Berchem, Italienische Landleute bei antiken Ruinen, braun lavierte Federzeichnung, 1651.

(1571-1610). Die Utrechter Caravaggisten, wie sie heute allgemein genannt werden, haben in Anlehnung an die zeitgenössische Schäferliteratur, die auch in Holland sehr beliebt war, in ihren Werken häufig das arkadische Motiv der Schäferidylle aufgegriffen.⁴²

Die Maler der dritten Generation schließlich, etwa Jacob de Heusch (1656-1701), Johannes Glauber (1646-1726/28) oder Jan Frans van Bloemen (1662-1749) – allesamt Künstler, die um 1650 geboren wurden –, hatten bei der Darstellung der italienischen Landschaft andere Anliegen als ihre Vorgänger. Die Einflüsse hier sind vielfältig. Der Charakter ihrer Darstellungen wird internationaler, vor allem der klassische Landschaftsstil Nicolas Poussins



Abb. 17: Lorrainspiegel, auch Claude-Glas genannt.

(1594-1665) und Gaspard Dughets (1615-1675) wurde für sie prägend. Auch in ihren Werken ist die arkadische Thematik noch präsent, doch die typisch niederländische Art des Arbeitens, „nach dem Leben“ (*naer het leven*) zu malen und der damit einhergehende Bezug zum realen, zeitgenössischen Italien, der gerade in den Arbeiten der Künstler der zweiten Generation offensichtlich war, wurde nicht bewahrt.

DIE ITALIANISIERENDE MALEREI UND DIE NACHWELT

Zu seinen Lebzeiten war Claude Lorrain bereits in Rom der berühmteste Landschaftsmaler. Sein Landschaftsstil fand früh Nachahmer und Kopisten. Um Plagiaten vorzubeugen, begann er in der Mitte der 1630er Jahre eine Art Werkverzeichnis anzulegen. Der sogenannte *Liber Veritatis* enthält in chronologischer Reihenfolge lavierte Zeichnungen nach seinen Gemälden. Einen Zugang zu Lorrains Bilderwelt verschafften auch seine zahlreichen Radierungen. Goethe, der nur wenige von Claudes Gemälden gesehen hatte, besaß dagegen fast alle Radierungen des von ihm hochgeschätzten Malers (Kat. 15). Viele Gemälde Lorrains gelangten in englische Sammlungen, wovon die meisten auch von englischen Stechern reproduziert wurden (Kat. 10, 11 und 61). Interessant ist zudem nicht nur zu beobachten, wie die Landschaft von Claude dargestellt wurde, sondern auch, dass im 18. Jahrhundert Versuche unternommen und Hilfsmittel entwickelt wurden, um die

reale Landschaft so betrachten zu können, als wäre sie eine Komposition Claudes. Dazu benutzten Künstler und Reisende ein sogenanntes *Claude-Glas*, auch *Lorrain-Spiegel* genannt (Abb. 17). Dabei handelt es sich um ein optisches Gerät in Form eines dunkel getönten Konvexspiegels, der die Landschaft tonig abgestuft, eben wie ein Gemälde Claude Lorrains, auf eine rechteckige oder ovale Mattscheibe projizierte. Zu dieser Art, die Landschaft zu sehen (Abb. 18), schrieb etwa 1778 der englische Dichter Thomas West († 1779): „The landscape will then be seen in the glass, by holding it a little to the right or left, as the position of the parts to be viewed require.“⁴³ Und sein Landsmann Thomas Gray (1716-1771) formulierte 1769 über seine Tour durch den *Lake District* im Nordwesten Englands, dass die dort zu sehenden „splendid views gave much employment to the mirror“.⁴⁴

Der Schweizer Kunsthistoriker und Lorrain-Kenner Marcel Roethlisberger kuratierte 1983 in München unter dem Titel *Im Licht Claude Lorrains* eine viel beachtete Ausstellung, in der an Hand von Gemälden die Nachfolger Lorrains europaweit vorgestellt wurde.⁴⁵ In dieser Nachfolge finden sich große Künstlernamen wie Salvator Rosa (1615-1673), Jacob Philipp Hackert (1737-1807) oder Camille Corot (1796-1875). Lorrains Landschaftskunst wurde zudem zum Vorbild für die europäische Gartenarchitektur, besonders in England, wo man versuchte, die gemalten Vorbilder auch im dreidimensionalen Raum umzusetzen (vgl. Aufsatz Bergtraum).

Im 17. Jahrhundert wurden die Werke der führenden niederländischen Italianisaten in Holland höher eingeschätzt als diejenigen von Künstlern wie Jacob van Ruisdael (1628/29-1682), Jan van Goyen (1596-1656) oder Hendrick Avercamp (1585-1634), die Ansichten der holländischen Landschaft malten. Der Goldton des südlichen Lichts war dem kunstliebenden Publikum offensichtlich angenehmer als die oftmals eher monochromen Darstellungen der einheimischen Landschaft. Neben den Werken Philips Wouwermans (1619-1668)⁴⁶ waren es diejenigen Nicolaes Berchems (1620-1683), die besonders in Frankreich am häufigsten druckgraphisch reproduziert wurden.

Während Claude Lorrains Kunst über die Jahrhunderte hinweg eine stetige Hochschätzung erfuhr, gerieten die Werke der Italianisaten nach und nach, besonders im 19. Jahrhundert, fast in Vergessenheit. Zum Teil lag dies daran, dass sie nun in Holland nahezu als Verräter angesehen wurden, da sie in ihrer Kunst der italienischen Landschaft huldigten, anstatt Delft, die Dünen oder den Strand bei Scheveningen als malerische Motive zu wählen. Im *Fin de siècle* war



Abb. 18: Thomas Gainsborough: Studie eines Mannes mit Lorrain-Spiegel, 1750/55, Zeichnung.

der Bekanntheitsgrad dieser Maler erheblich gesunken. Ob dieser Umstand auf den steigenden niederländischen Nationalismus der Jahrhundertwende zurückzuführen ist, ist allerdings nicht geklärt. In England zeigte John Constable (1776-1837) große Bewunderung für die Kunst Lorrains. Für die eigenen Werke jedoch war ihm Jacob van Ruisdael ein Vorbild. Die Kunst der niederländischen Italianisaten verschmähte er hingegen. In seinen Vorlesungen über die Geschichte der Landschaftsmalerei von 1832 attackierte er diese Maler aufs Heftigste. So bemerkte er in einem Schreiben an seinen Freund William Purton, der seine Vorlesungen besuchte: „Ich hoffe, am nächsten Donnerstag um Viertel vor vier, Both und

Berghem hinrichten [*murder*] zu können. Ihre Nachfolger sind einer Hinrichtung nicht einmal würdig.“⁴⁷ Für Constable waren es Maler wie Ruisdael, Hobbema oder van Goyen, die den echten holländischen Landschaftsstil repräsentieren. Die Werke der Italianisaten hingegen, deren Interesse für die italienische Landschaft einem humanistischen Verständnis entgegen kam, betrachtete er als „bastard style“.⁴⁸ Welche persönlichen Beweggründe Constable auch zusätzlich gehabt haben mag, die Werke Boths, Berchems oder Dujardins so geringzuschätzen, sein Urteil hatte für die folgenden einhundert Jahre Geltung. Sogar Cornelius Hofstede de Groot (1863-1930) vervollständigte erst, nachdem er die ersten acht Bände seines *Catalogue Raisonné* der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts fertig gestellt hatte, ohne

große Begeisterung die Reihe notgedrungen um zwei weitere Bände mit den Werken der Italianisaten.

Ausschlaggebend für ein erneuertes Interesse an diesem inzwischen weniger bekannten Aspekt der niederländischen Kunst waren, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einige Ausstellungen mit Werken der Italianisaten, bei denen man die hohe Qualität ihrer Kompositionen und den freundlicheren Farbeindruck ihrer Gemälde wieder wahrnahm.⁴⁹ Leben und Werk dieser Maler sind dank der Katalogisierungsarbeit heute viel besser erforscht als noch vor fünfzig Jahren. Dass die Landschaftskunst der Italianisaten nichts von ihrer Faszination verloren hat, beweisen weitere Ausstellungen im 21. Jahrhundert bei denen vor allem die „Entdeckung des Malens mit Licht“⁵⁰ thematisch im Mittelpunkt stand.

- ¹ Deseine 1699, Priface.
- ² Brill 1989, S. 49.
- ³ Vgl. zur Wahrnehmung der Küsten und Strände im 18. und frühen 19. Jahrhundert: Corbin 1990.
- ⁴ Trnek 2007, S. 19.
- ⁵ Bergmann 1999, S. 83.
- ⁶ Miller 1978, S. 386.
- ⁷ Os 2006, S. 19.
- ⁸ Sandrart 1994, Buch 3, S. 331.
- ⁹ Goethe, MA XV, S. 496.
- ¹⁰ Friedländer 1921, S. 160.
- ¹¹ Repp-Eckert 1991, S. 74.
- ¹² Trnek 2007, S. 80.
- ¹³ Schneider 2009, S. 134.
- ¹⁴ Erben 2008, S. 43.
- ¹⁵ Steingräber 1983, S. 26.
- ¹⁶ Diderot 1990.
- ¹⁷ Viardot 1860, S. 300.
- ¹⁸ Roethlisberger 1993, S. 23.
- ¹⁹ Ebenda, S. 24f.
- ²⁰ van Mander 1906, S. 162.
- ²¹ Ebenda, S. 199.
- ²² Trnek 1986, S. 10.
- ²³ Wiemann 2005, S. 201.
- ²⁴ Wiemann 2005, S. 201.
- ²⁵ Vgl. De landschappen van Herman van Swanevelt, Woerden 2007, S. 14 -16.
- ²⁶ Hoogewerff 1952, S.131-147.
- ²⁷ Trnek 1986, S. 137.
- ²⁸ Levine 1991, S. 14.
- ²⁹ Repp-Eckert 1991, S. 66.
- ³⁰ Sandrart 1994, S. 136.
- ³¹ Slive 1995, S. 229.
- ³² Trnek 2008, S. 89.
- ³³ Ebenda, S. 73.
- ³⁴ Stechow 1966, S. 153.
- ³⁵ Trnek 1986, S. 29.
- ³⁶ Ebenda, S. 29.
- ³⁷ Ebenda, S. 12.
- ³⁸ Groot 1926, Bd. 9.
- ³⁹ Trnek 2008, S.159.
- ⁴⁰ Biesboer 2006, S.20-24.
- ⁴¹ Vgl. Dejardin 2008.
- ⁴² Vgl. dazu: AK Utrecht 1993.
- ⁴³ West 1778, S. 12.
- ⁴⁴ Zit. nach Kemp 1990, S. 199.
- ⁴⁵ Roethlisberger 1983.
- ⁴⁶ Keller 2009, S.148-158.
- ⁴⁷ Leslie 1896, S. 380 (Fussnote).
- ⁴⁸ Dejardin 2008, S. 22.
- ⁴⁹ Vgl. Blankert 1965.
- ⁵⁰ Trnek 2007, S.16.





Katalog





Einsichten

V a r i a t i o n e n e i n e s T h e m a s

Der Einstieg in die Ausstellung macht es sich zur Aufgabe, den Traditionslinien in der Darstellung idealer Landschaft nachzuspüren, die oftmals dazu genutzt wurde, der eigenen Zeit einen Spiegel vorzuhalten. Thematisiert werden hier die Bilderwelten des irdischen Paradieses in christlicher Vorstellung, die des auf Ovid zurückgehenden Goldenen Zeitalters sowie die verschiedenen anderer Landschaftsräume (etwa des Tempe-Tals bei Thessaloniki), denen man ‚arkadische‘ Qualitäten beimaß und die man mit ‚arkadischen‘ Elementen anreicherte. So sensibilisiert dieses Kapitel für die motivischen Besonderheiten der Traumwelt ‚Arkadiens‘ und zeigt, wie weitreichend seine Rezeption in der Darstellung anderer Traumwelten war.

01 + 02

Johann Christian Reinhart (1761-1847)

Satyr und Nymphe

und

Die Versuchung Jesu durch den Teufel

1799
Radierung
336 x 438 mm (Blatt)
210 x 291 mm (Platte)

1799
Radierung
268 x 348 mm (Blatt)
Platte beschnitten

In einer Felsenlandschaft mit üppiger Vegetation versucht ein Satyr eine Nymphe in eine Höhle zu zerrn, um ihr Gewalt anzutun. Diese Radierung von Johann Christian Reinhart entstand 1799 und gehört zu einer Folge von sechs idealen Landschaften, die von dem Nürnberger Kunsthändler Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822) verlegt wurde. Sie umfasst zwei kleinere Blätter mit Darstellungen von Faunen, zu denen auch das gezeigte gehört, sowie vier größere Blätter. Hierbei handelt es sich um die Landschaft mit Stadt und Brücke sowie eine Morgen- und eine Abendlandschaft. Komplettiert wird diese, von Frauenholz in seinem Katalog als *Suite von 6 Landschaften* bezeichnete Folge, von der Landschaft mit der Versuchung Christi.¹ Wie bei der Landschaft mit dem Satyr und der Nymphe zeichnet Reinhart auch hier eine gebirgige Landschaft mit üppiger Vegetation und einem Wasserlauf. In der linken Blatthälfte sitzt in antikisierendem Gewand Christus vor einer Höhle. Der neben ihm stehende Teufel, ebenfalls in antikisierender Bekleidung dargestellt, hält ihm auffordernd einen Stein entgegen.

Beide Blätter wirken idyllisch und erinnern an den seit der Antike geläufigen locus amoenus, der Gestaltungsgrundlage einer jeden idyllischen Landschaftsschilderung ist.² Lediglich die Figurenstaffage bestimmt das Bildthema: Christus und der Teufel geben der Felsenlandschaft die christliche Konnotation der Wüstenei, während die Landschaft mit dem Satyr und der Nymphe profan aufgefasst ist und an die Wälder und Haine Arkadiens erinnert.

CSK

¹ Vgl. hierzu ausführlich Schmid 1998, S. 245-246.

² Maisak 1981, S. 18.



Das Tempe-Tal

1590

Kolorierter Kupferstich
420 x 545 mm (Blatt)
364 x 478 mm (Platte)

Subscriptio:
Delineatum et æditum auctore Ab. Ortelio cum privilegio decennali. 1590.

Kartusche:
Est nemus Aemoni[a]e pr[a]erupta quod undiq[ue] claudit
Silva, vocant TEMPE, per quæ Penëus ab imo
Effusus Pindo, spumosis volvitur undis.
Ovid.1. Metamorph.

Ortelius' *Theatrum Orbis Terrarum* zählt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit seinen kunstfertigen Schilderungen der Kontinente, Länder und Provinzen zu den bedeutendsten Werken der Kartographie. Im *Parergon*, also dem Anhang dieses Werkes, finden sich unter anderem Karten der Alten Welt und topographische Ansichten der Landschaft Tempe sowie der antiken Stadt Daphne.¹

Das an kartographischen Darstellungen der Zeit angelehnte Bild zeigt die Darstellung des in Thessalien gelegenen Tals Tempe, eine geographisch verortbare Landschaft,² teilweise unterstützt durch Stadtveduten. Sie besticht durch die Darstellung gewaltiger Felsmassive, namentlich die über dem Peneus aufragenden Berge Olymp und Ossa.³ Zu Füßen des Olymp findet sich ein Tempel des Jupiter. Bekrönt wird die von dunklen Wolkenbändern umzogene Gebirgsspitze von einem demselben Gott geweihten Altar.⁴ An den Ufern des sich durch die Bergwelt schlängelnden Peneus finden zahlreiche, teilweise als Tieropfer ersichtliche, Brandopfer statt. Diese werden durch zahlreiche andere Festivitäten wie Tanz, Ess- und Trinkgelage, die teilweise sogar in einer Art *hortus conclusus* stattfinden, unterstützt. Als zentrale arkadische Motive finden somit Festlichkeit und Müßiggang Einlass in Ortelius' Werk und unterstützen die Idealisierung einer perfekten Gesellschaft. Der Anspruch der Kartographie wird mit dem Aspekt des Bukolischen verknüpft und das immergrüne, fruchtbare und dicht bewachsene Tal Tempe⁵ somit als *locus amoenus* dargestellt.⁶

AD

¹ Vgl. Karrow 1993, S. 16; S. 22.

² Bereits bei Ptolemaios finden sich geographische Angaben zum Olymp. Vgl. Ptolem. III 12,16.

³ Vgl. dazu Friedlaender 19199, S. 469; Plin. nat. IV, 31.

⁴ Vgl. dazu Solin. 8,5.

⁵ Vgl. dazu Stählin 1934, S. 474; vgl. Oberhummer 1939, S. 263; vgl. auch Horat.carm. III 4, 51f.; vgl. darüber hinaus Nielsson 1975, S. 1f.

⁶ Da die Schneedecke des Olymp nur im Spätsommer schmilzt, können die abgebildeten Feierlichkeiten auch ungefähr in diesen Zeitraum gelegt werden. Vgl. dazu Oberhummer 1939, S. 259; vgl. auch Hom. Il. I, 44; 2,167; 4,74.



Vergils Arkadien

1502

Holzschnitt
298 x 199 mm (Blatt)
139 x 180 mm (Druckstock)

In einer bühnenartig aufgebauten Landschaft sitzt links Vergil in einem für die deutsche Renaissance typischen Gelehrtenstuhl – offensichtlich imaginiert er sich sein *Arcadia*, handelt es sich hier um einen angefügten Teil des Druckstocks, der eine deutliche Fuge im Abdruck hinterlassen hat, wie als wenn Imagination und Realität von einander geschieden werden sollen. Auf dem nun eigentlichen Druckstock, mit der Anstückung allerdings motivisch über verschiedenartig gestalteten Bewuchs verbunden, treffen wichtige Akteure der arkadischen Welt zusammen: Silen sitzt, mit Weinlaub bekränzt, einen Weinkrug in seiner Linken haltend und offensichtlich beschwipst am vorderen Bildrand auf einem Esel. Etwas weiter rechts steht Satyr, wie um seinen animalisch-lüsternen Charakter zu betonen, mit übertrieben langen Ziegenhörnern auf dem Kopf, und bläst Sackpfeife – ein Instrument, das um 1500 ebenfalls als eher ‚lüstern‘ gesehen und als ‚unzivilisiert‘ interpretiert wurde.¹ Ein elegant gekleideter, mit einem Schwert gegürteter Edelmann spielt, in leichtem Tanzschritt stehend, vor ihm ein Tamburin. Hinter ihnen kommt Bacchus auf seinem von wilden Hunden oder Leoparden gezogenen Triumphwagen herbeigefahren.

Stilisiert gezeichnete Bäume und Sträucher kennzeichnen die Landschaft als ‚natürlich‘, als unkultiviert: Es ist die Welt des bei Vergil beschriebenen Arkadiens, die hier gezeigt wird, eine Welt ohne die um 1500 geltenden Konventionen. Nur der Edelmann – der einzige der Dargestellten übrigens ohne eine ihn benennende Banderole – scheint wie ein pars pro toto die Aktualität des arkadischen Gedankens für die von Unruhe geprägte Zeit um 1500 zu versinnbildlichen. Allerdings – und das ist wichtig – bleibt er im Schritt des höfischen Tanzes und schlägt ein dort, nicht im *Traumland Arkadien* gebräuchliches Instrument: Die Vergil'sche Utopie ist also eine der gebildeten Elite.

Johannes Reinhard alias Hans Grüninger (um 1455–um 1533), betrieb seit 1482 in Straßburg eine eigene Offizin. Dort verlegte er ca. 300 Werke größeren Umfangs, die vielfach reich illustriert waren. Offensichtlich unterhielt er eine eigene Formschneiderwerkstatt, der Künstler wie Urs Graf (um 1485–1528), Hans Baldung Grien (1484/85–1545) oder Hans Wechtelin (tätig 1502–1526) verschiedentlich zuarbeiteten.²

Das wohl bedeutendste illustrierte Werk, das Grüninger in seiner Offizin verlegte, war die mit 214 Holzschnitten ausgestattete Ausgabe der Werke Vergils – die erste illustrierte überhaupt, die im Druck erschien –, aus der das Blatt unserer Ausstellung stammt.

SB



Abb. 1: Darstellung der ganzen Druckseite

¹ Vgl. zur Interpretation unterschiedlicher Musikinstrumente am Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit Hammerstein 1974.

² Ritter 1966, S. 201.



Kupferstich
Blatt 482 x 695 mm, Platte teilweise
beschnitten, Blattrand auf Rückseite
verstärkt, in Falz geklebt

Subscriptio:
Aurea Saturno rutilabant secula Rege, /
Nectaris, et passim flumina lactis erant,
/ Sponte decus florum Tellus inculta fe-
rebat, / Bacchioq[ue] et Cereris sponte
ferebat opes. [Franco Estius]
(Rötlich schimmerten die goldenen
Zeitalter unter Saturns Herrschaft / süß
und breit waren die Flüsse von Milch
/ von selbst erzeugte die ungepflügte
Erde die Zierde der Blumen / von selbst
erwuchs des Bacchus und der Ceres
Werk.)

Bartsch 33, TIB 0302.033, Hollstein 12,
510 und (unter Baudous) 18, Wurzbach
(u. Baudous) 3, Le Blanc (u. Baudous)
21

Jan Muller (1571-1621)¹ nach Hendrick Goltzius (1558-1617)

Das Goldene Zeitalter

1589/1615

Zu Beginn seiner *Metamorphosen* besang Ovid das *Goldene Zeitalter*, welches unter Saturns Herrschaft der Weltschöpfung folgte.² Hier lebte der Mensch noch in gegenseitiger Liebe und völligem Einvernehmen mit der Natur, die ohne dessen Zutun Milch und Früchte hervorbrachte. Doch leitete Jupiter mit dem Titanensturz die silberne Zeit ein. Der ewige Frühling nahm sein Ende. Sommer, Herbst und Winter trieben ihr Unwesen und zwangen den Menschen in Behausung und Mühe um das tägliche Brot. Doch mit dem Ehernen verdarb das Menschengeschlecht gänzlich, stritt und kämpfte. Diesem Niedergang glaubte man sich seinerzeit immer noch unterworfen und griff so zu den vertrauten arkadischen Motiven der Liebe, um der vergangenen paradiesischen Zeit Ausdruck zu verleihen und schließlich nachzutruern. Nur in Arkadien, ihrem Abglanz, konnte der Traum des idealen Daseins wieder zur Verwirklichung gelangen. Der von Goltzius hier entworfenen freizügigen Leichtigkeit des Seins ist keine gelöste Ausschweifung eingeschrieben, vielmehr scheint sie ein zwar erotisch ungehemmtes und dennoch sittsames Beisammensein von einzelnen Paaren darzustellen, die sich dem Verzehr von Weintrauben und Feigen – Früchten der Lust³ – hingeben. Fast tanzend wandeln sie durch die Haine und am fernen Gewässer. Ihre naturgegebene Blöße sicherte immerwährende Wärme des lauen Westwinds. Eine einzelne Ziege steht, als dem Menschen verbundenes Tier, für die Fauna und die nie versiegende Milch. Goltzius folgte in seinem Vorhaben, eine Bildserie zu Ovids Versen herauszugeben, seinen diesbezüglichen Vorgängern Virgil Solis und Bernard Salomon.⁴

BJW

¹ Eine erhaltene Zeichnung (Victoria & Albert Museum, Dalton Bequest, Inv.Nr. D. 1083-1900), nach dem verlorenen Original von Goltzius Hand, mag von Jan Muller stammen. Reznicek 1961, ZW 10. Der Schüler kann sich so auf den Stich und seine Helligkeitsnuancen vorbereitet haben, doch gibt es auch geringfügige Abweichungen.

² Ovid, *Metamorphosen*, I, 90-114.

³ Bezüglich der Feigen siehe Buchheit 1968, S. 259ff.

⁴ Sluijter 2000, S. 25.



*Aurora Saturno rutilabant spicula Regis
Nectaris, et passon flumina lactis erant.*

*Sponde deus sferum Tellus inulta serebat,
Bacchusq; et Cereris sponde serebat oves.*

Das Goldene Zeitalter (Kopie)

1644

Kupferstich, I. Zustand
Blatt 482 x 695 mm, Platte teilweise
beschnitten, Blattrand auf Rückseite
verstärkt, in Falz geklebt

Bezeichnet am linken unteren Bildrand:
Blomart invenit, le Blond exc.; rechts
Kartuscheninschrift: Auria Saturno Ru-
tilabant secula Rege/ Nectaris et passim
flumina lactis Erant/ Sponte decus flo-
rum tellus Jnculta ferebat/ Bacchioq[ue]
et Cereris sponte ferebat opes. 1644.
(Rotgold schimmerten die goldenen
Zeitalter unter Saturns Herrschaft/ süß
und breit waren die Flüsse von Milch/
von selbst erzeugte die ungepflügte
Erde die Zierde der Blumen/ von selbst
erwuchs des Bacchus und der Ceres
Werk. 1644.); unterhalb des Bildfelds:
Lors que la forte ... viuoit avec joye. R.G.
Sr. de l'Espine.

Le Blanc (Bruyn) 100, Wurzbach (Bru-
yn) 73, Nagler 25, Roethlisberger 70(3.).

Illustrierte Hendrick Goltzius¹ vorwiegend Ovids *Goldenes Zeitalter* (vgl. Kat. 5), so erweiterte Abraham Bloemaert in seiner Zeichnung von 1603 dessen Erzählspektrum um zahlreiche weiterführende Andeutungen, ob in Seifenblasen-, Frucht- oder Tiergestalt.² Nicolaes de Bruyn veränderte dann für seinen Kupferstich ausschließlich den links, oben aufsteigenden Vogel, der einem Reiher oder gar Phoenix ähnelnd, die Wiedergeburt der Lebenswelt verkündet.³ Die Sehnsucht nach deren Aufleben zeigt sich auch in den Kürbissen, damals exotische Früchte aus Amerika. Denn in Übersee glaubte man zeitweilig noch etwas vom vergangenen Zeitalter auffinden zu können.⁴ Vierzig Jahre nach Bruyn hatte der Pariser Verleger Jean Le Blond die hier vorliegende, seitenverkehrte Kopie des beliebten Stiches herausgegebenen. Das Motiv wurde dazu um einen sieben Strophen umfassenden Vers bereichert, dem auch die Verschränkung der Vorstellung vom Paradies und der goldenen Zeit eingeschrieben ist.⁵ Bemerkenswert ist, dass darin die eigene Epoche als eine schwarze und dem Ideal diametral entgegengesetzte empfunden wurde, denn hier gab es Krieg, Ängste, Armut, Hunger und offenbar fanden die Liebessehnsüchte keine Befriedigung, noch seltener werden Liebende ihre Standesgrenzen überwunden haben.

BJW

¹ In der rechten Kartusche zitierte schon Bruyn wörtlich den auch hier enthaltenen lateinischen Estiusvers des Stiches der Goltziusschule.

² Seifenblasen und Kürbisse verweisen auf Vergänglichkeit, wie auch der Phoenix, der neben der Schnecke auch für die Wiedergeburt steht, dagegen bezeichnet der Pfau, der auch in Paradiesdarstellungen auftritt, das ewige Leben; eine weinumrankte Ulme symbolisiert die ewige Liebe; Ziege, Hund, Katze und Kaninchen zählen zu den domestizierten und somit dem Menschen holden Tierarten.

³ Schon seit Vergil war die Idee der erwarteten Wiedergeburt des goldenen Zeitalters bekannt; Verg. ecl. IV, Z. 6.

⁴ Schon Christoph Kolumbus erscheint das entdeckte Land als Bild des Goldenen Zeitalters. Vgl. dazu Neuber 1993, S. 137. Auf den Seligen Inseln, die späterhin in der Südsee mit Tahiti in Verbindung gebracht wurden, soll ein Teil des Zeitalters überdauert haben. Von den Seligen Inseln berichtete zuerst Hesiod: „Und dort wohnen sie mit kummerentlastetem Herzen/Auf den seligen Inseln und bei Okeanos Strudeln,/ Hochbeglückte Heroen; denn süße Früchte wie Honig/ Reift ihnen dreimal im Jahr die nahrungsspendende Erde.“ Hes. erg. 170–173.

⁵ Ein älteres Beispiel für eine diesbezügliche Verschränkung beschreibt Pfeiffer 1972, S. 237–254.



Das Goldene Zeitalter

1869

Kupferstich
240 x 337 mm (Platte)
293 x 402 mm (Blatt)

Tafel 43 aus dem Mappenwerk:
Carstens Werke in Ausgewählten Um-
riss-Stichen von Wilhelm Müller. Her-
ausgegeben von Herman Riegel. Zweite
Auflage, 43 Tafeln umfassen. Leipzig,
Verlag von Alphonso Dürr. 1869.

Begriffen, die dem *Goldenen Zeitalter* allesamt unbekannt geblieben sind, wie Krieg, Arbeit und Gesetzesordnung, stehen Muße, Glückseligkeit, Unbekümmertheit, Liebe und Überfluss gegenüber. Literarisch ist dieses irdische Paradies bereits seit den antiken Autoren tradiert worden,¹ und auch visuell setzten sich Generationen von bildenden Künstlern mit der Thematik auseinander: So fertigte auch der Weimarer Kupferstecher Georg Wilhelm Müller Mitte des 19. Jahrhunderts 43 Tafeln in Konturenstichen² nach Umrisszeichnungen von Asmus Carstens an. Licht und Schatten sind in ihnen lediglich angedeutet.³ Doch trotz aller Reduktion modellierte Müller einzelne Formen heraus und aktualisierte damit den Gedanken Carstens'. Die Liebe der Menschen zueinander und zur Natur wird facettenreich dargestellt⁴ und findet eine geradezu minimalistische, doch klar und meisterhaft konturierte Ausführung. Auffallend ist die zugestandene Gleichberechtigung, die Natur und Mensch in ihrem Zusammensein erfahren – nichts muss die Rolle bloßer Staffage übernehmen.⁵

Offensichtlich war auch Joseph Anton Koch von der Aussage der Arbeit Carstens' begeistert, fertigte er doch bereits 1811 eine aquarellierte Feder- und Bleistiftkopie des Entwurfs seines Künstlerkollegen an. Koch selbst hatte in einer Sepiazeichnung 1797 noch einen völlig anderen Fokus auf die gleiche Thematik gelegt: Nicht der Mensch, sondern die Darstellung der gewaltigen Natur stand im Zentrum.⁶ Der Mensch und die von ihm erschaffene Architektur konnten mit der sich aufbäumenden Naturmacht nicht konkurrieren,⁷ hier waren sie bloß Staffage.

AD

¹ Als Vorlage dient Carstens der Mythos von den Weltzeitaltern in Hesiods Werke und Tage. Vgl. dazu Fernow/Riegel 1867, S. 385.

² Müllers Stil ist dabei nicht einer neuen Formauffassung geschuldet, er verlangt nicht nach Klarheit und Reinheit, sondern übernimmt die Formensprache des Originals von Carstens, der das Werk gegen Ende seines Lebens nur noch als Umrisszeichnung ausführen konnte. Vgl. dazu AK Berlin 1989, S. 110. Vgl. Heine 1928, S. 168.

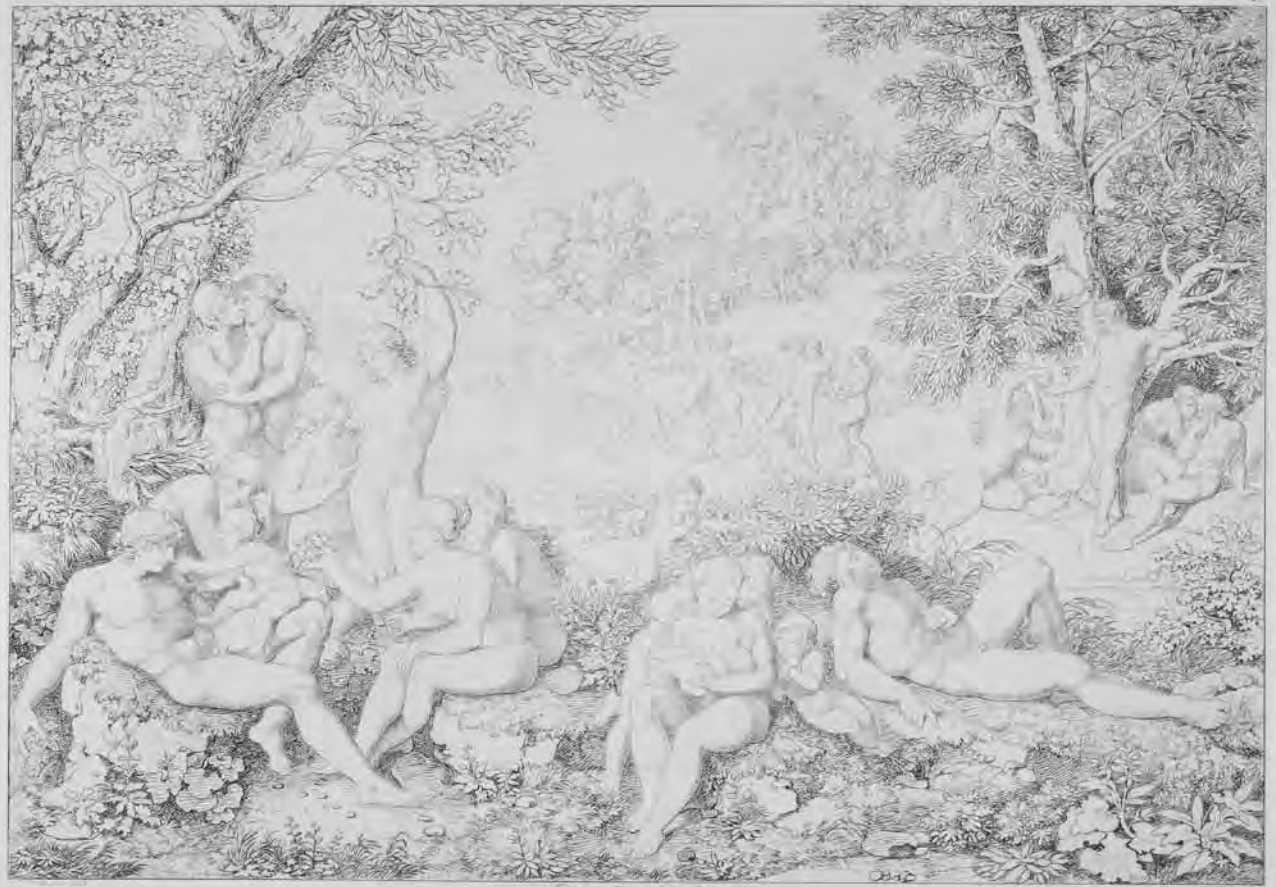
³ 1869 gibt Herman Riegel 43 Tafeln ausgesuchter Umrissstiche von Carstens heraus. Vgl. dazu Heine 1928, S. 149–150.

⁴ Dieser Facettenreichtum wird auf das Abgebildete übertragen und findet sich sowohl in den unterschiedlichen Zusammensetzungen von Personengruppen – Familien, junge Paare, eine Darstellung der drei Lebensalter –, als auch in der breit gefächerten Flora.

⁵ Vgl. dazu auch Heine 1928, S. 160.

⁶ Lutterotti verweist in diesem Zusammenhang auf eine Bezugnahme Kochs auf Carstens, vgl. Lutterotti 1985, S. 383.

⁷ Vgl. dazu Lutterotti 1985, S. 209.



Das gütliche Mädchen

Kupferstich und Radierung
Die Versuchung, 3. Blatt der Serie „Die
Geschichte Adam und Evas“
344 x 267 mm (Blatt)
275 x 195 mm (Platte)

Roethlisberger 74; Hollstein 3; Bartsch 15

Kupferstich und Radierung
Adam und Eva vor dem Baum der Er-
kenntnis, 2. Blatt der Serie „Die Ge-
schichte Adam und Evas“
275 x 192 mm (Blatt, Platte beschnit-
ten)

Roethlisberger 73; Hollstein 2; Bartsch 14

Jan Pietersz. Saenredam (1565-1607) nach Abraham Bloemaert (1566-1651)

Die Geschichte Adam und Evas

1604

Blatt zwei und drei einer Serie von sechs Drucken, die 1604 von Jan Saenredam meisterlich in Kupfer gestochen und veröffentlicht wurde, thematisieren in unserer Ausstellung die Nähe der christlichen Paradiesdarstellung in der Frühen Neuzeit zu den Vorstellungen der imaginären Idealvorstellung Arkadiens, wie sie sich aus der antiken Tradition vermittelt hatten. Es ist die erste Graphikserie, die Saenredam nach Abraham Bloemaert stach und die sich mit der Geschichte Adam und Evas befasst.

Bloemaert bettet seine Figuren in die sie umgebende Landschaft ein und schafft kompositorisch eine vollkommene, der Vorstellung vom Paradies entsprechende Harmonie zwischen den beiden Elementen Mensch und Natur. Über die Orientierung an seinem Vorgänger Hendrick Goltzius hinaus ist festzustellen, dass die Landschaft hier einen viel größeren und bedeutungsvolleren Stellenwert einnimmt.¹

Saenredam, der in der Werkstatt von Goltzius ausgebildet worden war, führt gekonnt den Grabstichel und lässt sowohl die Figuren als auch die Naturdarstellung höchst plastisch erscheinen. Besonders ist auch die immense Tiefenwirkung der Blätter.

Im zweiten Blatt sehen wir Adam und Eva vor dem Baum der Erkenntnis.² Eva weist auf den mit Früchten beladenen Baum, aber die versuchende Schlange ist noch nicht in Sicht. Das nächste Blatt – hier das erste – zeigt die Versuchung Adams durch Eva, die ihm den Apfel reicht. Beiden Bildern ist also der entscheidende Wendepunkt des Schicksals der Menschheit inhärent. Besonderes Augenmerk muss hier allerdings auf die Gestaltung der Landschaft geworfen werden, da diese als wichtiger Bedeutungsträger fungiert. Ist die Szenerie im zweiten Blatt noch sonnig und ruhig, ruhen Adam und Eva im Hintergrund in synchroner Bilderzählung noch idyllisch unter einem Laubbaum, so ändert sich schon im nächsten Blatt die Atmosphäre. Wind zerzaust Adams Haar, der Himmel verdunkelt sich und eine einsame Gestalt findet sich im Hintergrund vor einer kargen Berglandschaft. Landschaft und Stimmung zeigen einen Wandel von der paradiesischen, an den antiken Vorstellungen Arkadiens orientierter Idylle hin zum *locus terribilis* und deuten so schon die Vertreibung aus dem Paradies voraus.

EL/SB

¹ Roethlisberger 1993, S. 120.

² Eine unübliche Ikonographie, da diese Szene nicht ausdrücklich in der Genesis beschrieben ist.



Kupferstich und Radierung
469 x 659 mm (Blatt, Platte beschnitten)

Subscriptio:
Claude Lorrain pinxit. / John Boydell excudit 1772. / William Woollett sculpsit. // Roman Edifices in Ruins. // The Allegorical Evening of the Empire. / From the Original in the Collection of the Earl of Radnor. // Size of the Picture: 3F " 5I by 4F " 6I in Length

William Woollett (1735-1785) nach Claude Lorrain (1600-1682)

Pastorale Landschaft mit römischen Ruinen

1772

Goethe hegte zeitlebens eine große Bewunderung für die Kunst Claude Lorrains, die sich nach seiner Italienreise noch steigerte. Die Idealisierung der an sich schon anmutsvollen italienischen Landschaft stand Goethes Landschaftsauffassung nahe und prägte seine Vision eines römischen Arkadiens. Der Dichter, der fast alle Radierungen des Lothringer Meisters besaß, kannte die gemalten Werke Lorrains vor allem durch Reproduktionsstiche, so auch das hier von William Woollett reproduzierte Werk aus der berühmten Stichsammlung *A Collection of Prints engraved after the Most Capital Paintings in England* (London 1772) von John Boydell (1720-1804).

Die Reproduktionsgraphik zeigt, in seitenverkehrter Wiedergabe, den klassischen Aufbau der Landschaften Lorrains aus verschiedenen Raumzonen, die sich durch Licht und Schatten von einander absetzen und einen Ausblick in eine weite Ferne gewähren. Eine hohe Baumgruppe und einige stattliche antike Ruinen rahmen eine Vordergrundbühne, die als arkadischer *locus amoenus* einer kleinen Hirtengruppe mit ihrer Herde zu unbeschwertem Dasein dient. Während die beiden Mädchen eine Ziege in den Teich zerren, blickt der Hirte kontemplativ versunken zu den römischen Relikten hinüber, die in der Abendsonne aufleuchten. Diese als Pastorale angelegte Darstellung, im Urteil Goethes ein Bild „reich an Gedanken, Ahnungen und paradiesischen Blicken“¹, interpretierte der Dichter als Niedergang des Römischen Reiches, dessen zertrümmerte Triumphbögen und zerfallene Paläste „im sinkenden Sonnenglanz“² erscheinen. Ebenso ist die Druckgraphik in der Bildunterschrift als *Allegorical Evening of the Empire* bezeichnet. „Der elegische Ton, der über dem Ganzen schwebt, mag die Benennung veranlasst haben.“³ In der Literatur zu Lorrain wird darauf hingewiesen, dass diese Benennung, wie die seines Pendant, Die Landung des Aeneas in Italien. *Allegorical Morning of the Roman Empire*, nicht den Absichten Lorrains entspricht, sondern den Geschmack des 18. und 19. Jahrhunderts widerspiegelt.⁴ Diane Russell bemerkte hierzu, dass man Goethes Auslegung der Darstellung und die anderer Zeitgenossen nicht unbedacht als Erfindung der Romantik abtun könne; Bilder wie das vorliegende seien reich an Andeutungen.⁵ Jedenfalls steht den fein herausgearbeiteten Ruinen ein erträumtes Hirtendasein gegenüber, das den Gesetzen des Zeitlichen nicht zu unterliegen scheint.

RK

¹ Frankfurter Gelehrte Anzeigen, Nr. 80, vom 06. Oktober 1772.

² Ebenda.

³ Friedlaender 1921, S.84.

⁴ Röthlisberger 1979, S. 233.

⁵ Russell 1983, S. 64-65.



ROMAN EDIFICES IN RUINS.
The allegorical Evening of the Empire From the Original in the Collection of the Earl of Pembroke

Wilhelm Friedrich Gmelin (1760–1820) nach Claude Lorrain (1600–1820)

Die Mühle (Landschaft mit tanzenden Figuren)

1804

Kupferstich und Radierung
600 x 742 mm (Blatt)
555 x 675 mm (Platte)

Es gibt von dieser grossformatigen Darstellung zwei sehr ähnliche Fassungen, eine in der Londoner National Gallery, die andere, die frühere, die unserem Reproduktionsstich zu Grunde lag, in Rom, in der Galleria Doria-Pamphilij. Der Stich gibt das Gemälde seitenrichtig wieder. Zunächst wird die Aufmerksamkeit von einer Gruppe antikisierend gekleideter Landleute beansprucht, die sich bei einem Fest im Freien an Speise, Trank und Tarantella-Tanz erfreuen. Jenseits der von hohen Baumgruppen gerahmten Vordergrundbühne auf der sich die Gesellschaft versammelt hat und ein Hirt links seine Herde durch eine Furt treibt, fällt das Gelände nach hinten sanft zum Tiber hin ab. An dessen linken Uferseite steht dicht am Wasserlauf eine Mühle, das titelgebende Motiv der Darstellung. Der Blick folgt dann, der Stromschleife folgend, über eine breite Kaskade hinweg in die Ferne, vom Licht der Abendsonne erfüllte Berglandschaft. Die Weite des Ausblicks vermittelt gegenüber der idyllischen Stimmung des Nahbereichs ein Gefühl von Offenheit und Freiheit.

Claude Lorrain hat das Motiv der tanzenden Figuren in einer Landschaft mehrmals und in unterschiedlichen Techniken wiederholt. Das Thema dieses Bildes ist dennoch weniger in der Handlung der dargestellten Figuren zu suchen, der Londoner Fassung nach die Vermählung von Isaak und Rebecca¹, als im einheitlichen, ideal-zeitlosen Charakter des für den Maler typischen Arkadienbildes.² Bei Lorrain ist „mit größter Sorgfalt und feinsten Empfindung, die Wirkung jedes Teiles für die beabsichtigte, einheitliche Stimmung des Ganzen abgewogen.“³ Die Gesamtwirkung dieser bildwürdig gewordenen Landschaft ist eine von Heiterkeit und klassisch-friedvoller Ruhe. Das ausgewogene Nebeneinander von Mensch, Tier und Natur in dieser Darstellung erscheint als die Vision Lorrains vom Goldenen Zeitalter. Der Stecher Wilhelm Friedrich Gmelin hielt diesen Stich nach einem der berühmtesten Gemälden Lorrains für seine beste Arbeit.⁴

RK

¹ Auf dem Baumstumpf steht geschrieben: *Mariage d'Isac avec Rebeca.*

² Vgl. Schneider 1999, S. 135.

³ Kristeller 1911, S. 425.

⁴ Vgl. Hinterholz 2009, S. 138.



Die drei Lebensalter

Radierung

238 x 351 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Subscriptio:

V. lefebre del. et. sculp. // TITIANVS
VECELLIUS.CAD.INVENT & PINXIT // G.
Van Campen. Formis. Venetys.

Aus der Folge „Opera selectiora quae
Titianus et Paulus Calliari Veronensis
invenerunt et pinxerunt“.

In vorliegendem Druck setzt sich Lefèvre reproduktiv mit einem die drei Lebensalter des Menschen thematisierenden Werk Tizians auseinander; dabei entstehen signifikante Veränderungen gegenüber dem Vorbild:¹ Eine hier sehr prominente und die für die Titelgebung nicht unwichtige Weglassung ist sicherlich der über zwei Totenköpfen sinnierende alte Mann im Mittelgrund, dem sich rücklings eine Schafherde anschließt. Des Weiteren wird die beim Gemälde gegebene, weitläufige Sicht in Richtung Horizont durch Häuser versperrt. Auch ist der sich bei Tizian neben Kindern und Putte² befindliche Baum eigentlich abgestorben, droht auf die unter ihm Lagernden zu fallen und stellt somit zusammen mit der Darstellung des Alters einen Hinweis und eine Mahnung an die Vergänglichkeit dar. Durch diese fehlenden Reminiszenzen an die Zeitlichkeit verschiebt sich der Fokus der Radierung eher auf die Porträtierung eines ‚Erblihens‘ von Liebe und Zuneigung und wendet sich damit komplett von der Ursprungsthematik Tizians ab. Joannides bringt Tizians Werk erstmals in einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu Daphnis und Chloe.³ Lefèvres Druck entspricht dieser Thematik, bedient sich jedoch einer nicht nah am Text angelegten Darstellung: Die beiden Liebenden haben sich von der sich in der Nähe befindlichen Siedlung entfernt um die Abgeschiedenheit musizierend zu genießen; eine Flucht aus der Kultur in die Natur. Der noch bei Tizian durch die Schafe aufgezeigte Verweis an ihre berufliche Stellung verschwindet hier genauso wie die Interpretation des Putten als Cupid.

Eine ausführliche Untersuchung Robertsons versucht Lefèvres Blatt zeitlich zwischen den Kopien und dem Original zu verorten, doch geht man heute von einem verlorenen Gemälde als Quelle aus.⁴ Hume betitelt Lefèvres Werk als Allegorie auf das menschliche Leben und bringt es in einen nicht weiter erläuterten Zusammenhang zu Tityrus und Amaryllis.⁵

AD

¹ Es soll in diesen Zusammenhang nur der Vergleich zu Tizians Original (National Galleries of Scotland, Edinburgh; Inv.-Nr. NGL 068.46) gezogen werden, da sich die in den Sammlungen Dora Pamphili und Villa Borghese befindlichen Kopien Tizians ihrerseits wiederum Modifikationen zum Ursprungsgemälde aufweisen. Vgl. dazu Wethey 1975, S. 182-184; Robertson 1971, S. 721; Joannides 2001, S. 197-199.

² Vgl. dazu Panofsky 1969, S. 96.

³ Vgl. Joannides 1991, S. 374-382; Joannides 2001, S. 193-201.

⁴ Vgl. dazu Robertson 1971, S. 721-726.

⁵ Hume 1829, S. xlviii. Verg.ecl. I, 1ff.



V. lefebre del. et. sculp.

TITIANVS NECELLIVS CAD. INVENT. & PINXIT.

CVari. Carrara. Formi. Vandy.

Kupferstich
120 x 146 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Blatt 8 der 14 Blätter umfassenden Tier-Serie von 1611

Hollstein 331; Roethlisberger 142



Abb. 1: Boëtius A. Bolswert nach Abraham Bloemaert, Titelblatt der Tierserie, Kupferstich, 1611

Boëtius A. Bolswert (um 1585-1633) nach Abraham Bloemaert (1566-1651))

Pastorale Szene

1611

Leidenschaftlich schauen sich zwei junge Schäfer in die Augen. Beide, Mann und Frau, lagert nur leicht bekleidet am schattenspendenden Stamm eines Baumes, wohl einer Feldeiche. Vor ihnen stehen oder lagern in unterschiedlichen Positionen zwei Ziegen und ein Schaf, von denen letzteres den Betrachter direkt anzuschauen scheint. Der Kopf eines weiteren Schafs ragt wie unbeteiligt von links in den Bildraum.

Serien mit Tierdarstellungen hatten in Europa bereits eine längere Tradition, als Abraham Bloemaerts Tierserie 1611 von Boëtius A. Bolswert gestochen und verlegt erschien. Trotz dieses relativ späten Datums gehört sie zu den frühesten Beispielen des ausgereiften holländischen Tierstücks. Denn gegenüber ihren Vorgängern – etwa Joris Hoefnagels (1542-1601) *Arche-typa* oder die Serie von Nicolaes de Bruyn (1571-1656) von 1594 – verzichtet sie vollständig auf allegorische Beigaben und fokussiert den Blick allein auf die Darstellung der Tiere selbst. Lediglich im Titelblatt klingen noch ältere Traditionen inhaltlicher Aufladung des Geschilderten an (Abb. 1). Hier gibt zudem ein Vers von G. Rijckius den Interpretationsrahmen der folgenden Blätter vor: „Geboren, um dem Sonnengott zu dienen, ist der Mensch dank ihm der Herrscher über alle Kreaturen / die fliegenden wie die gebeugt gehenden / wenn sich der edle Löwe und der Vogel Jupiters diesem Kinde unterwerfen“.

Zu fragen bleibt allerdings, ob die konkrete Kombination der beiden jungen Liebenden mit den vor ihnen stehenden Ziegen auf dem Blatt unserer Ausstellung nicht doch eine inhaltliche Lesbarkeit suggeriert. Denn Ziegen versinnbildlichen in der Emblematis wie in der allgemeinen Ikonographie der manieristischen Kunst Nordeuropas gemeinhin die sexuelle Lust – ein Hinweis auf die Liebe in Arkadien?

Bloemarts Serie sollten weiterer niederländischer Künstler wie Nicolaes Berchems oder Paulus Potters (1625-1654) folgen, wobei bei ihnen eine allegorische Aufladung bzw. eine inhaltliche Lesbarkeit über die der Darstellung der Idylle und des arkadischen Ideals selbst weitgehend ausblieb.

SB



Kupferstich und Radierung
635 x 495 mm (Blatt)
496 x 373 mm (Platte)

Ananoff 311

Robert Gaillard (1722-1785) nach François Boucher (1703-1770)

Der angenehme Unterricht

1644

Boucher, der nahezu dreißig Jahre in der Gunst des französischen Königs Ludwig XV. (1710-1774) und dessen *Maîtresse*, der Madame de Pompadour (1721-1764)¹ stand, hat mit seinem umfangreichen Œuvre an ländlichen Idyllen und Festen sowie galanten Schäferszenen Stil und Geschmack seiner Epoche entscheidend mitgeprägt.

Der Maler führt uns in arkadische Gefilde und in die Reize des Landlebens gewissermaßen über die Zwischenstufe der Parklandschaft. Bouchers inszenierte Hirtenidyllen nähren sich von den Vorstellungen der antiken und zeitgenössischen Dichtkunst, und den Vorbildern der venezianischen Malerei. Die künstlich arrangierten Darstellungen, „the pastoral of the Opera House“² (John Constable), stießen seitens Diderots (1713-1784) auf Kritik: „Cet homme a tout, sauf la vérité“³ (Dieser Mann hat alles, außer der Wahrheit). Doch gerade auf unserem Blatt bezeichnet Boucher den halbverwilderten, abgeschiedenen Ort mit *Domaine de la Vérité*. Dort legt ein junger Hirte seiner Begleiterin, die ein Kleid aus kostbarem, schimmerndem Stoff trägt, vertraut die Hand um die Schulter, um sie im Flötenspiel zu unterrichten. Die erotische Konnotation, die Boucher dem arkadischen Genre verleiht, ist auch hier unverkennbar. Die Natur ist in Bouchers Werk der Ort der Wahrheit, das Refugium der Liebe, frei von gesellschaftlichen Zwängen. In diesem an sich flüchtigen Augenblick schildert der Künstler einen Wunschzustand anhaltender, naturverbundener Glückseligkeit. Auf Darstellungen solcher Art, in der Intimität des Privatbereichs, gibt der Maler Lebenslust und Sinnenfreude, die Ideale privilegierter, adeliger Schichten der französischen Rokokogesellschaft, wieder. Andere Bevölkerungskreise, die dem ausschweifendem Lebensstil der Wohlhabenden nicht huldigten und dem Geist der Aufklärung nahe standen, beurteilten die galante Kunst Bouchers als *décadent*.

Das von Gaillard seitenverkehrt reproduzierte Gemälde ist, wie andere Boucher-Gemälde aus der damaligen Sammlung Périnet, eigentlich ein Oval, doch hat es der Stecher zu einem rechteckigen Stich erweitert. Es ist heute im Besitz der *National Gallery of Victoria* (Australien).

RK

¹ Sie selbst hat eigenhändig 25 Blätter nach Boucher radiert.

² Leslie 1995, S. 343.

³ Diderot 1990, S. 449.







Nahsichten

Leben und Tod in Arkadien

Vielfach wird die dargestellte Landschaft erst durch die in ihr platzierte Staffage in ihrer Wirkung und Bedeutung definiert. Dies gilt insbesondere für die Darstellung Arkadiens als einer Landschaft, die es im eigentlichen Sinne nicht gibt und niemals gab – sieht man einmal von der historischen Provinz in Griechenland ab, die allerdings keine Rolle in der Ausprägung des arkadischen Ideals gespielt hat. Denn neben dem bocksbeinigen Pan beleben noch andere mythologische Wesen Arkadien: Schöne Nymphen und lüsterne Satyrn, aber auch Hirten, Wanderer und Sänger – teilweise kontemplativ versunken, teilweise bacchantisch vergnügt – sind als Identifikationsfiguren dort beheimatet.

Auch der von Nicolas Poussin in die Bildkunst eingeführte, wirkungsmächtige Topos des Grabmals – in der Ausstellung mit einem Exkurs behandelt – stört die ewige Harmonie nicht, führt aber auf Dauer eine elegische Lesart Arkadiens ein.

Radierung
163 x 225 mm (Blatt, Platte teilweise
beschnitten)

Subscriptio:
Claudio Gillee inuen. in Roma 1662 con
licenza de Superiori

Claude Lorrain (1600-1682)

Argus und Hermes vor einem Tempel

1662

Der Götterbote Merkur, an seinem geflügelten Helm zu erkennen, ist gerade dabei, Argus, den von der eifersüchtigen Juno beauftragten Wächter über die in eine Kuh verwandelte Io, durch sein betörendes Flötenspiel in Schlaf zu versetzen, um die Geliebte Jupiter zurückzubringen.¹ Diese mythologische Szene – auf einem über der Landschaft thronenden Berg gelegen –, die sich Bühnenhaft dem Betrachter präsentiert, spielt sich entrückt jeglicher Realität ab, die lediglich im Hintergrund durch ein an einem Gewässer gelegenes Dorf mit rauchenden Schornsteinen und im Bildmittelgrund durch zwei Wanderer in Erinnerung gerufen wird. Die in mehreren Zuständen erhaltene Radierung geht eine Zeichnung mit dem Titel *Landschaft mit Merkur und Argus* im *Liber Veritatis* voran, welche als Vorbereitung für ein Gemälde für Michel Passard um 1660 entstand.² Zeichnung und Radierung sind ähnlich gestaltet und von gleicher Größe.³

Das druckgraphische Werk Lorrains umfasst insgesamt 43 Blätter, von denen 38 aus den 1630er Jahren und die anderen aus dem Zeitraum von 1651/1652 sowie 1662/1663 stammen. Es ist nicht genau bekannt, wann und warum Lorrain erstmals zur Radiernadel griff, jedoch ist zu vermuten, dass er von dem deutschen Maler und seinem späteren Biographen, Joachim von Sandrart, 1628 in Rom dazu angespornt wurde, sich mittels dieses Mediums einem größeren Kreis bekannt zu machen.⁴

Auffällig an der gezeigten Radierung ist, dass die Vegetation mit „eng gesetzten Kräuselungen und die übrigen Landschaftselemente [...] mit kurzen geraden Strichen gestaltet“⁵ wurden. Somit erscheint der Vordergrund dunkler, erhält mehr Tiefe sowie Plastizität und hebt sich dadurch stärker von dem helleren, in längeren parallel geführten Schraffuren gestalteten Hintergrund ab. Er wird somit auch formal als Zentrum des Geschehens gekennzeichnet.

JM

¹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 568-747.

² Mannocci 1988, S. 265.

³ Ebenda.

⁴ Mannocci 1988, S. 7.

⁵ Roethlisberger 1983, S. 146.



Claudio Gillic invenit in Roma 1652. con licentia. de Superiori.

16 + 17

Radierung

297 x 243 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Blatt 4 aus der 6 Blätter umfassenden Serie: Hochformatige Landschaften mit Szenen aus Ovids Metamorphosen

Hollstein 128, Bartsch 128, Le Blanc 128

Radierung

295 x 243 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Blatt 3 aus der 6 Blätter umfassenden Serie: Hochformatige Landschaften mit Szenen aus Ovids Metamorphosen

Hollstein 127, Bartsch 127, Le Blanc 127

Antoni Waterloo (um 1618-1690)

Pan und Syrinx

und

Merkur und Argus

1644

„Und es erscholl eine zarte Musik, einer Klage vergleichbar. Von der Entdeckung bezaubert, gerührt von der Süße der Töne, sagte der Gott: „So kann ich mit dir mich stets unterhalten!“¹ So findet Pan sein Instrument die Panflöte, auch Syrinx genannt. Doch geht dieser Episode noch ein Ereignis voraus. Der vor Leidenschaft entbrannte Pan versucht, die arkadische Nymphe Syrinx, die wie die Göttin Diana in Keuschheit lebt, mit aller Macht zu ergreifen. Die Nymphe wird jedoch, Pan hat seine Arme schon um sie geschlungen, in Schilfrohr verwandelt und kann sich und ihre Jungfräulichkeit auf diese Weise retten. Genau diesen Moment kurz vor der Verwandlung thematisiert Antoni Waterloo. Mit hochgerissenen Armen und einem zum Schrei geöffneten Mund flüchtet die Keusche dicht verfolgt von dem wollüstigen Bocksbeinigen in das Schilf. Jedoch liegt die Aufmerksamkeit des Künstlers nicht auf der antiken Sage, sondern auf der sie umgebenden Natur. Durch die Kombination von ÄtZRadierung und Kaltnadel entsteht ein starker Hell-Dunkel-Kontrast, der die stille Harmonie der Waldeinsamkeit hervorhebt und somit im Kontrast zur Dramatik des Vordergrundes steht.

Auch bei Merkur und Argus² – dem Wächter, der in eine Kuh verwandelten Io – liegt das Augenmerk nicht auf dem antiken Personal. Vielmehr steht auch hier die naturgetreue Darstellung der Landschaft im Vordergrund. Mit kleinen, hektisch anmutenden Strichen wird das Lichtspiel in den Baumkronen formuliert. Es scheint so, als würden diese im Wind gerade rascheln. Waterloo lässt in seiner Komposition die Figuren meisterlich mit den dunklen Schatten des Waldes verschmelzen, so dass sie erst auf den zweiten Blick zu erkennen sind.

JM

¹ Ovid, Metamorphosen, I, 707-710.

² Ovid, Metamorphosen, I, 568 -647.



Pan mit Syrinx
um 1667

Radierung
152 x 204 mm (Blatt)
149 x 199 mm (Platte)

„Die Mittagstunde war Pan heilig – da wollte er ruhen: Brauch nicht ist es, o Schäfer, bei uns, nicht Brauch ist's, am Mittag Flöte zu spielen; wir fürchten Gott Pan; denn er schläft zu der Stunde, Müd wie er ist, und ruht von der Jagd.“¹

Man will sich nicht festlegen, ob sich Pan – von Poelenburgh nach einer um 1532 entstandenen Skulptur von Giovanni Angelo Montorsoli gezeichnet – nur eine kurze Rast von seinen lusternen Ausflügen auf der Suche nach Nymphen und anderen schönen Geschöpfen gönnt, oder – wie es dem Hirtengott eigen ist – im nächsten Moment mit einem Mal wieder voller Kraft, wie ein Jäger, seinen Auserwählten nachstellt. Nichts ist vor ihm sicher, denn sobald ein Wesen seine Begierde weckt, ist es als Opfer seinem wilden Trieb nach Liebe ausgesetzt.² Seit der Antike sind zahlreiche Darstellungsformen des Gottes entwickelt worden, allerdings findet man Pan im 18. Jahrhundert für gewöhnlich als Hüter der Hirten und Nymphen thematisiert.³ Der muskulöse Körper, fein ausgearbeitet in seinen Linien und Schattierungen, legt die ewige Lusternheit Pans offen, der in der Behandlung des Oberkörpers menschliche Züge annimmt.⁴ Mittels der Weintrauben wird das Bild eines lustvollen und wilden Hirtengottes, der durch die Wälder der unebenen Bergwelt des Peloponnes streift, verdeutlicht. Die Flöte, die den Händen des liegenden Gottes zu entgleiten droht, steht demgegenüber für den tragischen Aspekt an Pan, der die Trauer um die nicht erwiderte Liebe der Nymphe Syrinx zu vergessen sucht. Die Sehnsucht drückt sich durch die Musik aus; das Spiel der Panflöte lässt die Erinnerungen an Syrinx weiterleben. Es ist ein Moment, in dem Pan nach seinen zahlreichen Liebesabenteuern zur Ruhe kommt und diesen Augenblick nutzt, um durch das Motiv der Musik sich mit Syrinx doch noch vereinen zu können.⁵

KB

¹ Theokrit, Idyllen, 1,15-18.

² Gessner, Idyllen, S. 102ff.

³ Zedler 1740, Bd. 26, S. 445ff.

⁴ Frizell 2009, S. 63.

⁵ Ovid, Metamorphosen, 1, 689-747.



Albrecht Christoph Dies (1755–1822)

Auf seiner Flöte spielender Pan

1791

Radierung

98 x 114 mm (Blatt)

69 x 89 mm (Platte)

Unter einem Schatten spendenden Baum sitzt auf einem Felsen ein Satyr und spielt auf seiner Syrinx, der Panflöte. Neben seinen Bocksbeinen lehnt am Felsen zudem ein Tamburin. Die Satyrn waren in der Antike „[...] eine Schar lustiger Gesellen, die im Gefolge des Dionysos mit unnützen Streichen und mehr oder minder rühmlich verlaufenden Heldentaten ihr Wesen [trieben]“.¹ Ursprünglich waren Satyrn jedoch keinem Gott zugeordnete, sondern weitgehend als selbstständig verstandene Naturdämonen, die im Wald hausten und in keiner Beziehung zum Gott des Weines standen. Lediglich mit Nymphen ließen sie sich in Verbindung bringen, entstammen sie doch der gleichen Region wie diese Naturgeister. Zusammen mit ihnen kamen die Satyrn schließlich in das Gefolge des Weingottes. Hier verkörpern sie die Fruchtbarkeit der unbändigen Natur. Dargestellt wurden diese Dämonen zunächst als Mischwesen, halb Mensch halb Pferd. Auch finden sich Darstellungen in denen sie fast menschlich gebildet sind, lediglich Pferdeohren, ein Schweif, Pferdebeine oder Hufe charakterisieren ihr animalisches Wesen. In der Frühen Neuzeit werden sie schließlich durchgehend als Menschen mit Bocksfüßen und Hörnern dargestellt.²

Genau diese Form eines Satyrs radierte Albert Christoph Dies 1791 in kleinem, nahsichtig zu betrachtenden Format. Zu dieser Zeit lebte und arbeitete Dies in Rom. Im August 1775 war er in die Ewige Stadt gekommen, um sich wie viele seiner Zeitgenossen sowohl an der Antike, als auch – und dies vor allem – an der italienischen Natur zu schulen.³ Zwischen 1792 und 1798 arbeitete er mit Johann Christian Reinhart und Jakob Wilhelm Mechau an einer 72 Blätter umfassenden Folge, den *Mahlerisch radirte Prospecte von Italien* (Kat. 88–89). Jeder der Künstler schuf 24 Prospecte, die dann unter dem zuvor genannten Titel bei dem Nürnberger Verleger Frauenholz erschienen.⁴

CSK

¹ Roscher 1965, S. 36.

² Vgl. Roscher 1965, S. 35–40.

³ Vgl. Winterberg 1997, S. 38.

⁴ Vgl. Schmid 1998, S. 624–629.



Kupferstich und Radierung
415 x 265 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Subscriptio:

Munere sic niueo lanae (si credere dig-
num est) In nemora alta vocans nec tu
aspermata vocantem / PAN Deus Arca-
diae captam te LUNA fefellit; Astrorum
decus, et nemorum Latonia custos. / Ex
Virgil.

Pietro Aquila (um 1630-1692) nach Annibale Carracci (1560-1609)

Pans Opfer an Luna

1678

Im Rahmen der Ausstattung der Galleria Farnese in Rom, die Annibale Carracci als sein eigentliches römisches Hauptwerk zwischen 1597 und 1604 gemeinsam mit seinem Bruder Agostino (1557-1602) ausführte, gehört Pan zu den mythologischen Gestalten, die mehr als einmal auftreten. Eine zentrale Rolle im Gesamtprogramm kommt dabei den drei Fresken im Gewölbescheitel zu, bei denen man davon ausgehen kann, dass sie das inhaltliche Konzept wie eine Quintessenz enthalten. Martin sieht hierin eine Umsetzung der Gedanken des Renaissance-Philosophen Marsilio Ficino (1433-1499) zu den drei Grundformen der Liebe, wobei Pan als Sinnbild für den *amor ferinus*, die leidenschaftlich-animalische Liebe, fungiere, während auf den beiden anderen Fresken des Gewölbescheitels Paris für den *amor humanus*, die menschliche Liebe, und Dionysos für den *amor divinus*, die göttliche Liebe, stehen.¹

Pan verkörpert in dieser Vorstellung die Möglichkeiten der Natur, durch Kunst und deren Verbindung zu göttlichen Prinzipien (Diana = Luna) geläutert zu werden. Er selbst ist durch seine körperliche Zweiteilung in einen animalischen Unterkörper und einen an antiken Schönheitsvorstellungen gestalteten Oberkörper geradezu eine Bild gewordene Personifikation dieser Möglichkeiten, aber auch dieser Beschränktheiten der Natur,² welche die kosmologischen Vorstellungen der Frühen Neuzeit weitgehend prägte.

Im Opfer an Diana nun, die aus der Sphäre des Göttlichen bereit ist, in den irdischen Bereich der *natura* hinabzusteigen, „und sich aufmacht, den wilden und unförmigen Gott zu suchen und aus seiner Hand ein Bündel Wolle seiner weißen Herde in Empfang zu nehmen“³ versinnbildlicht sich die Möglichkeit der Integration einer unvollkommenen, im Sinne göttlicher Schönheit deformierten Natur in den Kontext translunarer Vollkommenheit. Der arkadische Pan ist somit in dieser Vorstellung ein Synonym für den Menschen als solchen, der zwischen der Sphäre des Erdgebundenen und des Himmlischen zu stehen scheint.

Das Gesamtprogramm der Galleria Farnese wurde 1678 von Pietro Aquila in Kupfer gestochen und publiziert. Aus diesem Werk stammt auch die Graphik unserer Ausstellung.

SB

¹ Martin 1965, S. 122ff. Allgemein zu Pan und seiner Interpretation im Neoplatonismus: Merivale 1969.

² Vgl. mit vielfachen Quellenbelegen Reckermann 1991, S. 156.

³ Ebenda.



Munere sic nuncio lana, si credere dignum est,
PAN (Deus Arcadis capram de **LVNA** Jovelle.

In nemora alta vocare nec ha avernata poscantem
latrorum secus et nemorum Latonia castro

Radierung, III. Zustand (wie Roy G.101 II., doch mit Zusatz „nunc apud G: Valck.“)
295 x 428 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Bezeichnet links unten: 29., unten: Quam male. Diue tuos. Effundis Bacche race moss. Abstine? Tam charam. Nil facit. Illa manum. (Wie schlecht presst du, Gott Bacchus, deine Weintrauben aus. Sich enthalten? Kann man sich einer solch teuren Hand nicht. / übs. bei Roy: „Comme tu répands mal le jus de tes raisins, divin Bacchus! Abstiens-toi, car rien ne rend ta main aussi coûteuse!“), Per Gerardum de Lairese inv: et sculp: et Per Nicolaum Visscher edit: cum Privi: Ord: General: Belgii Fœderati. nunc apud G: Valck., im Bild: Monogramm GL auf Amphore

Hollstein 33, Le Blanc 54, Nagler 25, Roy G.101

Gérard de Lairese (1640-1711)

Bacchus
um 1675/80

Bacchus, Gott der Fruchtbarkeit und Ekstase sowie des Weinbaus und des Weines selbst, scheint in seiner Anmut einer antiken Statue nachempfunden.¹ In vollem Ornat, weinbekränzt, den Thyrsusstab haltend, die Lenden mit dem Leopardenfell umschürzt, nimmt er, den linken Fuß auf einem Weinsack gestützt, vor einem ruinösen Tempel Aufstellung. Während er mit seiner Rechten Saft aus einer Weintraube presst, wirft sich ein Knabe² der Mutter entgegen, um davon zu kosten. Eine kräftige, von Wein umrankte Ulme³ zur Rechten des Bacchus steht für die über den Tod hinaus bestehende Liebe und so werden wir nicht umhin kommen, in der leicht Entblösten seine Gemahlin Ariadne zu erkennen⁴, die er späterhin unter die Götter erhob.⁵ Die Szene selbst, aber auch das entfernte Gefolge der Bacchanten mit ihren Auloi und Tamburins sowie ein Bildnis Silens oder Priaps auf der Amphore neben seinem Kopf versetzt die Szene mythologisch auf seine Heimatinsel Naxos, die bildlich wiederholt mit Arkadien verschränkt wurde.

Lairese war nach Rembrandts Tod Amsterdams begehrtester Maler und Kupferstecher, denn er entsprach, mit antikisierenden Themen und Emblemen⁶ vertraut, dem aktuellen Geschmack der patrizischen Oberschicht. Die an den Gott gerichtete schriftliche Klage weist auf das Fehlen der festlichen Tage hin und wird wohl in Zeiten der kriegerischen Auseinandersetzungen der Holländer mit Ludwig XIV. formuliert worden sein.

BJW

¹ Diesbezüglich schreibt Lairese: „I propose their works [statues of the ancients] only as patterns which I have always followed, and would have others to do the same, without fear of being therefore called copyists, or their work copies.“ Lairese 1778, S. 411. Als mögliches Vorbild mag hierzu ein Bacchusbildnis, wie die in den Musei Vaticani in Rom befindliche Bacchusstatue (Sala della Biga 2361), gedient haben.

² Dabei mag es sich um den Erstgeborenen des Paares, Namens Thoas, handeln, obwohl Lairese diesen in seinem Werk nirgends explizit nannte. Apollodor nennt außerdem drei weitere Söhne Namens Stephylus, Oenopion und Peparthus. Apollod. ep. 1,9.

³ Henkel/Schöne 1996, Sp. 259f.

⁴ Ov. fast. III, 460-465. Catull. 64, 251-264. Diod. V 51-52. Vor allem da der Künstler das Bildthema mehrmals an- oder besprach und dabei seine diesbezügliche Forderung kundtat, Ariadne solle in Gegenwart von Bacchus glücklich dargestellt werden, sowie anschloss, die Liebe müsse mittels „hieroglyphic figures“ ausgedrückt werden, welche in unserem Fall (namentlich in der weinumrankten Ulme) vorliegen, bestätigen diese These (Lairese 1778, S. 42, 56). Dahingehend wird auch ein dieser Radierung sehr ähnliches Gemälde von des Künstlers Hand in der Gemäldegalerie Berlin, (Kat.Nr. 507) neu zu interpretieren und ebenfalls als Bacchus und Ariadne anzusehen sein.

⁵ Hyg. fab. 224. Ov. fast. III, 461.

⁶ Sinnbilder, die metaphorisch meist eine Lehre in kurzer Form über Bild und Text vermitteln. Siehe Anm. 3.



Quam male Divæ tuos effundis Bacche roræ?
Absine: tam charam mihi facit illa nectâr.

In the original scene Ariadne is shown as a young girl, and Bacchus as a young man.

Radierung

271 x 350 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Subscriptio:

Al Molto Ill re S. 2 Don Giuseppe Balsamo Barone di Cattafi Giorato dell Ill. mo / Senato della nobile Citta di Messina. / Giovanni Orlandi Romano · D·D · // Joseph, a' Ribera Hisp. S Valenti 9 / Setaben f. Partenope / 1628.

Jusepe de Ribera (1591-1652)

Der trunkene Silen

1649

Unbekleidet liegt Silen vor einer großen Kelter und lässt sich von dem hinter ihm stehenden Pan und zwei Satyrn verwöhnen und aus einem Weinschlauch die Weinschale füllen. Zu seinen Füßen liegen zwei Putten, einer schlafend, der andere Wein trinkend. Über ihnen tritt ein Esel schreiend ins Bildfeld.

Im Jahre 1626 schuf Ribera ein Gemälde¹ mit demselben Thema, dem des trunkenen Silen. Zwei Jahre später verwendete er das nahezu gleiche Motiv seitenverkehrt für seine Radierung. Ribera, der in seinem druckgraphischen Œuvre häufiger Bezug auf seine Gemälde nahm,² variiert in der Druckgraphik gegenüber seiner Gemäldefassung den Hintergrund, indem er sowohl der Landschaft als auch dem Himmel mehr Raum zugesteht. Zudem ersetzt er den jugendlichen Satyr zu Füßen Silens durch die beiden geschilderten Putten. Der Esel am rechten Bildrand, der Silen zu verspotten scheint, erhält durch den helleren Hintergrund der Radierung zudem mehr Bedeutung.

Ikonographisch betrachtet ist die Komposition des spanisch-neapolitanischen Künstlers keine typische Darstellung des trunkenen Silen, wird dieser stupsnasige, dickbäuchige Alte doch für gewöhnlich als Anführer der Triumphzüge des Dionysos in einem Eselskarren fahrend oder auf einem Esel reitend dargestellt.

Ursprünglich sind die Silene nahezu identisch mit den Satyrn. Diese Naturgötter gehörten dem Gefolge des Weingottes Dionysos (röm.: Bacchus) an. Einer dieser Silene war wohl ein Sohn des Pan oder des Hermes. Er wurde zum Erzieher des Bacchus. Als die Götter gegen die Giganten kämpften, war er an Dionysos' Seite. Das Geschrei seines Esels, das die Giganten nicht kannten, soll einige von ihnen in die Flucht geschlagen haben.

CSK

¹ Jusepe de Ribera: Trunkener Silen, 1626, Öl/Leinwand, 185 x 229 cm, Museo e Gallerie Nationali di Cappodimonte, Neapel, Inv.Nr.: 298.

² Vgl. Scholz-Hänsel 2000, S. 130.



Al Mostro S.^{to} Don Giuseppe Galvano Barone di Cagno, Arcivescovo dell' Ill.^{mo}
Sede della Nobil Città di Messina.
Giuseppe Galvano Pomata D. D.

Joseph Ribes High, 218
Walter F. Parnap

Kupferstich
172 x 249 mm (Blatt, Platte beschnitten)

Subscriptio:
HG (Hendrik Goltzius) inv[enit] Robertus de Baudous (Robert Willemsz. de Baudous) exc[udit]
Invitum medio complectens Naiada fonte / Salmacis, ut pugnes nunquam tamen improbe, dixit, / effugies: Dictoq[ue] fides fuit; et duo in imum / Corpus eunt, sexuq[ue] simul spectantur utroq[ue]

Bartsch 82 (110); Hollstein 559 (67 Baudous); TIB 0302.082; LeBlanc 60 (Baudous); Nagler I, 320; Wurzbach 3.

Robert Willemsz de Baudous (1574/75-1659)

nach Hendrick Goltzius (1558-1617)

Die Naiade Salmacis und Hermaphroditus
um 1615

Die bei Ovid¹ so charakteristische, stürmische Eroberung und Vergewaltigung des Hermaphroditus durch die Quellnymphe Salmacis wird auf vorliegendem Kupferstich lediglich durch Ansätze einer Annäherung zaghaft angedeutet. Auch wird der eigentliche Höhepunkt der Metamorphose, die Verwandlung der Protagonisten in ein zweigeschlechtliches Wesen, bildlich nicht thematisiert. Doch weisen das entsetzte Gesicht des Jünglings und die serpentinartig aufziehenden schwarzen Wolken auf drohendes Unheil hin – eine Tatsache, die auch die Einbettung des Gezeigten in eine idyllische Naturszene nicht mehr mildern kann. Durch das prominent vom rechten Fuß des Hermaphroditus fließende Wasser und die Überlagerung der beiden Körper wird hier geschickt auf die zukünftige ‚Quelle‘ allen Unheils, und damit auf die Verzweigung der Geschlechter, verwiesen.

Die ersten zwanzig dieser von Schülern Goltzius' nach seiner eigenen Vorlage gestochenen Kupferstiche erschienen bereits um 1589; weitere zwanzig folgten nur ein Jahr später.² Das hier vorliegende Blatt gehört zu einer erst um 1615³ herausgegebenen Serie der letzten zwölf von 52 Kupfern welche Robert Willemsz de Baudous veröffentlichte und wahrscheinlich auch stach.⁴ Die vier lateinischen Verse der Subscriptio entstammen in dieser letzten Serie aus der Feder von G. Rijkus (Lebensdaten unbekannt) und paraphrasieren die tragische Begegnung von Nymphe und Jüngling.

AD

¹ Ovid, *Metamorphosen*, IV, 285-388.

² Vgl. Strauss 1982, S. 354. Die ersten vierzig Kupfer sind mit Versen von Franciscus Estius versehen. Vgl. dazu Veldman 2001, S. 74. Zu einer anderen Datierung siehe Pappas 1992, S. 62. Vorliegendes Blatt ist das letzte der 52 Kupfer; laut Sluijter plante Goltzius zwanzig Drucke pro Buch ein. Vgl. dazu Sluijter 2000, S. 29.

³ Diese 1615 herausgegebenen Blätter entstehen vor Goltzius' Italienreise (1590-91), da sich sein Stil mit dieser grundlegend ändert: Der Maler und Radierer Bartholomaeus Spranger dient Goltzius ab 1590 nicht mehr als künstlerische Vorlage für dessen Blattreihen – es folgt stilistisch eine komplette Neuorientierung. Vgl. Strauss 1982, S. 354; Orenstein 2003, S. 85.

⁴ Vgl. Di Somma 2000, S. 180. Vgl. Strauss 1982, S. 354; Sluijter 2000, S. 27.



161. in. Robertus de Baulou. ecc.

In vltim. nemo complectens Nānda fonte
Saluatur, ut pignus nunquam tamen improbe, dixit.

effugiat: Victorij filiz fuit, et duo in vltim.
Corpus eunt, facies simul spectantur utraq.

G. Rousier

Johannes Dominicus de Rubeis (1717-1740)

Satyrn im Wald

1644

Kupferstich
260 x 405 mm (Blatt)
256 x 399 mm (Platte)

Subscriptio:
Io[annes] Domi[nic]us de Rubeis for[m]
is Romæ

In wenigen groben Zügen gibt Johannes Dominicus de Rubeis, ein römischer Kupferstecher des 18. Jahrhunderts, die Waldlandschaft und ihre wilden Bewohner wieder.

Eine Gruppe wollüstiger Satyrn ist auf der Suche nach dem Objekt ihrer Begierde, das sich in der Mitte des Blattes im kühlen Schatten unter einem Baum räkelt. Die bocksfüßigen Gesellen sind dafür berüchtigt, lüstern Nymphen und andere schöne Wesen zu verfolgen: Einer späht von einem Baum auf sein potentiell Opfer herab, andere führen die Hand an ihren Phallus oder lecken sich erwartungsvoll die Lippen. Das ganze Treiben ist an das Satyrspiel der Antike angelehnt, welches das Ende eines Aufführungszyklus dreier Tragödien bildet. Es war der heitere Kontrast zu der vorangegangenen tragischen Darstellung. Seinen Namen bezieht das Satyrspiel von seinen Protagonisten, dem Chor der Satyrn: Die wild-lüsternen Fruchtbarkeitsdämonen aus dem Gefolge des Bacchus (Dionysos) sind in einem einsamen Wald von ihrem Gott getrennt und müssen auf der Suche nach ihm ein Abenteuer bestehen. Begleitet wurde diese Darstellung meist von übermütigen, komischen Tänzen und obszönen Gesten. Satyrspiele waren bis in die römische Zeit üblich, noch Horaz formuliert in seinem Werk *Über die Dichtkunst* Regeln für die Darstellung dieser Form der theatralischen Präsentation.¹

CB

¹ Seidensticker 1979, S. 2004.



Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

Der Satyr bei den Nymphen

1763

Radierung

92 x 128 mm (Blatt, über den Plattenrand beschnitten)

Linck 46 (I)

Der vorliegende seltene erste Zustand¹ der Radierung Dietrichs steht repräsentativ für ein umfangreiches druckgraphisches Œuvre von knapp 180 Arbeiten. Sie spiegeln das gesamte Spektrum ‚malerischer‘ Möglichkeiten und Themenbereiche des Dresdener Radierers wieder – Genre, Historie, Landschaft. Die Nachahmung und Aneignung Künstler gebundener Manieren und das Aufgreifen verschiedener Elemente aus einem reichhaltigen Repertoire von niederländischen und italienischen Künstlern, führt zur eklektizistischen Neukomposition. Dietrichs Handschrift, voll technischem Geschick, formuliert hier in einer Leichtigkeit, die ihre Wirkung nicht verfehlt: Der Himmel, der die Horizontlinie verwischt und den Hintergrund in den Boden übergehen lässt – wie eine Wand bereinigenden Lichts verweist sie stark auf Dietrichs Vorbild Salvator Rosa. Im gleißenden Licht sind zwei weibliche Figuren im rechten Bildhintergrund nur noch umrisslinienartig zu erkennen, erscheinen schemenhaft und in skizzenhaftem *non finito*. Der Satyr und die beiden Nymphen bestimmen hingegen kontrastreich ausgeformt den Vordergrund, ohne allerdings in der Gesamtkomposition des Blattes deplaziert oder nur aufgesetzt zu wirken. Als vielfach beziehungsreich verbundene Figurengruppe bestimmen sie den Vordergrund. Während der Satyr mit dem Rücken dem Betrachter abgewandt seinen Körper verschließt und die nach hinten versetzte Nymphe die Arme über ihrer Brust verschränkt, zieht der breit gelagerte, offen erotisierende Rückenakt im Vordergrund die Blicke auf sich. Mit erhobener Kopfhaltung präsentiert die Nymphe ihren Körper. Ihr Podest ist der Stoff, auf dem sie liegt. Die Pose François Bouchers in *L'Odalisque blonde*² wurde hier herausgelöst, der Komposition des französischen Kollegen Dietrichs entrückt und in eine neue thematische Konstellation eingefügt – das Zusammenspiel eröffnet Einsichten in die Dimension des heute noch immer geschmähten Eklektizismus.

DT

¹ Linck 1846, Nr. 46² O'Neill 1986, S. 258-263.



Stefano Della Bella (1610-1664)

Satyrfamilie

1644

Joseph Bergler d. Jüngere (1753-1829)

Zwei Satyrfamilien

1803

Radierung
106 x 130 mm (Blatt)
64 x 87 mm (Platte)

Radierung
312 x 229 mm (Blatt)
246 x 196 mm (Platte)

Radierung
309 x 234 mm (Blatt)
246 x 195 mm (Platte)

Etwas zaghaft und unsicher sitzt ein kleines nacktes Kind auf dem Rücken eines Esels. Seine neben dem Tier stehende Mutter hält es liebevoll fest. Ebenfalls zugegen ist ein mit Efeu bekrönter Satyr, der die Szenerie in geringem Abstand mit väterlichem Interesse wohlwollend betrachtet. Auf den ersten Blick verwundert dies, kennt man Satyrn doch sonst eher als lüsterne Unholde, die Nymphen nachstellen, denn als soziale Wesen. Doch ganz so ungewöhnlich sind Darstellungen des vermeintlichen Lüstlings im Familienverband jedoch nicht, denn bereits in der Antike, im so genannten ‚Schönen Stil‘, finden sich Vasen mit solchen Szenerien. Der Ursprung dieser Entwicklung liegt jedoch im Hirtengott Pan. Dieses Mischwesen wird zunächst mit Bocksbeinen, Hörnern und starker Körperbehaarung dargestellt. Erst in hellenistischer Zeit erhält er zunehmend menschliche Züge. Auch finden sich dort schon gelegentlich Darstellungen weiblicher Panfiguren. Ein Novum stellt in diesem Zusammenhang jedoch das Mysterienfries aus der antiken, im zweiten Jahrhundert v. Chr. errichteten ‚Villa dei Misteri‘ nahe Pompeji dar. Zum ersten Mal wird hier ein männlicher Pan in Begleitung eines weiblichen Pendants gezeigt.¹ Ebenfalls von Bedeutung für die Entwicklung des Motivs der Panfamilie sind die Entindividualisierung des Hirtengottes, sowie seine weitgehende Gleichstellung mit den Satyrn. Zunehmend verschmelzen Satyr, Silen und Pan miteinander, so dass sie von ihrer physiognomischen Darstellung her in der Bildenden Kunst kaum mehr auseinander gehalten werden können. Mit dem Verlust bzw. der Vermischung ihrer ursprünglichen Charakterzüge, treten nun aber auch neue hinzu, wie etwa die des Familienvaters. Dargestellt werden diese Familien meist im kleinen Verband bestehend aus Vater, Mutter und Kind, sowie in freier Landschaft. Dabei tanzen und musizieren sie. Auch im 19. Jahrhundert setzt sich diese Tradition, erweitert durch den Aspekt der Idylle, fort. Beispielhaft für diese Tendenz stehen die beiden Radierungen des in Passau und Prag tätigen Kupferstechers Joseph Bergler, der jedoch den Aspekt des Animalischen in seinen Darstellungen noch einmal besonders betont.

CSK

¹ Putzert 2007, S. 69.







Johann Esaias Nilson (1721-1788)

Der zerbrochene Krug
um 1761/70

Radierung

224 x 322 mm (Blatt)

166 x 194 mm (Platte)

Subscriptio:

Der Zerbrochene Krug. Gesn: Idylle /
J. E. Nilson del[ineavit] Sc[ulpsit] et
excud[it] C[um] Gr[atia] et Priv[ilegio]
S[acrae] C[aesarae] R[egiaeque]
M[aiestatis] Aug[ustae] V[indelicorum]

Aus der Serie: Vier Blätter nach Gessners
Idyllen

Nagler 19, Schuster S. 81, Nr. 148

Einen Augenblick voller reger Betriebsamkeit fing der kurpfälzische Hofmaler ein, in dem die Unschuld der Hirten mit der rauschenden Symbolik des Bacchusfestes zu verschmelzen scheint: Nach einem intensiven Trinkgelage ist der Faun aus seinem Schlaf an einem Baum gefesselt erwacht. Die Hirten, die die Gelegenheit seines Rausches genutzt und ihn dort festgebunden hatten, fordern von dem nun hilflosen Geschöpf, dass er ihnen ein Lied singe.¹

Der Baum, als fester Bestandteil der Schäferdichtung, ging in der Rezeption des arkadischen Gedankens mit der Benennung zur *Pan-Eiche* eine direkte Verbindung zum Hirtengott ein. Durch die wohl geplante Anordnung der Figuren im Bildraum konstruiert Nilson einen Moment, der ein fernab von zeitlichen Dimensionen stattfindendes Gepräge in sich trägt: Das Lauschen der Hirten, zeitlich nicht fassbar, zieht den Betrachter direkt in den Bann der arkadischen Abenteuer von Pan und seinem Gefolge, von denen der Faun zu berichten weiß. Ein winziges Detail ist in Nilsons Gestaltung von enormer Wichtigkeit: Der Fuß eines Hirten, am linken Bildrand, überschreitet die ästhetische Grenze vom Bildraum zum Raum des Betrachters und ermöglicht es dem Betrachter so, sich zumindest imaginär der geselligen Runde anzuschließen.

Nilson versetzt in einer Vielzahl seiner Arbeiten die Bildthemen in die ihn und seine Zeitgenossen tatsächlich umgebende Natur mit ihren floralen wie landschaftlichen Eigenarten. So gelang es ihm, die arkadischen Gefühle von Freiheit und Ausgelassenheit auch jenseits von Italien zu vermitteln.²

KB

¹ Gessner, Idyllen, 35.

² Helke 2005, S.131.



Er ist zerbrochen
der schönste Hirn

gemacht aus dem Nerven
Haupten der kleinen

er ist zerbrochen
da liegend die Kerkel umbo

Salomo Gornow
Fathia in Zurich

Radierung
140 x 182 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Subscriptio:
Er ist zerbrochen, er ist zerbrochen der
Schönste Krug; da liegen die Scherben
umher. gewidmet dem Herrn Salomo
Gesner, Mitglied des kleinen Rathes in
Zürch.

Carl Friedrich Holzmann (1740-1811)

Der zerbrochene Krug

1767

Beobachtet von den belustigten Blicken einiger Hirten versucht sich ein Faun aus seiner Fesselung zu befreien. Die Hirten haben ihn bei seinem zerbrochenen Krug schlafend aufgefunden und festgebunden. Nun fordern sie ein Lied von ihm. So hebt der Faun vom schicksalhaften Verlust seines kostbarsten Besitzes – des Kruges – an zu singen, einer Geschichte aus Salomon Gessners *Idyllen*.¹

In künstlerisch fein gestochener Manier verbindet der Schüler C.W.E. Dietrichs (Kat. 25) die impulsiven Kräfte des Halbmenschen – dessen Bemühen nicht ausreicht, sich von den Fesseln zu befreien – mit denen der ländlichen Umgebung. Der Künstler zeigt den Moment, in dem die Hirten gespannt auf die Abenteuer warten, die ihnen das arkadische Wesen durch Geschichten und Gesänge zu vermitteln gezwungen ist. So wird die bocksbeinige Gestalt zum Zeitzeugen der Mythen und verkörpert durch ihr Wissen um die Geschichte von Pan und Syrinx das ewige Bild Arkadiens. Anders als bei Nilsons Umsetzung des gleichen Themas (Kat. 29) baut Holzmanns an Gessner selbst gerichtetes Widmungsblatt Spannung auf, indem der Künstler den Betrachter zusammen mit den Hirten auf die Erzählungen des Fauns warten lässt. Die Personen zeigen sich in hellem, bühnenhaftem Licht, wie es auch Nilson in seinem Blatt gehalten hat. Beide Künstler verweisen mit der Bildunterschrift direkt auf Salomon Gessner und heben damit die Bedeutung des Schweizer Literaten zu ihrer Zeit hervor, denn Gessners *Idyllen* genossen europaweit einen großen Erfolg bei dem an Literatur interessierten Publikum. In der weiteren Rezeption tauchen Arkadien und das Goldenes Zeitalter immer wieder als Synonyme auf, die das Motiv einer konfliktfreien Welt verkörpern.² So vermittelt im Verlauf des 18. Jahrhunderts die Kunst, wie auch die Geschichtsphilosophie, die idealen Lebensumstände des Goldenen Zeitalters, um das Individuum mit ihrer Hilfe in seinem Streben nach einer idealen Welt zu unterstützen.³ Auch dieses Blatt enthält die Freiheit in ihrer Urform: Glück und Harmonie liegen in der Unschuld der Hirten, die fern von gesellschaftlichen Normen leben. Die Glückseligkeit liegt in der Bindung an die Natur, denn wie das Leben der Hirten zeigt, braucht der Mensch nicht viel, um glücklich zu sein.

KB

¹ Gessner, *Der Zerbrochene Krug*, in: *Idyllen*, S. 35-37.

² Harjes 2004, S. 41.

³ Keselmann 1976, S. 101.



Der Zerbrochne Krug. Gen. - Stille

J. E. Wilson del. Sc. et excud. f. in Ar. S. C. B. M. Aug 1792

Der flötespielende Hirte
um 1648

Radierung
223 x 160 mm (Blatt)
205 x 146 mm (Platte)

Hollstein 6; Bartsch 6;
de Winter 1767, 6

In den idyllischen Pastoralen von Berchems 57 Radierungen umfassenden graphischem Œuvre bestimmt weniger das Landschaftliche den Bildinhalt, als die Personen- und Tierstaffage. Wie auf seinen Gemälden spielt auch hier die Wiedergabe des südlichen Lichts, das seine Gestalten umfließt, eine wesentliche Rolle. Für die Graphiksammler und Verehrer Berchems in den vergangenen Jahrhunderten war die technische Behandlung des Lichts, das die Umrisse der Dinge verschwimmen lässt, „so glänzend aber auch so blendend“¹, dass eine mit unserm Bild eng verwandte Radierung, der Dudelsackpfeifer, als „Diamant“² bezeichnet wurde. Leicht könnte darum der Betrachter die sorgfältig überlegte Komposition und die fein radierte, jedoch flüchtige Formgebung der Staffage übersehen. Im Mittelpunkt steht hier ein in Rückenansicht gesehener Hirte, der mit seiner Schalmei, seinem *Piffero*, der ruhenden Hirtin die Muse musikalisch angenehm gestaltet. Nach diesem Instrument wurden die italienischen Hirten auch *Pifferari* genannt. Vermutlich hatte Berchem nie italienische Hirten gesehen, doch kannte er diesen Hirrentypus, der seit dem 14. Jahrhundert in der Malerei wiederholt dargestellt wurde. Aus der eigenen Beobachtung des Künstlers stammen zahlreiche Tierstudien, die Berchem in seinen Gemälden und Radierungen immer wieder verwertete. Obwohl die Körpersprache der Personenstaffage, wie meist bei Berchem, einen Hauch von Eleganz zum Ausdruck bringt, schildert der Künstler einfache Hirten, ohne theatralische Verkleidung, wie z. B. in den Bildern der Utrechter Caravaggisten.³ Sie sind allerdings auch keine Bewohner eines utopischen Arkadiens, es sind die Nachkommen der Hirten die Vergil in seiner *Bucolica* beschrieben hat. Man hätte diese Hirten wohl in Italien, aber auch anderswo antreffen können.

RK

¹ Kristeller 1911, S. 370.

² Hollstein 1949, S. 252.

³ Vgl. AK Utrecht 1993.



Animalia

um 1650

Radierung
Singende Schäferin
124 x 151 mm (Blatt)
105 x 130 mm (Platte)

Titelblatt der Serie: ANIMALIA ad vivum delineata, et aqua forti aeri impressa Studio et arte Nicolai Berchemi, um 1650

Hollstein 49; Bartsch 49; De Winter 1767, 49

Radierung
Sitzender Schäfer unter einem Baum
105 x 113 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Titelblatt der Serie: ANIMALIA ad vivum delineata et aqua forti aeri impressa Studio et arte Nicolai Berchemi

Radierung
Sitzender Schäfer mit Hund
104 x 134 mm (Platte)
134 x 195 mm (Blatt)

Titelblatt der Serie: ANIMALIA ad vivum delineata et aqua forti aeri impressa Studio et arte Nicolai Berchemi

Nach der 1644 im Selbstverlag erschienenen, noch etwas steif wirkenden sechsteiligen Tierserie mit Kühen in unterschiedlichen Ansichten (Titelblatt Kat. 32), entstanden in der zweiten Hälfte der 1640er Jahre die zwei zentralen *Animalia*-Serien in Berchems Œuvre, die von den Verlegern Theodor Matham (1605/06-1676) in einer achteiligen und von Clement de Jonghe (ca. 1624-1677) in einer sechsteiligen Folge herausgebracht wurden.¹ Derartige Tierfolgen wurden im 17. Jahrhundert häufig von verschiedenen Künstlern auf den Markt gebracht. Doch hatten sie in der Regel im Vergleich zu Berchems Blättern eine ungleich weniger lebendige Wirkung – Berchem scheint seine Kupferplatten ähnlich einem Skizzenbuch verwendet zu haben und vielleicht sogar direkt in der Natur vis à vis den Tieren radiert zu haben. Zudem versteht er es wie kein zweiter, die Schafe zu kleinen, reizvoll erscheinenden Gruppen zu komponieren. Dabei porträtiert er sie regelrecht, meist von der Seite oder im Dreiviertelprofil, wodurch kein Blatt dem anderen gleicht und die Kompositionen immer variantenreich und aufgelockert wird. Durch weiße Flecken im Fell suggeriert er trotz spontaner und reduzierter Einfachheit eine starke Beleuchtung durch die die Weide überstrahlende und wärmende Sonne. Diese Technik wird er vermutlich von Pieter van Laer übernommen haben.

Den Anfang jeder Serie bestimmt immer der Mensch in Gestalt einer singenden Hirtin oder eines rastenden Hirten. Berchem stellt seine Hirten oftmals singend oder musizierend dar, die wie die Arkadier ihre tierischen Begleiter mit Musik durch die immer grüne Landschaft treiben oder gemeinsam mit ihnen rasten.

Auf Grund ihrer zeichnerisch leichten Ausführung ist es nicht verwunderlich, dass Berchems *Animalia*-Serien lange Zeit zu den beliebtesten Druckgraphiken des Niederländers gehörten² und auch noch von Künstlern des 18. Jahrhunderts oft in Gemälden oder Druckgraphiken als Vorbilder aufgegriffen und rezipiert wurden.

JM

¹ Vgl. Wuestman 2007, S. 119.

² Vgl. Wuestman 2007, S. 120ff.



Radierung

Ein stehendes und ein liegendes Schaf

128 x 149 mm (Blatt)

98 x 130 mm (Platte)

Radierung

Ein stehendes und ein liegendes Schaf

120 x 149 mm (Blatt)

103 x 130 mm (Platte)

Radierung

Zwei liegende und ein stehendes Schaf
an einem Felsen

124 x 148 mm (Blatt)

103 x 130 mm (Platte)

Radierung

Das pissende Mutterschaf

208 x 279 mm (Blatt)

100 x 110 mm (Platte)





Vier Studien von Schafen

1644

Radierung
169 x 183 mm (Blatt)
127 x 141 mm (Platte)

Bartsch 7, Jedding 37

Radierung
179 x 230 mm (Blatt)
131 x 145 mm (Platte)

Bartsch 9, Jedding 39

Radierung
179 x 216 mm (Blatt)
124 x 143 mm (Platte)

Bartsch 2, Jedding 32

Radierung
180 x 234 mm (Blatt)
127 x 140 mm (Platte)

Bartsch 6, Jedding 36

Wichtiges Element der Vorstellungen von Arkadien waren in der Frühen Neuzeit die Hirten mit ihrer spezifischen Lebensart. In ihnen verkörpert sich nach den Vorstellungen der Bukolik ein sorgenfreies Leben und eine gelebte Einheit mit der Natur. Vergil besingt auch in seiner *Georgica*, in denen er das bäuerliche Leben beschreibt, diese Vorzüge der Einfachheit des Landlebens: „Überglücklich wären die Bauern, wollten sie nur die eigenen Güter kennen! Aufs gerechteste lässt ihnen die Erde von selbst, fern von Zwist und Krieg, leicht erworbenen Unterhalt aus dem Boden quellen. Im Gegensatz zum städtischen Leben herrscht hier friedvolle Ruhe und in der weiten Landschaft Stille.“¹ In diesem Sinne thematisierten die Künstler nicht nur die Landschaft in ihrer überwältigenden Weite – wie es besonders die niederländischen Italianisaten taten –, sondern auch den der bäuerlichen Welt spezifischen Nahbereich, der als eine Art zeitloser Raum begriffen wurde. Und hier sind es vor allem die Schafe und Ziegen, denen die Aufmerksamkeit der Zeichner und Radierer zukam.

Der für seine Hirtenidyllen und Tierdarstellungen bekannte Maler Johann Heinrich Roos steht mit seinen Radierungen von weidendem oder lagerndem Nutzvieh in fast schon porträthaft zu nennenden Genauigkeit – Goethe sollte es den „inneren Charakter in der äußeren Hülle“ nennen² – insofern nicht allein, sondern reiht sich ein in eine ganze Genealogie von Tierzeichnern und -radierern (vgl. Kat. 32-38 oder Kat. 43-45) – selbst Deutschrömer wie Johann Christian Reinhardt (1761-1847) widmeten sich um 1800 noch intensiv diesem Genre.

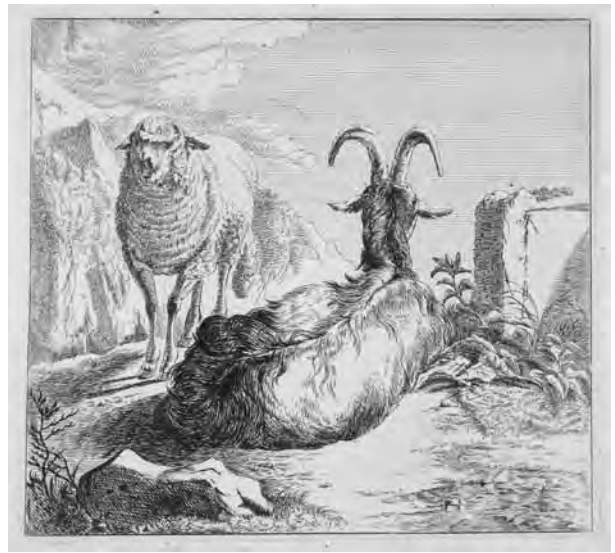
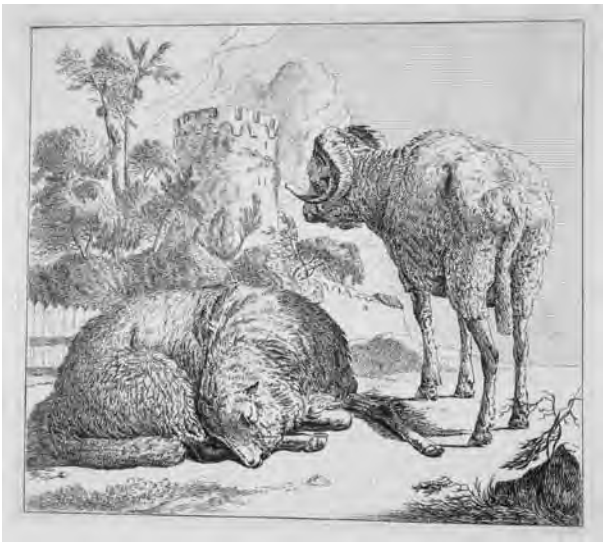
Bemerkenswert ist bei diesen nahsichtig aufgenommenen Studien zudem der Mythos von der von Natur aus im Künstler angelegten Begabung. Topisch wiederholt sich in den unterschiedlichsten Künstlerbiographien bis ins 19. Jahrhundert – und darauf haben Otto Kurz und Ernst Kris aufmerksam gemacht³ – immer wieder die Anekdote, bedeutende Künstler hätten in ihrer frühesten Jugend Schafe gehütet und sich dabei zeichnerisch betätigt. Möglicherweise besteht also auch ein Zusammenhang – neben der hohen Popularität der Gattung bei den sich Arkadien ins Studierzimmer wünschenden Sammlern der Zeit – zwischen den Tierstudien und der Selbststilisierung einzelner Künstler als genuiner Naturtalente, für die akademische Traditionen und Normen nicht gelten bzw. überflüssig sind.

SB

¹ Vergil, *Georgica*, II, 149-150.

² Eckermann 1836, S. 125.

³ Kris/Kurz 1934.



43 - 45

Radierung
55 x 123 mm (Blatt)
35 x 104 mm (Platte)

Linck 177 (III)

Radierung
59 x 208 mm (Blatt)
29 x 138 mm (Platte)

Linck 174 (III)

Radierung
58 x 110 mm (Blatt)
34 x 100 mm (Platte)

Linck 175 (II)

Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

Studienblätter mit Ziegenköpfen und Schafen

1742-1744

Geschmückt mit einem prächtigen Gehörn blickt der Ziegenbock am rechten Bildrand stolz den Betrachter an. Im Hintergrund zwischen dem Bock und den weiteren Ziegenkopfstudien linker Hand ruhen halb verdeckt zwei aneinander geschmiegte Schafe im Gras. Am linken unteren Bildrand necken sich drei Zicklein. Ähnliche Motive prägen auch die beiden anderen Blätter.

Dietrich studiert auf diesen kleinformatischen Radierungen die verschiedensten Ansichten und Physiognomien von Ziegen und Schafen. Mit lediglich ein paar kurzen Linien und Schraffuren verbildlicht er plastisch deren Fell und die unterschiedlichen Krümmungen ihrer Hörner. Die Radiernadel imitiert hier gekonnt die lockere und skizzenhafte Strichführung einer schnellen Zeichnung und bleibt dennoch detailverliebt.

EL



Sechs Ziegen und ein Hirte am Zaun und *Bäuerin beim Ziegenmelken*

Radierung
135 x 193 mm (Blatt)
103 x 150 mm (Platte)

Radierung
107 x 152 mm (Blatt)
103 x 148 mm (Platte)

Aus der Serie: Viehstücke, Schafe, Ziegen und Hirten in Landschaften

Le Blanc 1-3, Nagler 1-3

Die beiden zu einer drei Blätter umfassenden Serie von Viehstücken gehörenden Radierungen lassen den in der Manier Swanevelds oder gar Berchems arbeitenden Christian Heinrich Otto unschwer als Schüler Christian Wilhelm Ernst Dietrichs (1712-1774) erkennen (vgl. Kat. 25). So scheint in den flachen Feldern unter dem leicht bewölkten Himmel und dem jeweils entfernten, teils verfallenen Bauernhaus noch die Landschaft ihrer holländischen Vorbilder durch. Ottos spielerisch gekonnte Zeichnung der Ziegen und Schafe setzt sich gegen die lockere Strichführung in der Behandlung des Himmels auf den Blättern ab. Er hatte mittels zahlreicher Tierstudien sicher schon während seiner Lehrzeit Meisterschaft darin erlangt. Den Blättern sind jedoch nicht nur die vordergründig erscheinende Thematisierung der Hausziegen und -schafe sowie das Vorhandensein eines verfallenen Bauernhauses gemeinsam, sondern auch die Abgeschiedenheit der Szenerie auf freier Flur neben von Menschenhand errichteten kleinen Umzäunungen und sich ihrem täglichen Werk hingebenden Bauern.

So melkt auf dem zweiten Blatt eine barfüßige auf dem Boden kniende Bäuerin ihre artenreiche Herde. Ein Zicklein blickt neugierig in einen bauchigen Milchkrug, der auf die Sinnenfreuden hindeuten mag, die den Gaumen der Bäuerin in naher Zukunft mit Ziegen- und Schafkäse verwöhnen werden. Auch erinnerte dieser Hinweis wohl den gebildeten Kunstbetrachter an die nie versiegenden Flüsse aus Milch des einstigen *Goldenen Zeitalters* (vgl. Kat. 5-7). Demgegenüber legt im ersten Blatt ein Hirte in gemächlicher Arbeit und augenscheinlicher Sorglosigkeit eine Einfriedung an, sei es zum Schutze seiner Schäfchen und Ziegen oder gar um dahinter liegende zarte Pflänzchen vor den schon protestierenden Mäulern der frei umherlaufenden Herde zu schützen. Das bukolische Personal ist auch hier in die einfachen Sorgen des ländlichen Alltags verstrickt, mit denen der arbeitsame Städter oder gar der gebildete Höfling liebäugelte. Doch weit ab, neben einem alten Gehöft scheint ein Soldat mit geschulterter Muskete seines Weges zu gehen, eine Figur, die für gewöhnlich nicht in arkadische Gefilde passt. Sie versetzt das Geschehen zum einen in die wirkliche Welt, hier wohl in des Künstlers kurfürstlich sächsische Heimat. Zum anderen verweist sie auf die Tätigkeit des Hirten. Auch diesbezüglich können wir nur mutmaßen, ob der Künstler dazumal darauf hindeuten wollte, dass der *locus amoenus* nur durch den nötigen Schutz bewahrt werden könne. Oder, ob wir hierin die Heimkehr nach einer Schlacht thematisiert finden, wobei im Bild das friedliche Leben auf eigener Scholle, umgeben vom äsenden Nutzvieh zum Ideal erhoben würde.

BJW



Studien von Tieren

1791

Radierung

290 x 217 mm (Blatt)

254 x 170 mm (Platte)

Aus der Serie: Etudes d'Animaux

Le Blanc 1-3, Nagler 1-3

Der heute hauptsächlich als *Vater der Kupferstichkunde* bekannte österreichische Gelehrte Adam von Bartsch war ebenfalls als Reproduktionsgraphiker tätig.¹ In diesem Zusammenhang radierte er ein Œuvre von ca. 600 Blättern, die sich hauptsächlich um die möglichst exakte Wiedergabe der als Vorlage dienenden Handzeichnungen bedeutender Alter Meister bemühten.² In der faksimileartigen Imitation von Motiv und Werkspur war Bartsch ein Virtuose seines Fachs. Nur wenige andere Reproduktionsgraphiker waren wie er dazu in der Lage, den möglicherweise kurz aussetzenden Tintenfluss bei der Formulierung einer Linie mit Hilfe der Feder, den ein Zeichner auf Grund des von ihm verwendeten Zeichenmaterials auf seinem Papier hinnehmen musste, exakt in den Reproduktionsstich zu übertragen. In diesem Zusammenhang sind viele der Radierungen Bartschs wahre Meisterleistungen des Genres der Reproduktionsgraphik.

Der Wiener Gelehrte fertigte seine Radierungen nach den wichtigsten Zeichnungen der ihm zugänglichen Kabinette in Wien an. Unter den in diesen Sammlungen verwahrten Handzeichnungen nahmen die von Johann Heinrich Roos (vgl. Kat. 39-42) eine herausragende Rolle ein, galt er doch Bartschs Zeitgenossen als der vielleicht wichtigste deutschen Maler von Tieren und Hirtenidyllen. Der österreichische Stecher und Kupferstichgelehrte, der zudem die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek als Kustos betreute, publizierte seine Radierungen in Lieferungen, wie die Graphische Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier eine besitzt. Anhand dieser kleinen Hefte konnte sich der Interessierte einen Einblick in das künstlerische Wirken etwa von Roos verschaffen – die Handschrift des Reproduktionsgraphikers hingegen blieb, den Konventionen geschuldet, weitgehend verborgen.³

SB



Abb. 1: Titelblatt der Serie nach Roos

¹ Zu Bartsch als Graphiker siehe Rieger 2007 sowie AK Coburg 2007, S. 269-280.

² Einen, wenn auch unvollständigen Überblick über sein druckgraphisches Schaffen bietet Bartsch 1818.

³ Vgl. dazu AK Luxembourg 2009, S. 145-147.



Simon François Ravenet d.Ä. (1706/21-1774)

nach Nicolas Poussin (1594-1665)

Die Hirten in Arkadien (Et in Arcadia ego)

1763

Kupferstich
513 x 377 mm (Blatt, bis an den
Platte nrand beschnitten)

Auf ihrem Streifzug durch den arkadischen Hain entdecken Hirten zufällig ein Grabmal auf dem ein Totenkopf liegt. Offenbar sind sie bestürzt, als sie die auf dem Grabmal in grossen Buchstaben verfasste Inschrift, *ET IN ARCADIA EGO*, entziffern. Das Motiv der arkadischen Hirten bei einem Grabmal findet sich mit der gleichen Inschrift auf zwei unterschiedlichen Gemälden Poussins. Die erste Fassung, die hier reproduziert ist, entstand 1629/30, und befindet sich heute in Chatsworth House; die zweite, bekanntere, fünfzehn Jahre später entstandene Version, im Louvre (vgl. Kat. 50). Ursprünglich geht das Motiv auf ein Gemälde von Il Guercino (1591-1666) zurück. Prägend für unser Bildgedächtnis wurden allerdings beide Versionen Poussins, anfangs vor allem über das Medium der Reproduktionsgraphik. Maler, Kunsthistoriker und Schriftsteller wie Goethe oder Schiller haben sich seit der Entstehung der beiden Poussin-Gemälde mit dem Bildthema auseinandergesetzt und kamen zu unterschiedlichen Deutungen, die möglicherweise bereits in den zwei verschiedenen Darstellungen Poussins angelegt sind. Die Darstellung der ersten Fassung wirkt beunruhigend, dagegen die zweite gemildeter, elegischer und stoischer.¹ Der ursprünglichen Lesart nach ist die Inschrift im Sinne eines *memento mori* zu verstehen: selbst in Arkadien ist der Tod anwesend. Im 18. Jahrhundert wandelte sich das Verständnis dieser Inschrift, indem sie sich nun mehr auf deren Verfasser, den Bestatteten, bezog, der daran erinnern möchte, dass auch er einst in Arkadien war.² Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat in einem viel beachteten Aufsatz nachgewiesen, dass hier ein philologisches Problem die Deutung erschwert.³ Zum einen muss sich das adverbiale *Et* (auch) auf das darauf folgende Substantiv *Arcadia* beziehen, zum andern darf im gegebenen Fall, das Verbum, das der Leser hinzudenken muss, nicht im Präteritum stehen. Die korrekte Übersetzung und Deutung, der nachträglich allgemein zugestimmt wurde, lautet demnach: Auch in Arkadien bin ich – nämlich der personifizierte Tod. Doch auch in der ungenauen Übersetzung schwingt das Motiv der Vergänglichkeit und damit des Todes mit. Die arkadischen Hirten, die sich in sorgloser, zeitloser Gegenwart wähten, werden an die Zeitlichkeit ihres Daseins selbst in Arkadien erinnert.

RK

¹ Maisak 1981, S.173-183.

² Vgl. dazu Schillers Verse: „Auch ich war in Arkadien geboren, Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.“

³ Panofsky 1955, S. 351-377.



The SHEPHERDS in ARCADIA.
From the Original Picture by Nicolo Poussin in the
Collection of His PLATE in the Royal Academy.
By his Grace the Duke of Devonshire,
Most devoted Servant,
J. BOSWELL

Jean Mathieu (1749-1815) und Albert Christoph Reindel (1784-1853)
nach Nicolas Poussin (1594-1665)

Die Hirten in Arkadien

1815/21

Kupferstich
342 x 398 mm (Blatt)
328 x 380 mm (Platte)

Das Bild ist eines der berühmtesten und meist rezipiertesten aus dem Œuvre von Nicolas Poussin. Die als ‚Louvre-Fassung‘ bekannt gewordene Komposition entstand zehn Jahre nach dem Gemälde in Chatsworth (Kat. 49). Es ist keine Replik jenes Gemäldes, sondern eine neue, gewandelte Darstellung des Sujets. Poussin steht damit fast selbst in der von ihm ausgehenden, ikonographischen Tradition des Grabmals in Arkadien,¹ dessen Inschrift *ET IN ARCADIA EGO* einerseits mahnt, dass der Tod das Leben auch in Arkadien nicht verschont, andererseits aber auch elegisch daran erinnert, dass auch der Tote im Grabmal einst ein glücklicher Bewohner Arkadiens war.²

Während Poussin für das Gemälde in Chatsworth das Hochformat und als Kompositionsmittel eine das Entsetzen der Hirten betonende Diagonale wählt, zieht er bei der Neuinterpretation des Themas das Querformat vor, wodurch die sanfte Schwermut, die vom Bilde ausgeht, noch verstärkt wird. Zudem verzichtet er hier auf den Totenschädel auf dem Sarkophag.

Die Darstellung liest sich von links nach rechts bzw. auf dem nach einer vor dem Gemälde angefertigten Zeichnung von Pierre Antoine Marchais (1763-1859) angefertigten Reproduktionsstich aus dem Galeriewerk zum *Musée Royale* von rechts nach links. Offensichtlich hat der erste Hirte, der sich auf den Sarkophag lehnt, die Inschrift noch nicht gelesen, scheint aber zu errahnen was sein kniender Gefährte zu entziffern bemüht ist. Der dritte Hirte, der die Botschaft vernommen hat, blickt ängstlich, fast hilflos zu der Frau hinauf, die statuarisch und scheinbar gelassen neben ihm steht und ihm die Hand beruhigend oder bestärkend auf den Rücken legt. Vergleicht man Poussins Bild mit arkadischen Darstellungen anderer Maler – wie z. B. solchen von Claude Lorrain –, so wird deutlich, dass das unreflektierte Glück des bukolischen Sehnsuchtslandes, das sich in Liebe, Musik, Tanz und Poesie äußert, bei Poussin außer Acht bleibt, keine Rolle spielt. Weil der Tod auch in Arkadien herrscht, bedarf es zu seiner Überwindung und zum Glück philosophischer Erkenntnis, die sich auf dem Gemälde im Louvre in unterschiedlichen Stufen kundtut – gemäß dem stoischen Weltbild verkörpert die Frau auf dem Bild deren höchste Stufe: „In ihr spiegelt sich die Seelenharmonie in Ruhe, Gelassenheit und äußerer, würdevoller Schönheit wider.“³ Das Bild belegt unsere Vorstellung von Poussin als die eines malenden stoischen Philosophen.

RK

¹ Inspiriert durch Guercino (1591-1666).

² Vgl. Kat. 49.

³ Maisak 1981, S. 180.



Dessiné par M. David

Gravé par M. Bouchard

Gravé par Bouchard, d'après le tableau de M. David

L'ARCADIE.

1765. FRANÇAISE.

1765. 1765.

1765. 1765.

Radierung
86 x 66 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Radierung
117 x 169 mm (Blatt)
107 x 159 mm (Platte)
datiert 1678

Radierung
79 x 106 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Radierung
77 x 109 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)
um 1660

Jonas Umbach (um 1624-1693)

Vier Blätter mit antiken Ruinen
zwischen 1660 und 1678

Unklar ist bis heute, ob sich der aus Augsburg stammende Jonas Umbach aus erster Hand an der italienischen Kunst und Landschaft hat schulen können, oder ob er seine Kenntnisse des Südens nur über das Studium der Druckgraphik erlangte. Haas vermutet, dass die vielen kleinformatigen Radierungen, die einen Großteil des Œuvres von Umbach ausmachen, größtenteils in seiner späteren Schaffenszeit entstanden sind.¹ Nur wenige von ihnen tragen, wie Kat. 52, eine Datierung. Bemerkenswert an ihnen ist seine intime Kenntnis der Arbeiten der niederländischen Italianisaten sowie der Kunst – besonders der Radierungen – von Claude Lorrain (vgl. Kat. 15). Thöne² bezeichnet seine überaus stimmungsvollen Arbeiten als „romantisch“ und verweist damit auf deren besondere Wirkung, die bukolische Elemente mit elegischen Motiven wie zerfallenden Grabmonumenten oder antiken Ruinen kombiniert, durch die Hirten und Wanderer ziehen oder an ihnen sinnend lagern. Unterstützt wird diese Wirkung durch die geschickte Lichtregie und die in leichtem Duktus „geistreich“³ geführte Radiernadel, die helle Partien mit nur wenigen sicher gesetzten Strichen andeutet, während sie die dunkleren Partien kontrastreich formuliert. Bereits Huber und Rost attestierten 1796 den Ruinenbildern Umbachs, zu dessen besten Blättern zu zählen,⁴ und Elfried Bock bescheinigte ihnen in seiner eher grundsätzlich kritischen Sicht auf die deutsche Graphik des 17. Jahrhunderts immerhin „Geschmack“.⁵

SB

¹ Haas 1921.

² Thöne 1939, S. 565.

³ Huber/Rost 1796, S. 304.

⁴ Ebenda.

⁵ Bock 1922, S. 55.



Antike Ruinen

Radierung
89 x 252 mm (Blatt)
70 x 178 mm (Platte)

W. 175

Radierung
128 x 253 mm (Blatt)
70 x 188 mm (Platte)

W. 176

Radierung
78 x 184 mm (Blatt)
54 x 156 (Platte)

W. 183

Als der 26 Jahre alte Franz Edmund Weirötter (1733-1771) im Jahre 1759 bei dem deutschen Kupferstecher und Kunsthändler Johann Georg Wille (1715-1808) in Paris eintraf, sollte dies einen Wendepunkt in seinem Schaffen markieren. Wille betrieb in Paris die *Teutsche Zeichenschule*, die seinerzeit zu den bedeutendsten Ausbildungsstätten im Bereich der Kupferstecher- und Zeichenkunst gehörte. Aus ganz Europa kamen deshalb die Schüler nach Paris, so auch Weirötter. Großen Wert legte Wille bei der Ausbildung auf das Zeichnen, insbesondere auf das Zeichnen nach der Natur. Hierzu veranstaltete er alljährlich Exkursionen, die die Teilnehmer unter anderem in die Landschaft um Paris führten.¹ Auch Weirötter nahm an solchen Ausflügen teil. Wille schrieb hierzu in einem Brief: „Er ist eigentlich ein Maler, der aber, als er hierher kam, nichts von der Natur studiert hatte; ich führte ihn deswegen auf das Feld und predigte ihm viel vor, wie er die Natur betrachten müsse.“² Nicht nur das Studium nach der Natur erlernte Weirötter bei Wille, es entstanden in Paris auch seine ersten Radierungen.³ Viele dieser Blätter entstanden auf den Exkursionen oder wurden nach Vorbildern gearbeitet und erschienen allesamt im Verlag Willes.

Ein weiteres wichtiges Ereignis im Leben Weiröters ist der Erhalt eines Stipendiums der königlichen französischen Akademie, das ihm einen einjährigen Aufenthalt in Rom ermöglichte. Eine Reise nach Rom bedeutete für jeden Künstler der Zeit den Höhepunkt seiner Ausbildung, konnte er sich doch dort ‚hautnah‘ mit der Antike beschäftigen.

Während seines Aufenthalts besuchte Weirötter die Umgebung Roms sowie Lovorno, Viterbo und Florenz und fertigte zahlreiche Zeichnungen an. Diese dienten ihm später als Vorlage für weitere Radierungen. Interessanterweise verarbeitet der Künstler zwar römische Antiken, dokumentiert sie jedoch nicht. Vielmehr bindet er sie in die Landschaft ein, der Mensch und seine Gebäude ordnen sich der ursprünglichen Natur unter. Genau diese Arbeiten sind für sein Werk laut Winterberg so charakteristisch.⁴

CSK

¹ Zur Ausbildung an der Teutschen Zeichenschule in Paris siehe Schultze Altcapenberg 1987, S. 68-74.

² Brief von Wille an Hagedorn vom 08. Februar 1764, zitiert nach Winterberg 1997, S. 16-17.

³ Vgl. Winterberg 1997, S. 17.

⁴ Vgl. Winterberg 1997, S. 73.



Christian Gottlieb Geysler (1742-1803)

nach Carl August Benjamin Siegel (zugeschr.) (1757-1832)

Gedächtnisblatt

um 1785/86¹

Radierung

292 x 185 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Grabmal mit Inschrift: „I.M.E. Richter/
geb. Lorentz/ Der Gattentreu u. Mutter/
Zärtlichkeit/Und edler Menschenlieb/
Original.“

Die mit der Aufklärung aufkommende Auffassung vom Tod als Vereinigung mit der Natur bewirkte, verbunden mit einem sentimental Erinnerungskult, einen tiefen Wandel im europäischen Memorialwesen.² Die stimmungsvolle Harmonie zwischen Grabmal und Landschaft fand sowohl im Garten als auch auf dem Papier Ausdruck und fungierte als ‚visuelle Metapher‘ für die verehrte Person. Dabei war es egal, ob es nun ein allgemein verehrtes geistiges Genie seiner Zeit³ oder ein Familienmitglied war. Was aber passt in diesem Zusammenhang besser zur Erinnerung an eine treue Gattin und zärtliche Mutter als ein lieblicher Naturausschnitt? Seine Elemente vermitteln allesamt idyllische Stille. Das Andenken der Hinterbliebenen steht dabei im Vordergrund⁴, weswegen man hier keine barocke Leichnamdarstellung sieht, sondern nur das Schattenbild der Verstorbenen. Als Medaillon war es im 18. Jahrhundert einerseits eine populäre Form des bürgerlichen Porträts. Andererseits symbolisierte es aber auch den metaphysischen Abdruck eines Lebenden.⁵ Die neben dem Monument stehende und auf das Porträt verweisende *Caritas*, mit den zwei unter ihre Obhut gestellten Kindern, bestätigt die menschlichen Qualitäten der Toten. Keine warnenden Vanitas-Andeutungen, sondern Zeichen der Treue, der Liebe und sanfter Elegie füllen das Bild. Sie bergen sich mitunter in Trauerbirken, Zypressen, Rosen und im Efeu. Der Putto mit der Taube spricht zudem von der Hoffnung auf das Weiterleben der geliebten Seele im arkadisch verstandenen himmlischen Jenseits.

Vermutlich gehörte die Verstorbene zum Familienkreis der bekannten Leipziger Kunstsammler Lorenz und Richter. Unter anderem könnte dies die Tatsache erklären, dass ein prominenter Kupferstecher wie Christian Gottlieb Geysler zur Ausführung einer privaten *Memoria* herangezogen werden konnte, die zudem nur in einer sehr kleinen Auflage erschienen sein dürfte.⁶

GM

¹ Carl Siegel ist 1785 nach Leipzig als Zeichnungslehrer der Akademie und Universitätsbaumeister umgezogen (vgl. Thieme-Becker), und der Katalog des *Richterschen Cabinetts* wurde schon 1786 gedruckt.

² Vgl. Beiträge in: AK Bonn-Bad Godesberg 1985.

³ Vgl. z. B. Frank 1999.

⁴ Vgl. Bloch 1979.

⁵ Vgl. Schulz 2001, S. 141ff.

⁶ Ich bedanke mich bei Dr. Anke Fröhlich (Dresden) für den wertvollen Hinweis auf das *Richtersche Cabinet* von 1786.



Karl Ludwig Frommel (1789-1863)

Das Grab im Garten

1842

Radierung
 294 x 346 mm (Blatt)
 228 x 290 mm (Platte)

Verborgen im Dickicht eines Gartens und umgeben von majestätischen, lichtdurchfluteten Bäumen liegt an einem sonnengewärmten Teich ein *à la antique* gestaltetes Grab. Auf dem Wasser gleiten Schwäne, Symbole für die Liebe und Unsterblichkeit, friedvoll und unberührt von der romantischen Umgebung auf seiner leicht bewegten Oberfläche.

Frommel läßt den ruhigen und ästhetischen Ort mit poetischen Idealvorstellungen auf. Leben und Sterben liegen in den Händen der Natur – so hatte der Tod auch in Arkadien Einzug gehalten (vgl. Kat. 49-50). Die Landschaftsmalerei wurde im 18. Jahrhundert weitgehend zum Vorbild für die Gestaltung der Landschaftsgärten. Der Garten sollte den Eindruck erwecken, von einer malerischen Kulisse umgeben zu sein.¹ Der Gedanke des Todes impliziert den der Vergänglichkeit, der in der englischen Gartengestaltung des 18. Jahrhunderts zu einem wichtigen Gestaltungsmotiv wird. Zeit- und Todesthematik gehen Hand in Hand, denn, wie der Zyklus der Jahreszeiten, zerstört auch der Tod Leben, um im nächsten Schritt Neues zu erschaffen.²

Im Gegensatz zu Grabstätten, die in allegorischen und metaphysischen Vorstellungstradition stehen, erfreuen sich Bestattungen innerhalb eines Gartens im 18. Jahrhundert einer großen Beliebtheit. Diese nun echten Gräber stehen in einer enger Verbindung mit den angelegten Landschaftsparks selbst, da sie dem dort reflektierend verweilenden Spaziergänger das Bild vermitteln, dass die Seele des Verstorbenen tatsächlich in der Natur weiterlebt.³ Ganz in diesem Sinne lässt sich etwa der französische Aufklärer Jean-Jacques Rousseau auf der *Île des peupliers* in Ermenonville bestatten. Rousseau war ein großer Bewunderer von Salomon Gessners *Idyllen* und den darin formulierten bukolischen Gedanken, so dass er mit seiner Naturbestattung dem arkadischen Idealbild ein Stück näher kam.⁴ Er handelte gemäß der Vorstellung, dass ein großes Genie seiner Zeit nicht nur durch seine moralischen und an der Natur orientierten Schriften weiterlebt, sondern es sich gerade auch durch sein Grabmal manifestiert. Hierin könne der Geist großer Denker auf ewig erhalten bleiben.

KB/SB

¹ Tabarasi 2007, S. 41.

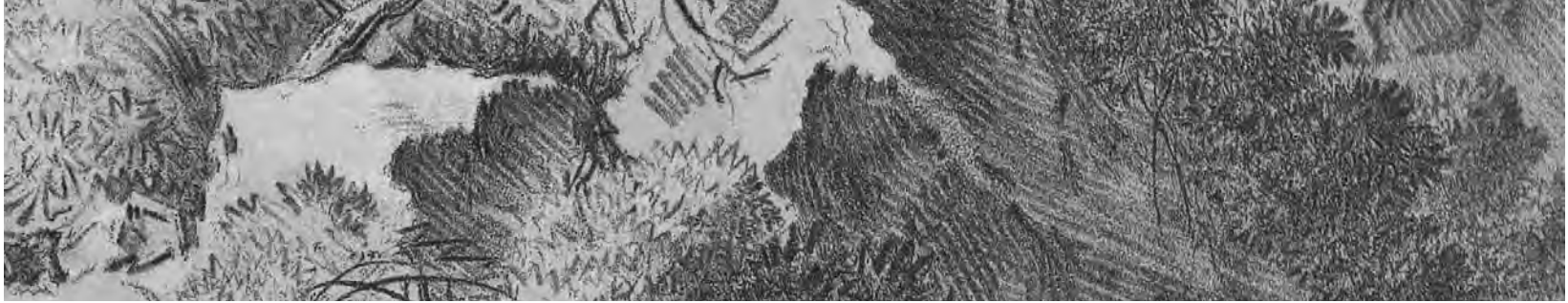
² Tabarasi 2007, S. 448-451.

³ Buttlar 1995, S. 103.

⁴ Etlin 1984, S. 204.







Fernsichten

Claude Lorrain und die Niederländer

Wohl kaum jemand veränderte die Vorstellung von Arkadien so sehr wie Claude Lorrain: durch seine spezielle Behandlung des Lichts erweiterte er sie um eine richtungsweisende Dimension. Seine Bilder waren der Maßstab, an dem sich Künstler in den folgenden Jahrhunderten orientierten, insbesondere die Niederländer. Die Landschaften des Südens, welche sie nicht nur durch Claudes Bilder sondern auch durch eigene Reisen kannten, übertrugen sie auf die Heimat und schufen so eine idealtypische Landschaftsdarstellung im Sinne dieser neuen Vorstellung von Arkadien als einer Landschaft des Lichts.

Kupferstich
316 x 447 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Subscriptio:
Pet. Paul. Rubens pinxit. / S.à Bolswert
Sculpsit. // Gillis Hendricx excudit.

Aus einer 25 Blatt umfassenden Folge,
welche in 20 „kleine“ und 6 „große“
Landschaften unterteilt wird

W. 86; Schn. S. 232, Nr. 53, 1-21; Dut.
VI, S. 250, Nr. 27; Hol. S. 89, Nr. 305-
325.

Schelte A. Bolswert (ca. 1586-1659) nach Peter Paul Rubens (1577-1640)

Antike Ruinen

1644

Die Landschaft als eigenständiges Sujet seiner Malerei beginnt Rubens erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt ernsthaft zu beschäftigen. Wie wichtig ihm dann aber dieses Genre wurde, zeigt die Tatsache, dass er viele seiner gemalten Kompositionen von mit ihm verbundenen Stechern – allen voran von Schelte A. Bolswert – im Kupferstich reproduzieren und verbreiten ließ. Eine dieser insgesamt 25, noch weitgehend zu seinen Lebzeiten publizierten Landschaften trägt sogar das dreifache Privileg, was auf die Wichtigkeit hinweist, die Rubens diesen Kompositionen beimaß.

Neben der heimatlichen Flachlandschaft, die der Antwerpener Meister nachdem er das Landgut Het Steen vor den Toren der Scheldestadt erworben hatte, darzustellen begann, beschäftigte er sich auch mit der südlich-arkadischen Landschaft. Dabei interessierten ihn vielfach besonders – wie auf dem Blatt unserer Ausstellung –, im Gefolge seiner verstärkten Auseinandersetzung mit Tizian, koloristische Aspekte und solche des Lichts.

Für alle von Bolswert gestochenen Landschaften existieren oder existierten Gemäldevorlagen, die sich zur Zeit der Entstehung der Stiche, also in den Jahren um Rubens Tod, im Besitz des Künstlers bzw. in seinem Nachlass befanden. Bolswert wird, da Vorzeichnungen nicht überliefert sind, wohl direkt nach den ihm zugänglichen Gemälden gearbeitet haben.

An arkadische Motive erinnert in Rubens Bilderfindung vor allem die Staffage und die ‚romantische‘ Ruine, bei der bis heute nicht geklärt werden konnte, ob sie reine Erfindung ist oder auf von Rubens in Italien gesehenen und vielleicht skizzierten Monumenten beruht. Das ansonsten aber landläufig die Bildwelt Arkadiens prägende Ruhige, Ausgeglichene des gleichmäßig gesetzten und Wärme suggerierenden Lichts, ist bei dem Antwerpener Meister zu einer Dramatik des Hell-Dunkel gesteigert, die die Verlorenheit des Menschen gegenüber der ihn umgebenden Natur zu thematisieren scheint. Man fühlt sich aufgrund der klaren, einfachen Komposition unmittelbar an Kompositionen Adam Elsheimers erinnert, der ebensolche Ruinenbilder für seine Historienbilder bevorzugte. Dennoch, bei Rubens finden die Hirten Unterschlupf und die dunklen Gewitterwolken verziehen sich bereits am linken Bildrand – die Idylle wird obsiegen.

SB

¹ Hierbei handelt es sich um die Landschaft mit Gehöft, Ziehbrunnen und Pferdetränke (W. 100). Das Privileg lautet: Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarum, et Ordinum Bataviae.

² Das der gezeigten Graphik zugrunde liegende Gemälde gilt heute als verschollen. Es befand sich ehemals in der Sammlung des Marquis of Camden und wurde 1841 in London versteigert. Robels vermutet, dass das Bild identisch ist mit der im Nachlass von Rubens unter Nr. 105 aufgeführten Komposition (Dénoue 1932, S. 61), Robels 1977, S. 50.

³ AK Köln 1977, S. 61.



Thomas Mayor (1714/20-1799) nach Claude Lorrain (1600-1682)

Blick auf die Ponte Mole bei Rom

1753

Radierung und Kupferstich
384 x 462 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Subscriptio:

View of the Ponte Mole near Rome. / To
Sir Everard Fawkener His Majesty's Post
Master General [1745-58], and Secreta-
ry to His Royal Highness the Duke, / this
Print is Inscribed by his most Obedient
Humble Servant Tho[mas] Major. / Lon-
don sold by the Author Engraver to his
R[oyal] H[ighness] the Prince of Wales
at the Golden Head in Chandois Street.
Links: Publish'd according to Act of /
Parliament September 3d.1753, Rechts:
In the Collection of Rob[ert] Dingley
Esq[ui]re, darüber: No: 2.

Die Radierung ist eine detailgetreue Reproduktion von Claude Lorrains Bild *Pastorale Landschaft bei Rom mit der Brücke Ponte Mole* aus dem Jahr 1645.¹ Vor dem Betrachter öffnet sich das weite Tibertal. Im Hintergrund ist die *Ponte Mole* zu sehen, die über Jahrhunderte von Reisenden aus dem Norden auf dem Weg nach Rom überquert wurde. Im Vordergrund sitzt ein Hirte auf einem Felsen unweit einer Tränke mit seiner Viehherden und spielt auf einer Flöte. Eine in seiner Nähe befindliche Frau scheint Anstalten zu machen, einen Hund zum Tanzen zu bewegen. Durch die Elemente der Bukolik erfährt die Vedutenlandschaft im Hintergrund ihre idyllische Verklärung.

Lorrain selbst war seit 1630 dauerhaft in Rom ansässig. Viele Ausflüge führten den Künstler tief in die Landschaft und an die malerischen Plätze rund um Rom. Trotz der seiner Arbeit zu Grunde liegenden präzisen Naturbeobachtung idealisierte er die Natur und übertrug die arkadischen Elemente auf die Darstellung bekannter römischer Orte und Denkmäler.

Dichter, Künstler und Denker sind immer wieder mit unterschiedlichen Zielen und Vorstellungen nach Italien gereist. Eins hatten die Italienbesucher allerdings gemein: sie interessierten sich vor allem für Rom. Die ewige Stadt galt jahrhundertlang als Inbegriff weltlicher und christlicher Geschichte. In Rom haben Antike, Mittelalter, Renaissance und Barock ihre unauslöschlichen Spuren hinterlassen, hier ‚umweht‘ den Besucher der Geist der Geschichte, denn im 17. Jahrhundert stand Rom im Zentrum der sogenannten *Grand Tour*. Auf diesen Kavaliereisen der Barockzeit sollte der jugendliche Adelige fremde Länder und Sitten kennenlernen, um so welterfahren zurückzukehren und ein wohldotiertes Amt antreten zu können.² Lorrains Werke, mit ihrer charakteristischen Verbindung von klassischen Gebäuden und pittoresker Landschaft, prägten für das gesamte 18. Jahrhundert besonders den englischen Geschmack. Gerade wegen ihrer großen Beliebtheit auf den britischen Inseln wurden viele seiner Werke in erster Linie von englischen Kupferstechern reproduziert.

CB

¹ Roethlisberger 1979, Nr. 90.

² Brillii 2001, S. 20.



A View of the Ponte

in the Kingdom of Naples, near the City of Rome. This View was invented by the artist.



Male near Rome

General and Secretary to His Royal Highness the Duke of Modena, Parma, and Tuscany.

Die Fischer

Radierung

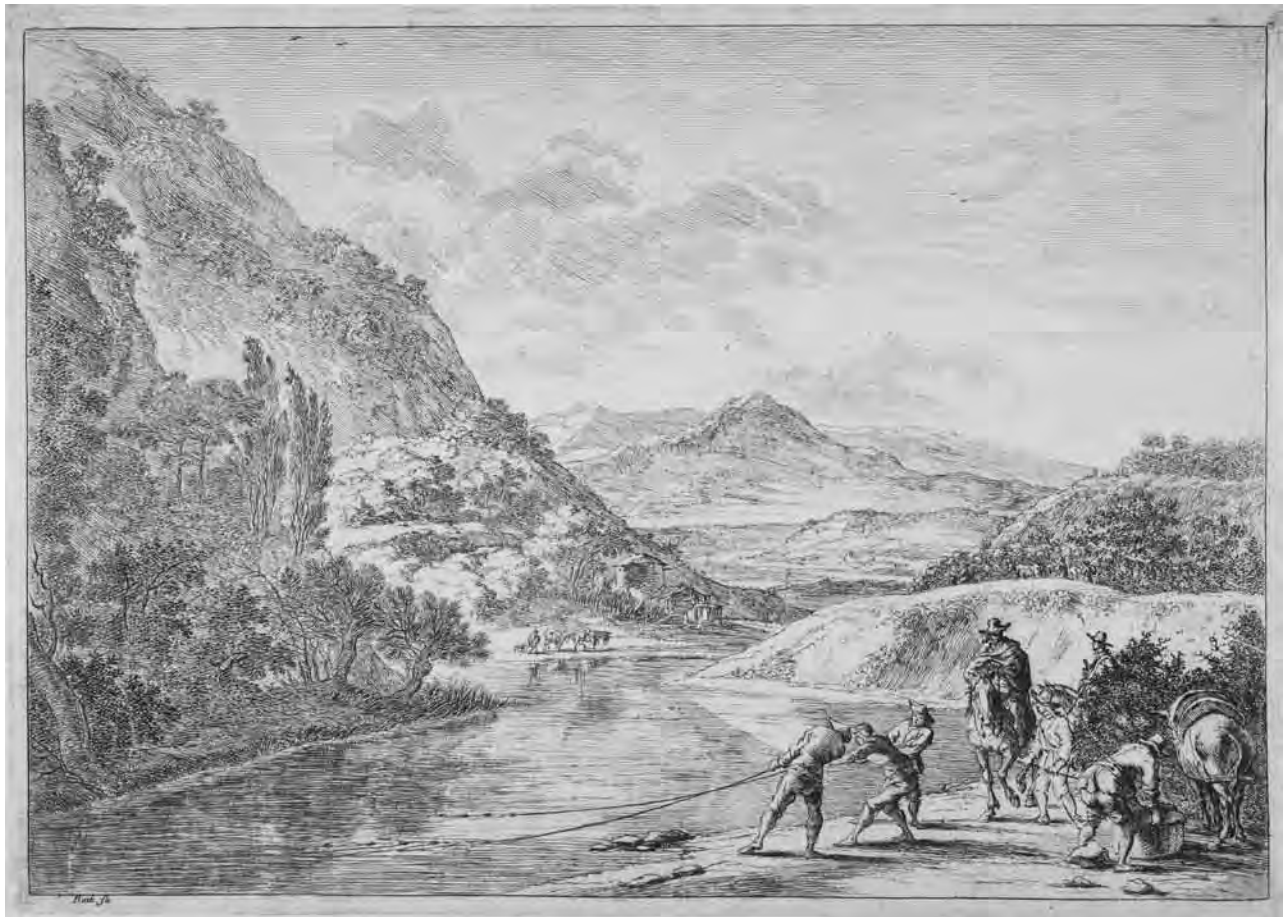
198 x 277 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Hollstein 9; Bartsch 9

Jan Both, ein Utrechter Maler, ist Ende der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts in Rom dokumentiert. Von dort aus unternahm er mit andern Malerkollegen aus dem Norden ausgedehnte Ausflüge ins Latium, studierte vor Ort die landschaftlichen Gegebenheiten und skizzierte einzelne Motive. Diese kehren in seinen Gemälden und Radierungen wieder. Auch der vorliegenden Radierung ging eine Zeichnung voraus¹, die spiegelverkehrt zum gedruckten Bild ist. Auf dem hier vorgestellten Blatt war der Künstler vermutlich von der Berglandschaft des 691 Meter hohen Soracte angetan, dessen baum- und buschbestandene steile Abhänge bis zum Tiber hinunter reichten, der durch das Tal, das sich auf unserer Darstellung in der Bildmitte öffnet, mäandriert. Die Landschaft wird belebt von drei Männern, die bemüht sind, ein Fischnetz ans Ufer zu ziehen, während ein Gefährte den Fischkorb bereitstellt. Auf dem gleichen Ufergelände nähern sich zwei vornehm gekleidete Herren zu Pferd, die von einem weiteren, ihnen den Wegweisenden Mann begleitet werden. Auf der gegenüberliegenden Seite des Flusses zieht ein Reisender mit seinen beladenen Packtieren dem breiten Tal entgegen. Wie bei seinen Gemälden ist auch in dieser Komposition die Wiedergabe des besonderen Lichts ein Hauptanliegen des Künstlers: Jan Both bevorzugte das südliche Licht der tief stehenden Sonne. Für dessen Wiedergabe entwickelte er in seiner Radierkunst aus diversen Formen von Linien, Schraffuren und Kürzeln eine eigene Sprachlichkeit, die es ihm ermöglichte, die von der flirrenden Hitze erzeugte, vibrierende Atmosphäre der italienischen Landschaft druckgraphisch angemessen zu vermitteln. In seinen Landschaftsdarstellungen verzichtet der Künstler – anders als die Italianisaten der ersten Generation – weitgehend auf die Abbildung antiker Ruinen. Allein das Licht ist der Hauptträger der arkadischen Stimmung seiner Bilder.

RK

¹ British Museum, Reg. number: 1836,0811.70.



Radierung
267 x 210 mm (Blatt)
272 x 215 mm (Platte)

Burke, S. 292; Hollstein 2; Bartsch 7

Jan Both (um 1618-1652)

Der Ochsenkarren

1644

Jan Both war als Künstler in erster Linie Maler, hinterliess jedoch auch ein beachtenswertes, 28 Blatt umfassendes druckgraphisches Werk. Das eigentliche Thema seiner Kompositionen war die südliche Landschaft, die in der Regel nicht wie bei den Italianisaten der ersten Generation (Poelenburgh, Breenbergh) von Nymphen, Satyrn oder Faunen bevölkert waren, sondern von einfachem Landvolk aus dem Figurenrepertoire Pieter van Laers (1599-1642) und dem seines Bruders Andries Both (1612/13-1641).

Boths wohldurchdachte Kompositionen, denen oft eine im Freien ausgeführte Skizze vorausging, wurden von seinen Schülern und anderen Malern häufig nachgeahmt und kopiert. Both selbst hat einige seiner Bildschöpfungen sowohl als Gemälde, als auch im Medium der Druckgraphik wiedergegeben, ebenso die vorliegende Komposition.¹ Die hier abgebildete Radierung ist das zweite Blatt einer vierteiligen Folge von hochformatigen, italienischen Landschaften. Von einer im abendlichen Sonnenlicht glänzenden Uferlandschaft verläuft schräg durch das Bild ein leicht ansteigender, an raumerschliessenden Felsformationen vorbeiführender Weg in den von hohen, markanten Bäumen verschatteten vorderen Bildbereich. Auf dem Weg steht, halb vom Rücken gesehen, auf seinen Stab gestützt ein Wanderer, der sich mit einem am Wegrand sitzenden Gefährten unterhält. Ihnen nähert sich ein Fuhrmann mit seinem Karren, der von zwei Oxen gezogen wird. Von dieser Komposition, die vermutlich die Landschaft zwischen Ancona und Sinigaglia als Vorbild hatte, gibt es in einer Privatsammlung eine Zeichenskizze.² Allerdings war Jan Both nicht darum bemüht, topographisch bestimmbare Örtlichkeiten zu schildern. Sein künstlerisches Anliegen galt der Darstellung einer Landschaft die italienische Züge besitzt und mediterrane Stimmung sowie südliches Wohlbehagen ausstrahlt. Wie in seinen Gemälden, beherrscht der Künstler auch in dieser Radierung souverän die Wiedergabe des Lichts und der Atmosphäre bei tief stehender Sonne. Hervorragend gibt er das reine Blau des südlichen Himmels mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Radierung wieder. Licht- und Schattendarstellung sind bei der spiegelbildlichen, graphischen Version kontrastreicher als beim entsprechenden Gemälde.

RK

¹ Vgl. das entsprechende Gemälde im Centraalmuseum Utrecht, Inv.Nr. 6322.

² Das Centraalmuseum besitzt davon eine gezeichnete Kopie ohne die Staffage, Inv.Nr. 11249.



Jan Both (um 1618-1652)

Die Frau auf einem Muli

1644

Radierung

211 x 209 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Bartsch 7

Das Blatt gehört zu einer Serie von sechs hochformatigen Radierungen mit der Bezeichnung *Ansichten von Rom und Umgebung*. Die arkadische Landschaft, wie sie die niederländischen Italianisaten malerisch interpretierten, ist unmittelbar mit Rom und der römischen *Campagna* verknüpft. Noch Michel de Montaigne (1533-1592) hat im Journal seiner Rom-Reise von 1580/81 wenig begeistert, über diese für ihn wenig angenehmen, kaum bewohnten, hügeligen, mit tiefen Schluchten durchzogenen Landstriche berichtet. Künstler wie Jan Both, Claude Lorrain, Jan Asselyn u.a. entdeckten jedoch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Reiz gerade dieser Landschaft, deren Schönheit sie auf gemeinsamen Exkursionen häufig skizzierten. Für Both lag der Reiz dieser Umgebung vor allem in der Wirkung des Lichts, das die landschaftlichen Elemente zu einer atmosphärischen Einheit verschmelzen lässt. Auf der vorliegenden Druckgraphik zeigt uns der Künstler eine Berglandschaft mit Wasserfällen und tief einschneidenden Bächen. Reisende auf ihren Mulis überqueren einen Felsen, der einen Gebirgsbach säumt.

Die radierte, südliche Landschaft gibt die Friedlichkeit eines sonnigen Nachmittags wieder. Der Künstler schildert die unberührte Natur der römischen *Campagna* und die Einfachheit des südlichen, arkadischen Lebens. Von der in Italien stets gegenwärtigen Antike fühlte sich Jan Both wenig berührt, allerdings auch nicht, wie die meisten anderen Künstler dieser Stilrichtung, von den Hirtenidyllen, die ein beliebtes Thema der zeitgenössischen Literatur waren. In der National Gallery of Ireland (Dublin) gibt es zu dieser Darstellung eine motivisch eng verwandte Federzeichnung.¹

RK

¹ Schatborn 2001, S. 95.



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

Landschaft mit Ausblick auf Gebirge und See
um 1660

Radierung und Kupferstich
210 x 304 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Hollstein 5

Vorlage: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. AE 2584

Dem Vorbild seines Vaters Cornelius folgend befasste sich Dancker in seinem künstlerischen Wirken hauptsächlich mit dem Stechen und Herausgeben von Karten und Atlanten. Jedoch fertigte er, wenn er eine Auszeit von der Kartographie nahm, meist Reproduktionsgraphik nach ihm zeitgenössischen niederländischen Meistern wie zum Beispiel Philips Wouvermans (1619-1668) oder Willem Schellinks (1627-1678) an. Nie schuf er eigene Kompositionen. Besonders hervorzuheben sind seine Radierungen nach Vorlagen von Nicolas Berchem mit dem für diesen großen Künstler typischen Themenrepertoire an Tierstücken, Bauern- und Schäferszenen. Der Tiermaler, der insbesondere für seine mit kleinen, leichten Strichen ausgeführten Schaf- und Ziegendarstellungen (Kat. 32-38) berühmt ist und bis weit über seinen Tod hinaus hoch geschätzt und dessen Œuvre von vielen Künstlern als Quelle der Inspiration genutzt wurde, nimmt mit seinen Zeichnungen sowie Radierungen den größten Teil in Danckerts' druckgraphischem Werk ein. So gelingt es ihm, Berchems Interpretation des Lichtes, das charakteristisch für die römische Campagna ist, und von den sogenannten Italianisanten (vgl. Aufsatz Keller) kompositorisch in die heimatlichen Gefilde übernommen wurde, in seinem Blatt umzusetzen. Um die flirrende Mittagshitze der felsigen Landschaft und den von den Bäumen wohlthuenden Schatten dem Betrachter spürbar zu machen, kombiniert Danckerts die Technik des Kupferstichs mit der der Radierung: So gestaltet er die Wolken in weit auseinanderdriftender Parallelschraffur mit dem Grabstichel, wohingegen die Kühle der Schatten mit den kleinen, eng anliegenden, sich teilweise überlagernden, leicht zittrigen Linien der Radiernadel erzeugt wurde.

JM



Engelmann

Douglas, Decker, Jour. P. 100. Schenk. Excudit.

Radierung
250 x 190 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Bartsch 9; Dutuit 9; Hollstein 9;
Weigel 9; Meyer 9



Abb. 1: Johann Georg Hertel nach
Nicolaes Berchem: Hirte mit Herde,
eine Furt durchquerend

Nicolaes Berchem (1620-1683)

Hirte mit Herde, eine Furt durchquerend
um 1652

Um 1652 radierte Berchem eine Reihe von hochformatigen italianisierenden Landschaften mit Hirten, zu denen auch dieses, aus einer fünfteiligen Serie stammende Blatt gehört. Dargestellt ist ein Hirte, der seine aus Schafen, Kühen und einem Esel bestehende Herde in einem sonnen- durchfluteten Tal durch einen flachen Fluss treibt. Unklar ist, ob die Frau, die dem Betrachter den Rücken zugewendet hat, zu ihm gehört, oder ob sie mit ihrem Kind in die Richtung unterwegs ist, aus der die Herde kommt. Auffällig ist, dass das Fell der Tiere mit kleineren, einzelnen Strichen, die eng nebeneinandergesetzt worden sind, ausgeführt wurde und somit Leichtigkeit und spontane Ausführung suggerieren. Dieser feine Radierstil, den der Künstler in seinen frühesten Tierdarstellungen herausgearbeitet und perfektioniert hatte, erinnert stark an den seines Lehrmeisters Claes Moeyaert (1592/93-1659).¹ Darin begründet sich auch die hohe Anerkennung Berchems – insbesondere im 18. Jahrhundert – und mag wohl dafür mit Ausschlag gebend gewesen sein, warum der in Haarlem geborene Künstler so häufig reproduziert und rezipiert worden ist, denn schon der Kupferstichgelehrte und Leiter des Kupferstichkabinetts in Dresden vor dem Siebenjährigen Krieg, Carl Heinrich von Heinecken, schätzte sein druckgraphisches Werk: „Son Oeuvre est, après celui de Rembrandt, le plus recherché et le plus estimé en Hollande.“² Daher ist es nicht verwunderlich, auch einen deutschen Radierer zu finden, der Berchem – seitenverkehrt und mit moralisierender, sinnstiftender Subskription versehen – detailgetreu reproduziert (Abb. 1): Johann Georg Hertel (um 1700-1780), Mitglied der bekannten Augsburgener Stecher- und Verlegerfamilie, ist eines der bekanntesten Beispiele für die sogenannte Holländermode des 18. Jahrhunderts in Europa. Niederländische Künstler, insbesondere Rembrandt und Berchem, waren auf dem internationalen Kunstmarkt sehr begehrt, wodurch viele Künstler Graphiken dieser entweder direkt reproduzierten – wie in diesem Beispiel Hertel – oder sich von diesen haben grundlegend inspirieren lassen.³

JM

¹ Wuestman 2007, S. 119.

² Heinecken 1778, S. 403.

³ Vgl. AK Bremen/Lübeck 1987.



Hirtinnen im Gebirge

1644

Kupferstich
252 x 322 mm (Blatt, Platte beschnitten)

Subscriptio:
La rencontre des deux villageois

Hollstein 10

Eine weitläufige, karge Gebirgslandschaft erstreckt sich vor dem Auge des Betrachters. Doch trotz dieser scheinbar rauen Umgebung herrscht ein lebhaftes Treiben: Bauern bestellen ihre Äcker und Hirten lassen ihre Herden weiden. Nicolaes Berchem verstand es wie kaum ein anderer, das flirrende Sonnenlicht Italiens so einzigartig wiederzugeben und durch eng gestaffelte, weitreichende Landschaft große räumliche Tiefe, die den Betrachter in das Geschehen hinein zu ziehen scheint, zu erzeugen. Dieser Reproduktionsstich nach dem großen Haarlemer, der insbesondere im Frankreich des 18. Jahrhunderts auf Grund seiner detaillierten Tier- und Landschaftsstudien große Beliebtheit genoss,¹ zeigt exemplarisch das Können des seinerzeit prominenten Reproduktionsstechers Aliamets: durch verschieden ausgestaltete, mal stärker mal weicher wirkende Schraffuren gelingt es ihm mit einer spielerischen Leichtigkeit, die Licht- und Schatteneffekte und darüber hinaus die durch die gestaffelten Gründe der Landschaft erzeugte räumliche Tiefe des Gemäldevorbilds wiederzugeben. Diese Fähigkeit wird neben anderen zeitgenössischen Graphikkennern auch von Carl Heinrich von Heineken in seinem *Dictionnaire des artists* besonders betont und gerühmt.² Aliamet wird ebenda als ein äußerst erfolgreicher Künstler, der in Paris und der dortigen Akademie anerkannt ist und seine Leidenschaft in der Landschaftsdarstellung gefunden hat, beschrieben. Im vorliegenden Stich gelingt es ihm geraduzu kongenial, das südlich anmutende Licht Berchems und die pastorale Harmonie der idealisierten Landschaft werkgerecht wiederzugeben.

JM

¹ Vgl. Wuestman 2007, S. 62. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zählte Berchem neben Rembrandt zu den bedeutendsten niederländischen Künstlern und wurde auf dem Pariser Kunstmarkt zu Höchstpreisen gehandelt.

² Vgl. Heineken 1778, Bd. 1, S. 144-147.



Reproduction par...

LA RENCONTRE DES DEUX VILLAGEOISES.

J. M. G. 1874

Sommerlandschaft mit der Kindheit des Jupiters

Radierung

311 x 387 mm (Blatt, bis zum Plattenrand beschnitten)

Hollstein 42; Nagler 31; Le Blanc 66;
De Winter 63

Müde, erschöpft und durch die flirrende Hitze in einen traumlosen Schlaf versetzt – so rastet, wie in Ovids Epos beschrieben, der noch kindliche Jupiter in seinem Versteck auf dem Berg Ida, wo Nymphen ihn aufziehen und vor seinem ihm nach dem Leben trachtenden Vater Saturn, dem Herrscher des *Goldenen Zeitalters*, beschützen.¹ Berchem, der schon zu Lebzeiten große Berühmtheit durch seinen leichten, lockeren und spielerisch wirkenden Stil erlangt hat, muss Mitte der 1650er Jahre eine kreative Pause eingelegt haben, in welcher professionelle Stecher, wie zum Beispiel Cornelis Visscher und dessen Bruder Johannes, seine ca. 130 Zeichnungen und diverse Gemälde in Radierungen reproduziert haben.² Johannes stach, erst nachdem sein älterer Bruder 1658 gestorben war, mehr als 80 Stiche nach Berchems Vorlage, die meist in Serien erschienen.³ Jedoch reproduzierte er auch unter anderem dieses Ölgemälde⁴ nach Berchem, das im Jahr 1648 entstand.

JM

¹ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, I, 90-114.

² Vgl. zu Berchem als Radierer Wuestman 2007.

³ Ebenda, S. 127-130.

⁴ Heute im Mauritshuis, Den Haag, Inv.Nr. 11



Celut Bruma redit cunctis adamabile Mors.
Im licet inopiosa sinta connoceat Sole.
Strenu. N. Hildebrandt

Agricoli reddidit Dni cetera fennis aggra.
San Geroni Baccigiu datur sententia astri.
Strenu. N. Hildebrandt

Das baufällige Haus
um 1750

Radierung und Kupferstich
311 x 356 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Subscriptio:
Berghem Pinxit. // PELletier Sculp. //
La Masure / Tiré du Cabinet de M. r
Meunier, Médecin de l'Hôtel Royal des
Invalides. // A Paris chez Basset, rue S.t
Jacques, N. 64

Als einziges Gemälde der niederländischen Schule integrierte der Dresdener Kunstgelehrte Carl Heinrich von Heineken (1707-1791) eine Reproduktion nach einem Gemälde Nicolaes Berchems in den zweiten Band seines epochemachenden Galeriewerks zur Dresdener Gemäldesammlung.¹ Er begründet dieses Vorgehen damit, dass Berchems Bilder „heute fast mehr gesucht [werden] als die besten Historienstücke der italienischen Schule“.² Tatsächlich ist Berchem wie kaum ein zweiter niederländischer Künstler des Goldenen Zeitalters – vielleicht mit Ausnahme von Philips Wouwermans (1619-1668) – im 18. Jahrhundert druckgraphisch reproduziert worden. Sowohl seine Gemälde als auch seine Zeichnungen (vgl. Kat. 70) waren besonders in Frankreich äußerst populär und entsprechend gesucht.³ Hier, im damaligen Kunstzentrum Europas, war Berchem neben Rembrandt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der nachgefragteste holländische Künstler und seine Art, Landschaften darzustellen, galt als Inbegriff der Landschaftsmalerei schlechthin. So formulierte der Kunstschriftsteller Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville 1745 in seinen *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, dass es „heute nichts [gäbe], das heute mehr gefragt wäre als die Gemälde Nicolaes Berchems.“⁴

Jean Pelletiers Reproduktionsgraphik reiht sich also ein in eine lange Tradition, bei der es besonders im Interesse der Besitzer von Bildern Berchems lag, ihren Besitz in Verbindung mit ihrem Namen zu publizieren. Einerseits sollte dies den guten Geschmack des Besitzers dokumentieren. Andererseits vermochte man so aber auch, ein Bild als potentiell zu handelndes Objekt in das Bewußtsein des sich gerade in Paris stark entwickelnden Kunstmarktes zu bringen.⁵

SB

¹ Zu Heineckens Galeriewerk siehe Schuster 2010 sowie Bähr 2009.

² Heineken 1757, S. 8. Übersetzung von SB.

³ Vgl. hierzu das Verzeichnis der Zeichnungen Stefes 1997.

⁴ Dézallier d'Argenville 1745, Bd. 2, S. 92. Übersetzung von SB.

⁵ Zum Handel mit Gemälden Nicolaes Berchems in Paris während des 18. Jahrhunderts siehe Hofstede de Groot 1926, S. 49-292.



La Mesure.

Tiré du Cabinet de M. Meunier, Médecin de l'Hôtel Royal des Invalides.

1781.

Landschaft mit Reiter

1780

Radierung in Crayonmanier
266 x 388 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

aus: Schmidtsches Kabinett, Nr. 12

Vorlage:
Hamburg Kunsthalle, Inv.Nr. 21700;
schwarze Kreide, weiß gehöht, auf
blauem Papier, vereinzelt Spuren von
Ölkohle; Maße: 275 x 415 mm
Datierung: 1645

Schwaighofer II, 4; Le Blanc 46

Druckgraphische Reproduktionen von Handzeichnungen erfreuten sich im 18. Jahrhundert in den einschlägigen Sammlerkreisen Europas einer außerordentlichen Beliebtheit. Dies hing im Wesentlichen damit zusammen, dass man in den Zeichnungen der ‚Großen Meister‘ seitens der sich entwickelnden Kunstkennerschaft ein probates Mittel sah, sich über den Stil und die ‚handschriftlichen‘ Eigenarten eines jeden Künstlers grundsätzlich zu informieren. Ziel war es dabei, ein sicheres Urteil ob der Qualität eines Blattes abgeben bzw. eine Zuschreibung einer nicht signierten Zeichnung anhand von nachvollziehbaren Kategorien vornehmen zu können. Als eine der prominentesten Künstler im Bereich der Zeichnungsreproduktion operierten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Frankfurter Familie Prestel.¹

Ein wesentliches Kriterium – mithin das entscheidende – für die Qualität einer Reproduktionsgraphik nach einer Handzeichnung war ihre Nähe zum Vorbild.² Sowohl der motivische Gehalt als auch die vom zeichnenden Künstler auf seinem Zeichenmaterial realisierte Werkspur sollten möglichst genau, am besten faksimileartig, wiedergegeben werden. Nur so, so waren sich die Theoretiker einig, ließe sich der Charakter der einzelnen Künstler erkennen und im übertragenen Sinne echte Kennerschaft erlangen.

Nicolaes Bechem gehörte schon früh zu den nachgefragtesten Künstlern der 17. Jahrhunderts aus den nördlichen Niederlanden (vgl. Kat. 69). Ihn auch an seinem zeichnerischen Werk studieren zu können, war somit also für Kunstsammler und -kenner (connaisseurs) ein absolutes Muss.

Durch den Einsatz der sogenannten Kreide- oder Crayonmanier gelingt es im vorliegenden Blatt die besonderen Eigenschaften der spontan auf grünlichem Papier formulierten Zeichnung zu entsprechen. Fast kein Unterschied ist zwischen der Vorlage und ihrer Reproduktion festzustellen. Selbst der Abrieb der Kreide und die Fabigkeiten von Zeichenmaterial und Papier werden von Prestel täuschend echt umgesetzt.

SB

¹ Vgl. zu den Zeichnungsreproduktionen der Prestels siehe Schwaighofer 2006 sowie AK Memmingen 2008.

² Rebel 1981 sowie AK Luxembourg 2009, S. 235-239.



Aquatinta in Braun
236 x 312 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Andresen 69; Nagler 5; Goedl-Roth 91

Wilhelm von Kobell (1766-1853) nach Nicolaes Berchem (1620-1683)

Flussdurchwandernde Herde

1791

Wilhelm von Kobell beschäftigte sich in den beginnenden 1790er Jahren mit der Reproduktion wichtiger Gemälde aus den zwischen 1777 und 1806 unter dem neuen Wittelsbacher Kurfürsten Carl Theodor von Pfalz-Sulzbach (1724-1799) zusammengeführten Gemäldebeständen der Galerien in Mannheim, Schleißheim und München, deren Bestände schließlich in München weitgehend konzentriert waren und heute dort den Grundstock der Alten Pinakothek bilden.¹ Kobell, ausgebildet an der Kunstakademie in Mannheim, ging 1778 mit kurfürstlichem Stipendium nach Rom. 1793 siedelte er nach München über.

Als Druckgraphiker ist er vor allem für seine meisterhaft ausgeführten Aquatinta-Blätter bekannt, die er für die Wiedergabe stimmungsvoller, Licht betonter Gemälde etwa Nicolaes Berchems oder Johann Heinrich Roos' (1631-1685) nutzte. Die während des 18. Jahrhunderts in Frankreich erfundene „Radierung in getuschter Manier“² erlaubte es ihm, die Licht durchfluteten Szenerien dieser Künstler in tatsächlichen Flächentönen mit malerischer Wirkung und ohne Einsatz von Schraffuren kongenial und einfühlsam nachzubilden.

Das hier von Kobell reproduzierte Gemälde³ Nicolaes Berchems entstand um 1660, kurz vor oder kurz nach dessen Umzug von Haarlem nach Amsterdam. Es zeigt eine panoramaartig angelegte Abendlandschaft mit zwei Wanderern, die über einen Höhenkamm in eine weite, am Horizont von einem hoch aufragenden Gebirgszug begrenzten Tiefebene mit monumentaler Wirkung hinabziehen. Hier fasziniert das Schauspiel der ruhigen, wie zeitlos erscheinenden Natur, in der die Wanderer sowie die Hirten mit ihren Tieren lediglich als Staffage erscheinen.

SB

¹ Vgl. AK München 2009.

² Zur Aquatinta grundlegend AK Coburg 2007.

³ Alte Pinakothek München, Inv.Nr. 266. Provenienz: Kurfürstliche Gemäldegalerie in Schleißheim 1775, Nr. 712 sowie Residenz zu München 1799, Nr. 758.



Radierung
143 x 180 mm (Blatt, über den Platten-
rand beschnitten)

Bartsch 20; Hollstein 20

Karel Dujardin (1622-1678)

Zwei Maultiertreiber

1656

Ähnlich dem Klettergewächs, das sich den knorrigen Stamm eines markant in den Vordergrund gesetzten Baumes empor schlängelt, bestreiten zwei Maultiertreiber mit ihren Tieren den steinigen Weg eine Anhöhe hinauf. Die untere, auf den Betrachter zukommende Gruppe hat noch arg mit der Steigung zu kämpfen. Angestrengt senkt der vorangetriebene Esel den von der Sonne hell beschienenen Kopf. Der Wuchsrichtung des Baumes folgend wird die Aufmerksamkeit des Betrachters eine parallele Bildebene höher, auf die bereits auf dem Hügel angekommene Gruppe gelenkt. Der beschwerliche Aufstieg wird mit einer herrlichen Aussicht auf die vor ihnen liegende Berg- und Tallandschaft belohnt. Die Treiber und ihre Lasttiere scheinen gar auf gleicher Höhe mit den vor ihnen fliegenden Vögeln zu stehen. Angenehm bergab führt sie ihr Weg nun in eine verheißungsvolle Ferne. Arbeit und Freiheitsgefühle scheinen im arkadischen Hirtenleben eng beieinander zu liegen.

MM



Radierung
211 x 230 mm (Blatt, bis an den Plattenrand beschnitten)

Karel Dujardin (1622-1678)

Blick auf eine hügelige Landschaft mit einem Gehöft im Mittelgrund
1653

Karel Dujardin war ein vielseitiger Künstler und einer der bedeutendsten Maler italianisierender Motive. Als begabter Radierer hinterließ er über fünfzig druckgraphische Blätter, die er nach einer Italienreise, in relativ kurzem Zeitraum, zwischen 1652 und 1660 in Holland anfertigte. Die vorliegende Radierung aus einer Serie von vier ist auf 1653 datiert.

Ein erhöhter Standpunkt erschließt den Ausblick auf eine Landschaft in der römischen *Campagna*, in deren leicht abfallendem Mittelgrund zentral ein italienisches Landhaus inmitten dichter Laubbäume steht, und darüber hinaus auf eine Berglandschaft von panoramahafter Weite und Tiefe. Der dunkle, kühle, verschattete Vordergrund in dem ein Esel und zwei Schafe ruhen dient als Repoussoir und bildet einen reizvollen Kontrast zu der von hellem Sonnenlicht durchfluteten und gebleichten Hintergrundlandschaft, in dem sich die ferne Bergkulisse auflöst.

Antike Bauwerke, die bei den Italianisaten der ersten Generation Bild prägend waren, berücksichtigt Dujardin in seinen Bildern nur selten. Wie Jan Both interessieren ihn Lebensstil und Häuser der zeitgenössischen Einwohner Italiens, vor allem auch Natur und Lichtstimmungen des südlichen Landes. Während Jan Both vorwiegend die Wiedergabe des südlichen Lichts bei tief stehender Sonne thematisierte, setzte sich Dujardin wiederholt mit den hellen, sonnigen Lichtverhältnissen der Mittagsstunde oder des frühen Nachmittags auseinander. Da Mensch und Tier während der heißen Tagesstunden im Süden müßig sind, erscheint Dujardins Arkadien vornehmlich als still und friedlich (Kat. 72). Bewegung im Bild erzeugt allein die flirrende Hitze der Mittagszeit. Gekonnt nutzt Dujardin zu diesem Zwecke die druckgraphischen Möglichkeiten von Stipple und Kürzel und schafft so die flimmernde Atmosphäre und nuancenreiche Lichtstimmung eines heißen Sommertages: „Freilichtmalerei ist hier schon mit der Nadel allein in vollendeter Weise erreicht.“¹

Das Blatt gilt als eines der besten Dujardins und „als lyrischste südliche Landschaft, die von einem holländischen Künstler im 17. Jahrhundert radiert wurde.“²

RK

¹ Kristeller 1911, S. 371.

² Ackley 1981, S. 218.



Radierung
308 x 236 mm (Blatt, bis auf den Plattenrand beschnitten)

Herman van Swanevelt (um 1600-1655)

Der große Wasserfall

1644

Aus dem kühlen Schatten des Waldes tritt ein Wanderer hinaus in das gleißende Sonnenlicht. Mit seinem Rücken, hell beschienen durch die warme, südliche Sonne weist er den Weg hinaus aus dem dunklen Vordergrund in die in dunstiger Ferne liegende Ebene. Zur rechten Seite erhebt sich eine steile Felsformation von deren Oberkante sich ein Wasserfall in den Abgrund stürzt. Die Felswand wirkt mit dem Baum zur Linken wie ein Portal, welches den Blick in die Tiefe des Raumes lenkt.

Swanevelt arbeitet sehr stark mit der Wirkung von Licht und Schatten. Allein mit einer breiten Palette von Grauwerten fängt er die Atmosphäre ein und lässt den Betrachter die feuchte Kühle und die flirrende, italienische Hitze spüren. Neben der sehr detailreich ausgeführten Naturdarstellung macht eben diese sehr kontrastreiche tonale Abstufung, ermöglicht durch ein Mehrfachätzverfahren, die Qualität dieses außergewöhnlichen Blattes aus.

EL



Herman van Swanecolt Inventor fecit

cum privilegio Regis

Haus auf einem Felsen

Radierung

193 x 281 mm (Blatt)

189 x 277 cm (Platte)

Hollstein 98; Bartsch 94

Wie ein Adlerhorst, umkreist von Vögeln, haftet das Haus auf der Felskante am linken Bildrand. Am Fuße der Steilwand treibt ein Wanderer seinen Packesel voran. Der Weg führt zwischen der Steilwand und dem dominierend im Vordergrund aufragenden Felsbrocken hindurch, an dessen Spitze sich ein Laubbaum klammert. Der Eseltreiber führt dem Betrachter die Dimensionen der umgebenden Landschaftsformationen vor Augen und weist zudem den Blick auf den vor ihm liegenden Weg. Der Pfad schlängelt sich hinter dem Fels hinab in das Tal, weitere Wanderer bevölkern ihn und weisen in die dunstige Ferne der hügeligen, sonnigen Landschaft. Swanevelt nutzt hier wiederum gekonnt die Gegenüberstellung von Licht und Schatten. Indem er den dominant im Vordergrund positionierten Felsen mit dem Baum im Gegenlicht, stark verschattet mit intensiver Schraffur darstellt, ist die Wirkung der zart angedeuteten fernen Landschaft noch stimmungsvoller.

EL



Weman van Saanevelt Inventor fecit

à Paris chez Mondhare rue St Jacques

avec privilège de la R. Acad.

Bachtal mit diskutierenden Künstlern

um 1760

Radierung

192 x 238 mm (Blatt)

154 x 201 mm (Platte)

Ein kleiner Fluss, flankiert von nahezu unbegehbaren Uferklippen und urwüchsig wuchernder Vegetation, windet sich durch ein Tal. In der Ferne liegt auf einer Anhöhe eine Örtlichkeit im Sonnenlicht, deren Gebäude zunächst an eine Kirche denken lassen – sie bildet den Kontrapunkt in dieser Szenerie. Einzelne Figuren stehen am Ufer, derer zwei am rechten Bildrand sich perspektivische Verhältnisse zu verdeutlichen scheinen oder über die Landschaft an sich diskutieren. Sie verkörpern zwei Künstler auf Motivsuche, welche die Wildnis erkunden und sich in völligen Einklang mit ihr begeben wollen, um sich inspirieren zu lassen.

Die bewegte Radiertechnik und der starke Hell-Dunkel-Kontrast beherrschen das Bild und sorgen für Lebendigkeit in der gesamten Komposition. Auch das aufgewühlte, sprudelnd dahin fließende Wasser des Flüsschens verweist wie die hervorbrechenden Felsbrocken und die wild wachsende Flora auf das Ursprüngliche, das Wilde der dargestellten Landschaft.

Die vorliegende Radierung ist ein verkleinerter, seitenverkehrter und wohl direkt vom Original abgekupferter Ausschnitt der Radierung Fischer (*Les pêcheurs*¹) von Herman van Swanevelt, der sich als Wahrömer und Wahlpariser an der italienischen Landschaft orientierte. Die Urform des Blattes zeigt unter Anderem zwei friedlich am Ufer stehende Fischer, die sich die Natur zu Nutze machen. Durch die Reduktion des Formats der Radierung und die damit einhergehende Auslassung der Fischer wird nun der Komposition sowohl der Hinweis auf die Arbeitstätigkeit der Fischer – mitsamt ihrer christlichen Konnotation als Menschenfischer –, als auch das vermittelte Gefühl von Frieden und Ruhe genommen. Das Motiv der wilden, weitgehend unberührten Landschaft steht nunmehr im Mittelpunkt des Interesses.

JP

¹ Bartsch 281.



Louis Garreau (tätig um 1781-1796) nach Willem Romeyn (um 1624-1694)
Lagernde Schafe, Ziegen und ein Rind vor einer Tempelruine

Kupferstich
 195 x 175 mm (Blatt, bis an den
 Platte nrand beschnitten)

Willem Romeyn war ein Schüler von Nicolaes Berchem (1620-1683), einem der führenden niederländischen Maler im italianisierenden Genre, dessen Weidebilder und Tierskizzen auf die künstlerische Entwicklung Romeyns gewirkt haben. Anders als im Falle seines Lehrers ist bei Romeyn ein Italienaufenthalt zwischen 1650 und 1655 nachgewiesen und er hat folglich, anders als Berchem, die reale römische *Campagna* unmittelbar selbst erlebt. Dennoch galt das Hauptanliegen seiner Malerei weniger der Umgebung Roms als der Darstellung von Weidetieren, die er freilich wie auf der vorliegenden Abbildung in südlicher Landschaft abbildete. In den Vordergrund, zwischen großblättrigen Stauden und einem abgebrochenen, modernden Baumstumpf, hat der Maler, fast stillebenartig, drei Schafe, eine Ziege und eine weiße Kuh angeordnet, die den Betrachter anzublicken scheint. Dahinter, an einem Brunnen, der sich an antikes, von Pflanzen überwuchertes Mauerwerk anschließt, stillt ein Hirte seinen Durst. Links im Mittelgrund ruht eine zweite Gruppe von Schafen. Das weitere Blickfeld lässt durchsonnte, südliche Hänge mit Baumgruppen sowie römischen Landhäusern und Bauernhöfen erkennen, die das Weidegelände einbetten. Darüber erstreckt sich ein locker bewölkter, blauer Himmel. Durch das gleichrangige Nebeneinander von Mensch, Weidetieren und Vegetation entsteht ein Gefühl von Harmonie und ländlicher, arkadischer Ruhe. In dieser Beziehung ähneln die Bilder Romeyns denen des deutschen Malers Johann Heinrich Roos (1631-1685) (Kat. 39-42). Romeyn bezog sein Motivrepertoire, was antike Ruinen und italienische Bauten betrifft, aus eigenen Zeichnungen, was die Darstellung von Weidetieren angeht, aus den Radierungen Berchems (Kat. 32-38) und vor allem Karel Dujardins (um 1622-1678), dessen Einfluss auf Romeyn besonders nach seiner Italienreise unverkennbar wurde. Das Brunnenmotiv mit antikem Gemäuer und Säule findet sich in einem andern Gemälde Romeyns¹, sowie auf zwei Federzeichnungen in der Hamburger Kunsthalle², die in das Jahr 1693 datiert sind. Demnach wäre die vorliegende Komposition dem Spätwerk des Malers zuzurechnen. Der Stich gibt das Gemälde seitenverkehrt wieder.³

RK

¹ Raupp 2004, Abb. 46.

² Inv.Nr. 22436 u. Nr. 22437.

³ Trnek 1986, Abb. 64.







Ansichten

Zwischen Ideal und Realität

Die Landschaftsgraphik des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts bewegte sich schließlich zwischen der Tradition der idealen Landschaft und den Forderungen nach dem Wahrheitsgehalt der darzustellenden Elemente der Natur. Bäume hatten von nun an erkenn- und bestimmbar zu sein, Felsformationen mussten in ihrer Wiedergabe naturwissenschaftlich nachvollziehbaren Konventionen gehorchen. Und auch bei der Darstellung Arkadiens musste eine mögliche Verortung zumindest angeboten werden. Das Traumland musste einen Ort finden. Und so wird die friedvolle Atmosphäre Arkadiens um und nach 1800 auch in den heimischen Gefilden Nordeuropas erkannt. Arkadien lag nun in Sachsen, an der Mosel oder am Bodensee. Vielfach popularisierte sich diese Vorstellung später in süßlichen Heimatdarstellungen und lebt bis heute im Medium der Postkarte fort.

Salomon Gessner (1730-1788)

Gebirgige Landschaft mit Hirten auf einem Fels und Hirtin im Hohlweg
1767/68

Radierung
235 x 304 mm (BLatt)
172 x 212 mm (Platte)

Blatt 6 aus der 12 Blatt Serie der „Landschaften in antikem Geschmack“

Leemann-van Elck 16

Geleitet von der Horaz'schen Maxime *ut pictura poesis* über die Schwesternkünste Dichtung und Malerei schuf Salomon Gessner eine Serie von Landschaftsradierungen, die keiner seiner dichterischen Idyllen zugeordnet sind.¹ Die Bilder sind demnach keine Textillustrationen, sie besitzen narrativen Eigenwert.

Wie bei Gessner üblich, wird die Szene durch einen ‚Vorhang‘ aus Felsen, Hügeln und Walddickicht von der Außenwelt fast völlig abgeschirmt. Die Rolle der Landschaft ist allerdings nicht nur darauf beschränkt. Auf eine symbolhafte Weise spiegelt sie die zwischenmenschlichen Beziehungen und zeigt somit die Identität der Natur mit ihren Bewohnern. Besonders ersichtlich wird dies in der Darstellung der Bäume. Das wollüstige Treiben der arkadischen Welt wird in Gessners Idyllen abgelehnt und durch zarte Liebe und Tugendhaftigkeit ersetzt. Zwei Bäume am rechten Bildrand versinnbildlichen das Weibliche und Männliche. Die bizarr aufragenden Wurzeln und der trockene, abgebrochene Ast sind Mahnung und Warnung vor dem einem Paar drohenden moralischen Verderben.² Eine Alternative bieten zwei einander umschlingende Bäume am linken Bildrand an, die an die Geschichte von Philemon und Baucis aus Ovids *Metamorphosen* erinnern.³ Zusammen mit dem dritten Baum, bilden sie eine gemeinsame Krone aus und symbolisieren so die unvergängliche Liebe und Freundschaft.

Die junge Hirtin rechts steht, wie an einem Scheideweg, mittig zwischen den Bereichen: Welche Seite wird sie wählen? Für welchen Weg wird sich zudem der empfindsame Zuschauer – nicht nur des 18. Jahrhunderts – entscheiden, der durch den nach vorne offenen Vordergrund zur Teilnahme eingeladen wird? Der herrlich helle Tag und das besinnliche Musizieren eines der Hirten stimmen jedoch zuversichtlich, dass die Arkadier, trotz möglicher Gefahren, ein glückliches Dasein in dieser idyllischen Abgeschlossenheit führen werden.

GM

¹ Gessner 1762-1772, S. 259f.

² Vgl. Burk 1981, S. 51ff.

³ Ovid, *Metamorphosen*, VIII, 611-727.



Salomon Gessner (1730-1788)

Felsenhöhle, davor zwei Hirten und ruhende Schafe
1764/65Radierung
355 x 280 mm (Blatt)
205 x 189 mm (Platte)

Salomon Gessner hat sich in der Dichtung wie auch in der Malerei mit der arkadischen Idylle beschäftigt. Diese Radierung ist die siebte in einer ersten Folge von zehn Ideallandschaften von 1764, die dem französischen Dichter und Künstler Claude-Henri Watelet gewidmet sind.¹ Watelet formulierte in seinem Gedichtband *L'art de peindre* die Ideale der Malerei und galt mitunter als großer Bewunderer von Gessners Werken.

Musizierende Hirten lagern mit ihrer Herde auf einer sonnenbeschienenen Wiese vor einer Höhle. Der Großteil des Bildes wird von dem rauen, überwucherten Felsen eingenommen. Eine weite Öffnung führt in das Innere der Grotte. In dieser idyllischen Szenerie durchbricht Gessner den Sog der dunklen kühlen Tiefe, indem er den Schäfern rücklings wärmendes Sonnenlicht auf den Felsvorsprung fallen lässt. Der grottenartige Eingang wirkt fast wie ein Tor. Die pastoralen Elemente verstärken neben der Lichtgestaltung den friedlichen Charakter dieser beschaulichen Waldlichtung.

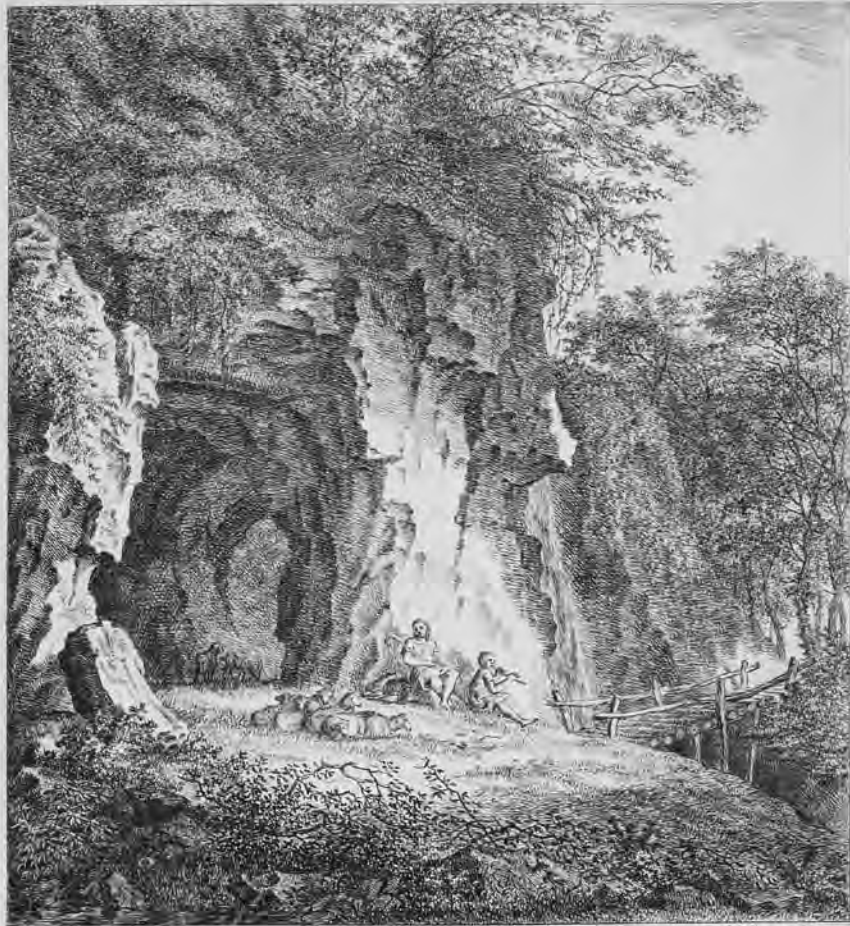
Erst im 18. Jahrhundert, mit der Aufklärung, rückte vor die von Aberglauben² geprägten Höhlenvorstellung zunehmend deren naturwissenschaftliche Erforschung und Beschreibung; die berühmtesten Höhlen der Welt wurden in illustrierten Reiseberichten dokumentiert. Durch die zunehmende Begeisterung erlangt das Motiv in Malerei, Graphik und – als Nachbildung – auch in der Gartenkunst besonders im deutschsprachigen Raum einen besonderen Stellenwert. Um diese Zeit galt Salvator Rosa mit der Darstellung gewaltiger Felsmassive als wichtigster Repräsentant der Felsen thematisierenden Untergattung der Landschaftsmalerei. Gessner hatte bei seiner Gestaltung wohl auf Rosa als Vorbild zurückgegriffen, betonte aber im Gegensatz zu dem italienischen Künstler seine eigene arkadische Naturauffassung.³

CB

¹ Leeman-Van Elck 1930, S. 267. Auf dem ersten Blatt der Reihe ist die Widmung: *X Paysages dédiés A Mr. Watelet Auteur du Poeme sur L'art de Peindre. Par son ami S. Gessner*. Alle Blätter sind unten in der Mitte nummeriert.

² Hünnerkopf 1987, Sp. 175-183.

³ Röder o. J., S. 26.



Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801)

nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774)

Viehstück

1644

Radierung

146 x 172 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Engelmann 26 (verfälschter Abdruck Nr.2)

In idyllischer Landschaft macht ein Hirtenpaar mit seiner Herde Rast vor einer Ruine. Die Hirtin hat sich auf einer Mauer niedergelassen und der Hirte lehnt in ihrem Schoß, so dass sie ihm den Kopf lausen kann. Der Kupferstecher Daniel Nikolaus Chodowiecki fertigte diese Radierung 1764 nach einem Gemälde des Dresdner Hofkünstlers Christian Wilhelm Ernst Dietrich, das dieser 1739 in der Manier von Johann Heinrich Roos (1631–1685) malte. Zehn Jahre zuvor machte er sich, nachdem er im Quincailleriesgeschäft seines Onkels Antoine Ayer Miniaturen für Dosen geschaffen hatte, als Zeichner und Graphiker selbstständig.¹ Chodowiecki, dessen druckgraphisches Œuvre im Ganzen 2.042 Platten umfasst, ist vor allem durch seine zahlreichen Buchillustrationen berühmt. Georg Kaspar Nagler (1801–1866) schrieb 1835 in seinem Allgemeinen Künstlerlexikon folgendes über den Berliner Künstler: „Er ist im Kleinen der Hogarth der Berliner und der Stifter einer neuen Kunstgattung in Deutschland, nämlich der Charakterdarstellung moderner Figuren von höchster Wahrheit in der Physiognomie und der Lebhaftigkeit des Ausdrucks, dabei mit unnachahmlicher Laune, verbunden mit sittlicher Beziehung.“² Er traf mit seinen Themen und der Art seiner Darstellung den Geschmack der Aufklärung. Auch das hier vorliegende Blatt ist ein gutes Beispiel für den Geist der Zeit, waren doch Darstellungen von Hirten und ihren Herden in freier Natur ein beliebtes Motiv beim kennerschaftlich orientierten Publikum.

CSK

¹ Vierhaus 1997, S. 2.

² Nagler 1835, S. 520.



C. B. W. Dietrich pinx. 1789.

D. Chodowicki Sc.

Benedikt Piringer (1780-1826)

nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

Landschaft bei Tharand

Adrian Zingg (1734-1816) nach Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774)

Landschaft bei Tharand

Aquatinta
310 x 411 mm (Blatt)
274 x 370 mm (Platte)

Kupferstich und Radierung
um 1801
165 x 207 mm (Blatt)
137 x 184 mm (Platte)

Im Bildvordergrund treibt ein Hirte seine Ochsen einen Weg in Richtung einer Burgruine, die sich vor ihm auf einem Berg erhebt. Am rechten Bildrand ist das Ufer eines Flusses zu erkennen. Der österreichische Künstler Benedikt Piringer fertigte diese Aquatinta nach einer Zeichnung des Dresdner Hofkünstlers Christian Wilhelm Ernst Dietrich an. Im Œuvre dieses Künstlers, der von Johann Joachim Winckelmann als „Raphael aller Zeiten in Landschaften“ bezeichnet wurde, nehmen gerade seine Handzeichnungen einen besonderen Stellenwert ein. Wie viele seiner Künstlerkollegen unternahm Dietrich eine Reise nach Italien. Allerdings widmete er sich weniger dem Studium der großen Vorbilder der italienischen Schule als vielmehr dem Studium der italienischen Landschaft. Diese Beschäftigung mit der freien Natur dokumentieren zahlreiche Skizzenbücher, die Dietrich von seiner Reise nach Sachsen zurückbrachte.¹ Da seine Zeichnungen bereits von den Zeitgenossen und der nachfolgenden Generation von Sammlern hochgeschätzt wurden, fertigte man zahlreiche Reproduktionen nach seinen Erfindungen an, so auch nach dieser 1761 entstandenen Zeichnung. Mindestens ein weiteres Mal diente sie einem anderen Künstler als Vorlage. Adrian Zingg (1734-1816), ein enger Freund und Kollege Dietrichs, schuf einen Kupferstich nach ihr. Durch die Angabe „Bey Tharand“ bestimmte der Künstler die geographische Landschaft: Tharandt ist eine Kleinstadt im östlichen Erzgebirge. Die Burgruine, die über der Landschaft thront, existiert auch heute noch. Der Kupferstich entstammt der Folge *Sieben Ansichten aus Sachsens Schweiz und Erzgebirge*, die Zingg zu Dietrichs Gedächtnis nach dessen Zeichnungen gestochen hatte.

Zwar handelt es sich bei dem Motiv der Zeichnung sowie ihrer Reproduktionen um einen geographisch genau bestimmaren Ort, doch lässt sich bei dessen Darstellung feststellen, dass bestimmte Elemente nach wie vor komponiert sind und sich am arkadischen Ideal orientieren: Die Sonne, der Hirte, die Vegetation. Nichts desto trotz inspirierte – wie es Anke Fröhlich formuliert – der sächsische Künstler nachfolgende Künstler „die ästhetische Attraktion der einheimischen Umgebung und ihrer Merkmale ‚gesperrter‘, ‚heroischer‘ oder ‚landmässiger‘ Landschaften zu entdecken“.²

CSK

¹ Vgl. Schmiewind-Michel 1989, S. 2343.

² Fröhlich 2002, S. 105.



Die Schafschur

Radierung
120 x 118 mm (Blatt)
95 x 98 mm (Platte)

Bei LeBlanc findet sich als Titel *tonte des moutons* – Die Schafschur.¹ Und tatsächlich, bei genauerer Betrachtung, wendet sich die rechte der beiden kleinen Figuren im Vordergrund hinab zu einem Tier, bei dem eine kahle Stelle sichtbar wird. Die mit Hirtenstab attributiv ausgestattete zweite Person kehrt der Szene den Rücken zu und richtet ihren Blick in die weit geöffnete Landschaft. Beide wirken nichtig in einer viel höheren Szenerie. Wir betrachten den Betrachter und nehmen dadurch einmal mehr den Hauptakteur der Komposition, die Natur, wahr. Sie kehrt in den Alltag des Hirten ein und zeigt sich als eine weite, als mächtig wahrnehmbare Landschaft. Vom verschatteten Vordergrund öffnet sie sich in die Tiefe zum hellsten Punkt. Der „talentvolle Künstler“, merkte bereits Adam von Bartsch an, zeigte sein Können hauptsächlich in der Darstellung von Landschaftsräumen.² Dabei reduzierte er die Natur nicht auf ein topographisches Abbild des Vorgefundenen, sondern er variiert offenbar tatsächlich in seiner Umgebung gesehene Details. In Komposition sowie im Gesamtspiel des Lichts, bleibt Kobell den Italianisaten und Claude Lorrain verbunden. In Technik und Auffassung der Natur hingegen beschreitet er neue Wege. Im Sinne Goethes ‚beseelt‘ Kobell die Natur, macht sie zu einem intimen stillen Augenblick des unmittelbaren Erfahrens. Das Blattwerk der die Komposition flankierenden Bäume ist nicht mehr wie die Starre eines Rahmens gebildet. Es tritt belebt, leicht und in reicher Variation auf. Der bedeutendste Teil der künstlerischen Arbeiten Kobells liegt in seinen Radierungen. Die äußerst konzentriert ausgeführten Kompositionen führen mit ihrem spezifischen Ausdruck zu einer Geschlossenheit und Selbstständigkeit der Darstellung, die zur Emanzipation der Radierkunst beitrug und einer freieren Ausdrucksweise der Natur den Weg wies.³

DT

¹ LeBlanc Bd. 2, S. 464, Nr. 83.

² Bartsch 1821, S. 201-202.

³ Kugler 1854, S. 363ff.



84 + 85

Radierung
282 x 214 mm (Blatt)
170 x 149 mm (Platte)

Subscriptio:
Dedié a Mon / sieur Goethe // Conseiller
Actuel / de S.M. Imperiale // par son fils
tres obeichant

Radierung
282 x 214 mm (Blatt)
170 x 132 mm (Platte)

Subscriptio:
Dedié à Monsieur/le Docteur Hermann
// Ashecteur de la Cour/provinciale sup-
reme // de Justice de SAElect / de Saxe
et Senateur // de la Ville de Leipsic / par
son Ami Goethe. 1768

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)

nach Alexander Thiele (1685-1752)

Zwei Landschaften

1768

„Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln und nähert sich dem Meister.“¹ Diesen in *Wilhelm Meisters Wanderjahren* formulierten Gedanken verfolgte Goethe selbst nicht nur in der motivischen Reproduktion der beiden Landschaften nach dem sächsischen Maler Alexander Thiele, sondern auch in der an Herman van Swanevelt erinnernden Technik, dunkle Partien in engmaschigen Kreuzschraffuren und beleuchtete Stellen in parallel gesetzten Strichen auszuführen. Die Werke beider Künstler lernte er in seiner Leipziger Studentenzeit – mit nicht einmal neunzehn Jahren – kennen: Swanevelt bewunderte er in der Dresdener Galerie und Thiele studierte er in einer Privatsammlung in Leipzig. 1765 setzte er seinen in Frankfurt begonnen Zeichenunterricht bei Adam Friedrich Oeser fort, der ihn mit den Kunsttheorien Joachim Winckelmanns vertraut machte. Dieser forderte keine naturwahre *imitatio*, sondern eine durchkomponierte Ideallandschaft. Schon damals galt Goethes Passion in Schrift und Bild der Natur. So ist es nicht verwunderlich, dass die Gemälde Thieles, die auf Grund des starken Kontrastes zwischen dunkel gestaltetem Vorder- und hellem, fast schon flirrendem Hintergrund so erhaben und idyllisch wirken wie die Gemälde Lorrains, auf Goethe eine so große Faszination ausübten, so dass er diese nach einer kurzen Einführung in die Technik der Radierung durch den Kupferstecher Johann Michael Stock, ausführte. Sie erschienen zu Lebzeiten des Genies der Weimarer Klassik nur in kleiner Anzahl und wurden ausschließlich an Freunde und Verwandte verschickt.²

JM


¹ Johann Wolfgang von Goethe, Werke - Hamburger Ausgabe Bd. 8, Romane und Novellen III, Wilhelm Meisters Wanderjahre.

² Die Blätter der Graphischen Sammlung des Fachs Kunstgeschichte der Universität Trier sind Abzüge des 19. Jahrhunderts.



Dedie à Monsieur Goethe
 Conseiller auel  de S. M. Imperiale
 par son fils tres obéissant



Dedie à Monsieur le Docteur Heermann
 Chefuz de la Cour provinciale supreme
 de Justice de S. M. Elect
 de la Ville de Leipzig  par Johann Goethe

Radierung
155 x 205 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Johann Christian Klengel (1751-1824)

Rinderhirte bei einem mit Lianen behangenem Laubbaum

1755

Der sächsische Künstler Johann Christian Klengel wurde 1765 als Schüler des Malerradiers Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) in dessen Werkstatt aufgenommen. Als ein Mitglied der *Akademie der Bildenden Künste* in Dresden ersuchte Klengel, nachdem Dietrich im Jahre 1774 verstorben war, bei dem Generaldirektor der Akademie um Urlaub für eine Italienreise, die ihm jedoch verwehrt blieb.¹ In ebendieser bewegten Zeit entstand das gezeigte Blatt. Ein von Lianen behangener wildwüchsiger Baum trennt einen schattigen Ort von einem lichten hochgelegenen Ufer, über dessen Felsformationen ein Hirte seine Viehherde in die Kühle treibt. Mit Blick auf die rundlichen Strukturen des Untergundes mag man vermuten, Klengel habe auf die Erscheinung des Sandsteins in der ihm nahen Sächsischen Schweiz zurückgegriffen und auf ihrer Grundlage seine italienische, idyllische Landschaft geschaffen. Bei deren Formulierung führte der Dresdner seine Radiernadel in unterschiedlichem Duktus: Den Hintergrund gestaltete er im Wesentlichen ohne Kontur, die im kräftiger ausgearbeiteten Vordergrund wiederum hervortritt – doch hatte er diese so weit wie möglich zurückgenommen. Dietrichs Einfluss wird hier sehr deutlich, zeichnete sich dessen Stil doch durch einen effektvollen Einsatz von Licht und Schatten aus, der auch hier bei Klengel in ihrem ständigen Wechselspiel anklingt.

Durch ihre vollkommen natürlich erscheinende Anwesenheit in der sonnendurchflutet flirrenden Szenerie besitzen der Hirte und seine Viehherde ein erzählerisches Element und erinnern zugleich an das frühere, bäuerliche Wirtschaften. Mit der Ruinenlandschaft projiziert Klengel das Geschehen anhand der stimmungsvollen Wirkung ihrer Bestandteile in südliche Gefilde, mithin nach Arkadien, das hier aber durchaus auch als in heimatlicher Umgebung erreichbar erscheint.

Klengels Wunsch nach einer Italienreise erfüllt sich erst im Jahre 1790. Dennoch orientiert er sich schon zu Beginn seiner Ausbildung am dem ersehnten und erträumten Land: Neben Nicolas Poussin und Claude Lorrain waren besonders die niederländischen Italianisanten seine Vorbilder.²

JP

¹ Wiessner 1864.

² Fröhlich 2005, S. 25.



Jacob Wilhelm Mechau (1745-1808)

Eine Osteria an der Ruine eines antiken Aquädukts

1792

Radierung

108 x 143 mm (Blatt)

105 x 140 mm (Platte)

Blatt 4 aus der Serie „Folge von sechs italienischen Gegenden mit Ruinen und Gebäuden, in Swanevelts Manier“

Nagler 28

Die glühend heiße italienische Sonne beleuchtet die heiteren Szenen vor einem Gasthaus, das sich an der Ruine eines Aquädukts eingerichtet hat. Die Reste der glorreichen antiken Ingenieurskunst Roms werden in das frühmoderne alltägliche Leben Italiens integriert und von neuem genutzt, allerdings nur als Teil einer Hofmauer. An Größe wird das Gasthaus vom Aquädukt weitgehend überragt, doch ist dessen Monumentalität gebrochen: Vom Menschen unbeachtet, wird es hauptsächlich von der Natur eingenommen. Nur das für die neuen Eindrücke offene Auge eines Reisenden, den man in der Rückenfigur eines ruhenden Beobachters vermuten kann, entdeckt hier das eigenartige, pittoreske Nebeneinander: die Vergänglichkeit des Erhabenen und das Vergnügen am flüchtigen, sorglosen, fast arkadischen Hier und Jetzt. Mechaus Radiertechnik unterscheidet sich hier von seiner üblichen (vgl. Kat. 88). Wahrscheinlich wurde er von zwei Serien römischer Radierungen Herman van Swanevelts¹ inspiriert und versuchte in seinem Stil zu arbeiten. Die relativ spärlich schraffierten Flächen und die dadurch entstehende Transparenz rufen den Eindruck des blendenden Sonnenlichts hervor. Zusammen mit dem großen Himmelareal schaffen diese Flächen eine besondere Luftigkeit der Komposition.

GM

¹ *Diuerses veuës dedans et dehors de Rome, dessinée par Herman van Swanevelt*, 1653 [TIB 2, 53 (274)-65(282), Hollst. XXIX, 50-62] und *Diuerses veues desseignees en la Ville de Rome par Herman van Swanevelt*, o. J. [Hollst. XXIX, (37)-(49)].



Radierung, 2. Zustand
335 x 447 mm, (Blatt)
281 x 379 mm (Platte)

Blatt 40 aus der Serie „Mahlerisch radirte Prospective von Italien“ (1792-1798), franz. Titel: „Collection ou suite pittoresque de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte a Rome par trois peintres allemands A. C. Dies, Charles Reinhart, Jacques Mechau“, 1792-1798, erste Gesamtausgabe: Nürnberg 1799

Nagler 16; Schwichtenberg-Winkler 40

Jacob Wilhelm Mechau (1745-1808)

Ponte Cellio in Civita Castellana

1794

Für die Realisierung der 72 Blätter umfassenden Serie der Italienischen Ansichten wollte Johann Christian Reinhart keine professionellen Kupferstecher heranziehen, sondern ausschließlich Maler beschäftigen, die seiner Meinung nach das Prinzip des Malerischen¹ in hohem Anspruch auch druckgraphisch verwirklichen konnten.² Neben Albert Christoph Dies (Kat. 89), war es vor allem Mechau, der, Reinharts Konzept folgend, mit naturwissenschaftlichem Interesse an der Landschaft 24 beeindruckende Radierungen zu dieser Serie anfertigte.

Die in Latium, unweit Roms liegende Gegend, wurde mit fast topographischer Genauigkeit abgebildet. Dennoch steckt viel Raffinesse in der Wahl des Blickwinkels und somit in der Betonung der Kontraste. Die Darstellung prägt ein abwechslungsreiches Nebeneinander von hoch aufragenden und niedrigen Elementen, von beleuchtet und schattig erscheinenden Bereichen, von Totem und Lebendigem. Die alte Steinbrücke, die die zwei Uferpartien des Rio Maggiore verbindet, verleiht dem Bild einen Schwung, der durch die kletternde Bewegung der herauf wachsenden Pflanzen zusätzlich an Dynamik gewinnt. Mittels unterschiedlich großer Figuren wird die Landschaftstiefe zudem unmittelbar erfahrbar, bedeutsamer ist jedoch ihre genrehafte Inszenierung. Die idyllische Atmosphäre des Alltäglichen kontrastiert mit der majestätischen Schönheit der scheinbar ewigen Natur, deren Pracht die einheimischen Bewohner offenbar jedoch nicht mehr zu überwältigen vermag – ein Stück Arkadien vor einer großartigen Kulisse. Durch den gekonnten Einsatz seiner ausgefeilten Radiertechnik schuf Mechau ein anschauliches Zusammenspiel von Tiefe und Volumen.

GM

¹ Vgl. Schwichtenberg-Winkler 1992.

² Vgl. Schmid 1998, S. 162.



Fuente Collosa a Cortes Castellana

Albert Christoph Dies (1755-1822)

Grabmal des Lucio Cellio bei Tivoli

1799

Radierung, 2. Zustand
435 x 554 mm (Blatt)
280 x 373 mm (Platte)

Aus der Serie „Malerisch radirte Prospective von Italien“ (1792-1798), franz. Titel: „Collection ou suite pittoresque de l'Italie dessinées d'après nature et gravées à l'eau forte a Rome par trois peintres allemands A. C. Dies, Charles Reinhart, Jacques Mechau“

Andresen 23; Schwichtenberg-Winkler 65

Auch noch nie dargestellte Ansichten aus der Umgebung Roms sollten in der erfolgreichen Serie der „Malerisch radirten Prospective von Italien“ (1792-1798) einem breiten Publikum präsentiert werden.¹ Diese Intention mochte Dies angetrieben haben, diesen Landschaftsausschnitt zu wählen, denn das sich recht einfach ausnehmende Motiv besitzt keine auffallende Erhabenheit, wie die berühmten Wasserfälle oder die Grotten von Tivoli. Dem Künstler, der die Gegend um den bei Italienreisenden äußerst beliebten Ort sehr gut kannte und selber liebte, gelang es dennoch, die fast ungreifbare Faszination dieses Ortes wiederzugeben.

Wie ein bizarres Felsstück ragt der Rest eines römischen Grabmals² am Rande einer staubigen Straße auf, das im Laufe der Jahrhunderte fast völlig mit der üppigen Vegetation der Landschaft verschmolzen ist. Nur der Sonnenschein legt Spuren frei, die es als von Menschenhand erschaffenes Monument erkennen lassen.

Dies' Radierstil rief Unzufriedenheit bei seinem Nürnberger Verleger Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822) hervor, der ihm unter anderem eine „eifertige Behandlung“ und die daraus folgende „unangenehme Rauigkeit“³ einzelner Partien vorwarf. Besonders beschattete Elemente, wie das Baumlaub links oder der Hintergrund, zeigen nicht die damals übliche sorgfältige Ausarbeitung der Blätter oder Bäume. Aber gerade dies wird der Künstler gewollt haben, konnte er doch damit die Unbestimmtheit der Dunkelheit, die Beweglichkeit des Laubes oder einen Schleier von Weite wiedergeben. In dieser Hinsicht war er, der Autodidakt, der praktisch keine nennenswerten Lehrer vorzuweisen hatte⁴, seiner Zeit mehr als voraus.

GM

¹ Vgl. Schmid 1998, S.163.

² Archäologische Beschreibung des Grabmals siehe z.B. Mari 1991 S. 101f, Nr. 49, auch S. 107f, Nr. 57.

³ Aus dem Brief von Frauenholz an Reinhart, zit. nach Schmid 1998, S. 168, siehe auch ebenda, S. 175f.

⁴ Vgl. Andresen 1866, Bd. 4, S. 123ff.



Sepolcro di S. Cella a S. Felice

90 + 91

Johann Christian Reinhart (1761-1847)

Der durch den Wald kommende Jäger

1805

und

Der Hirt, der sich seinen Schuh anzieht

1811

Radierung

1805

257 x 327 mm (Blatt)

156 x 224 mm (Platte)

Andresen 112; Feuchtmayr 421

Radierung

1811

255 x 327 mm (Blatt)

157 x 225 mm (Platte)

Andresen 110; Feuchtmayr 419

aus der Serie „Die Landschaften mit der
Widmung an Joseph Abel“

Im Œuvre Reinharts, der die größte Zeit seines Lebens in Rom verbrachte, nehmen Waldlandschaften nach 1800 zunehmend eine wichtigere Rolle ein. Zwar hatte der aus Hof in Oberfranken stammende Künstler sich auch zuvor bereits akribisch mit der Pflanzenwelt beschäftigt und diese immer wieder in allen Gattungen thematisiert, doch bilden solche Kompositionen – wie F. Carlo Schmid zu Recht bemerkt¹ – im Spätwerk einen eigenen Werkkomplex. Reinhart interessierte aber weniger der einzelne Baum als vielmehr die Gruppe, den Hain oder den Wald. 1818 äußerte sich Friederike Brun zu zwei dieser Landschaften mit einseitigem Ausblick aus der Joseph Abel gewidmeten Serie, von denen die zweite unsere Kat. 90 ist: „In diesem Blatte erreicht die mannigfaltige Wahrheit und Zierlichkeit der Zeichnung und Behandlung, in der Ausführung des Steineichen=, Kastanien= und deutsche Eichen=Wuchses, der Verästung und des Laubes, an karaktervoller [!] Treue den höchstmöglichen Grad; [...] die zweyte mächtige Baumgruppe im Vordergrunde der Mitte: zur Rechten geht man frey um die Bäume, aufwärts tiefer in den Wald, wo eben ein Jäger absteigt, zur Linken spiegelt die Ausründung eines tiefen Bergsees: auf dem Bergschoos [!] drüber sitzt ein Städtchen ruhig unter wildüberragenden Felszacken.“²

Ob es sich bei diesen Landschaften um Prospekte, also Ansichten nach der Natur, oder um Ideallandschaften handelt, ist schwerlich zu entscheiden. Selbst die Staffage gibt darauf keinen eindeutigen Hinweis. Deutlich wird aber, wie stark die Gegend um Rom für Reinhart idealisierbar war, wie stark dort arkadische Elemente in der eigenen (Wahl-)Heimat vorzufinden waren.

SB

¹ Schmid 1998, S. 297.

² Brun 1818, Nr. 286.



Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1757-1835)

*Ein Hirte treibt zwei Rinder über eine Brücke
um 1797*

Radierung
180 x 262 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Ein von einem hohen schattigen Baum beherrschter, kaum zugänglicher Fels liegt, lediglich über Stege erreichbar, isoliert inmitten der Wildnis, wie eine Insel zwischen rauschenden Bachläufen. Abgeschieden von jeglicher Zivilisation befindet sich hier der Mensch in völliger Einsamkeit mit der Landschaft. Von Menschenhand wurden Wege in die Wildnis verlegt, die das sehnsüchtige Verhältnis von Mensch und Natur und mithin die Idee der arkadischen Freiheit verdeutlichen, die sich seit dem 18. Jahrhundert entwickelte.¹

Im Hintergrund der Komposition Kolbes erhebt sich, im Gegensatz zur verschatteten Felsgruppierung im Vordergrund, eine hell erstrahlende Landschaft mit einem von Vegetation teils verborgenen antiken Rundtempel. Ein sein Vieh über die Brücke treibender Hirte gibt dem Blatt eine räumliche Tiefe, die den Eindruck von unbegrenzter Weite erzeugt.

Die Landschaft der Dessauer Umgebung – vor allem aber auch das Wörlitzer Gartenreich – war Carl Wilhelm Kolbe eine vielfache Inspirationsquelle. Die Gartenanlage von Wörlitz entstand unter der Regierung von Leopold III. Friedrich Franz von Anhalt-Dessau, der Kolbe 1798 als seinen Zeichenlehrer anstellte und zum Hofkupferstecher ernannte. Sowohl die englische Gartenkunst als auch antike Vorbilder dienten der Gestaltung der Wörlitzer Gesamtanlage als Vorbilder. Wichtig dabei war vor allem die Herausbildung eines neuen Naturgefühls, das sich eng mit dem zeitgenössischen, durch die Aufklärung propagierten Freiheitsgedanken verband.²

In Zürich radierte Kolbe 1805/07 mit Erlaubnis des Fürsten die Landschaftsgemälde Salomon Gessners in große Platten (vgl. Kat, 93). Der Einfluss des Schweizer Künstlers und Literaten wird in Kolbes Landschaften, Tierstücken und vor allem seinem intensiven Studium der Natur an vielen Stellen ersichtlich. Auch Antoni Waterloo (Kat. 16-17) zählte zu seinen Vorbildern.

JP

¹ Wunderlich 1995, S. 121.

² Paul 1987.



Der Brunnen in Arkadien

1805/07

Radierung

444 x 390 mm (Blatt)

436 x 356 mm (Platte)

Subscriptio:

La Fontaine en Arcadie /

Le tableau en gouache se trouve dans le

cabinet de la famille Gessner

Um einen Brunnen gruppieren sich drei antik stilisierte Figuren, zwei Frauen mit freier Brust und ein Hirte. Der Hirte sitzt am Rand des Brunnens, während eine der beiden Frauen ihren Krug mit Wasser füllt; dennoch sind sie ganz in ein Gespräch mit dem Hirten vertieft.

Der Brunnen ist als gewölbte Nische in einen mit Efeu überrankten Felsen eingelassen und wird von der Skulptur einer liegenden Frau mit Amphora bekrönt. Durch ein Rundbogentor führt eine Treppe zu ihm hinauf. Das Motiv ist von den alten Nymphenheiligtümern inspiriert, die in der Antike in natürlichen Wasser führenden Grotten angelegt und mit schmückendem Beiwerk wie Skulpturen und Weihgaben bedacht wurden.¹ Nymphen galten meist als die wohlthätigen Geister bestimmter Höhlen, Wiesen oder Quellen. Letzteren wurden in der Antike heilende Kräfte nachgesagt. Diese schattigen Nymphäen, wie man die Heiligtümer nannte, sind, ähnlich wie die Höhlen Pans, ein zentrales Element der Bukolik. Grotten waren seit dem 16. Jahrhundert ein verbreitetes Element in der Gartenkunst Europas. Ausgehend von Italien und Frankreich wurden sie in vielen Varianten errichtet, etwa als eigenständige Pavillons, Brunnen, Grottentheater oder Grottensäle. Im 19. Jahrhundert wurde der Nymphenbrunnen zum wichtigen Gestaltungselement des englischen Landschaftsgartens.

Das Gemälde *Der arkadische Brunnen* von Salomon Gessner diente der Radierung als Vorlage und wurde zwischen 1805 und 1807 von Carl Wilhelm Kolbe dem Älteren, neben anderen Gemälden von Gessner, im Auftrag der Gessnerschen Buchhandlung in Zürich reproduziert.² In seiner Dessauer Zeit zeichnete Kolbe hauptsächlich Landschafts- und Pflanzendarstellungen aus seiner Umgebung.

Er wurde besonders bekannt durch seine so genannten „Kräuterblätter“, in denen er gekonnt die Sumpflvegetation wiedergab.³ Auch bei den Reproduktionen nach Gessner legte Kolbe Wert auf eine differenzierte Wiedergabe der einzelnen Pflanzen.

CB

¹ Emsländer 2002, S. 176.

² Leeman-Van Elck 1930, S. 313.

³ Martens 1976, S. 12.



LA FONTAINE EN ARCADIE.

216. L'édifice en pierre se trouve dans le jardin de la belle Couronne.

Aquatinta und Radierung in Braun
302 x 262 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Friedrich Christian Gottlieb Geysler (1772-1846)

Italienische Landschaft mit ruhendem Vieh

um 1800

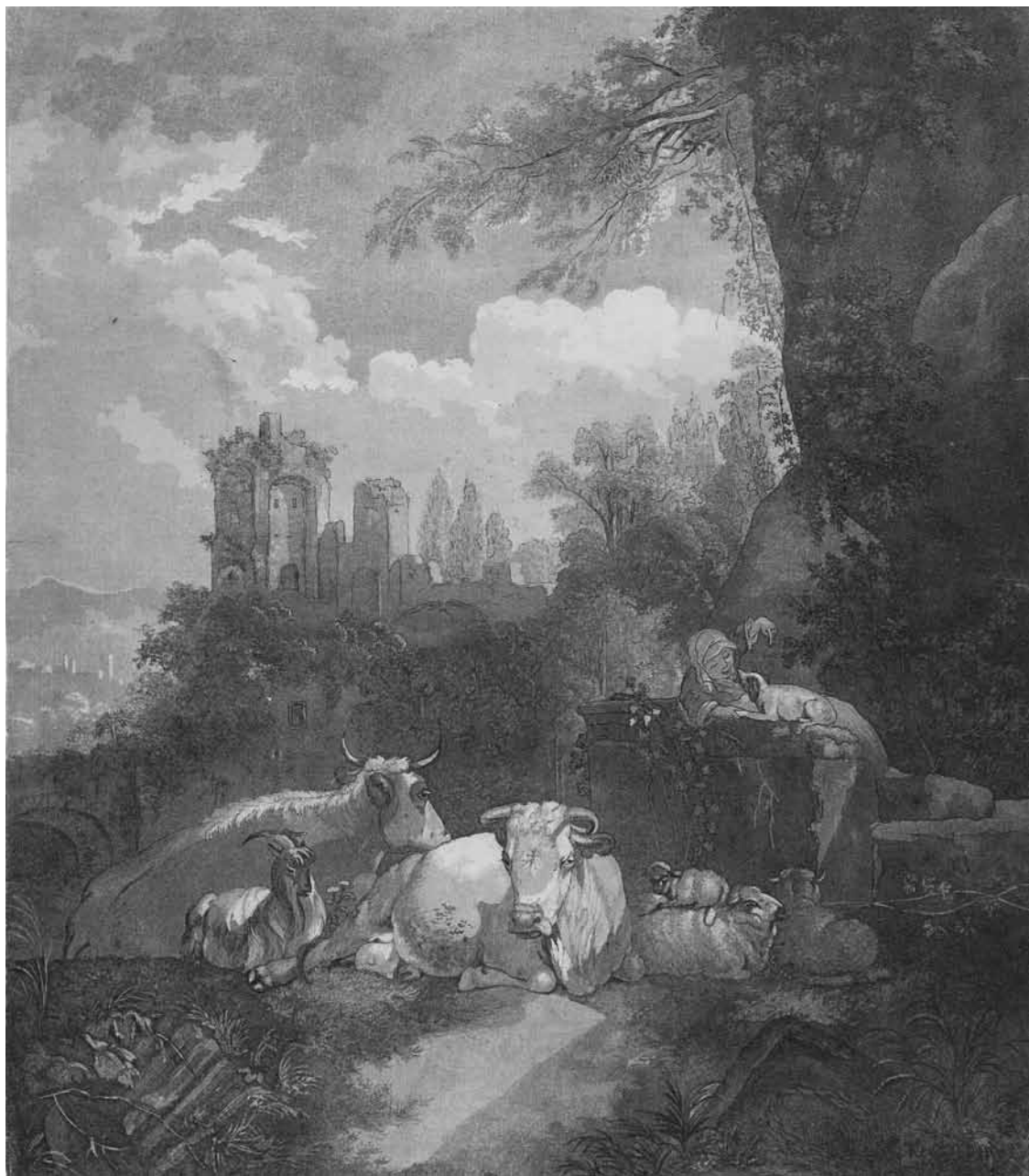
In einer stimmungsvollen Landschaft macht eine Hirtin gerade Rast mit ihrer Herde. Ausgelassen spielt sie im Schatten eines Felsens, der sich am rechten Bildrand majestätisch erhebt, mit einem kleinen Hund. Ihre kleine Herde hat sich im zentralen Bildvordergrund mittlerweile niedergelassen. Im Mittelgrund erblickt man eine von Pflanzen bewachsene Ruine, dahinter öffnet sich eine idyllische Landschaft mit einer friedlichen, sonnenbeschienenen Stadt am Horizont. Geyslers Aquatinta ist eine seitenverkehrte Reproduktion eines auf 1673 datierten Gemäldes von Johann Heinrich Roos (1631-1685).¹ Roos, der sich in seinen Gemälden und Radierungen vielfach mit dem Thema der Hirtenidylle befasste, komponiert in diesem Gemälde eine beschaulich und ruhig wirkende Szenerie, die vom Licht der südlichen Sonne geprägt ist. Adäquat ist es dem Graphiker Friedrich Christian Gottlieb Geysler in seiner Reproduktion gelungen, genau diese Momente wiederzugeben. Neben der bewusst in Kauf genommenen Seitenverkehrung änderte der Künstler das Querformat der Gemäldevorlage jedoch in ein Hochformat und verlieh der Szenerie durch diesen Eingriff die Wirkung einer gegenüber Roos' Komposition noch gesteigerten Abgeschlossenheit und Ruhe.²

Bis heute werden die Arbeiten Geyslers, der ein Sohn des berühmten Kupferstechers und Malers Christian Gottlieb Geysler (1742-1803) war, mit denen seines Vaters verwechselt.

CSK

¹ Das Gemälde mit dem Titel *Italienische Landschaft mit ruhendem Vieh* befindet sich im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig, Inv.Nr. 562.

² Zwei weitere Stiche nach Roos Gemälde existieren, die ebenfalls Hochformate darstellen: Friedrich Hohe (1802 -1870), *Ruhende Herde*, 1834, Lithographie, sowie Thomas Heawood (tätig um 1840), *Viehstück*, ca. 1851, Stahlstich. Zu beiden vgl. AK Kaiserslautern 2006, Nr. 15 u. 16. Möglicherweise diente Geyslers Blatt beiden Künstlern als Vorlage für ihre Nachstiche.



Johann Gottlob Schumann (1761-1810)
nach Johann Christian Klengel (1751-1824)

Das Nymphenbad
um 1779/88¹

Radierung
244 x 199 mm (Blatt)
147 x 130 mm (Platte)

Tschirschky T VI. Abt., Nr. 30; Rümmer
S. 94 (2. Zustand); Fröhlich GA 65

Badende Nymphen, ob an Quellen oder Flüssen, gehörten in der barocken und klassizistischen Landschaftsmalerei zum Standardrepertoire und wurden für gewöhnlich als Staffage vor die eigentlich behandelte Natur gesetzt. Um so erstaunlicher, hier ein hoch aufragendes, italienisch anmutendes Mauerwerk mit oberhalb abschließender Brüstung und mit einem darin eingelassenen Turm vorzufinden, aus dessen Schlot Rauch aufsteigt. Eine hier aufgestellte, dem Betrachter abgewandte Statue weist darauf hin, dass hinter der Mauerkrone ein Weg verlaufen muss, der sich über dem breit und ruhig fließenden Gewässer erhebt und sich nunmehr als Teil einer turmbewehrten Brücke erweist. Die am Flussufer sitzenden, nackten Mädchen sowie die sich im Wasser Entkleidende sind von einer spielerischen Natürlichkeit geprägt. So möchte man den von Johann Christian Klengel stammenden zeichnerischen Entwurf fast als Gegenposition zum im Dresdner Zwinger realisierten barocken Nymphenbad Pöppelmanns werten. Dies gerade vor dem Hintergrund der direkten Übernahme des Titels des Bauwerks, so als wisse Klengel nunmehr ein solches Nymphenbad um vieles natürlicher einzufangen. Klengel war 1777 als erstes Mitglied der 1764 begründeten Dresdner Akademie der Künste zugleich Schüler dieser Anstalt gewesen. Seither hatte er selbst Lehrlinge zu unterweisen. 1780 nannte er in einer uns erhaltenen Nachricht unter den seinen auch Johann Gottlob Schumann, von dem uns sogar eine Arbeit aus dem Vorjahre erhalten geblieben ist.² Schumann wird die vorliegende Radierung wohl während seiner Lehrzeit angefertigt haben.³

BJW

¹ Die auf uns gekommenen Radierungen Schumanns nach Klengel datieren allesamt zwischen 1779 und 1788. Vgl. Fröhlich GA 65-74.

² Fröhlich 2005, S. 10.

³ Möglicherweise blieb Schumann bis 1788 Schüler Klengels, denn offenbar gab es keine zeitlich begrenzte Lehrzeit, so blieb Johann Gottlieb Samuel Stamm beispielsweise sechs Jahre bei Klengel. Spätestens 1790, als sein Lehrer eine anderthalbjährige Italienreise antrat, wird Schumann eigene Wege gegangen sein. Vgl. Fröhlich 2005, S. 10f.



Das Nymphenbad.

Lithographie, beidseitiger Druck
150 x 135 mm (Blatt)

aus: Geheimnis des Steindrucks in
seinem ganzen Umfange von einem
Liebhaber, Cotta 1810

Christian Friedrich Traugott Duttenhofer (1778-1846)

Ein Wanderer mit Pferd
um 1810

Duttenhofer ist eigentlich bekannt für seine Reproduktionsstiche nach älteren und zeitgenössischen Meistern der Landschaftsmalerei – Poussin, Bril, Both, Domenichino oder Lorrain.¹ Das Blatt ist die sechste Beilage zu der Schrift *Das Geheimnis des Steindrucks in seinem ganzen Umfange* [...], erschienen 1810. Es diente der praktischen Anleitung zu einem neuen zukunftsweisenden Verfahren. Verbunden mit den Erfahrungswerten des Verfassers Gottlob Heinrich Rapp war es das erste eigentliche Lehrbuch der Lithographie. Die beigefügten Blätter sollten „nicht als eigentliche Kunstwerke, sondern nur als Proben von dem, was sich die Liebhaberey nach der gegebenen Anleitung leicht selbst erschaffen kann; zugleich auch als Beweis: was sich von der Dauer gestochener Steine erwarten lässt; und: dass jede Art von Stein-Bearbeitung auf dünnes Papier abgedruckt werden könne“ verstanden werden. Nummer Fünf der Beilage ist „Eine gestochene Landschaft. Erster Versuch von Herrn Duttenhofer“, Nummer Sechs „Die nämliche Landschaft, aber retouschirt und mit Zusätzen versehen [wie der schmale dünne Ast der rechten Baumgruppe], nachdem sie schon eine grosse Anzahl von Abdrücken ausgehalten hatte.“² Wiederholt trägt der deutsche Kupferstecher Christian Friedrich Traugott Duttenhofer zur Buchillustration bei, darunter zählen Alexander von Humboldts *Reisebeschreibungen* und Cottas *Taschenbuch für Gartenfreunde*. Hier erprobt er die Manier des Kupferstechens mit einem neuen Druckverfahren, das die Imitation der Ausdruckswerte der älteren Technik zuließ und so zum Vergleich zwischen Tradition und technischer Neuerung anregen sollte.

Die Rahmung der Vegetation und das Öffnen des Bildraumes in die Tiefe lehnen sich an malerische Traditionen der Landschaftsdarstellung an. Der Wanderer mit seinem Pferd wird zur Staffage vor dem eigentlichen Hauptakteur, der Natur. Licht und Schattenspiel im Blattwerk, die bewegende Natur als individuelle Erscheinung, folgt dem individuellen Blick auf ihre Erscheinung.

DT

¹ Fröhlich 2002, S. 284.

² Rapp 1810, Nachdruck 1993, keine Paginierung.



Radierung
250 x 306 mm (Blatt)
167 x 227 mm (Platte)

Carl Ludwig Frommel (1789-1863)

Bei Subiaco

1815

Aus der geheimnisvollen Dunkelheit einer riesigen Höhle öffnet sich der Blick auf die ferne *Rocca Abbaziale* mit der Zwingburg der Äbte und den am Berghang gelegenen Häusern von Subiaco. Das um 1800 populäre Motiv solcher Höhlendarstellungen liefert dem Betrachter eine abwechslungsreiche „Verquickung von unmittelbarem ästhetischem Natureindruck und literarisch-intellektueller Assoziation“.¹ Man erfreut sich an dialektischen Kontrasten, wie Hell-Dunkel, Offen-Geschlossen oder Stein gegenüber üppiger Vegetation. Dann, in einem zweiten Schritt, wird man an den heiligen Benedikt erinnert, der in einer Höhle bei Subiaco sein Eremitendasein führte und in der nahe gelegenen Gegend mehrere Klöster gründete. „Ora et labora (et lege), Deus adest sine mora“². Dieser bekannte Grundsatz der Benediktiner sollte den Menschen zur Gottes- und zur Selbsterkenntnis führen. Die abgeschiedene Höhle und der lesende Mönch – samt der ansonsten menschenleeren Landschaft – erscheinen hier sowohl als ein topographischer als auch als ein geistiger Raum, in dem man sich Gott öffnen kann. Die sonst für Eremitendarstellungen typische Dramatik fehlt gänzlich. Die meditative Ruhe, die der Mönch ausstrahlt, ist der des Schäfers verwandt, denn mit dem Schäferleben wurde die *vita contemplativa* – im Kontrast zur *vita activa* – assoziiert. Die Höhle ist daher für beide ein natürlicher Rückzugsort und gleichzeitig ein „Fenster zur Welt“³, das wie ein Fernrohr einen schärferen Blick auf das Wesen der Dinge ermöglicht. Der idyllische Moment findet auch im fließenden Wasser seinen Ausdruck, welches man wiederum auch als Zeichen seelischer Reinheit lesen kann.

In seiner rein praktischen Funktion diente das Bild Italienreisenden sicherlich auch als eine Art Gedächtnisstütze. So konnte man mit dem Ortsnamen später die landschaftlichen und kulturellen ‚Highlights‘ verbinden und die Erinnerungen neu aufleben lassen.

GM

¹ Röder 1985, S. 62.

² Aus dem Lateinischen: Bete und arbeite (und lies); Gott steht dir unverzüglich bei.

³ Röder 1985, S. 97.



A. T. P. 1840

Karl Ludwig Frommel (1789-1863)

Bei Syracus

1816

Radierung
 247 x 304 mm (Blatt)
 172 x 213 mm (Platte)

Denkt man an eine Porträtierung arkadischer Lebensumstände, so würde Frommels Radierung wahrscheinlich einer solchen Vorstellung entsprechen: Umhüllt von flirrender Hitze, erhebt sich ein mächtiger Baum Schatten spendend über eine zu seinen Wurzeln sitzende Frau, die Wolle auf eine Spindel dreht. An kräftigen Ästen befestigt, schläft ein Kind vor ihr in einer Hängematte. Schafe laben sich an einer Quelle und äsen im Gras. Durch die Bäume hindurch ist im Hintergrund ein sonniger Treppenaufgang zu erkennen, der zu einer hohen, von einem Rundbogen bekrönten Tür und dem nicht weiter sichtbaren Gebäude führt – die Architektur fügt sich vollkommen harmonisch in die sie umgebende Natur ein.

Frommels Werk besticht durch ein gekonntes und ausgewogenes Zusammenspiel von Mensch und Natur. Nichts scheint über das jeweils Andere zu herrschen.

Wie schon zahlreiche andere Künstler vor ihm, bereist auch Frommel in den Jahren 1812-1817 Italien – auch Sizilien, Theokrits Heimat – hält seine Eindrücke graphisch fest und publiziert sie 1840 als *Carl Frommel's Pittoreskes Italien*.¹

Jahre zuvor erhielt er in Paris die Möglichkeit, die Werke Poussins und Lorrains zu studieren. So erscheint zwar auch bei Frommel die Natur idealisiert und wirkt trotz ihrer Einfachheit majestätisch, doch verzichtet er sowohl auf mythologische als auch auf christologische Motive und ist ebenso wenig der Antikenrezeption verhaftet.² Seine Werke platzieren das Gesehene im Hier und Jetzt, haben sich von klassizistischen Sehgewohnheiten verabschiedet, und erlangen vielleicht gerade deswegen eine größere Glaubwürdigkeit und auch Identifizierbarkeit.

AD

¹ Sizilien findet in diesem Werk allerdings keinerlei Erwähnung.

² Vgl. dazu z. B. Lorrains *Paysage avec Apollon et Mercure* und *Paysage avec Céphale et Procris reconciliés par Diane* in AK Nancy 1982, S. 305-307. Darüber hinaus auch Lorrains *Landscape with Paris and Oenone* in Rossholm Lagerlöf 1990, S. 153.



PALESTINE

Anton Edler (1798-1856)

Eine Flußbrücke mit der Ruine eines Torhauses
um 1830

Radierung

107 x 166 mm (Blatt, bis über den Plattenrand beschnitten)

Auch hier hält eine Architekturruine Einzug in eine pittoreske Alltagsdarstellung zwischen Hirtenstab und Fischerboot. Mahnend steht sie überwältigend im Mittelpunkt der Betrachtung. Wie ein Denkmal ragen die Reste einer vergangenen Kultur empor, deren Mauern jedoch den Grundstein, bzw. wörtlich zu nehmen: den Einlass bieten - ein Stadttor in die Gegenwart. Ihre Präsenz verkörpert die Einfachheit, Stille und Größe nach Goethe. Die Natur nimmt Besitz von ihr und führt Architekturen von Menschenhand der Natur zurück. Ein gleichgerichteter Wolkenzug, das Wachstum der Natur in den Mauerritzen, dazu die vegetative Rahmung der Darstellung unterstreichen die Natürlichkeit und stille Gewalt ihrer Gegenwart. Eine harmonische Koexistenz voll Licht- und Schattenspiel, lassen den Ort traumhaft entrücken. Die vorliegende Graphik fällt aus dem Œuvre Edlers heraus. Er ist als deutscher Zeichner, Lithograph, Kupferstecher und späterer Daguerreotypist in seinen Schaffen stark verankert mit der topographischen Arbeit im Königreich Bayern. Ab 1813 war er im militärisch-topographischen Büro des Generalquartiermeisterstabs in München als Kupferstecher beschäftigt. Als sein Hauptwerk kann man seine Arbeit am großen topographischen Atlas Bayerns bezeichnen. Seine Stiche bleiben in der Gegenwart Münchens und Bayerns verhaftet. Einzig die Erwähnung einer römischen Landschaft findet sich im Lagerkatalog der Lentner'schen Hofbuchhandlung¹; mag sein, ein probendes Werkstück. Aber vielleicht kann sie auch verstanden werden in Bezug auf das Erschaffen eines arkadischen literarischen Bildes nach Sannazaro oder Vergil: dem Entrücken der eigenen historischen Realität und Arbeitswelt mit dem handwerklichen Geschick eines Kupferstechers.²

DT

¹ Lager-Kat. XIV von Lentner, München 1913

² Korbacher 2007, S. 16-18.



Ant. Edler fecit.

Ansicht des Moseltals bei Trier

1824

Lithographie

Blatt 482 x 695 mm, Platte teilweise beschnitten, Blattrand auf Rückseite verstärkt, in Falz geklebt

Subscriptio:

Gedr. v[on] J[oseph] Selb.; rechts: Nach der Natur und auf Stein gezeichnet von J. A. Ramboux; darunter: Ansicht des Moselthales oberhalb Trier; darunter: im Vordergrunde die Reste des römischen Amphitheaters

Aus einer Serie von vier Blättern, erschienen in „Malerische Ansichten der merkwürdigsten Alterthümer und vorzüglichster Naturanlagen im Moselthale bey Trier“

Nagler 2, Brulliot 2643

„Noch manche Alterthümer und geschichtliche Merkwürdigkeiten haben wir in unserem schönen Moselthale aufzuweisen, und diese sind ausgezeichnet genug, um die Aufmerksamkeit der Gebildeten in Anspruch zu nehmen. In dieser Hinsicht darf sich wohl keine Stadt Deutschlands mit Trier vergleichen [...]“ so schrieb Johann Hugo Wyttenbach im Jahre 1824.¹ Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts verändern archäologische Grabungen das Stadtbild Triers auf der Suche nach der einstigen antiken Residenz Kaiser Konstantins. Im Zuge dieses anwachsenden Interesses erscheinen vier Blätter des hier damals ansässigen Künstlers Ramboux in einer Serie, die das antike Erbe Triers in seinen römischen Ruinen künstlerisch und literarisch würdigt. Viele Gelehrte begaben sich, von regem Interesse für die römischen Altertümer angetrieben, nach Trier und ebneten so den Weg für die Aufarbeitung der Stadtgeschichte und ihrer kulturhistorischen Bedeutung, die bis heute die Grundlage für den nicht abebbenden Besucherstrom bildet.² Die Ruinen vergangener Tage, mit ihrem Blick auf die kultivierte Landschaft, bieten dem Wanderer und den Rastenden Geborgenheit und Ruhe, wie sie auch den Hirten in Arkadien zuteil wurden. Die *Grand Tour* oder die rein imaginären Reisen der Dichter und Denker nach Arkadien muss der Daheimgebliebene demnach nicht mehr antreten. Ganz gemäß des Sprichworts *Warum in die Ferne schweifen? Sieh, das Gute liegt so nah* findet jedermann Arkadien nunmehr auch beim Verweilen in der heimatlichen Natur. Diesem Zeitgeist geschuldet ist auch, dass diese Druckgraphiken zum Erinnerungsbild für die heimisch-städtischen Attraktionen wurden, wie man sie seit jeher schon den Pilgern in Rom und anderswo angeboten hatte.

KB

¹ Einleitung zum ersten Heft der *Malerischen Ansichten*, 1824.

² Ahrens 1991, S. 64 ff.



414 - 7. 261

Das Bild ist nach dem Original von P. A. B. 1800

ANSICHT DES MOSELTHALES OBERHALB TRIER.

im Vordergrunde die Reste des römischen Amphitheaters



LITERATURVERZEICHNIS

AK Amsterdam 2003

Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawing, Prints and Paintings, hrsg. v. Huigen Leeftang / Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 2003.

AK Antwerpen 1998

Abraham Ortelius (1527-1598): cartograaf en humanist, hrsg. v. Robert W. Karrow Jr. *et al.*, Museum Plantin-Moretus, Koninklijke bibliotheek van België, Turnhout 1998.

AK Berlin 1989

Asmus Jakob Carstens und Joseph Anton Koch. Zwei Zeitgenossen der Französischen Revolution, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1989.

AK Bonn-Bad Godesberg 1979

Wie die Alten den Tod gebildet. Wandlungen der Sepulkralkultur, 1750-1850 (Kasseler Studien zur Sepulkralkultur, hrsg. v. Dr. Hans-Kurt Boehlke, Bd.1), Mainz 1979.

AK Bremen/Lübeck 1987

In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts, AK Bremen/Lübeck hrsg. v. Kunsthalle Bremen und Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Bremen 1987.

AK Düsseldorf 2007

Der große Pan ist tot! Pan und das arkadische Personal, hrsg. v. Stiftung Schloss und Park Benrath, Düsseldorf 2007.

AK Essen/Wien 2003

Die flämische Landschaft 1520-1700, hrsg. v. Klaus Ertz, Kulturstiftung Ruhr Essen und Kunsthistorisches Museum Wien, Lingen 2003.

AK Hamburg 1999

Im Blickfeld. Böhmen liegt am Meer. Die Erfindung der Landschaft um 1600, hrsg. v. Thomas Ketelsen, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999.

AK Hannover 1984

Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Wilhelm-Busch-Museum, hrsg. v. Gerhard Langemeyer, München 1984.

AK Karlsruhe 1981

Johann Michael Moscherosch. Barockautor am Oberrhein, Satiriker und Moralist, Badische Landesbibliothek, bearb. v. Irene-Annette Bergs, Karlsruhe 1981.

AK Kassel 2009

Philips Wouwerman 1619-1668, hrsg. v. Frederik Duparc / Quentin Buvelot, Kassel 2009.

AK Köln 1977

Peter Paul Rubens 1577-1640. Maler mit dem Grabstichel – Rubens und die Druckgraphik, Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln, Köln 1977.

AK Köln 1991

I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. David A. Levine / Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz Museum Köln und Centraal Museum Utrecht, Mailand 1991.

AK Los Angeles 1992

Hendrick Goltzius and the classical tradition, hrsg. v. Glenn Harcourt, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles 1992.

AK Luxembourg 2009

Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830, hrsg. v. Stephan Brakensiek / Michel Polfer, Mailand 2009.

AK München 1983

Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, hrsg. v. Marcel Roethlisberger, Haus der Kunst, München 1983.

AK Nancy 1982

Claude Gellée et les peintres lorrains en Italie au XVII siècle, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Nancy 1982.

AK New York 1992

Jusepe de Ribera, 1591-1652, hrsg. v. Alfonso E. Pérez Sánchez/Nicola Spinosa, The Metropolitan Museum of Art, New York 1992.

AK Schwerin 2006

Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens, hrsg. v. Pieter Biesboer / Gerdien Wuestman, Frans Hals Museum, Haarlem, Kunsthhaus Zürich, Staatliches Museum Schwerin, Stuttgart 2006.

AK Stuttgart 2005

Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hrsg. v. Elsbeth Wiemann, Staatsgalerie Stuttgart, Köln 2005.

AK Utrecht 1965

Nederlandse 17e Eeuwse Italianiserende Landschapschilders / Dutch 17th Century Italianate Landscape Painters, hrsg. v. Aelbert Blankert, Utrecht Centraal Museum 1965.

AK Utrecht 1993

Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw, Centraal Museum Utrecht 1993, hrsg. v. Peter van den Brink, Zwolle 1993.

AK Wien 1986

Die Niederländer in Italien, Italianisante Niederländer des 17. Jahrhunderts aus österreichischem Besitz, hrsg. v. Residenzgalerie Salzburg, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien, Salzburg 1986.

AK Wien 2007

Traum vom Süden. Die Niederländer in Italien, hrsg. v. Renate Trnek, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 2007.

AK Wörlitz 1996

Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hrsg. v. Frank-Andreas Bechtholdt / Thomas Weiss, Wörlitz 1996.

Ackermann 2001

Marion Ackermann: SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts, Ostfildern-Ruit 2001.

Ahrens 1991

Dieter Ahrens (Hrsg.): Johann Anton Ramboux: Ansichten von Trier, Trier 1991.

Andresen 1866-1874

Andreas Andresen: Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken, 5 Bde., Leipzig 1866-1874 (Nachdr. der Ausg. Leipzig 1872, Hildesheim u. a. 1971).

Anonym 1642

Anonym: Die verwüstete vnd verödete Schäferey / Mit Beschreibung deß betrogenen Schäfers Leorianders Von seiner vngetrewen Schäferin Perelina. Gedruckt im Jahr 1642, in: Kaczerowsky, Klaus (Hrsg.): Schäferromane des Barock, Reinbek bei Hamburg 1970, S.97-160.

Asche 1966

Sigfried Asche: Balthasar Permoser und die Barockskulptur des Dresdner Zwingers, Frankfurt am Main 1966.

Baier 2005

Thomas Baier: Christliche und heidnische Poetik im *Bucolicum Carmen*, in: Petrarca und die römische Literatur, hrsg. v. Ulrike Auhagen / Stefan Faller / Florian Hurka, Tübingen 2005, S. 147-156.

Barber / Barker 2001

Richard Barber / Juliet Barker: Die Geschichte des Turniers, Zürich 2001.

Bauer 1979

Marieluise Bauer: Studien zum deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts, Diss., München 1979.

Bergemann 1913

Fritz Bergemann: Salomon Geßner. Eine literarisch-biographische Einleitung, München 1913.

Bergmann 1999

Günther Bergmann: Claude Lorrain. Das Leuchten der Landschaft, München u. a. 1999.

Berns 1991

Jörg Jochen Berns: Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pergnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in: Georg Philipp Harsdörffer – Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, hrsg. v. Italo Michele Battafarano (Forschungen zur europäischen Kultur, Bd.1), Bern-Berlin u.a. 1991, S. 23-81.

Betthausen 1994

Peter Betthausen: Spaziergänge in Italien, Frankfurt/M u. a. 1994.

Biesboer 2006

Pieter Biesboer: Nicolas Pietersz Berchem – Meister aus Haarlem, in Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens, Frans Hals Museum, Haarlem, Kunsthau Zürich, Staatliches Museum Schwerin, hrsg. v. Pieter Biesboer, Gerdien Wuestman, Stuttgart 2006, S. 11-38.

Bloch 1979

Peter Bloch: Der Tod aus der Sicht der Hinterbliebenen, in: AK Mainz 1979, S. 26-37.

Bode 1923

Wilhelm von Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen, Leipzig 1923.

Boetticher 1979

Friedrich von Boetticher: Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, Hofheim am Taunus 1979.

Bolten 2007

Jaap Bolten: Abraham Bloemaert c. 1565-1651, The Drawings, 2 Bde., Leiden 2007.

Böschenstein-Schäfer 1977

Renate Böschenstein-Schäfer: Idylle. 2. durchges. u. erg. Aufl., Stuttgart 1977.

Brandt 2006

Reinhard Brandt: Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung, Freiburg 2006.

Breitenbach 2005

Hermann Breitenbach (Hrsg.): P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Epos in 15 Büchern, Stuttgart 2005.

Brilli 1989

Attilio Brille: Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert, Köln 1989.

Brilli 2001

Attilio Brilli: Als Reisen eine Kunst war – Vom Beginn des modernen Tourismus. Die „Grand Tour“, Berlin 2001.

Brinkmann 1985

Sabine Ch. Brinkmann: Die deutschsprachige Pastorelle, 13. bis 16. Jahrhundert (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, hrsg. v. Ulrich Müller u.a., Nr. 307), Göppingen 1985.

Brun 1818

Friederike Brun: Ueber den Landschaftsmahler Reinhard in Rom, in: Morgenblatt der gebildeten Stände, Stuttgart 1818, Nr. 284–286.

Burk 1981

Berthold Burk: Elemente idyllischen Lebens. Studien zu Salomon Gessner und Jean-Jacques Rousseau, Frankfurt/M. u.a. 1981.

Burke 1995

Peter Burke: Ludwig XIV., die Inszenierung des Sonnenkönigs, übers. aus dem Engl. von Matthias Fienbork, Frankfurt/M. 1995.

Buchheit 1968

Vinzenz Buchheit: Augustinus unter dem Feigenbaum (zu Conf. VIII), in: Vigiliae Christianae 22, 1968, S. 257–271.

Busch 1997

Werner Busch (Hrsg.): Landschaftsmalerei, Berlin 1997.

Buttlar 1995

Adrian von Buttlar: Das Grab im Garten. Zur naturreligiösen Deutung eines Gartenmotivs, in: „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert, hrsg. v. Heinke Wunderlich (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 13), Heidelberg 1995, S.79–118.

Büttner 2006

Nils Büttner: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006.

Büttner 2000

Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000.

Cervantes 1605–1615

Miguel de Cervantes Saavedra: Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha, 2 Bde., hrsg. und übers. v. Susanne Lange, München 2008.

Cervantes 1613

Miguel de Cervantes Saavedra: Exemplarische Novellen, in: Gesamtausgabe in vier Bänden, Bd.1, hrsg. u. übersetzt v. Anton M. Rothbauer, Stuttgart 1963.

Coffin 1994

David R. Coffin: The English Garden. Meditation and Memorial, Princeton 1994.

Coleman 1977

Robert Coleman (Hrsg.): Vergil Eclogues, Cambridge 1977.

Curtius 1969⁷

Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern 1969⁷.

Damiani / Mujica 1990

Bruno Damiani / Barbara Mujica: Et in Arcadia ego, Essays on the death in the pastoral novel, Lanham 1990.

Dedner 1972

Burghard Dedner: Vom Schäferleben zur Agrarwirtschaft. Poesie und Ideologie des „Landlebens“ in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7, 1972, S.40-83.

Dejardin 2008

Ian A.C. Dejardin: The Dutch Italianates, 17th – century Masterpieces from Dulwich Picture Gallery, London 2008.

Deseine 1699

François Jacques Deseine: Nouveau Voyage d'Italie, Lyon 1699.

Ebbinghaus 1997

Heidi Ebbinghaus: Der Landschaftsgarten. Natur und Phantasie in der deutschen Literatur des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1997.

Ehrmann-Herfort 2008

Sabine Ehrmann-Herfort: Mythos Arkadien, Die Academia dell'Arcadia und ihr Einfluss auf Händels Sujets in Römischer Zeit, in: Händel-Jahrbuch 54, 2008, S. 91-102.

Emsländer 2002

Fritz Emsländer: Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen in der Goethezeit, Frankfurt u. a. 2002.

Erben 2008

Dietrich Erben: Kunst des Barock, München 2008.

Etlin 1984

Richard A. Etlin: The Architecture of Death: the Transformation of the Cemetery in Eighteen-Century Paris, Cambridge 1984.

Feeley 1992

Inger Feeley: Goltzius and the Netherlandish Interest in Classical Art, in: Hendrick Goltzius and the classical tradition, hrsg. v. Glenn Harcourt, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles 1992, S. 32-35.

Fernow / Riegel 1867

Karl Ludwig Fernow / Herman Riegel (Hrsg.): Carstens, Leben und Werke, Hannover 1867.

Frank 1999

Hilmar Frank: Kenotaphien auf dem Papier. Gedächtnislandschaften um 1800 von Jean Koch, Jacob Wilhelm Mechau und Janus Genelli, in: Memory & Oblivion: proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996, hrsg. v. Wessel Reinink, Kluwer 1999, S. 325-334.

Freund 1981

Winfried Freund: Die literarische Parodie, Stuttgart 1981.

Friedlaender 1919⁹

Ludwig Friedlaender: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine, Bd. 1, Leipzig 1919⁹.

Friedlaender 1921

Walter Friedlaender: Claude Lorrain, Berlin 1921.

Friedlein u.a. 2008

Roger Friedlein / Gerhard Poppenberg / Annett Volmer (Hrsg.): Arkadien in den romanischen Literaturen. Zu Ehren von Sebastian Neumeister zum 70. Geburtstag (Germanisch-romanische Monatsschrift, hrsg. von Renate Stauff und Conrad Wiedemann), Beiheft 33, Heidelberg 2008.

Frizell 2009

Barbaro Santillo Frizell: Arkadien Mythos und Wirklichkeit, Wien 2009.

Fröhlich 2005

Anke Fröhlich: „Glücklich gewählte Natur...“, Der Dresdner Landschaftsmaler Johann Christian Klengel (1751-1824), Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen, Radierungen und Lithographien, Hildesheim 2005.

Fröhlich 2008

Anke Fröhlich: „...er folgte seinem eigenen Genius...“. Dem Landschaftsmaler Jacob Wilhelm Mechau (1745-1808) zum 200. Geburtstag, in: Dresdener Kunstblätter 52, 2008, 2, S. 80-91.

Frommel / Winkles 1840

Carl Frommel / H. Winkles (Hrsg.): Carl Frommel's Pittoreskes Italien. Nach dessen Original-Gemälden und Zeichnungen, Leipzig 1840.

Garber 1976

Klaus Garber (Hrsg.): Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976.

Garber 1982

Klaus Garber: Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopischer Literaturform Europas, in: Voßkamp 1982, Bd.2, S. 37-81.

Garber 1996

Klaus Garber: Schäferdichtung, in: Fischer-Lexikon-Literatur, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main 1996, S. 1746-1765.

Geese 1930

Walter Geese: Die heroische Landschaft von Koch bis Böcklin, Strassburg 1930.

Gerson 1983

Horst Gerson: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Amsterdam 1983.

Gessner 1762-72

Salomon Gessner: S. Gessners Schriften, Zürich 1762-72 (Repr. Nachdr. in: Sämtliche Schriften in drei Bänden, hrsg. v. Martin Bircher, Zürich 1972).

Gessner 1973

Salomon Gessner: Idyllen, Stuttgart 1973.

Gleim 1743

Johann Wilhelm Ludewig Gleim: Der blöde Schäffer, 1743, in: Sämtliche Werke. Repr. Nachdr. der Ausg. Halberstadt 1811, Hildesheim/New-York 1971, S.17-72.

Goethe 1950

Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke - Hamburger Ausgabe, Bd. 3, Romane und Novellen, Wilhelm Meisters Wanderjahre, hrsg. v. Erich Trunz, Hamburg 1950.

Goethe 1985

Johann Wolfgang von Goethe: Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausgabe, 21 Bde., hrsg. v. Karl Richter, München 1985.

Göbel 1982

Heidi Göbel: Die Parodie der englischen Hirtendichtung, Heidelberg 1982.

Gorgias 1670

Johann Gorgias: Veriphantors Betrogener Frontalbo, Das ist Eine Liebes- und Klägliche TrauerGescicht / welche sich mit dem Frontalbo und der schönen Orbella begeben..., o.O. 1670.

Grimmelshausen 1669

Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen: Der Abetheuerliche Simplicissimus Teutsch, Monpelgart 1669 (Grimmelshausen: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1970).

Grimmelshausen 1672

Hans Jakob Christoffel Grimmelshausen: Das wunderbarliche Vogel-Nest / Der Springinsfeldischen Lehrerin / Voller Abenteuerlichen / doch lehreichen Geschichten / auff Simlicianische Art sehr nützlich und kurzweilig zu lesen..., Monpelgart 1672 (Grimmelshausen: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, hrsg. v. Rolf Tarot, Tübingen 1970).

Groot 1926

Cornelius Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, 10 Bde., Esslingen 1907-1926.

Gryphius 1661

Andreas Gryphius: Der Schwermende Schäfer Lysis, Brieg 1661 in: A.G.: Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke, Bd.8, Lustspiele II, hrsg. v. Hugh Powell, Tübingen 1972, S. 47-104.

Hammerstein 1974

Reinhold Hammerstein: Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter, Bern/München 1974.

Harjes 2004

Imke Harjes: Idylle und Arkadien im Werk von Salomon Gessner und Carl Wilhelm Kolb, in: „... es ist die Wahl des Schönsten“: Naturdarstellungen in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Michael Buchkremer, Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Marburg 2004, S. 35-46.

Harsdörffer 1648-1653

Georg Philipp Harsdörffer: Poetischer Trichter, 3 Bde., Nürnberg 1648-53, reprograph. Nachdr., Darmstadt 1975.

Heetfeld 1954

Gisela Heetfeld: Vergleichende Studien zum deutschen und französischen Schäferroman, Aneignung und Umformung des präziösen Haltungsideals der „Astrée“ in den deutschen Schäferromanen des 17. Jahrhunderts, Osnabrück 1954 (Inaugural-Dissertation).

Heineken 1778

Carl Heinrich von Heineken: Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés, Bd. 1 A, Leipzig 1778.

Hennebo 1981

Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann: Geschichte der deutschen Gartenkunst, Bd. III, Der Landschaftsgarten, Koenigstein 1981.

Henkel / Schöne 1996

Arthur Henkel / Albrecht Schöne (Hrsg.): Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1996.

Heine 1928

Albrecht-Friedrich Heine: Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes, Strassburg 1928.

Heinen 2001

Ulrich Heinen (Hrsg.): Rubens Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock, Göttingen 2001.

Helke 2005

Gun-Dagmar Helke: Johann Esaias (1721-1788), Augsburgischer Miniaturmaler, Kupferstecher, Verleger und Kunstakademiedirektor, München 2005.

Herbig 1949

Reinhard Herbig: Pan. Der griechische Bocksgott, Frankfurt/M., 1949.

Hinterholz 2009

Tanja Hinterholz: William Woollett (1735-1785) nach Claude Lorrain (1600-1682), Kat 034, Pastorale Landschaft mit römischen Ruinen, in: Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830, hrsg. v. Stephan Brakensiek / Michel Polfer, Mailand 2009, S.126-127.

Hirsch 1957

Arnold Hirsch: Die Entstehung der modernen Seelenlage im Schäferroman (1957), in: Garber 1976, S. 306-328.

Hirsch 1976

Arnold Hirsch: Die Polemik gegen die höfischen Tugenden in Stockfleths „Macarie“, in: Garber 1976, S. 327-346.

Hirschberger 1980

Johannes Hirschberger: Geschichte der Philosophie, 2 Bde., Köln 1980.

Hirschfeld 1779

Christian Cay Lorenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst, Bd. 1, Leipzig 1779.

Hirschfeld 2009

Gerhard Hirschfeld: Der Landschaftsgarten als Ausdruck des Spannungsfeldes zwischen Aufklärung und Romantik, in: Die Ordnung der Natur. Vorträge zu historischen Gärten und Parks in Schleswig-Holstein, hrsg. v. Rainer Hering, Hamburg 2009, S. 95-119.

Hirschmann 1979

Otto Hirschmann: Goltzius, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 14, hrsg. v. Ulrich Thieme / Fred C. Willis, Leipzig 1979, S. 349-353.

Hoogerwerff 1952

Godefridus Johannes Hoogerwerff: De Bentvueghels, Den Haag 1952.

Hollstein

Friedrich W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700, Amsterdam u. a. 1949 ff.

Hollstein 1953

Friedrich Wilhelm Hollstein: Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts: ca. 1450-1700, Volume I, Amsterdam 1953.

Hollstein 1953

Friedrich Wilhelm Hollstein: Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts: ca. 1450-1700, Volume VIII, Amsterdam 1953.

Holschneider 1964

Andreas Holschneider: Musik in Arkadien, in: Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Georg von Dadelsen, Wolfenbüttel 1964, S. 59-67.

Huizinga 1975

Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters, Stuttgart 1975¹⁾.

Hume 1829

Abraham Hume: Notices of the Lives and Works of Titian, London 1829. S. xlviii.

Hünemörder 1999

Christian Hünemörder: Lorbeer, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 7, hrsg. v. Hubert Cancik / Helmuth Schneider, Stuttgart 1999, S. 440-442.

Hünnerkopf 1987

Richard Hünnerkopf: Höhle, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 4, hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin 1987, Sp. 175-183.

Hunt 1988

John Dixon Hunt (Hrsg.): The genius of the place. The English landscape garden, 1620-1820, Cambridge 1988.

Joannides 2001

Paul Joannides: Titian to 1518. The assumption of genius, New Haven 2001.

Joannides 1991

Paul Joannides: Titian's Daphnis and Chloe, in: Apollo 352, 1991, S. 374-382.

Iser 1976

Wolfgang Iser: Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der englischen Renaissance, in: Garber 1976, S. 231-265.

Jauß 1963

Hans Robert Jauß: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der „Querelle des anciens et des modernes“, München 1963.

Kaczerowsky 1970

Klaus Kaczerowsky (Hrsg.): Schäferromane des Barock, Reinbek bei Hamburg 1970.

Kamphausen 1941

Alfred Kamphausen: Asmus Jakob Carstens, Neumünster 1941.

Karrow 1993

Robert W. Karrow, Jr.: Mapmakers of the Sixteenth Century and their Maps. Bio-Bibliographies of the Cartographers of Abraham Ortelius, 1570, Chicago 1993.

Keller 2009

Raymond Keller: Reproduktionsgraphik nach Philips Wouwermann, in: Graphik als Spiegel der Malerei. Meisterwerke der Reproduktionsgraphik 1500-1830, hrsg. v. Stephan Brakensiek u. Michel Polfer, Mailand 2009, S. 148-159.

Kesselmann 1976

Heidemarie Kesselmann: Die Idyllen Salomon Geßners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Idylle, (Hochschulschriften Literaturwissenschaft; Bd.18), Kronberg/Ts. 1976.

Kleist 1978

Heinrich von Kleist : Heinrich von Kleist, Werke und Briefe, Bd. 4 (Briefe), hrsg. v. Siegfried Streller, Berlin 1978.

Köhler 1976 (1)

Erich Köhler: Absolutismus und Schäferroman: Honoré d'Urfés „Astree“, in: Garber 1976, S. 266-270.

Köhler 1976 (2)

Erich Köhler: Wandlungen Arkadiens: Die Marcela-Episode des „Don Quijote“, in: Garber 1976, S. 202-230.

Köhler 1976 (3)

Erich Köhler: Die Pastourellen des Trobadors Gavaudan, in: Garber 1976, S. 122-139.

Köhler 1983

Erich Köhler: Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur, Bd. 15 Vorklassik, hrsg. v. Henning Krauß / Dietmar Rieger, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983.

Korbacher 2007

Dagmar Korbacher. Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione, Augsburg 2007.

Krauss 1949

Werner Krauss: Gesammelte Aufsätze zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Frankfurt/M., 1949.

Krauss 1976

Werner Krauss: Über die Stellung der Bukolik in der ästhetischen Theorie des Humanismus, in: Garber 1976, S.140-164.

Krautter 1983

Konrad Krautter: Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, hrsg. v. Max Imdahl u.a., Bd. 65), München 1983.

Kristeller 1911

Paul Oskar Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, Berlin 1911.

Kunze 1978

Michael Kunze: Die Funktion der bukolischen Klischees in der englischen Literatur von Spenser bis Pope und Philips, München 1978.

Lairesse 1778

Gérard de Lairesse: Groot Schilderboek (The art of painting), London 1778.

Lammel 1992

Gisold Lammel: Karikatur der Goethezeit, Berlin 1992.

Lange 2003

Justus Lange: "Opere veramente di rara naturalezza". Studien zum Frühwerk Jusepe de Riberas mit Katalog der Gemälde bis 1626, Würzburg 2003.

Lazarowicz 1963

Klaus Lazarowicz: Verkehrte Welt – Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire, Tübingen 1963.

Leefflang 2003

Huigen Leefflang: The Life of Hendrick Goltzius (1558-1617), in: Ausst. Kat.: Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawing, Prints and Paintings, hrsg. v. Huigen Leefflang / Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Waanders 2003, S. 13-32.

Leemann-van Elk 1930

P. Leemann-van Elk: Salomon Gessner. Dichter, Maler und Radierer, 1730-1788. (Monographien zur Schweizer Kunst, Bd. 6), Zürich/Leipzig 1930.

Lenihan 1992

Mary L. Lenihan: Goltzius and the Workshop Tradition, in: Hendrick Goltzius and the classical tradition. hrsg. v. Glenn Harcourt, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles 1992, S. 24-27.

Leopold 2004

Silke Leopold: Die Oper im 17. Jahrhundert, Laaber 2004.

Leuker 2006

Tobias Leuker: Sannazaro vs. Poliziano, Der Streit um die *Miscellaneorum centuria prima* und seine unbekanntete Fortsetzung, in: Sannazaro und die Augusteische Dichtung, hrsg. v. Eckart Schäfer, Tübingen 2006, S. 101-115.

Levine 1991

David A. Levine: Die Kunst der Bamboccianti. Themen, Quellen und Bedeutung in: I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. David A. Levine, Ekkehard Mai, Wallraf-Richartz Museum Köln und Centraal Museum Utrecht, Mailand 1991, S. 14-33.

Leslie 1896

Charles Robert Leslie: Life and Letters of John Constable, Chapman and Hall Ltd, London 1896.

Licht 1954

Fred Stephen Licht: Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin, Basel 1954.

Longus 2009

Longus: Daphnis and Chloe, hrsg. v. Jeffrey Henderson, Cambridge 2009.

Luiten 2003

Ger Luiten: The Art of Italy. The Fruits of the Journey to Italy, 1590-1591, in: Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawing, Prints and Paintings. hrsg. v. Huïgen Leeflan / Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Waanders 2003, S. 117-146.

Lutterotti 1985

Otto R. von Lutterotti: Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk, Wien 1985.

Maisak 1981

Petra Maisak: Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt, Frankfurt 1981.

Manca 2006

Joseph Manca: Andrea Mantegna. Kunst und Kultur im Italien der Renaissance, New York 2006.

Mannocci 1988

Lino Mannocci: The etchings of Claude Lorrain, New Haven u. a. 1988.

Mari 1991

Zaccaria Mari: Tibur, pars Quarta (Forma Italiae, 35), Firenze MCMXCI.

Martens 1976

Ulf Martens: Der Zeichner und Radierer Carl Wilhelm Kolbe d. Ä. (1759-1835), Berlin 1976.

Marx 1989

Harald Marx: Matthäus Daniel Pöppelmann, Leben, Werk und Nachruhm, in: Matthäus Daniel Pöppelmann, Der Architekt des Dresdner Zwingers, hrsg. v. Harald Marx, Leipzig 1989, S. 9-90.

Meyer 1928

Heinrich Meyer: Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts, Dorpat 1928.

Metken 1978

Sigrid Metken: Geschnittenes Papier - eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute, München 1978.

Miller 1978

Norbert Miller: Archäologie des Traums. Ein Versuch über Giovanni Battista Piranesi, München u. a. 1978.

Montaigne 1992

Michel de Montaigne: Journal de Voyage de Michel de Montaigne, édition présentée, établie et annotée par François Rigolot, hrsg. v. François Rigolot, Paris 1992.

Müllenbrock 1986

Heinz-Joachim Müllenbrock: Der englische Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts und sein literarischer Kontext, Göttingen 1986.

Müller 1883

Karl Müller (Hrsg.): Claudii Ptolemaei Geographia, Paris 1883.

Nagler 1919

Georg Kasper Nagler: Die Monogrammisten, 5 Bde., München 1919 [Neudruck v. 1879].

Nielsson 1975

Martin P. Nielsson: Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen, Mailand 1975.

Noack 1981

Friedrich Noack: Carstens, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 6, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1981, S. 84-86.

Oberhummer 1939

Eugen Oberhummer: Olympos, in: Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Fünfunddreissigster Halbband, hrsg. v. Wilhelm Kroll, Karl Mittelhaus, Stuttgart 1939, S. 258-272.

Oberstebrink 2005

Christina Oberstebrink: Karikatur und Poetik. James Gillray 1756-1815, Berlin 2005.

Orenstein 2003

Nadine M. Orenstein: Finally Spranger. Prints and Print Designs (1586-1590), in: Ausst. Kat.: Hendrick Goltzius (1558-1617). Drawing, Prints and Paintings, hrsg. v. Huigen Leeftang, Ger Luijten, Rijksmuseum Amsterdam, Waanders 2003, S. 81-116.

Os 2006

Hendrik W. van Os: Der Traum von Italien, Den Haag u. a. 2006.

Ovidius

Publius Ovidius Naso: Metamorphosen, übers. v. Georg Wickram, Berlin [u.a.] 1990.

Ovidius 2003

Publius Ovidius Naso: Metamorphoseon Libri, hrsg. v. Hermann Breitenbach, Stuttgart 2003.

Panofsky 1955

Erwin Panofsky: Et in Arcadio ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1955, S.351-377.

Panofsky 1969

Erwin Panofsky: Problems in Titian, mostly iconographic, New York 1969.

Panofsky 1975

Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.

Panofsky 1978

Erwin Panofsky: Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen, in: Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978, S. 351-377.

Pappas 1992

Andrea Pappas: Ovidian Manners: Hendrick Goltzius and the Metamorphoses, in: Hendrick Goltzius and the classical tradition, hrsg. v. Glenn Harcourt, Fisher Gallery, University of Southern California, Los Angeles 1992, S. 63-65.

Petriconi 1976

Hellmuth Petriconi: Das neue Arkadien, in: Garber 1976, S. 181-201.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000.

Pfeiffer 1972

Heinrich Pfeiffer: Die Predigt des Egidio da Viterbo über das Goldene Zeitalter und die Stanza della Segnatura, in: Festschrift Luitpold Dussler, 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. v. J. A. Schmoll, Marcell Restle, Herbert Weiermann, Berlin 1972, S. 237-254.

Pforte 1965

Johannes Pforte (Hrsg.): Der Dessau-Wörlitzer Kulturkreis. Wörlitzer Beiträge zur Geschichte. Wörlitz 1965.

Plinius Secundus 1988

Gaius Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde Bücher III/IV Geographie: Europa, hrsg. v. Gerhard Winkler, München 1988.

Pochat 1973

Götz Pochat: Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin 1973.

Rademacher 2007

Sabine Rademacher: Arkadien ohne Musik, Vor 300 Jahren fanden Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini und Alessandro Scarlatti Aufnahme in die >Accademia degli Arcadi<, in: Concerto 24, 2007, S. 20-22.

Rasch u.a. 1972

Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm (Hrsg.): Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag, Berlin-München 1972.

Raupp 2004

Hans-Joachim Raupp (Hrsg.): Stilleben und Tierstücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SOR Rusche Sammlung, Bd.5, Münster 2004.

Rebel 2003

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

Repp Eckert 1991

Anke Repp Eckert: Entstehung und Entwicklung der italianisierenden Malerei im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts in: I Bamboccianti, Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock, hrsg. v. David A. Levine / Ekkehard Mai, Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln und Centraal Museum Utrecht, Mailand 1991, S. 65-79.

Reznicek 1961

Emil K. J. Reznicek: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius, 2 Bde., Utrecht 1961.

Ritter 1966

François Ritter: Art. Grüninger, Johann, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 7, Berlin 1966, S. 201.

Robels 1977

Hella Robels: Rubens und die Tradition der Niederländischen Landschaftskunst. Graphik von Hieronymus Cock bis Schelte à Bolswert, Siegen 1977.

Robertson 1971

Giles Robertson: The X-Ray Examination of Titian's 'Three Ages of Man' in the Bridgewater House Collection, in: The Burlington Magazine 825, 1971, S. 721-726.

Röder 1985

Sabine Röder: Höhlenfaszination in der Kunst um 1800. Ein Beitrag zur Ikonographie von Klassizismus und Romantik in Deutschland, Berlin 1985.

Roethlisberger 1979

Marcel Roethlisberger: Claude Lorrain. The Paintings, Bd. 1, Critical Catalogue, New York 1979.

Roethlisberger 1983

Marcel Roethlisberger: Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, München 1983.

Roethlisberger 1993

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

Rossholm Lagerlöf 1990

Margaretha Rossholm Lagerlöf: Ideal landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain, New Haven 1990.

Röttgen 1992

Herwarth Röttgen: Caravaggio. Der irdische Amor oder Der Sieg der fleischlichen Liebe, Frankfurt/M. 1992.

Rötzer 1972

Hans Gerd Rötzer: Der Roman des Barock, 1600-1700: Kommentar zu einer Epoche, München 1972.

Roy 1992

Alain Roy: Gérard de Lairese (1640-1711), Paris 1992.

Ruggeri 2001

Ugo Ruggeri: Valentin Lefèvre. Dipinti, Disegni, Incisioni, Manerba 2001.

Ruh 1990-1999

Kurt Ruh: Geschichte der abendländischen Mystik, 4 Bde., München 1990-1999.

Rümann 1934

Arthur Rümann: Johann Christian Klengel (1751-1824), Ein Dresdner Landschaftsmaler und Radierer, Œuvre-Katalog der Graphik, Typoskript 1934, Staatliche Graphische Sammlung München (Sign. D Kle 424/ 1 u. 2).

Russell 1983

Helen Diane Russell: Claude Gellée dit Le Lorrain (1600-1682), Paris 1983.

Sandart 1994

Joachim von Sandart: Teutsche Academie der Bau-Bild- und Mahlerey-Künste, Nürnberg 1675-1680, 3 Bde., hrsg. v. Christian Klemm / Jochen Becker, Nördlingen 1994.

Schäfer 1972

Schäfer, Walter Ernst: Der Satyr und die Satire. Zu den Titelkupfern Grimmelshausens und Moscheroschs, in: Rasch u.a. 1972, S. 183-232.

Schatborn 2001

Peter Schatborn: Drawn to Warmth. 17th-century Dutch artists in Italy, Zwolle 2001.

Scherf 2000

Johannes Scherf: Olympos II. Mythologisch, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, Bd. 8, hrsg. v. Hubert Cancik, Helmut Schneider, Stuttgart 2000, S. 1191-1192.

Scheuring 1991

Herbert Scheuring: „Der alten Poeten schrecklich Einfäll und Wundergedichte“. Grimmelshausen und die Antike (Europäische Hochschulschriften, Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1266). Frankfurt/M. m.O. 1991.

Schmid 1976

Wolfgang Schmid: Tityrus Christianus. Probleme religiöser Hirtendichtung an der Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert, in: Garber 1976, S. 44-121.

Schmid 1998

F. Carlo Schmid: Naturansichten und Ideallandschaften: die Landschaftsgraphik von Johann Christian Reinhart und seinem Umkreis, Berlin 1998.

Schmidt 1921

Paul F. Schmidt: Geßner. Der Meister der Idylle, München 1921.

Schneider 1999

Norbert Schneider: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 1999.

Schneider 2009

Norbert Schneider: Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik. 2., durchgesehene Auflage, Darmstadt 2009.

Schöne 1976

Albrecht Schöne (Hrsg.): Stadt, Schule, Universität, Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert, München 1976.

Schulz 2001

Martin Schulz: Photographie und Schattenbild, in: Ackermann 2001, S. 141-145.

Schuster 1936

Marianne Schuster: Johann Esaias. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721-1788, München 1936.

Schwichtenberg-Winkler 1992

Christina Schwichtenberg-Winkler: Das Pittoreske und die römische Vedute um 1800. 2 Bde., Diss., Duisburg 1992.

Schwieger 1660

Jacob Schwieger: Die Verführte Schäferin Cynthie, Glückstadt 1660.

Seidensticker 1979

Bernd Seidensticker: Das Satyrspiel, in: Das griechische Drama, hrsg. v. G.A. Seeck, Darmstadt 1979.

Sicher 1981

Margit Sicher: Die mittelenglische Pastourelle (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge, hrsg. v. Lothar Fietz u.a., Bd.27), Tübingen 1981.

Sidney 1595

Sir Philip Sidney: An Apology for Poetry or The Defence of Poesy, 1595, hrsg. v. Geoffrey Shepherd, Manchester 1973².

Simmen 1980

Jeannot Simmen: Ruinen-Faszination in der Graphik vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Dortmund 1980.

Simson 2008

Ingrid Simson: Krise in Arkadien - die Auflösung der Pastorale im spanischen Schäferroman, in: Friedlein u.a. 2008, S. 367-385.

Sluijter 2000

Eric Jan Sluijter: Seductress of Sight. Studies in Dutch Art of the Golden Age, Zwolle 2000.

Snell 1966

Bruno Snell: Arkadien, die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Ders.: Antike und Abendland. Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens 1, 1966, S. 26-41.

Solé-Leris 1980

Amedeu Solé-Leris: The Spanish Pastoral Novel, Boston 1980.

Solinus 1958

Gaius Iulius Solinus: C. Iulii Solini Collectanea rerum memorabilium, hrsg. v. Theodor Mommsen, Berolini 1958.

Somma 2000

Agazio di Somma: Dell'origine dell'Anno Santo, Soveria Mannelli 2000.

Spellerberg 1989

Gerhard Spellerberg: Schäfererei und Erlebnis – Der erste deutsche 'Schäferroman' und die Forschung, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 111, 1989, S. 336-354.

Stählin 1934

Friedrich Stählin: Tempe, in: Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Zweite Reihe, Neunter Halbband, hrsg. v. Wilhelm Kroll / Karl Mittelhaus, Stuttgart 1934, S. 473-479.

Steingraber 1983

Erich Steingraber: Natur-Landschaft-Landschaftsmalerei in: Im Licht von Claude Lorrain, Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten, hrsg. v. Marcel Roethlisberger, Ausst. Kat. Haus der Kunst München 1983, S.13-30.

Stephan 1971

Rüdiger Stephan: Goldenes Zeitalter und Arkadien. Studien zur französischen Lyrik des ausgehenden 18. Und des 19. Jahrhunderts (Studia Romanica, hrsg. v. Kurt Baldinger u.a.), Heft 22, Heidelberg 1971.

Stephan-Maaser 1992

Reinhild Stephan-Maaser: Mythos und Lebenswelt. Studien zum „Trunkenen Silen“ von Peter Paul Rubens (Kunstgeschichte, Bd.15), Hamburg 1992.

Strauss 1982

Walter L. Strauss (Hrsg.): The Illustrated Bartsch. 3 (Commentary). Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius, New York 1982.

Sühnel 1996

Rudolf Sühnel: Der englische Landschaftsgarten in Wörlitz als Gesamtkunstwerk der Aufklärung. Fünf historische Rundgänge, in: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hrsg. v. Frank-Andreas Bechtholdt / Thomas Weiss, Wörlitz 1996, S. 67-84.

Tabarasi 2007

Ana-Stanca Tabarasi: Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der „Gartenrevolution in Europa, Würzburg 2007.

Thiessen 1977

Sigrun Thiessen: Charles Sorel: Rekonstruktion einer anticlassizistischen Literaturtheorie und Studien zum „Anti-Roman“ ; mit einem kritischen Verzeichnis von Sorels Schriften, München 1977.

Thulin 1918

Carl Thulin: Iuppiter, in: Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Neunzehnter Halbband, hrsg. v. Wilhelm Kroll, Stuttgart 1918, S. 1126-1144.

Tismar 1973

Jens Tismar: Gestörte Idyllen. Eine Studie zur Problematik der idyllischen Wunschvorstellungen am Beispiel von Jean Paul, Robert Walser und Thomas Bernhard (Literatur als Kunst, hrsg. v. Walter Höllerer), München 1973.

Trauzettel 1996

Ludwig Trauzettel: Gartenkünstler und Gartenkunst in Wörlitz, in: Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hrsg. v. Frank-Andreas Bechtholdt / Thomas Weiss, Wörlitz 1996, S. 85-99.

Trinks 2006

Michael Trinks: 4. Die Musik unter Ludwig XIV. - die wichtigsten Vertreter, in: Madame de Pompadour - Höfische Musik, auf: Historicum Net, URL: http://www.historicom.net/no_cache/persistent/artikel/724/ (erstellt 13.3.06, abgerufen 26.4.10).

Trnek 1986

Renate Trnek: Die Niederländer in Italien, Italianisante Niederländer des 17. Jahrhunderts aus österreichischem Besitz, Ausst. Kat. Residenzgalerie Salzburg 1986, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien 1986, Salzburg 1986.

Trnek 2007

Renate Trnek: Traum vom Süden. Die Niederländer in Italien, Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 2007.

Trotha 1999

Hans von Trotha: Der englische Garten. Eine Reise durch seine Geschichte, Berlin 1999.

Tschirschky 1843

Friedrich Julius von Tschirschky und Bögendorff: Beschreibung der Radierungen Klengels's sowie der nach seinen Originalen gestochenen, radirten, lithographirten und in aquatinta gearbeiteten Blätter anderer Künstler nebst einigen Nachrichten über sein Leben, o. J. (1843), Manuskript in der Bibliothek der Graphischen Sammlung Weimar (Inv.-Nr. III De-20).

Veldman 2001

Ilja M. Veldman: Profit and Pleasure. Print Books by Crispijn de Passe, Rotterdam 2001.

Vergilius Maro 2001

P. Vergilius Maro: Bucolica, Hirtengedichte, hrsg. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 2001.

Verniere 1959

Paul Verniere: Denis Diderot, Oeuvres Esthétiques, Paris 1959.

Verweyen / Witting 1979

Theodor Verweyen / Gunther Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur: eine systematische Einführung, Darmstadt 1979.

Viardot 1860

Louis Viardot: Musées d'Allemagne. Guide et Memento de l'Artiste et du Voyageur, 3e Edition, Paris 1860.

Vollmer 1982

Hans Vollmer: Frommel, in: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 12, hrsg. v. Ulrich Thieme, Leipzig 1982, S. 527.

Voss 1851

Johann Heinrich Voss: Homer's Odyssee. Stuttgart 1851.

Voßkamp 1976

Wilhelm Voßkamp: Landadel und Bürgertum im deutschen Schäferroman des 17. Jahrhunderts, in: Schöne 1976, S. 99-110.

Voßkamp 1982

Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, 2 Bde., Stuttgart 1982.

Vossler 1976

Karl Vossler: Tassos „Aminta“ und die Hirtendichtung, in: Garber 1976, S. 165-180.

Walther 1993

Angelo Walther: Die Mythen der Antike in der Bildenden Kunst, Leipzig 1993.

Werner-Fädler 1972

Margarethe Werner-Fädler: Das Arkadienbild und der Mythos der goldenen Zeit in der französischen Literatur des 17. Und 18. Jahrhunderts (Salzburger romanistische Schriften, hrsg. v. R. Baehr / F. Karlinger / M. Wandruszka, Bd.III), Salzburg 1972.

Wethey 1975

Harold E. Wethey: The Paintings of Titian, Bd. 3, The mythological and historical paintings, London 1975.

Wiemann 2005

Elsbeth Wiemann: Die Entdeckung der Landschaft – Meisterwerke der Niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Ausst. Kat. Stuttgart Staatsgalerie, Köln 2005.

Wiessner 1864

Moritz Wiessner: Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode v. Hagedorn's 1780, Eine Studie zu einer künftigen Geschichte der Königlichen Akademie der bildenden Künste als Festschrift zu der Feier des 100 Jährigen Bestehens der Letzteren am 12. November 1864 im Auftrage des Akademischen Raths, Dresden 1864.

Winkelmann 1999

Johann Joachim Winkelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, hrsg. v. Ludwig Uhlig, Stuttgart 1999.

Wölfflin 1889

Heinrich Wölfflin: Salomon Geßner, Frauenfeld 1889.

Wordsworth 1800

William Wordsworth: Michael. A Pastoral Poem, in: The Poetical Works of William Wordsworth, hrsg. v. E. de Selincourt, Bd. 2, Oxford 1969².

Wuestman 2006

Berchem als Radierer – leicht, meisterhaft und unnachahmlich, in: Nicolaes Berchem. Im Licht Italiens, Frans Hals Museum, Haarlem, Kunsthau Zürich, Staatliches Museum Schwerin, hrsg. v. Pieter Biesboer / Gerdien Wuestman, Stuttgart 2006, S. 119-133.

Wunderlich 1995

Heinke Wunderlich (Hrsg.): „Landschaft“ und Landschaften im achtzehnten Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, 13), Heidelberg 1995.

Zedler 1961

Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Bd. 26, 1961 [Neudruck [d. Ausg.] Leipzig u. Halle 1740].

Ausstellung und Katalog wurden gefördert von:

