

# Der Petrarcameister, rezykliert

Autor(en): **Michel, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **64 (2021)**

Heft 2

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-976904>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## DER PETRARCAMEISTER, REZYKLIERT

In seinem Buch «De remediis utriusque fortunae» (Von den Heilmitteln der beiden Arten von Glück) lässt Petrarca (1304–1374) im ersten Teil die Personifikationen GAUDIUM und SPES (Freude und Hoffnung) auftreten, die allerlei Arten des Glücks preisen, wonach RATIO (die Vernunft) jeweils mahnt, diese Glücksgüter seien letzten Endes eitel; im zweiten Teil grämen sich DOLOR und METUS (Schmerz und Furcht) über allerhand Arten von Drangsalen und werden von RATIO getröstet. Was den Menschen erfreut, erweist sich als nichtig, und wovor er sich fürchtet, erweist sich bei genauerem Zusehen als Segnung.

Eine erste deutsche Gesamtübersetzung von Petrarca's Werk stammt von Peter Stahel und Georg Spalatin. Dessen Widmung im Druck von 1532 ist auf den 8. September 1521 datiert. Damals war das Buch also bereits druckfertig, und man muss annehmen, dass auch die dazugehörenden Holzschnitte vorlagen. Aber die Verleger Sigmund Grimm und Marx Wirsung machten Konkurs. Der Augsburger Verleger Heinrich Steiner gelangte in den Besitz der Texte und der Druckstöcke. 1532 erschien das Buch endlich bei ihm. Von der 2. Auflage an (1539) wurde eine neue, flüssigere Übersetzung von Stephanus Vigilius verwendet. Nach Steiners Bankrott 1547 druckte Christian Egenolff in Frankfurt das Buch 1551, 1559, 1572, 1584 und 1596. Dann gelangten die Druckstöcke in die Offizin von Sigmund Feyerabend und zuletzt zu Vincent Steinmeyer, der 1604 und 1620 nochmals Drucke besorgte.

Die Bilder stammen von einem Grafiker und/oder Formschneider, den wir nicht kennen und mit dem Notnamen Petrarcameister bezeichnen. Er musste sich den Petrarca-Text sicherlich von einem Lateinkundigen erklären lassen, um zu wissen,

was er darstellen sollte. Gemäß der Vorrede des Verlegers Steiner 1532 hat Sebastian Brant († 1521) das ikonografische Programm der Bilder bestimmt. Steiner habe Kosten und Mühe nicht gescheut und das Buch *mit vil zierlichen vnd wunder lustparlichen figurenn / so nach visierlicher angebung des Hochgelerten Doctors Sebastiani Brandt seligen / auf jeglichs Capitel gestellet sind* [...] gedruckt. Brant hatte bei der Bebilderung von Texten viel Erfahrung, und die Angabe von Steiner lässt sich anhand vieler Indizien als glaubwürdig erweisen.

Die Käufer von Büchern im 16. Jahrhundert waren auf Illustrationen erpicht. Die Nachfrage nach Bildmaterial überstieg aber das Angebot für Werke, die *mit künstlichen figuren durchaufs / gantz lustig vnd schön gezyeret* waren, bald. Schriftsetzer hatten niedrige Löhne, Zeichner und Formschneider waren selten und teuer. So kamen die Verleger auf die Idee, Bilder wiederzuverwenden, zu rezyklieren.

Die Holzschnitte des Petrarcameisters wurden immer wieder in andere Bücher übernommen. Musper (1927) erwähnt, dass das Bild «Narr, ein Schwein krönend» (Bild Nr. 549) an die 40 Mal, die Szene «Sterbender mit Totengräber» (Bild Nr. 319) in etwa 50 weiteren Büchern verwendet wurde.

– Es gibt offene Bildkonzepte, die problemlos in einen anderen Kontext eingefügt werden können, etwa Schlachtendarstellungen (I,97 oder II,68.72.73 oder II,82); Leute in kostbarer Kleidung (I,20); Szene einer Mahlzeit (I,19 oder I,119); Tanz (I,24); Hausbau (I,34 oder I,118); die Kinderstube (I,67) und andere mehr.

– Andere Bilder sind ikonografisch präzise auf den zu illustrierenden Text hin eingerichtet, beispielsweise die erzwungene Selbsttötung Senecas im Badesüber (I,81 und II,28); die Voyeurszene des Kandaules

**F**ranciscus Petrarcha. Von der  
Artzney bayder Glück / des guten vnd  
widerwertigen. Dnnd wess sich ain yeder inn Se-  
lück vnd vnglück halten sol. Auf dem Lateinischen in das  
Teütsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durch  
auf / ganz lustig vnd schön gezyeret.



Mit Königlichcr May. Gnad vnd privilegio. Gedruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner.

**M. D. XXXII.**

*Titelblatt der Erstausgabe von 1532.*

(I,6); das Damoklesschwert (I,91 oder II,39); die auf den Leichnam des Vaters schießenden Söhne (II,46).

– Gelegentlich ergibt es sich, dass ein spezielles Bild in einem anderen Buch einigermaßen passt, etwa der Schlafende mit seinem Angsttraum (I,21).

– Für uns Heutige mutet es seltsam an, dass oft Bilder in einen Kontext eingefügt wurden, wo sie nur aufgrund eines Details passen, während man andere Elemente ausblenden muss. Beispiele hierfür: Arachne als naturwissenschaftliche Illustration (I,7); die Personifikation der Tugend als Erfinderin des Flachs-Spinnens (I,10); die Menschenhaut über dem Richterstuhl (II,66).

Technisches zur Wiederverwendung: Hölzerne Druckstöcke sind sehr auflagenbeständig; man kennt Fälle, wo über tausend Abzüge vom gleichen Druckstock schadenfrei abgezogen wurden. Mitunter kommt es freilich vor, dass freistehende Randkanten abbrechen (vgl. hier I,100 im Nachdruck oben links). Die Schrifthöhe der Metall-Lettern stimmt mit der Höhe der Druckstöcke überein, sodass der gesetzte Text mit dem Bild in einem einzigen Durchgang gedruckt werden kann – anders als im Kupfertiefdruck. In der frühen Neuzeit war die Höhe weitgehend standardisiert («Frankfurter Höhe» = 68 Punkt  $\approx$  25,5 mm), und so konnten die Bilder von verschiedenen Druckern mit den eigenen Typen verwendet werden.

In diesem Beitrag werden nur einige wenige Beispiele vorgeführt. Das Thema wäre ein Projekt für ausführliche ikonografische und buchgeschichtliche Erörterungen.

#### Quellen

Francesco Petrarca, *De remediis utriusque fortune* – Heilmittel gegen Glück und Unglück. Übersetzt von Ursula Blank-Sangmeister, herausgegeben und kommentiert von Bernhard Huß, Stuttgart 2021 (Mittellateinische Bibliothek 8). (Lateinischer Text mit deutscher Übersetzung; Kommentar im Anhang.)

Franciscus Petrarca. Von der Artzney bayder Glück/ des guoten vnd widerwertigen. Vnnd weiß sich ain yeder inn Gelüch vnd vnglück halten sol. Auß dem Lateinischen in das Teütsch gezogen. Mit künstlichen fyguren durchauß/ gantz lustig vnd schön gezyeret. Mit Königlicher May. Gnad vnd Priuilegio. Gedruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner. M. D. XXXII.

Digitalisat: Bayerische Staatsbibliothek München (bsb00084729).

Das Glückbuoch/ Beydes deß Guoten und Bösen/ Darinn leere und trost/ weiß sich menigklich hierinn halten soll/ Durch Franciscum Petrarca vor im latein beschriben/ vnd yetz grüntlich verteutscht/ mit schönen Figuren/ Concorantz/ Register durchauß gezieret/ dergestalt vor nie gesehen. Getruckt zu Augspurg durch Heynrich Steyner MDXXXIX.

Digitalisat: Bayerische Staatsbibliothek München (bsb10140589).

#### Verwendete Siglen

«De remediis» wird zitiert als I oder II für die beiden Teile + arabische Nummer für das Kapitel. – Römische Ziffern + recto oder verso verweisen auf die Folio-Zählung der entsprechenden Ausgabe.

#### Literaturhinweise

Die Erforschung der Bildwelt des Petrarcameisters ist in Anbetracht der Qualität dieser Holzschnitte bisher recht karg. Wir beschränken uns auf einige ältere Darstellungen.

Theodor Muser [1895–1976], *Die Holzschnitte des Petrarkameisters*. Ein Kritisches Verzeichnis mit Einleitung und 28 Abb., München 1927. (Muser hat 222 Bücher durchgesehen und aufgrund stilistischer Vergleiche das Werk von über 733 Bildern erfasst.)

Wilhelm Fraenger [1890–1964], *Altdeutsches Bilderbuch*: Hans Weiditz und Sebastian Brant, Leipzig [u. a.] 1930. (Fraenger schrieb die Bilder noch Weiditz zu; gute Interpretationen.)

Walther Scheidig [1902–1977], *Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters*, Berlin (DDR) 1955. (Alle Bilder reproduziert und kommentiert; Scheidig behandelt die Cicero-Übersetzung 1531 nicht explizit.)

Manfred Lemmer [1928–2009], *Franciscus Petrarca. Von der Artzney bayder Glück*, Edition Leipzig 1984. (Reprint, mit gutem Nachwort S. 181–209.)



I,2

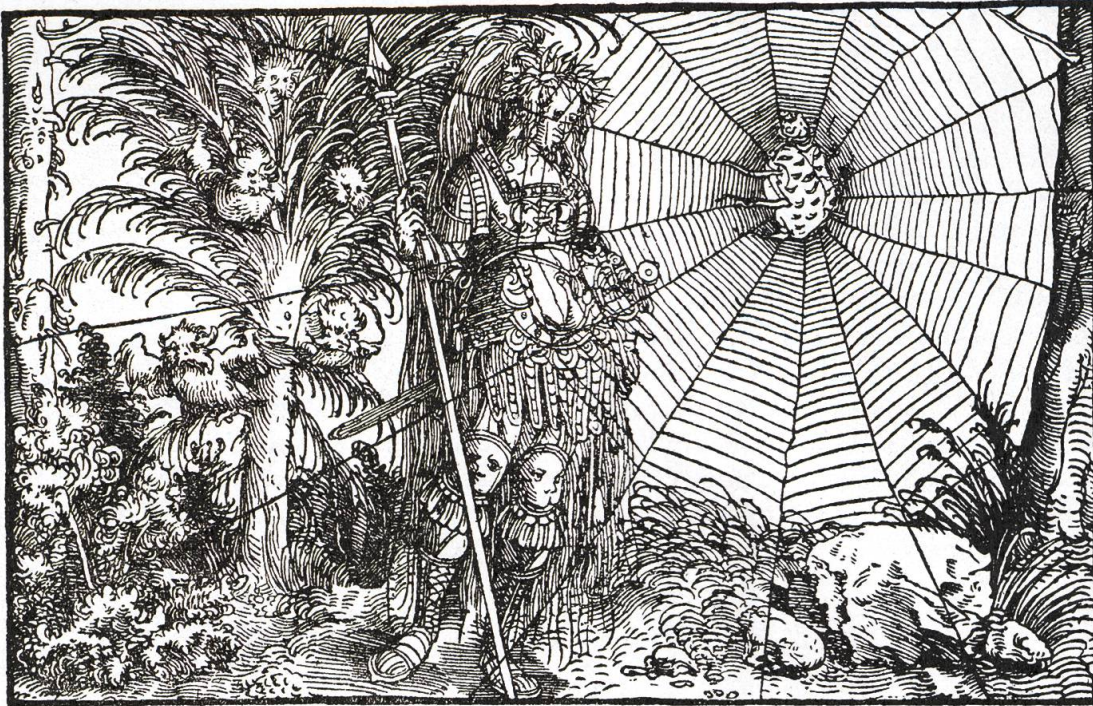
*Der schöne Leib im Spiegel*  
(I,2)

GAUDIUM freut sich über die Schönheit des Leibes (*forma corporis eximia*). Freud: *Ich hab ein fürtrefflich gestalt des leibs.* – Vernunft: *Dise ist mit nichten bestendiger dann die zeit.* RATIO mahnt: Die Schönheit des Körpers ist flüchtig; sein Liebreiz ist fragil; Runzeln werden die zarten Wangen durchfurchen, die fröhlichen Fackeln der Augen werden von Wolken getrübt, die elfenbeinernen Zähne werden von Unflat überzogen; mit der Haarpflege wird zwar viel Zeit vergeudet, aber bald werde das blonde Haar dem weißen weichen und die Haare werden ausgehen; usw. Der Redeschwall gipfelt im Satz: *Künftig ist der tag/ an dem du dich in einem spiegel nit erkennen kanst* (*Veniet dies quo te in speculo non agnoscas*). Das hat die Anregungen zum Bild abgegeben: Eine in einem umhegten Garten stehende, prächtig gekleidete Frau mit offenem Haar beschaut sich in einem Spiegel.

Begleitet wird die Dame von einem Pfau. Im Spätmittelalter ist der Pfau Attribut der Eitelkeit und der Hoffart (*superbia* als eines der Sieben Hauptlaster). Im jahrhundertlang bekannten *Physiologus* steht: Der Pfau hat Freude an seinem Gefieder, schlägt selbstsicher das Rad, aber wenn er seine hässlichen Füße sieht, vergeht sein Stolz.<sup>1</sup> Sebastian Brant kannte die äsopische Fabel des selbstgefälligen Pfau, der sich wegen seiner Federpracht rühmt und der Dohle deren Schmucklosigkeit vorwirft.<sup>2</sup>

▷ In dem den Erfindungen verschiedener Künste gewidmeten Buch von Polydor Vergilius (vgl. hierzu das unten zu Kap. I,10 Gesagte) verwendete der Verleger Steiner 1537 dieses Bild für das Kapitel über die Erfindung des Spiegels (II,20). Der Pfau steht etwas ratlos herum.

▷ Der Verleger Steiner druckte auch eine deutsche Übersetzung des Erziehungsbuchs von Juan Luis Vives (1492–1540) in der Übersetzung von Christoph Bruno



I,7

(1541–1566), illustriert wurde es nebst anderen mit Bildern aus Petrarca's Werk. Der den Frauen gewidmete Teil behandelt im Kapitel I,7 das Thema *Wie ein Junckfraw jr's leibs pflegen soll*. Mit Zitaten aus paganen Autoren und Kirchenvätern werden mehrere Themen bekräftigt: Speisevorschriften (Warnung vor hitzigen, Wollust erregenden Speisen: Wein, Hülsenfrüchte); Kleider sollen nicht zu *üppiger Hoffart* reizen; der Schlaf soll richtig bemessen sein; Müßiggang erzeugt *brunst und begir*; *Würffelspil* ist unverschämte. Das Thema der eiteln Körperpflege wird indessen diesem Bild überlassen.

Ioannis Lodovici Vivis Von vnderweysung ayner Christlichen Frauen/ Drey Bücher, Zu lob und preis der ... Frawen Jacoba Pfaltzgräffin bey Rhein ... erklärt vnnnd verteütscht / Durch Christophorum Brunonem, Augspurg: Stainer, 1544, fol. XII verso.

<sup>1</sup> Der «Naturkundige» ist ein reich überliefertes Werk, in dem Verhaltensweisen von Tieren mit moralisierenden Allegorien versehen sind. Der

Physiologus, übertragen und erläutert von Otto Seel, Zürich 1960, Kap. 53.

<sup>2</sup> Aesop nach der Nummerierung von Perry Nr. 219; Phaedrus I,3. – Esopi appologi sive mythologi: cum quibusdam carminum et fabularum additionibus Sebastiani Brant, Basel: Wolff 1501.

*Von der Mythologie  
ins naturwissenschaftliche Buch (I,7)*

GAUDIUM freut sich über einen schnellen und scharfen (*velox, peracutum*) Verstand (*ingenium*). RATIO warnt: *Nichts ist der weisheit hässiger / dann ein zuovil grosse spyzigkeit*. Nun zitiert Petrarca den Mythos von Minerva und der Spinne: Die in der Webkunst geschickte Arachne hat in ihrem Übermut die Göttin zu einem Webe-Wettstreit herausgefordert und – weil sie lauter Schandtaten der Götter auf ihrem Gewebe darstellt – beleidigt, worauf Minerva sie in eine Spinne verwandelt (Ovid, Metamorphosen, VI, 5–145). Petrarca deutet den Mythos allego-

risch: *Derhalb haben die alten gedichtet/ Das Pallas/ der spynnen hässig sey/ wellicher spynnen werck vnd gewürck/ subtil vnd zart/ yedoch brechlich vnd nichts nütz ist.*

Diese Deutung des Spinnennetzes hat Tradition. Diogenes Laertios (VII, 161) schrieb: *Nach der Meinung des Ariston von Chios gleichen die dialektischen Lehren Spinnengeweben, die zwar kunstfertig aussehen, aber ohne Nutzen sind.* Es stehen sich also gegenüber: der naseweise und unnütze Scharfsinn (entsprechend dem Spinnennetz) und die göttlich inspirierte Weisheit (entsprechend Minerva).

Die mythologische Geschichte ist bildlich gut umsetzbar: Der Meister zeigt ein zwischen Bäumen aufgespanntes mannsgroßes Spinnennetz mit einer dicken Spinne im Zentrum; halb dahinter Minerva in einer prachtvollen Rüstung mit Speer und Schwert, sie ist ferner gekennzeichnet durch vier Eulen in einem Baum.

▷ Der spätere Verleger von Petrarca's Buch, Sigmund Feyerabend, der die Druckstöcke noch besaß, verwendete das Bild von Minerva und Arachne (nebst vielen anderen, ebenso wenig passenden) seltsamerweise zur Illustration des Kapitels über die Spinne bei Plinius (*Naturalis historia* XI, xxviii, 79–xxiv, 85). Das ist insofern verständlich, als damals kaum Abbildungen von Insekten verfügbar waren. Die entsprechenden Materialien von Conrad Gessner erschienen wegen seines frühen Todes nicht und wurden erst 1634 von Thomas Muffet publiziert.

*Historia mundi naturalis C. Plinii Secundi: hoc est: amplissimum, lucidissimum, perspicacissimumque, nec non plane mirandum totius vniuersi, rerumque naturalium speculum, Francoforti: officina Martini Lechleri impensis Sigismundis Feyerabendii 1582, S. 165.*

*Von der Personifikation der Tugend  
zur Erfinderin des Flachs-Spinnens (I, 10)*

GAUDIUM rühmt sich der Tugend (*virtus*). Das ist nach Meinung der RATIO im Ansatz schon falsch, denn wer sich einer Haltung rühmt, ist stolz, und Selbstsicherheit ist ein Laster, das genaue Gegenteil von Tugend. RATIO sagt unter anderem, die Freude liege dort, wohin die Tugend auf einem steilen Weg hinführe (*ad quem per arduum virtus ducit*). Diese Wendung mag die Anregung für das Bild abgegeben haben.

Die Illustration erfuhr phantasievolle Deutungen: Die im finsternen Wald stehende greise Frau, die einen Spinnrocken in der Hand hält, von einem Unwetter heimgesucht wird und eine Sternenkugel auf dem Nacken zu tragen scheint, wurde als Wetterhexe und Ähnliches interpretiert. W. Fraenger hat dieses «mystagogische Gemunkel» zurückgewiesen und das Bild gedeutet.<sup>1</sup> Die Figur ist die Personifikation der wahren Tugend, im Gegensatz zur von der Freude imaginierten eingebildeten Tugend.

Das Bild des Petrarcameisters ist inspiriert von der lateinischen Ausgabe des *Narrenschiffs*, wo der Konflikt zwischen tugendhaftem und lasterhaftem Weg im Bild der Zweiwegelehre dargestellt ist. Der träumende Herakles sieht eine Weggabelung: Der bequeme Weg nach oben führt zum Laster (*voluptas*), der steinige zur Tugend (*virtus*). Die Personifikation der Tugend ist genauso als alte Frau mit Spinnrocken zwischen Dornen und unter einem Sternenhimmel auf einem Felsen stehend dargestellt.<sup>2</sup>

▷ Der Verleger Steiner publiziert 1537 die den Erfindungen verschiedener Künste gewidmete Enzyklopädie von Polydor Vergilius.<sup>3</sup> Hier wird das Bild verwendet zum Thema *Wer erstlichen den flachs/ die netz/ die weyß zuo näen/ vnd wyrcken/ oder die walcker kunst erfunden [...]* (Kap. III, 6).

Polydorus Vergilius Urbinas, Von den erfyndern der dingen. Wie und durch wölche alle ding/



I, 10

Nämlichen alle Künsten/ handtwercker/ auch all andere händel/ [...] von anfang der Weltt her/ biß auff dise vnserre zeit/ geübt und geprauchet/ [...] durch Marcum Tatum Alpinum grüntlich/ vnd auß fleissigst jnns Teutsch transferiret vnd gepracht/ mit schönen figuren durchauß gezyeret/ [...], Augspurg: Heynrich Steyner 1537, fol. LXVII recto.

<sup>1</sup> Fraenger 1930, S. 81–87.

<sup>2</sup> *Stultifera navis*, a Jacobo Locher... in latinum traducta, Johann Bergmann de Olpe 1497; fol. CXXX verso: *Concertatio virtutis cum voluptate*. Vgl. Nina Hartl, Die «Stultifera navis»: Jakob Lochers Übertragung von Brants Narrenschiff, Münster 2001, Nr. 114 (Bd. I, S. 150ff. / II, S. 316–333).

<sup>3</sup> Vgl. dazu meinen Aufsatz in *Librarium* 2019, Heft I, S. 26–39.

### *Üble Träume des Müßiggängers und des Odysseus (I, 21)*

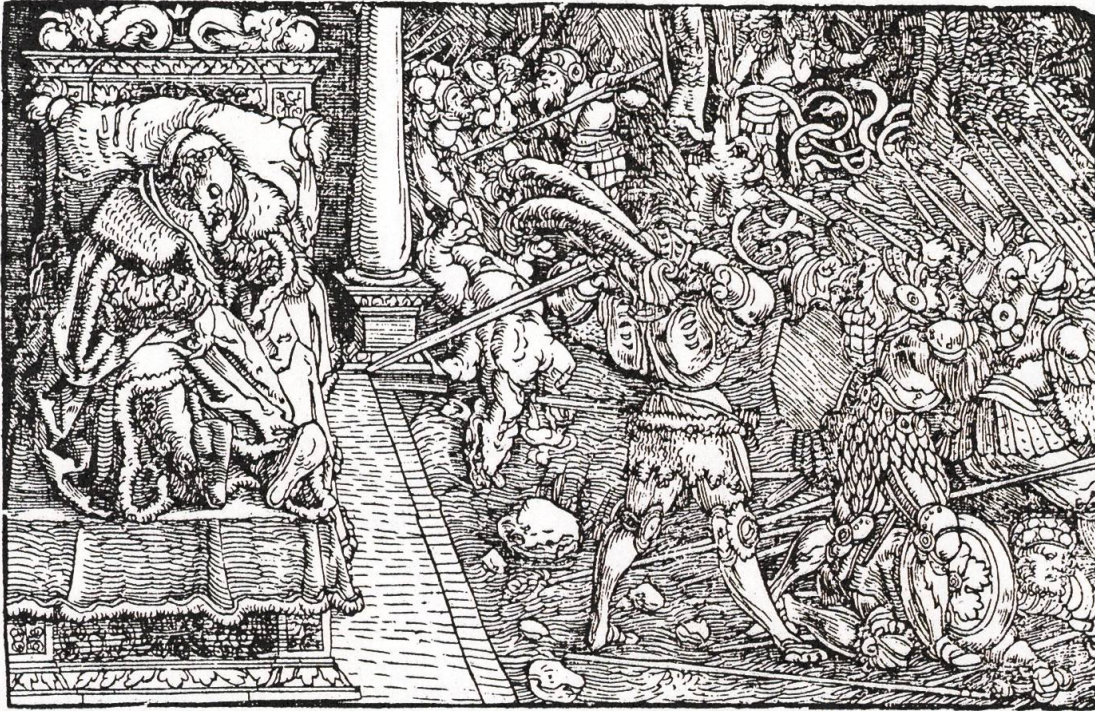
GAUDIUM freut sich über die Muße (*otium*), die genussvolle Ruhe (*quies*), den Schlummer (*fruo somno*). RATIO erwidert: Nicht die

Ruhe, sondern die Arbeit ist die Quelle für Tugend und Ruhm (*Labor est materia virtutis et gloriae*); zu viel schlafen verdunkelt den Verstand. Im Schlaf begegnen dem Müßiggänger schreckliche Visionen: *grawsamen der gesicht vnd fantaseyen (somnia ... habet abditos dolores visionumque ac phantasmatum turbidos tumultus atque horribiles)*.

Das Bild zeigt den prächtig gekleideten Müßigen (*Otiosus*) auf einem prunkvollen Bett; offenbar hat er sich faul hingelegt und ist eingeknickt. Optisch getrennt durch eine Säule und den Teppichrand unter dem Bett, sehen wir, welche Phantasien und Gesichter ihm erscheinen: Kämpfe zwischen Bewaffneten und mit Monstren. Petrarca erwähnt den antiken Feldherrn [Atilius] *Regulus*, der mit Feinden und Schlangen kämpfte.<sup>1</sup> Der Illustrator stellt nebeneinander den Träumenden sowie seinen Traum – den doch nur er sieht – realistisch dar.

▷ Der Verleger Steiner verwendete (nebst Druckstöcken aus anderen Büchern) meh-





I,21

rere Bilder des Petrarcameisters zur Illustration der deutschen Übersetzung des einem Diktys<sup>2</sup> zugeschriebenen spätantiken Pseudo-Tagebuchs eines Teilnehmers am Trojanischen Krieg. Im letzten Kapitel (VI, 14) wird dort der Traum des Odysseus (*Ulixes territus crebris auguriis somniisque adversis*) geschildert: *Wie jm der Ulysses seine schwere treum hat auflegen lassen / vnnd jm geradten ist worden / er solt sich vor seim sun hüeten / doch nichts destminder sey er zum letsten von Télegono seinem bastard zuo tod gschlagen worden.* Im Traum sieht Odysseus zwar eine andere Erscheinung als das, was wir auf dem Bild aus Petrarca's Buch erkennen, aber zur Darstellung eines Träumenden mit seinem grauenerregenden Traum passt es doch nicht übel.

Warhafftige Histori und beschreibung / von dem Troianischen krieg / vnd zerstörung der Stat Troie durch die hochgeachten Geschichtschreiber Dictyn Cretensem vnd Darem Phrygium / Erstlich in Griechischer sprach beschriben / darnach Latein / vnd yetzund newlich durch Marcum Tatium

Auß dem latein ins Teütsch verwandelt / vormal nie gesehen / mit durchauß schönen Figuren geziert. Augspurg: Haynrich Stayner 1536, fol. LX verso.

<sup>1</sup> Quellen sind: Valerius Maximus, *Memorabilia* I, 8, ext. 19; Plinius, *Nat. hist.* VIII, xiv, 37; Aulus Gellius, *Noctes Atticae* VII, iii, 1.

<sup>2</sup> Diktys ist der erfundene Name eines bei Homer nicht vorkommenden Gefährten des Idomeneus, des angeblichen Verfassers dieses Werks über den Trojanischen Krieg, «wie er wirklich war». Der lateinische Text stammt aus der Spätantike und wurde im Mittelalter rezipiert; Marcus Tattius († 1562) hat ihn ins Deutsche übersetzt.

*Von der Unziemlichkeit des Tanzens*  
(I, 24)

GAUDIUM findet großes Gefallen am Tanzen. RATIO warnt: Der Tanz reizt zu zügellosen Begierden. Vom zu sinnlosen Bewegungen führenden Klang der Musikinstrumente (*pfeyffen und trummelspil*) ist die Rede

und dass das Tanzen ein Vorspiel zu sündhafter Liebe (*Veneris praeludium*) sei.

Das Bild zeigt im Vordergrund prächtig gekleidete Tanzende, die Männer mit Schellen an den Beinen. Ein Musikant spielt Flöte und gleichzeitig Trommel. Zwischen ihm und einem Dudelsackspieler erkennt man hinten im Gebüsch ein Paar beim Liebesspiel. Insofern ist die Kritik der *RATIO* eingebracht.

▷ Bereits 1534 druckte Heinrich Steiner eine Ausgabe der Schwanksammlung *Schimpff und Ernst* von Johannes Pauli. Der Franziskaner-Prediger (um 1450 bis nach 1520) hatte gegen 700 Exempel, Fabeln und Schwänke zusammengestellt, die er jeweils mit einer kurzen Moralisation versah; spaßhafte und ernsthafte Geschichten sind gemischt, daher der Titel. Steiner verwendete für seine Ausgabe 33 Bilder des Petrarcameisters.<sup>1</sup> Viele passen recht gut zum Inhalt; hier ein Beispiel.

Die Kapitel ccclxvij bis cclxxi sind dem Thema *Von Tantzzen vnd Pfeyffen* gewidmet. Hier stehen schlimme Geschichten von Pfeifern und Trommlern. Es wird empfohlen, den Frauen zu verbieten, schöne Kleider zum Tanz-Anlass anzuziehen, um sie von dessen Besuch abzuhalten; auch eine Geschichte des Fluchs über die den Gottesdienst Störenden, ein ganzes Jahr tanzen zu müssen, wird erzählt.

Das Buoch Schimpff vnnnd Ernst genannt/ Wölches durchlauft der welt hendel/ Mit vil schönen vnd kurtzweylygen Exemplen vnd gleichnussen/ Parabolon vnnnd Historien. Auch darneben etliche ernstliche Geschichten/ ab wölchen der Mensch/ so er die lesen ist/ sich billich besseren wirt. Jetzund von newem wider Getruckt/ vnnnd mit schönenn Fyguen durchausz gezieret, derenn vormals keyne darinn gewesen. [...], Augspurg, Heynrich Steiner 1534, fol. LXXI verso.

<sup>1</sup> Musper L 109. Musper hat nicht beachtet, dass die Jahresangabe 1526 ein Druckfehler in dem von ihm beigezogenen Exemplar ist; richtig ist die Angabe 1536 im Kolophon. Der erste Druck von Steiner stammt aus dem Jahr 1534.

*Seneca und sein grausamer Schüler Nero*  
(I, 81)

*GAUDIUM* freut sich über einen hervorragenden Schüler: *On geferde hat mir der fal zuogetragen einen fürtrefflichen schuoler/ schier lieber dann ein sun.* *RATIO* argumentiert: Tüchtige Lehrer haben oft unartige Schüler. Die Bildung des Schülers wird gelobt werden, aber seine Verfehlungen werden dir als Lehrer angelastet. Am Schluss vermutet *RATIO*: Ich glaube nicht, dass dein Schüler bedeutender ist als der Schüler von Seneca. Damit ist das Stichwort zur Illustration gefallen.

Das Bild zeigt in der linken Hälfte Schüler, die über einen am Boden liegenden Erwachsenen herfallen und mit Taschen, Tafeln und anderem Schulmaterial auf ihn einschlagen. In der rechten Hälfte sitzt ein Mann in einem mit Wasser gefüllten Holzzuber, dem ein anderer Mann eben die Ader geöffnet hat, sodass das Blut in weitem Bogen herausspritzt. Auf der anderen Seite des Zubers steht ein König mit Krone und Szepter. Es handelt sich hier um die Visualisierung mittels eines Exempels: Nero zwingt seinen einstigen Lehrer Seneca zum Suizid.<sup>1</sup>

Die Szene ist wiederholt (aber neu gezeichnet) in Kap. II, 28 über undankbare Menschen. Hier gibt es im Text keinen direkten Anhalt für die Szene vom Tod des Seneca.

▷ Das Bild aus I, 81 übernahm der Verleger Steiner 1545 für seine deutsche Ausgabe von Boccaccios Buch über die Schicksale berühmter Männer (*De casibus virorum illustrium*), wo der Tod Senecas in Kap. VII, 4 ausführlich erwähnt wird: *Item den Senecam/ einen alten eerlichen wolberedten mann/ seinen aigen Preceptorem vnnnd Zuchtmaister/ on alle ursach/ bezwang er zum Aderlassen/ vnnnd das gifft zuotrincken.*

Fornemmste Historien vnd exempel von widerwertigem Glück/ mercklichem vnd erschrocklichem vnfall/ erbärmklichen verderben vnnnd sterben/ großmächtiger Kayser/ König/ Fürsten



I,24



I,81



I, 100



I2

vnd anderer namhafftiger Herrn/ In neün Büchern/ durch den fürtreflichen hochberümbten Historienschreiber vnd poeten Ioannem Boccacium von Certaldo/ in Latein beschriben/ darauß ein jeder die trübsäligen schnellen zergänglichlicheyt menschlichs lebens/ gleich augenscheinlich warnemen/ vnd sich durch tugendt daruor verhüten mag/ Jetz zum aller ersten von Hieronymo Ziegler fleyszig verteütscht. Getruckt zuo Augspurg durch Hainrich Stainer 1545, fol. CLXXII verso.

<sup>1</sup> Sueton, Vitae, Nero, 35,5 ohne Angabe der genauen Umstände; ausführlicher Tacitus, Annalen, XV,60ff.

*Ein Detail wird als unpassend weggeschnitten  
(I, 100)*

GAUDIUM jubelt: *Ich hab einen schatz gesamlet zum kriegen.* Dagegen wendet RATIO ein: *Ein böses ding zuo noch bösserm gepraucht/ weye vil besser were es/ dir vnd andern nutzlicher/ denselben zuo geprauch deyner freünd vnd vatterland gesammelt haben/ vnd am maisten der notturftigen/ das were als dann ein warer schatz/ vnd ein belonung hymlichen schatzs/ yetzt ist es ein lon der helle.* Aber die Freude bleibt unbelehrbar.

Das Bild der Erstausgabe (1532) zeigt einen Mann mit einer Narrenkappe, der an einem Tisch vor einem Haufen Geld sitzt und mit der rechten Hand in einem Sack voll Münzen wühlt, neben ihm stehend ein Mann mit einer Schreibfeder und ein weiterer mit einer Liste. Vor dem Tisch stehen zahlreiche Landsknechte, die von dem Reichen ausbezahlt werden.

▷ Bereits 1533 verwendete der Verleger Steiner den Holzschnitt zur Illustration der deutschen Übersetzung des Buchs von Marinus Barletius über die Taten von Georg Kastriota, genannt Skanderbeg (1405–1468).

Zum Kapitel *Wie sich Scanderbeg rüstet/ wyder belgrad zuo ziehen/ vnd schickt zum König Alphonso umb hilff*, in dem erzählt wird, wie er Kriegsvolk mustert, passt die Szene mit der Anheuerung von Landsknechten, die Narrenkappe indessen nicht;

sie wird entfernt. Das ist technisch sehr geschickt ausgeführt; es ist kaum erkennbar, dass der Mann einmal eine Narrenkappe trug.

In der Neuausgabe des Glücksbuchs von 1539 fehlt dann natürlich die Narrenkappe auch. Das ist gar nicht so übel, denn Petrarca sagt nicht, Reichtümer anzuhäufen und damit Kriege zu finanzieren, sei närrisch. Sondern er verwendet harte Ausdrücke: *Rem malam in usus pessimos! – pretium est inferni – pestiferum. Ein böses ding; ist böß.*

Des allerstreytparsten vnd theüresten Fürsten vnd Herrn Georgen Castrioten/ genannt Scanderbeg/ Hertzogen zu Epiro vnd Albanien etc. Ritterliche thaten/ so er zu erhalten seiner Erbland/ mit den Türckischen Kaysern in seinem leben/ glücklich begangen/ In Latein beschriben/ Vnd yetz durch Joannem Pinicianum Newlich verteütscht, Augspurg: Steiner 1533, fol. CXLVII verso.

*Karge Speise wird Delikatesse im Kochbuch  
(II, 10)*

DOLOR klagt: *Ich hab eine schmale Narung (Tenuis victus est michi).* RATIO tröstet: Diese karge Speise halte glücklicherweise ab von *Schleckerhaftigkeit* und *Wollust*; viele tapfere Männer haben sich so ohne *vihischen kützel* verpflegt; solche Speise *treibt von dir das zipperlin/ nimpt hin das hauptwee/ schwindel des hirns* u. a. m. *Epicurus setzt sein freud vnd wollust in die kreüter.* (Zitat aus Juvenal, Sat. XIII, 122f.) Das Kapitel bildet das Gegenstück zu Kap. I, 18–19, in denen die Lust am Essen – das Laster der *gula* – Thema ist. Die Illustration zeigt einen Holzhacker, der in seiner Hütte Brei aus einer Pfanne, dazu Brot, Rüben und Zwiebeln isst.

Die Wiederverwendungen des Bilds blenden den ursprünglichen Sachverhalt völlig aus:

▷ Im Kochbuch bzw. der Gesundheitsfibel des Platina von Cremona, ebenfalls herausgegeben von Steiner 1542, ist *Von dem*



II,10

*Knoblauch* die Rede; der stinkt zwar grässlich, aber: *Mit honig getemperieret / ist guott für den biß der rasenden hunde. Sein safft mit öl vermischet / hailt die giftige bisse* (III,14).

Von der Eerlichen zimlichen / auch erlaubten Wolust des leibs / Sich in essen, trincken / kurzweil &c. allerlay unnd mancherlay Creaturen unnd gaabenn Gottes ... zu gebrauchen ..., Augspurg: Hainrich Stayner 1542, fol. XVI verso.

▷ Der Verleger Feyerabend verwendet den Druckstock ebenfalls in einem Kochbuch, immerhin in einem Kapitel über die *vier Bancket der Bauren*, wo besprochen wird, *was für Speiß vnd Trachten / nicht allein auff die Fleisch / sondern auch auff die Fajsttage / zuzrichten seyen*. Die empfohlenen Gänge sprechen dann aber von gebratenen Gänsen, Hammelkeulen, geräuchertem Speck und Bratwürsten.

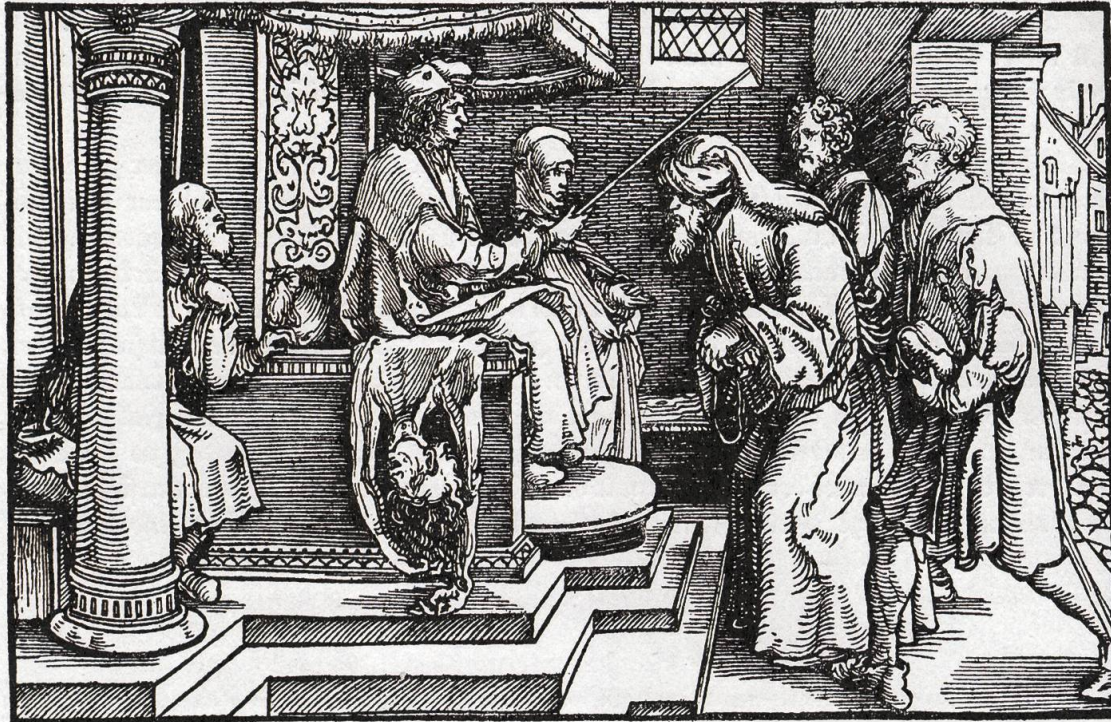
Ein new Kochbuch / Das ist Ein gründtliche beschreibung wie man recht vnd wol / nicht allein von vierfüßigen / heymischen vnd wilden Thieren ... allerley Speiß / als gesotten / gebraten / ge-

backen... kochen vnd zubereiten solle ..., Franckfort am Mayn: Rumpolt und Feyerabendt 1581, fol. 40 recto.

*Der Richter auf der Menschenhaut*  
(II,66)

DOLOR beklagt sich: *Ich bin durch ein vnrecht vrtayl verdampt oder verurtaylt worden (Iniusto iudicio damnatus sum)*. RATIO tröstet: Die Stimme des Volks oder das Gewissen oder das göttliche Urteil werde DOLOR freisprechen.

Das Bild zeigt, wie ein gefesselter Mann dem Richter vorgeführt wird, der auf einem Thron unter einem Baldachin sitzt und ihm den Richtstab als Zeichen seiner Amtsgewalt entgegenhält. Über der Armlehne des Richterstuhls baumelt eine Menschenhaut. Im Text steht kein Hinweis darauf. Der Illustrator muss die Idee an einem anderen Ort gefunden haben. In Kap. I, 47 gibt es eine versteckte Anspielung auf diese



II,66

Episode. Dort zeigt das Bild im Hintergrund sogar den gehäuteten Leichnam am Boden liegend. Die Geschichte dazu wird erzählt von Herodot (V, 25):

*Den ... Sisamnes, der ein Mitglied des königlichen Gerichtshofes gewesen war, hatte König Kambyses, weil er sich hatte bestechen lassen, einen ungerechten Spruch zu fällen, getötet und ihm die Haut abziehen lassen. Die Haut liefs er gerben, liefs Riemen daraus schneiden und mit ihnen den Thron beflechten, auf dem jener Recht gesprochen hatte. An die Stelle dieses Sisamnes ... setzte Kambyses dann den Sohn des Sisamnes als Richter ein und mahnte ihn, daran zu denken, auf was für einem Thron er säfsse und richte.*

Das war der lateinischen Antike und dem Mittelalter bekannt aus Valerius Maximus (VI, 3, ext 3) und aus den *Gesta Romanorum* (Nr. 29); auch Johannes Pauli erzählt die Geschichte in *Schimpff und Ernst*, Strafsburg: Grieninge 1522 (*Von ernst das .cxviii.*).

▷ Der Verleger Egenolff stattete das Buch des Juristen Justinus Göbler (1504–1567)

mit mehreren Holzschnitten des Petrarca-meisters aus. Im Kapitel *Von Sententzen und Urtheyln* ist die Rede davon, dass das Urteilen *vil bedenkens* erfordert, wegen der oft dunklen Sachlage, weil die Parteien ihre Sache listig zurechtschmücken, und weil die Richter oft *faul / lafs / trege / vngelert / vnerfahren* sind. Es folgt ein Appell an die Richter, mit *Gewissen vnd Conscientz* als *Diener der Gerechtigkeit* vorzugehen. In diesem ausführlichen rechtswissenschaftlichen Diskurs hat kein literarisches Exempel Platz; dennoch enthält das Kapitel das Bild aus II,66.

*Der Rechten Spiegel / Auß den beschribenen Geystlichen / Weltlichen / Natürlichem und andern gebrauchlichen Rechten, auch [...] Constitutionen und Übungen zuogericht [...].* Durch Justin Göblern, Franckfurt, Christian Egenolff 1550, CXLI recto.

ANGELIKA KAUFFMANN, MARIE ELLENRIEDER  
UND DIE DRUCKGRAFIK

Seit geraumer Zeit steht das lange vernachlässigte Schaffen von Künstlerinnen im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Wie bei Künstlern werden vorrangig deren Gemälde und Zeichnungen beachtet, die Druckgrafik erfährt für gewöhnlich erst am Schluss angemessene Berücksichtigung. Das gilt auch für Malerinnen, in deren Œuvres die Druckgrafik einen wichtigen Stellenwert einnimmt. Unbeabsichtigt folgt die heutige Wahrnehmung damit immer noch einer hergebrachten Rangfolge der künstlerischen Techniken, an deren Ende die Druckgrafik steht.<sup>1</sup> Dabei ist sie, anders als die Zeichnung, nur mit einem erheblichen Aufwand herzustellen und verdiente schon deswegen Anerkennung. Die Kupferplatten sind nach wie vor nicht preisgünstig und werden überlegt bearbeitet. Sie mit Säure zu ätzen erfordert Geschick, und zum Anfertigen von Abzügen sind Druckerpressen notwendig, die nur in spezialisierten Werkstätten verfügbar sind. Diese technischen Gegebenheiten limitieren die Produktion generell, für Künstlerinnen war es bis ins 20. Jahrhundert hinein wegen der gesellschaftlichen Struktur zusätzlich schwierig, diese Barrieren zu überwinden.

Im Folgenden soll nicht nur auf die eigenhändige Grafik der Malerinnen Angelika Kauffmann (1741 Chur – Rom 1807) und Marie Ellenrieder (1791 – Konstanz – 1863) eingegangen werden, sondern auch auf die Reproduktionsgrafik nach ihren Werken. Beide Künstlerinnen sind mit der Bodensee-region verbunden, und Ellenrieder bewunderte Kauffmann, denn sie war als berühmte Exponentin des internationalen Klassizismus um 1800 eine wichtige Identifikationsfigur. Ellenrieder selbst gehörte nicht mehr dem Klassizismus an, sondern der jüngeren Nazarenerbewegung. Die katholisch-

religiöse Malerei der Nazarener, die sich auf Raffael und Dürer sowie die italienische und deutsche Kunst vor ihnen bezog, verkörperte auch ihr Ideal. Ellenrieders Werke und die Übersetzungsgrafiken,<sup>2</sup> die danach entstanden, trugen dazu bei, dass die nazarenische Kunst ein wichtiger Teil der Romantik wurde. Das Schaffen beider Künstlerinnen wurde oft gemeinsam betrachtet. Andreas Andresen beispielsweise fasste sie 1870 zusammen, wenn er zeitbedingt unter Ausblendung eines Vergleichs mit männlichen Kollegen über Ellenrieder schrieb: «Ohne Zweifel gebührt ihr unter allen Malerinnen im historischen Fach der Ehrenpreis unseres Jahrhunderts, nächst der Angelica Kauffmann hat sich keine zu solcher Tüchtigkeit und Vollendung aufgeschwungen.»<sup>3</sup>

*Angelika Kauffmann*

Angelika Kauffmann kam 1741 in Chur zur Welt. Ihre Mutter Cleofea, geborene Lutz, war ebenfalls aus Chur gebürtig, während ihr Vater Johann Joseph Kauffmann aus Schwarzenberg im Bregenzerwald stammte. Er arbeitete als Wandermaler dort, wo sich Aufträge fanden, und unterrichtete seine Tochter selbst in Malerei, wie es bei Künstlerlertöchtern üblich war. Ihre Mutter hingegen bemühte sich um ihre Stimmbildung. Angelika Kauffmann schwankte lange, ob sie Sängerin werden sollte, entschied sich dann aber für die bildende Kunst. Sie stand im Ruf eines Wunderkindes, weshalb sich wichtige Persönlichkeiten von ihr porträtieren ließen. Die Familie lebte im Veltlin und in Oberitalien. Nach dem Tod der Mutter 1757 in Mailand unterstützte Angelika Kauffmann ihren



Vater bei der Ausmalung der Pfarrkirche in Schwarzenberg, indem sie einen Apostelzyklus an den oberen Langhauswänden in Freskotechnik ausführte. Im Bodenseeraum, namentlich in Tettngang, Meersburg und Konstanz, erledigte sie Porträtaufträge und lebte von 1758 bis 1766 an verschiedenen Orten Italiens. Empfehlungsschreiben des Grafen Karl Joseph von Firmian, den sie 1754 porträtiert hatte, öffneten ihr die Türen zur einflussreichen Gesellschaft. Ihr rascher Erfolg als Malerin und Grafikerin brachte ihr die Mitgliedschaften der Akademien in Bologna, Florenz und Rom ein.

1766 ging sie nach London, wo sie sich schnell Anerkennung erarbeitete. Bereits 1767 erhielt sie Aufträge des britischen Königshauses und wurde 1768 zu einem Gründungsmitglied der Royal Academy of Arts ernannt. 1780 vollendete sie den prominenten Auftrag für vier Deckengemälde im Akademiegebäude. Im folgenden Jahr heiratete sie den Vedutenmaler Antonio Zucchi, der aus Venedig stammte und wohin das Ehepaar nach der Hochzeit reiste. Kauffmann erhielt dort die Ehrenmitgliedschaft der Akademie. Dauerhaft blieben die beiden aber nicht in der Lagunenstadt, sondern ließen sich nach Reisen durch Italien in Rom nieder. Seitdem sie England verlassen hatte, schuf sie keine Radierungen mehr, sondern konzentrierte sich ganz auf ihre Malerei. Sie verkehrte zeitlebens nicht nur mit Adeligen, darunter regierenden Fürsten, sondern auch mit Intellektuellen, beispielhaft sei lediglich Johann Wolfgang Goethe genannt, der ihr in seiner *Italienischen Reise* ein literarisches Denkmal setzte.<sup>4</sup> Nach dem Tod ihres Ehemannes 1795 arbeitete sie trotz zunehmender gesundheitlicher Probleme intensiv bis zu ihrem Tod 1807 weiter.

#### *Radierungen*

Kauffmann schuf zwischen 1762 und 1779 rund 40 Radierungen.<sup>5</sup> Ihr Thema war ausschließlich der Mensch, sei es als Bildnis realer Personen, als Allegorie oder Historie.

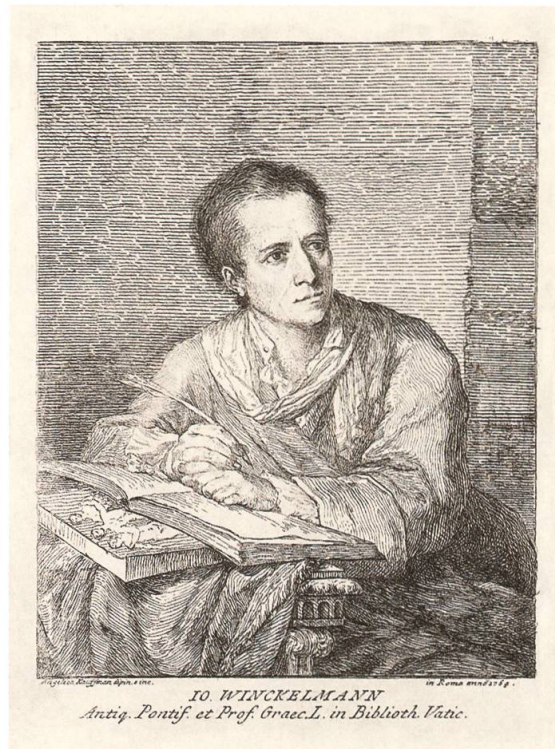


Abb. 1: Angelika Kauffmann, Johann Joachim Winckelmann, 1764, Radierung, I. Zustand (von III), 217 × 161 mm.

Da sie die grafischen Techniken nicht bei ihrem Vater erlernen konnte, war sie auf andere Hilfe angewiesen. Es war vermutlich Johann Friedrich Reiffenstein, der sie 1762 in Florenz mit der Radiertechnik vertraut machte. Er wurde in Rom, wo er zum gesuchtesten Reiseführer aufstieg, ein Freund Johann Joachim Winckelmans. Ihn malte Kauffmann 1764 in Öl, wodurch sie schlagartig berühmt wurde. Das Bildnis war ein Auftragswerk Johann Caspar Füsslis, eines Zürcher Freundes des Gelehrten, und befindet sich heute im dortigen Kunsthau. Die Zeitgenossen würdigten es als lebendiges und getreues Abbild. Winckelmann selbst war von dem Porträt begeistert und wünschte es als grafische Wiederholung, damit es als Frontispiz für eines seiner Bücher dienen könnte. Kauffmann machte sich daher unmittelbar nach Fertigstellung des Gemäldes daran, es seitenrichtig zu radieren (Abb. 1). Sie zeigt Winckelmann in ein



Abb. 2: Angelika Kauffmann, Frauenkopf im Profil mit Ohrring, 1770, Radierung, einziger Zustand, 126 × 95 mm.

Buch schreibend, das auf einem antiken Relief mit der Darstellung der drei Grazien liegt. Inspiriert hält er kurz inne und schaut in die Ferne, ehe er weiterschreiben wird. Der Text unter der Darstellung benennt seine Position als Aufseher der Altertümer im Kirchenstaat und Lektor für Griechisch an der Biblioteca Apostolica Vaticana. Damit wird das grafische Porträt endgültig zu einem Informationsträger. Die Radierung wurde zunächst nur in kleiner Auflage gedruckt und an Freunde verschenkt. Als Frontispiz diente das Bildnis entgegen der ersten Idee nie.

Von der Porträtkunst ausgehend, erschließen sich die anderen von Kauffmann gepflegten Gattungen, etwa ihre Historien-darstellungen mit mehreren Figuren oder das in den 1760er-Jahren in Rom neu entwickelte Einfigurenhistorienbild. Es ist bei ihr motivisch Frauen vorbehalten. Die einzelne, sitzende und nachdenkliche Frau wird gewissermaßen zum Leitmotiv ihrer Kunst.

Mehrfach variierte sie diesen Bildtypus in ihren Grafiken. In den vier ersten Jahren in London, von 1766 bis 1770, radierte sie sogar ausschließlich weibliche Figuren, auch als Halbfiguren oder Bruststücke. Letztere erinnern an Charakterköpfe, die in der kunsthistorischen Terminologie als Tronjes bezeichnet werden, weil ihre Urbilder der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts entstammen. Meist handelt es sich dabei um Köpfe alter Männer. Auf solche Vorlagen hatte Kauffmann bei der Gestaltung des Schwarzenberger Apostelzyklus zurückgegriffen. Mit ihren klassizistisch-idealen Frauenköpfen erweiterte sie das Tronje-Repertoire um einen neuen Typus (Abb. 2).

Kauffmann las viel und in vielen ihrer Grafiken spielen Bücher eine wichtige Rolle. Zu Anfang ihrer Londoner Zeit radierte sie Frauen, die lesen oder mit Büchern hantieren (Abb. 3 und 4). Die 1770 datierte Radierung «Lesende, ein Buch auf einem Kissen haltend» kann zu den Einfigurenhistorienbildern gezählt werden. Von der Seite wird eine sorgfältig frisierte junge Dame in elegantem, ärmellosem Kleid im Typ eines Kniestücks gezeigt. Sie präsentiert ein aufgeschlagenes Buch wie ein Exponat auf einem großen Kissen mit Quasten, welches wiederum in einer Wandnische liegt. Die Räumlichkeit ist auf ein Minimum reduziert, gewissermaßen ist die Komposition reliefartig-flächig. Es ist das Bild einer Bibliophilen. Der geneigte Kopf im Profil lässt den direkten Blick ins Gesicht nicht zu, ihre Augen sind auf den Folianten gerichtet. Es ist eine zeitlose Darstellung ohne Handlung. Die Lesende wird so zur Projektionsfläche für die Gedanken und Gefühle der Betrachter. Erst die Reflexion über den Bildgegenstand vollendet das Bild. Die stillen Einfigurenhistorienbilder sind im Gegensatz zu den traditionellen Historienbildern ohne Aktion, weil sie keine Verweise auf mythologische oder literarische Inhalte oder geschichtliche Ereignisse transportieren. Zum Verständnis ist keine klassische Bildung mehr notwendig. Dadurch können



Abb. 3: Angelika Kauffmann, *Mit Zeigefinger Lesende*, 1770, Radierung, II. Zustand (von III), 190 × 157 mm.



Abb. 4: Angelika Kauffmann, *Lesende, ein Buch auf einem Kissen haltend*, 1770, Radierung, I. Zustand (von II), 103 × 131 mm.

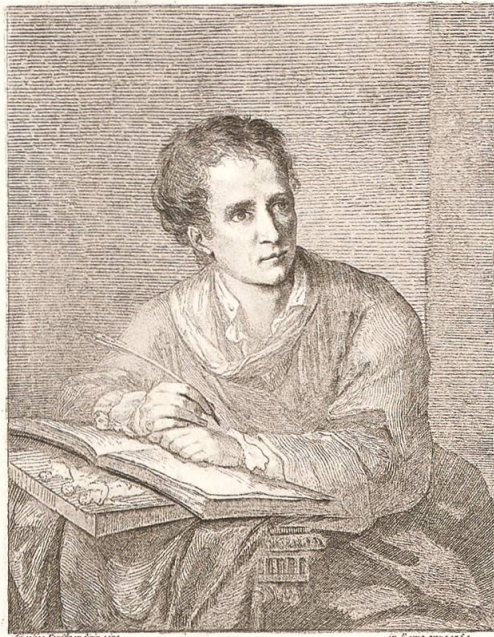
sich die Betrachter leichter mit den stets in kleinen Räumen lokalisierten Einzelpersonen identifizieren als mit dem umfangreichen Personal in hergebrachten Historienbildern. Kompositionen, die das Publikum zur Sinnkonstituierung einbeziehen, waren innovativ und begründeten erheblich Kauffmanns kunsthistorische Bedeutung.<sup>6</sup>

*Druckzustände und Vervielfältigung ihrer Werke in der Grafik und anderen Medien*

Kauffmann schuf ihre Radierungen in der Regel in mehreren Arbeitsschritten nach Vorzeichnungen. Es existieren somit unterschiedliche Druckzustände, wobei es erst vom endgültigen Zustand nennenswerte Auflagen gibt. Geschäftstüchtig verkaufte sie ihre Platten, nachdem sie genügend Abdrucke genommen hatte, an den Londoner Grafiker und Verleger John Boydell. Er überarbeitete die Platten vielleicht schon ab 1780 grundlegend mit Aquatinta, um dem Nachlassen der Druckqualität entgegenzuwirken. Dadurch erhalten die Darstellungen mehr Räumlichkeit und wirken gänzlich

anders. Boydells Auflagen waren nicht zuletzt deswegen beliebt, weil sie farbig gedruckt wurden, etwa in Rotbraun oder Grau. Sein überarbeitetes Winckelmann-Porträt steht dafür beispielhaft (Abb. 5). Er druckte es nicht nur farbig, sondern veränderte es auch, indem er dem Archäologen eine größere Haarfülle und strahlende Augen gab. So verwandelte er das Bildnis eines Stubengelehrten in das eines Jünglings des Sturm und Drang.<sup>7</sup> Nach Boydells Tod 1804 verlegte John Peter Thompson die Radierungen abermals, wobei durch die Abnutzung der Platten nur noch schwache Abdrucke möglich waren.

Mehr als durch ihre eigenhändigen Radierungen und deren Überarbeitungen war Kauffmann durch Grafiken professioneller Reproduktionsstecher präsent, die ihre Zeichnungen und Gemälde vervielfältigten. In ganz Europa wurde nach ihren Vorlagen gearbeitet, am umfangreichsten in England. Insgesamt sind es wahrscheinlich mehr als 600 Reproduktionen in unterschiedlichsten grafischen Techniken, die nach ihren Vor-



IO. WINCKELMANN  
*Antiq. Pontif. et Prof. Graec. L. in Biblioth. Vatic.*

Abb. 5: Angelika Kauffmann und John Boydell,  
 Johann Joachim Winckelmann, 1764,  
 Radierung mit Aquatinta, Auflage London 1780,  
 III. Zustand (von III), 217 × 161 mm.

lagen entstanden.<sup>8</sup> Ihre Motive fanden mittels der Druckgrafik auch in andere Bereiche Eingang, etwa als Dekor von Porzellan, Tabakdosen, Fächern, Gewändern, Möbeln oder Wandbespannungen.<sup>9</sup> Ihre Bilderfindungen waren allgegenwärtig.

### Marie Ellenrieder

Marie Ellenrieder wurde 1791 in Konstanz geboren, das seit 1548 vorderösterreichisch war. Die Stadt und das bischöfliche Herrschaftsgebiet des Hochstifts Konstanz fielen bei der Neuordnung der deutschen Staaten 1803 an Baden. Ellenrieder war die vierte Tochter des Hofuhrmachers Konrad Ellenrieder. Die Mutter Maria Anna, geborene Hermann, stammte aus einer Künstlerfamilie, insofern mag Marie Ellenrieder die künstlerische Begabung von ihr erhal-

ten haben. Mit 19 Jahren begann sie eine Lehre beim Miniaturmaler Joseph Bernhard Einsle. Ihr langjähriger Förderer, der Konstanzer Generalvikar und spätere Verweser des neuen Erzbistums Freiburg im Breisgau, Ignaz Heinrich Freiherr von Wessenberg, verwandte sich beim Direktor der Münchner Kunstakademie, Johann Peter Langer, für sie. Er bewirkte mit seiner Patronage, dass Ellenrieder 1813 an der Akademie angenommen wurde, womit sie die erste Frau war, die an einer Kunstakademie eines deutschen Staates studierte und dort ihre reguläre Ausbildung erhielt.<sup>10</sup> Ende 1816 schloss sie ihr Studium ab.

Ellenrieder spezialisierte sich wie Kauffmann auf das Bildnis- und das Historienfach und arbeitete ab 1818 an den Fürstenhöfen in Donaueschingen, Sigmaringen und Karlsruhe. 1820 erhielt sie durch Vermittlung Wessenbergs von der Pfarrgemeinde Ichenheim bei Offenburg den Auftrag für drei Altarbilder. Dieser Auftrag lenkte sie zur religiösen Malerei, die nun den Mittelpunkt ihres Schaffens bildete. Sie wurde, was wenige Jahre früher nicht denkbar war, zu einer Malerin, die wegen Überlastung nicht alle kirchlichen Aufträge annahm. Ellenrieder konnte Kauffmanns Hochaltargemälde in der Pfarrkirche in Schwarzenberg, das sie 1802 in Verbundenheit zum Geburtsort ihres Vaters gestiftet hatte, bekannt gewesen sein. Es ist dies jedenfalls eine naheliegende Vermutung.<sup>11</sup> Pointiert lässt sich sagen, dass Ellenrieder mit ihren nazarenischen Altären stilistisch dort anschloss, wo Kauffmann mit ihrem pränazarenischen Altar geendet hatte.

Im Oktober 1822 unternahm Ellenrieder die obligatorische Italienreise, um die Kunst der alten Meister *in situ* kennenzulernen, und verkehrte in Rom im Kreis der Nazarener. Nach ihrer Rückkehr nach Deutschland erhielt Ellenrieder viele Auszeichnungen. Mit der Ernennung zur badischen Hofmalerin 1829 war ein festes Einkommen verknüpft, was sie endgültig absicherte.<sup>12</sup> Dennoch zweifelte sie immer wieder an sich

selbst und durchlief krisenhafte Phasen. Von einem zweiten Italienaufenthalt zwischen 1838 und 1840 erhoffte sie sich vergeblich neue Impulse, wobei ihr kritischer Blick auf sich selbst keine Auswirkungen auf ihren internationalen Erfolg hatte, denn ihre Arbeiten blieben beliebt. 1863 starb sie in ihrer Heimatstadt.

#### *Radierungen und Lithografien*

Ellenrieder realisierte zwischen 1813 und 1826 rund dreißig Grafiken.<sup>13</sup> Sie entstanden damit zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn. Gleich im ersten Jahr ihres Studiums in München nahm sie Unterricht in der Klasse für Druckgrafik bei Carl Ernst Christoph Heß. Von ihm lernte sie seinen charakteristischen Stil, eng gezogene Linien zu radieren, die kreuzweise übereinanderliegen, wie es ähnlich bei der Kreuzschraffur des Kupferstichs der Fall ist. Es resultiert eine malerische Wirkung, die an das Hell-Dunkel Rembrandts erinnert.

Neben religiösen Sujets schuf sie Bildnisse, auch als Lithografien, weil die Akademie die technische Ausrüstung anbot. Ihr berühmtestes Porträt ist jenes ihres Mentors Wessenberg. Das Ölgemälde von 1819 radierte sie im selben Jahr in ovalem Format. Sie zeigt den umstrittenen Reformtheologen in schlichter Kleidung, die den Idealen des Biedermeier entsprach, ohne Verweis auf seine herausgehobene Position innerhalb der kirchlichen Hierarchie. Der einfachen Bevölkerung gehörte hingegen der Weinbauer Georg Lerch an. Sein Bildnis radierte Ellenrieder 1820. Sie vermerkte in der rechten oberen Ecke, der Porträtierte sei 101 Jahre alt. Der schwächliche Greis sitzt in einfacher Kleidung auf einem Stuhl und schaut den Betrachter direkt an. Die langen und feinen Haare unterstreichen seine Fragilität. Sein Haupt steht vor weißem Grund, während sich Schraffuren als Hintergrundgestaltung nach unten hin zu einem Gewebe verdichten.

Ellenrieder bereitete ihre Radierungen akribisch vor, indem sie minutiöse Vor-



*Abb. 6: Marie Ellenrieder, Maria mit dem Jesusknaben an der Hand, 1826, Radierung, I. Zustand (von II), 178 × 117 mm.*

zeichnungen anfertigte und auf die Platte übertrug. Für das Porträt Lerchs haben sich sogar drei Studien erhalten. Während im Allgemeinen ihre Kinderdarstellungen als anrührend gelobt werden, sind ihre weniger beachteten Darstellungen alter Menschen ebenso bewegend.

1826 entstand eine seitengleiche Radierung nach ihrem zwei Jahre zuvor in Italien gemalten Gemälde «Maria mit dem Jesusknaben an der Hand» (Abb. 6). Sie behielt das Gemälde zeitlebens bei sich, denn es war für sie ein Gnadenbild, an das sie Gebete richtete.<sup>14</sup> Eine Replik kam als Altargemälde prominent in die katholische Hauptkirche St. Eberhard der württembergischen Residenzstadt Stuttgart.

Die Komposition erinnert bewusst an Raffaels «Sixtinische Madonna». Die Stoffe eines aufgezogenen Vorhangs sind an Säu-

len befestigt. Dazwischen schreitet aus einer «Himmelsglorie»<sup>15</sup> Maria mit dem segnenden Jesuskind an der Hand eine Treppe hinab. Die Ikonografie von Mariae Tempelgang klingt an, wobei bei diesem Thema Maria freilich immer eine Treppe emporsteigt. Wessenberg beschrieb Ellenrieders Gemälde mehrfach lobend. In seinem Buch «Die christlichen Bilder» kam er am Ende des Kapitels «Madonna mit Kind»<sup>16</sup> nach einer langen Aufzählung von Madonnenbildnissen berühmter Maler wie Leonardo und Raffael, Dürer und Cranach, Rubens und Murillo zum Schluss auf sie zu sprechen. Damit integrierte er sie in den Olymp der Malerei. Er lobte ausdrücklich ihre «ganz eigenthümliche»<sup>17</sup> Komposition, bei der Jesus, obschon an der Hand geführt, «erhabener, selbständiger, göttlicher»<sup>18</sup> dargestellt sei. Ihm entging dabei, dass sich Ellenrieder möglicherweise an mittelalterlichen Darstellungen der Infantia Christi orientierte. Beispielsweise zeigen gotische Glasgemälde die Szene, wie Maria den widerstrebenden Jesus an die Hand nimmt, um ihn zum Unterricht in die Synagoge zu bringen.<sup>19</sup>

Den Aufbau des Gemäldes übersetzte Ellenrieder, wie erwähnt, sorgfältig in eine seitengleiche Radierung. Ihr kommt in ihrem grafischen Werk eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Gemälde in ihrem malerischen Œuvre. Das wird schon durch einen ihrer Tagebucheinträge deutlich, in dem es heißt: «Wie es mir beim Radieren meiner Madonna ging. Im Namen Gottes fing ich an, und es ging wie es schien alles gut. Dann goß ich vertrauensvoll auf Gottes Beistand das Scheidewasser darauf und es gelang mir, so wie ich es ungefähr wünschte.»<sup>20</sup>

*Kupferstiche und Lithografien  
nach Ellenrieders Werken*

Ellenrieders ortsfeste Altargemälde kannte nur eine begrenzte Öffentlichkeit, deren grafische Reproduktionen waren weit wirkungsmächtiger.<sup>21</sup> Von ihrem Hauptwerk «Maria mit dem Jesusknaben an der Hand»

gibt es unterschiedliche Übertragungen, darunter eine Farblithografie von Adolphe Lafosse, die 1839 bei Joseph Lemercier in Paris gedruckt wurde. Die nachhaltigste Wirkung aber dürfte ein stark verkleinertem Stahlstich gehabt haben, den Hermann Pinhas gegen 1844 schuf, weil er auch als Frontispiz in das katholische Gesang- und Gebetbuch der Erzdiözese Freiburg im Breisgau Eingang fand.

Die Bedeutung der Übersetzungsgrafik für Ellenrieder wurde früh erkannt. Verzeichnisse der nach ihren Vorlagen angefertigten Grafiken veröffentlichten Andresen 1870 und Georg Kaspar Nagler 1871.<sup>22</sup> Da Ellenrieder mit ihren Arbeiten den religiösen Bedürfnissen entsprach und den Nerv der Zeit traf, waren Reproduktionen nach ihren Vorlagen gut verkäuflich. In Karlsruhe war es namentlich der zuvor in Basel tätige Verleger Johann Velten, der Grafiken in unterschiedlichen Techniken in Auftrag gab und vertrieb. Neben der badischen Residenzstadt war Zürich ein Zentrum der grafischen Reproduktion ihrer Werke. Ellenrieder war in der Schweiz erfolgreich und stellte wiederholt in Zürich aus. Ihr 1819 vollendetes Wessenberg-Bildnis zeigte sie beispielsweise 1820 in einer Ausstellung der Zürcher Künstlergesellschaft. Das Porträt wurde zweimal als Lithografie wiederholt, 1822 von Carl Joseph Brodtmann, der seit 1817 in Zürich lebte, für den Verlag Orell, Füssli & Co. und später von dem in Pforzheim tätigen Joseph Wehrle. 1826 stach Johann Jakob Lips das Konterfei nach, damit es als Frontispiz für einen Gedichtband Wessenbergs dienen konnte, der auch als Dichter hervortrat.<sup>23</sup> Lips war ein Schüler Johann Heinrich Lips', mit dem er nicht verwandt war, und kehrte nach dessen Tod 1817 aus Stuttgart nach Zürich zurück. Das Wessenberg-Porträt blieb nicht seine einzige Beschäftigung mit Ellenrieder. Nach ihrem 1827 gemalten Bildnis des Fürsten Anton Aloys von Hohenzollern-Sigmaringen fertigte er ebenfalls eine Kupferstichreproduktion an.

Ellenrieder verkehrte zwar hauptsächlich in höfischen und klerikalen Kreisen, hatte aber auch ein bürgerliches Publikum. In der Stadt an der Limmat war der Regierungsrat Sigmund Spöndli einer der ersten bürgerlichen Sammler ihrer Werke. Freilich gehörte auch er zur gesellschaftlichen Elite. Seine Sammlung war umfangreich und allgemein bekannt, da mehrere seiner Gemälde bzw. Pastelle als Grafiken vervielfältigt wurden und er immer als Eigentümer firmierte. Spöndli besaß von Ellenrieder beispielsweise die Arbeiten «Betende Heilige», «Kopf eines Chorknaben», «Betendes Kind», «Lesendes Kind» oder «Die verirrtten Kinder». Dieses hatte er direkt aus der Zürcher Kunstausstellung 1838 erworben und Johann Caspar Scheuchzer, der nach seiner Karlsruher Zeit wieder in seiner Geburtsstadt Zürich lebte, fertigte umgehend eine Lithografie danach (Abb. 7). Der Druck und Vertrieb erfolgte durch den Zürcher Verlag von Friedrich Schulthess. Das Bild «Die verirrtten Kinder» war Spöndlis prominentestes Sammelstück, denn es wurde mehrfach vervielfältigt. Gegenwärtig lassen sich nicht weniger als sieben unterschiedliche Lithografie-Varianten nachweisen, davon zwei von Scheuchzer. Das Thema eines Geschwisterpaars, das sich verlaufen hat, ruft Assoziationen an das Hänsel-und-Gretel-Märchen wach, bei dem zwei unglückliche Kinder Mitleid erregen.

Während diese Reproduktionen neben den Künstler-, Verleger- und Eigentümernamen den Titel in Deutsch und Französisch tragen, gibt es Übersetzungsgrafiken mit zusätzlichen frommen Sprüchen. Den mit viel Sentiment durchtränkten Darstellungen entsprachen die rührseligen Unterschriften. Die Lithografie «Das Betende Kind» von Scheuchzer gibt es beispielsweise mit zwei Textvarianten, eine rein deutsche Version und eine Version in Deutsch und Französisch, um den Abnehmerkreis zu erweitern: «Siehe das betende Kind! Es faltet so innig die Hände und zu den Höhen empor dringet sein kindliches Fleh'n. /



Abb. 7: Johann Caspar Scheuchzer nach Marie Ellenrieder, *Die verirrtten Kinder*, 1838, Farblithografie, 368 × 294 mm, Rosgartenmuseum Konstanz.

Betet es etwa für sich, für sich dass der Himmel ihm werde? Schon ist der Himmel ja sein, wisse es betet für uns.»

Spöndli war nicht der einzige Ellenrieder-Sammler in Zürich und Zürich nicht der einzige Ort, an dem in der Schweiz Reproduktionsgrafiken nach Ellenrieder entstanden. Beispielsweise arbeitete Scheuchzer auch mit dem Winterthurer Lithografen Caspar Studer zusammen. Er druckte seine Lithografie «Der hl. Joseph mit dem Jesusknaben in freier Landschaft» seitenrichtig nach Ellenrieders rechtem Seitenaltargemälde in der Pfarrkirche zu Ortenberg bei Offenburg. Gegenseitig orientiert ist Lemerriers Lithografie nach derselben Vorlage, die Velten in Karlsruhe vertrieb. Bei der Komposition handelt es sich inhaltlich um das Pendant zur Darstellung «Maria mit dem Jesusknaben an der Hand». Wegen der unterschiedlichen Hintergründe und abweichenden Formate waren die Lithografien jedoch nicht als Paar gedacht.

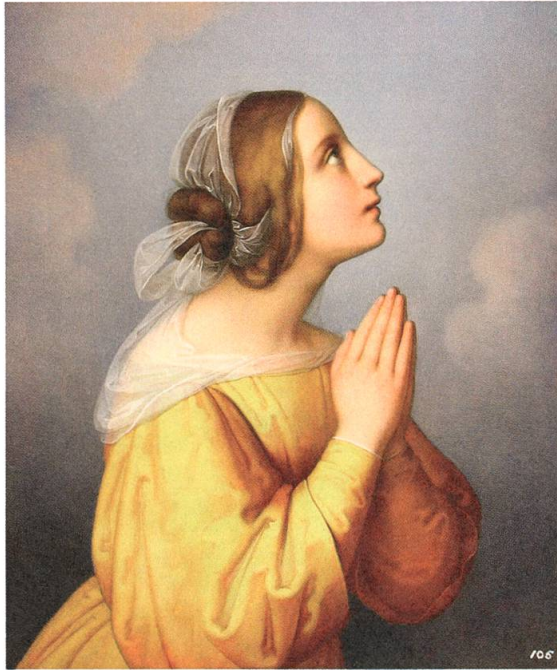


Abb. 8: Marie Ellenrieder, *Betende junge Frau*, 1837, Öl auf Leinwand, 660 × 515 mm, Napoleonmuseum Arenenberg (TG).

Eine bewegende Geschichte und zugleich der Hauch großer Historie ist mit dem Gemälde «Betende junge Frau» im Schloss Arenenberg bei Salenstein am Bodensee verbunden (Abb. 8).<sup>24</sup> Ellenrieder besuchte dort am 3. April 1837 die bereits schwer krebserkrankte Herzogin von Saint-Leu und einstige Königin von Holland, Hortense de Beauharnais. Sie war Stief- und Adoptivtochter Napoleons I., Ehefrau von dessen Bruder Louis Napoleon und Mutter Napoleons III. Nach dem endgültigen Zusammenbruch der napoleonischen Herrschaft kam sie im Dezember 1815 nach Konstanz, wo sie ab 1816 im Schloss Seeheim direkt am Bodensee lebte. Da die Großherzogin von Baden ihre Cousine war, gab es verwandtschaftliche Gründe für die Wahl des Exils. Bereits 1817 war jedoch der Druck der französischen Regierung auf das Großherzogtum Baden so stark, dass sie Konstanz verlassen musste. Sie nahm Schloss Arenenberg am Südufer des Sees im Kanton Thurgau als Hauptwohnsitz, residierte

aber gelegentlich weiterhin in Schloss Seeheim. In Konstanz lernten sich Hortense, Wessenberg und die großherzoglich-badische Hofmalerin Ellenrieder kennen. Bei ihrem Besuch im April 1837 hatte diese das erwähnte Gemälde mitgebracht, um es Hortense lediglich zu zeigen, denn es war einem Kunsthändler versprochen. Deshalb konnte sie den dringenden Wunsch der Herzogin nicht erfüllen, ihr das Gemälde zu überlassen. Das Bild hatte Hortense augenblicklich ergriffen und sie ließ daher Wessenberg über ihre Gesellschaftsdame bitten, Ellenrieder zu überreden, ihr das Gemälde doch zu verkaufen und für den Kunsthändler eine Replik anzufertigen. Auf diesen geschickt eingefädelten Vorschlag ging Ellenrieder ein; so kam das Gemälde als Trost- und Hoffnungsbild an Hortense, was recht eigentlich ganz der christlichen Auffassung Ellenrieders entsprach. Die auf dem Gemälde aufgemalte Inventarnummer «106» belegt, dass es als sechstes Bild im Schlafzimmer Hortenses hing. Es begleitete sie in ihren Tod am 5. Oktober 1837 im Alter von 54 Jahren.

Die Reproduktionslithografie August Wittmanns druckte Emile Simon & Fils in Straßburg lediglich in einer Version mit französischem Text als «Jeune Fille en prière», sicherlich aus politischen Gründen ohne Hinweis auf die einstige Königin (Abb. 9). Seine Lithografie wertet auch die Replik auf, die sich heute in Konstanzer Privatbesitz befindet. Es ist eine Reproduktion für zwei Gemälde gleichen Motivs.

Lässt man Ellenrieders Porträts außer Betracht, können ihre Themen, die ebenfalls in Übersetzungsgrafiken aufgegriffen wurden, mit den Worten Naglers von 1871 zusammengefasst werden: «[Ellenrieder] hinterliess eine bedeutende Anzahl von Bildern im gothisirenden Style, welche vorzugsweise dem Kreise heiliger Frauen, und der frommen Kinderwelt entnommen sind.»<sup>25</sup>





Abb. 9: August Wittmann nach Marie Ellenrieder, *Jeune Fille en prière*, nach 1837, Lithografie, 277×220 mm.

#### *Andachtsbildchen für den Verlag Benziger*

Eine eigenständige Gruppe bilden Ellenrieders kleinformatige Heiligen- und Andachtsbildchen für kirchliche Feste wie Kommunion, Namenstage oder aus Anlass eines Todes, die im Verlag Karl und Nikolaus Benziger in Einsiedeln erschienen (Abb. 10). Die beiden Brüder hatten den bereits etablierten Verlag 1833 von ihrem Vater übernommen und entwickelten ihn zu einem der erfolgreichsten katholischen Verlage im deutschsprachigen Raum weiter. Sie expandierten darüber hinaus in die USA, wo sie mehrere Filialen unterhielten. 1835 erweiterten sie die traditionelle Druckerei in Einsiedeln um eine Lithografie-Druckerei und eine Kolorieranstalt, 1856 kam eine Stahlstich-Druckerei hinzu. Von den Investitionen des Verlages in technische Neuerungen profitierten Ellenrieder und andere Künstler sehr. Die Schnell-

presse zum Druck von Lithografien und Stahlstichen ermöglichte es, hohe Auflagen preisgünstig herzustellen, sodass die Andachtsbildchen überhaupt erst zu einem zeittypischen Ausdruck der Volksfrömmigkeit werden konnten. Bei Ellenrieders Andachtsbildchen handelt es sich nicht nur um Übersetzungsgrafiken, vielmehr hatte sie in ihren späteren Lebensjahrzehnten für den Verlag eigens Vorlagen zur grafischen Vervielfältigung geliefert. Verschiedene ihrer Motive erhielten ornamental geprägte oder gestanzte Ränder, die Assoziationen an geklöppelte Spitzenbesätze liturgischer Gewänder erlauben. Gerade die einst beliebten Andachtsbildchen mit ihren heute als süßlich und kitschig empfundenen Motiven wie unschuldige Engelchen, zarte Jesus-



Abb. 10: Anonym nach Marie Ellenrieder, *Jesusknabe mit der Weltkugel*, um 1859, Farblithografie, 75×45 mm, Rosgartenmuseum Konstanz. Ellenrieder legte dieses Andachtsbildchen ihrem Brief vom 16. Mai 1859 an ihren Freund Karl Christoph Freiherr von Röder bei.

knaben und verklärte Heilige beschädigten Ellenrieders posthume Wertschätzung erheblich. Ihr Schaffen geriet wie die Kunst der Nazarener allgemein in Misskredit. Erst neuerdings erfährt das moderne Potenzial dieser Bewegung wieder breitere Beachtung und wird aus ihrer Zeit heraus interpretiert, die wie «jede Epoche unmittelbar zu Gott ist».<sup>26</sup>

### *Schluss*

Die eigenhändige Druckgrafik spielte für Kauffmann und Ellenrieder als Ausdrucksmittel eine wichtige Rolle und veranschaulicht ihre individuellen Kunstpositionen. Das erkannte die Fachwelt und würdigte die Malerinnen noch im 19. Jahrhundert in Grafiklexika.<sup>27</sup>

Beider Ruhm wurde aber wesentlich durch die Reproduktionsgrafik nach ihren Werken verbreitet. Lag bei Kauffmann der Schwerpunkt der Reproduktionstätigkeit in England, auch nachdem sie wieder in Italien lebte, ist für Ellenrieder die Schweiz von maßgeblicher Bedeutung. 1891 nannte sie Friedrich von Boetticher in seinem großen Kompendium «Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts» sogar eine «schweizer. Historienmalerin, geb. zu Constanz».<sup>28</sup> Neben den bereits erwähnten Künstlern, Druckern und Verlegern waren weitere Schweizer Künstler mit der Übertragung ihrer Vorlagen beschäftigt, darunter Gottlieb Bodmer, Tobias Hurter, Hans Jakob Oeri oder Alexander Rordorf. Mehr als es durch ihre eigenhändigen Arbeiten möglich war, konnten beide Malerinnen durch die Übersetzungsgrafik anderer Künstler viele Menschen erreichen und sie in ihrem Inneren berühren.

### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Thomas Ribl, *Schöne Seele und Malerin der Grazien. Angelika Kauffmann im Bündner Kunstmuseum Chur*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juni 1999, S. 21.

<sup>2</sup> In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Vorstellung, eine Vorlage in das grafische Medium zu «übersetzen». Der Begriff drückt eine höhere Wertschätzung als «reproduzieren» aus. Norberto Gramaccini, *Die Druckgraphik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums*, in: Herbert Beck et al. (Hrsg.), *Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*, Ausstellungskatalog Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., München 1999, S. 435–448, hier S. 436; Antony Griffiths, *The Print Before Photography. An Introduction to European Printmaking 1550–1820*, London 2016, S. 464–465 (*The Print as Translation*).

<sup>3</sup> Andreas Andresen, Marie Ellenrieder, in: Ders., *Die deutschen Maler-Radierer (Peintre-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts nach ihren Leben und Werken*, Bd. 4, Leipzig 1870, S. 30–45, hier S. 35; Elisabeth von Gleichenstein und Karin Stober (Hrsg.), „... und hat als Weib unglaubliches Talent“ (Goethe). *Angelika Kauffmann (1741–1807). Marie Ellenrieder (1791–1863). Malerei, Graphik*, Ausstellungskatalog Rosgartenmuseum Konstanz, Konstanz 1992.

<sup>4</sup> Martin Bircher und Gisold Lammell, *Helvetien in Deutschland. Schweizer Kunst aus Residenzen deutscher Klassik*, Ausstellungskatalog Strauhof Zürich, Zürich 1991, S. 104.

<sup>5</sup> Andreas Andresen, Maria Angelica Kauffmann, in: Ders., *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher nach ihrem Leben und ihren Werken. Von dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig 1878, S. 373–399; Bettina Baumgärtel, *Konkordanz der eigenhändigen Radierungen*, in: Dies. (Hrsg.), *Angelika Kauffmann (1741–1807). Retrospektive*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur, Ostfildern-Ruit 1998, S. 436–437; vgl. [www.angelika-kauffmann.de](http://www.angelika-kauffmann.de).

<sup>6</sup> Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 148, 150, 160 und 170.

<sup>7</sup> Bettina Baumgärtel (Hrsg.), *Angelika Kauffmann. Unbekannte Schätze aus Vorarlberger Privatsammlungen*, Ausstellungskatalog Kulturstiftung Dessau-Wörlitz und Vorarlberg Museum Bregenz, München 2018, S. 105.

<sup>8</sup> Bettina Baumgärtel, *Angelika Kauffmann*, in: Andreas Beyer et al. (Hrsg.), *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 79, Berlin/Boston 2013, S. 429–432, hier S. 429. Eine Übersicht über die Reproduktionsgrafik nach ihren Werken geben: C. G. Boerner, *Angelika Kauffmann und ihre Zeit. Graphik und Zeichnungen*, Neue Lagerliste 70, Düsseldorf 1979; David Alexander, *Chronological Checklist of Single Issued English Prints after Angelika Kauffman*, in: Wendy Wassyng Roworth (Hrsg.),

Angelica Kauffman. A Continental Artist in Georgian England, London 1992, S. 179–189.

<sup>9</sup> Thilo Tuscherer, Verrückt nach Angelika. Porzellan und anderes Kunsthandwerk nach Angelika Kauffmann, Ausstellungskatalog Hetjens Museum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Rätisches Museum Chur, Ostfildern-Ruit 1998.

<sup>10</sup> Carola Muysers, Profession mit Tradition – Künstlerinnen der Dresdner, Berliner und Münchener Kunstakademie in der Aufklärungs- und Goethe-Zeit, in: Bärbel Kovalevski (Hrsg.), Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Künstlerinnen der Goethe-Zeit zwischen 1750 und 1850, Ausstellungskatalog Schloßmuseum Gotha und Rosgartenmuseum Konstanz, Ostfildern-Ruit 1999, S. 61–70.

<sup>11</sup> Konstanz und Schwarzenberg liegen, durch den Bodensee getrennt, ca. 135 km voneinander entfernt.

<sup>12</sup> Astrid Reuter, „... und habe für die Zukunft mehr zu erwarten“ – Marie Ellenrieder und ihre Stellung als Hofmalerin in Baden, in: Wolf Eiermann (Hrsg.), Talent kennt kein Geschlecht. Malerinnen und Maler der Romantik auf Augenhöhe, Ausstellungskatalog Museum Georg Schäfer Schweinfurt, München 2020, S. 22–29.

<sup>13</sup> Edwin Fecker, Die Druckgraphik der badischen Hofmalerin Marie Ellenrieder (1791–1863), Heidelberg 2002. Nur nebenbei werden die Druckgrafiken im Gemälde-Werkverzeichnis erwähnt: Friedrich Wilhelm Fischer und Sigrid von Blanckenhagen, Marie Ellenrieder. Leben und Werk der Konstanzer Malerin. Ein Beitrag zur Künstlergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts, Konstanz/Stuttgart 1963.

<sup>14</sup> Katharina Büttner, Marie Ellenrieder (1791–1863). Bildfindungen einer badischen Nazarenerin, in: Dies. und Martin Papenbrock (Hrsg.), Kunst und Architektur in Karlsruhe. Festschrift für Norbert Schneider, Karlsruhe 2006, S. 45–58, hier S. 50–52.

<sup>15</sup> Ignaz Heinrich von Wessenberg, Marie Ellenrieder, in: Johann Andreas Romberg und Friedrich Faber (Hrsg.), Conversations-Lexicon für bildende Kunst, Bd. 3, Leipzig 1846, S. 428–431, hier S. 430.

<sup>16</sup> Ignaz Heinrich von Wessenberg, Die christlichen Bilder, ein Beförderungsmittel des christlichen Sinns, Bd. 1, Konstanz 1827, S. 284–340.

<sup>17</sup> Wessenberg 1846, S. 430.

<sup>18</sup> Wessenberg 1827, S. 339.

<sup>19</sup> Elisabeth Landolt-Wegener, Zum Motiv der «Infantia Christi», in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 21, Heft 3–4, 1961, S. 164–170.

<sup>20</sup> [www.edwin-fecker.de/ellenrieder.htm](http://www.edwin-fecker.de/ellenrieder.htm), fünftes Tagebuch (aufgerufen 7. Mai 2021).

<sup>21</sup> Edwin Fecker, Vervielfältigungen nach Werken von Marie Ellenrieder, in: Tobias Engelsing und Barbara Stark (Hrsg.), Einfach himmlisch! Die Malerin Marie Ellenrieder 1791–1863, Ausstel-

lungskatalog Städtische Museen Konstanz, Stuttgart 2013, S. 137–157; vgl. [www.edwin-fecker.de/ellenrieder\\_vervielfaeltigungen.htm](http://www.edwin-fecker.de/ellenrieder_vervielfaeltigungen.htm) (aufgerufen 3. Mai 2021). Beide Publikationen bilden die Basis der folgenden Ausführungen.

<sup>22</sup> Andresen 1870 (22 Reproduktionen); Georg Kaspar Nagler, Marie Ellenrieder, in: Ders., Die Monogrammisten, Bd. 4, München 1871, S. 479–480 (15 Reproduktionen).

<sup>23</sup> Ignaz Heinrich von Wessenberg, Neue Gedichte. Mit dem Bildnisse des Verfassers, Konstanz 1826.

<sup>24</sup> Christina Egli, Ignaz Heinrich von Wessenberg. Seine Beziehung zu den Bonapartes auf Schloss Arenenberg, in: Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 132, Ostfildern 2014, S. 119–148, besonders S. 136–137. Sehr danke ich M. A. Dominik Gügel, Napoleonmuseum Arenenberg (TG), für seine freundliche Unterstützung.

<sup>25</sup> Nagler 1871, S. 479.

<sup>26</sup> «Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht gar nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selbst.» Leopold von Ranke, Über die Epochen der neueren Geschichte. Vorträge dem Könige Maximilian II. von Bayern im Herbst 1854 zu Berchtesgaden gehalten. Vortrag vom 25. September 1854, hrsg. von Theodor Schieder und Helmut Berding (Leopold von Ranke. Aus Werk und Nachlass. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 2), München/Wien 1971, S. 53–76, hier S. 60.

<sup>27</sup> Andresen 1870 und 1878; schon zu Lebzeiten Ellenrieders war eine Aufstellung ihrer Grafiken erschienen: Georg Kaspar Nagler, Marie Ellenrieder, in: Ders., Neues allgemeines Künstler-Lexikon, Bd. 4, München 1837, S. 106–107.

<sup>28</sup> Friedrich von Boetticher, Marie Ellenrieder, in: Ders., Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, Bd. 1.1, Dresden 1891, S. 261–263, hier S. 261.

*Wenn nicht anders angegeben, befinden sich die Bildvorlagen im Archiv C. G. Boerner, Düsseldorf.*