

Carl Friedr. Lessing aus Warlenberg

Carl Sohn aus Berlin

Theodor Hildebrandt aus Stettin

FINDERGLÜCK X

DRUCKGRAPHIKEN
DES 19. JAHRHUNDERTS

H. W. FICHTER KUNSTHANDEL

Finderglück X

Druckgraphiken des 19. Jahrhunderts

H. W. Fichter Kunsthändel

Johann Peter Wagner (1802 Mannheim – Karlsruhe 1847)
nach Carl Ludwig Frommel (1789 Birkenfeld – Ispringen 1863)

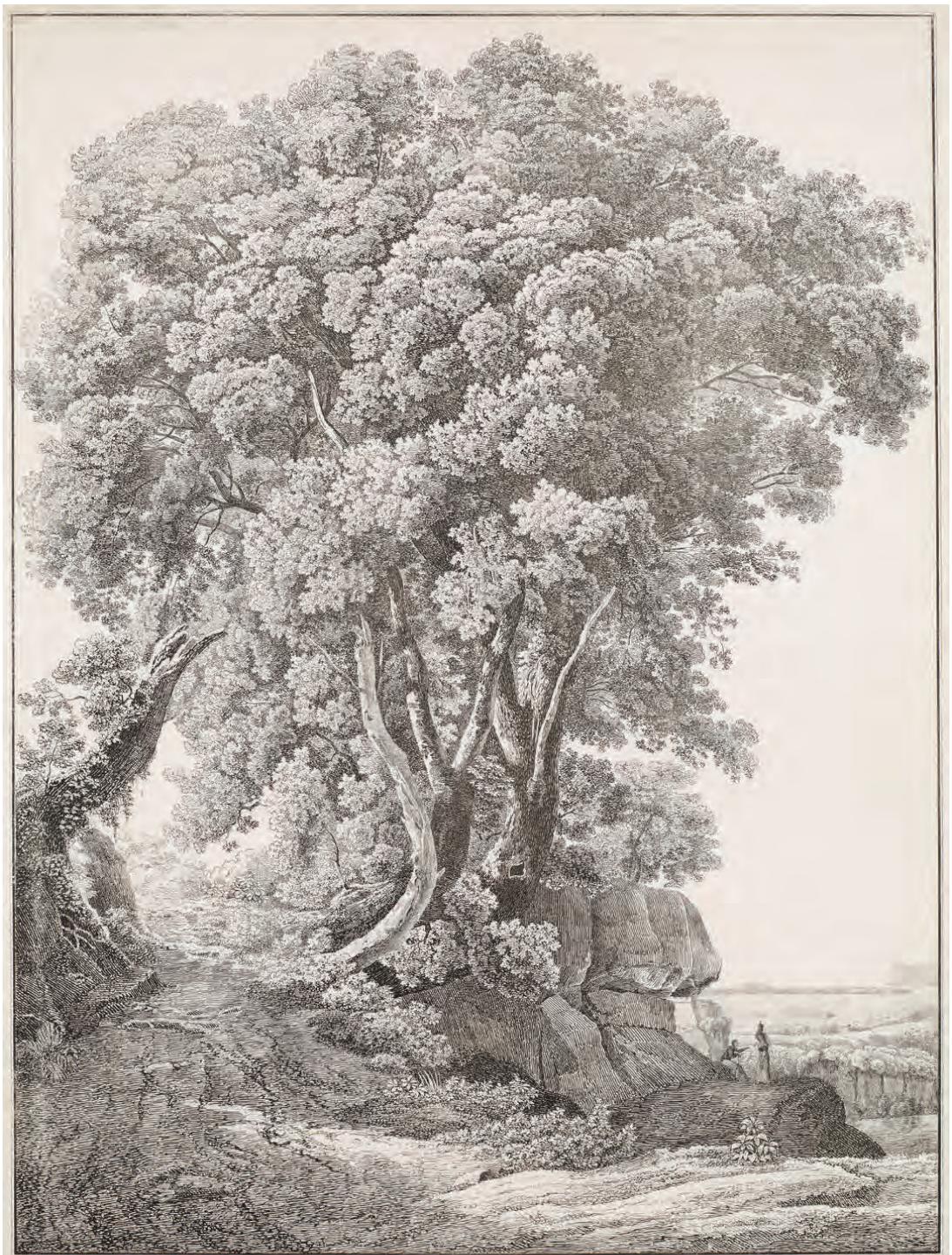
Die immergrüne Eiche im Chigi-Park in Ariccia, 1822

Lithographie, unterhalb der Darstellung signiert: „Nach der Natur gezeichnet v. C. Frommel 1815.“ und „Auf Stein übergezeichnet v. P. Wagner 1822.“, betitelt: „Eiche. /die Immergrüne/ Aus dem Park Ghigi in Ariccia bey Rom.“, verso mit dem Sammlungs- und Veräußerungsstempel des Kupferstichkabinetts in Berlin (Lugt 1609), Darstellung: 64,0 x 47,7 cm, Papier: 70,0 x 49,8 cm

Majestatisch präsentiert sich die mächtige Eiche aus dem Park der Villa Chigi bei Rom. Wie eine aufsteigende Rauchwolke bemächtigt sich das undurchdringliche Blattwerk nahezu des gesamten Blattes. Was nicht von Laub bedeckt ist, bleibt demonstrativ leer. Wie eine Korona legt sich das weiße Papier um die imposante Krone des Baumes. Die Menschen sind in dieser die Dimensionen sprengenden Komposition kaum noch zu finden. Die geradezu maßlose Übersteigerung wird durch die Einheitlichkeit der Lithographie noch gesteigert, beziehen doch Ton und Stichlage die Umgebung in den Wirkungskreis des Baumes mit ein, so dass auch noch die Erde als ein Teil von ihm wirkt.

Frommel schuf die zeichnerische Vorlage für diese Lithographie während seiner ersten Italienreise von 1812 bis 1817. Dort entwickelte er einen von der klassizistischen Tradition abweichenden Zeichenstil, bei dem die Klarheit der Linie zugunsten einer malerischen Wirkung der Flächen aufgegeben wurde. Dichte Schraffuren erzeugen aus Hell-Dunkel-Kontrasten hervorwachsende Gebilde. Die organische Struktur der Landschaft dominiert über ihre Idealschönheit. Die Einflüsse von Johann Christian Reinhart oder Joseph Anton Koch kann und will er zwar nicht abstreifen und sie durchziehen auch die vorliegende Darstellung, doch auch hier erkennt man das Hineinversetzen in die Eigenheiten der landschaftlichen Individualität. Die Eiche auf diese Weise zum Protagonisten seines Bildes zu machen, zeugt von einem anbrechenden Paradigmenwechsel in der Landschaftsauffassung seiner Zeit.

Seit 1818 war Frommel badischer Hofmaler und wurde 1830 zum Direktor der Großherzoglichen Gemälde-Galerie berufen. Durch seine enge Bindung an Karlsruhe wird ihm die Tätigkeit des Malers und Lithographen Johann Peter Wagner wohl bekannt gewesen sein. Dieser hatte 1822 die Druckanstalt seines Onkels Karl Wagner übernommen und sich besonders auf die Ausführung von Lithographien spezialisiert. Im gleichen Jahr entstand unser imposantes Blatt, das zu Wagners schnell wachsendem Ansehen beitragen sollte.



Wuchs der Euclea gegenstande in Ceylon und



Euclea.
die Blümergenbäume
aus dem Dist. Chapp in Mysore liegt Riva.

aus einer Abbildung nach einer S. Bergius 1820.

Christian Gottlob Hammer (1775 Dresden 1864)

nach Caspar David Friedrich (1774 Greifswald – Dresden 1840)

Felsengegend (Mondschein), 1833

Kupferstich, unterhalb der Darstellung signiert: „Gem. v. Prof. Friedrich“ und „gest. v. Prof. Hammer.“, betitelt: „FELSENGESEND“ und bezeichnet: „Angekauft vom Sächsischen Kunstvereine auf das Jahr 1833. 1 Elle 6 Zoll breit, 22 Zoll hoch.“, Darstellung: 10,3 x 13,8 cm, Papier: 15,6 x 23,0 cm

Geheimnisvoll legt sich Dunkelheit über die Felsen des Gemäldes, das der Sächsische Kunstverein im Jahre 1833 von Caspar David Friedrich ankaufte. Detailgetreu und auf die geologische Besonderheit achtend, sind die brüchigen Platten des Gesteins wiedergegeben. In dem Protokoll der Sitzung, auf der der Ankauf beschlossen wurde, ist der Bildtitel mit „Mondschein“ angegeben. Das Gemälde selbst ist heute verschollen.

Geradezu kongenial versteht es Christian Gottlob Hammer, die Dunkelheit zu strukturieren und durch kontrastierende Schraffuren der malerischen Stimmung auch im graphischen Medium Ausdruck zu verleihen. Dabei ist es besonders spannend zu sehen, wie gerade im Kupferstich die Kommunikation der einzelnen Bildelemente untereinander funktioniert. Die dünnen Äste der Bäume greifen wie Finger in die Linien der Wolken, gerade so, wie die Harfenisten auf dem Felsen ihr Instrument anstimmen.

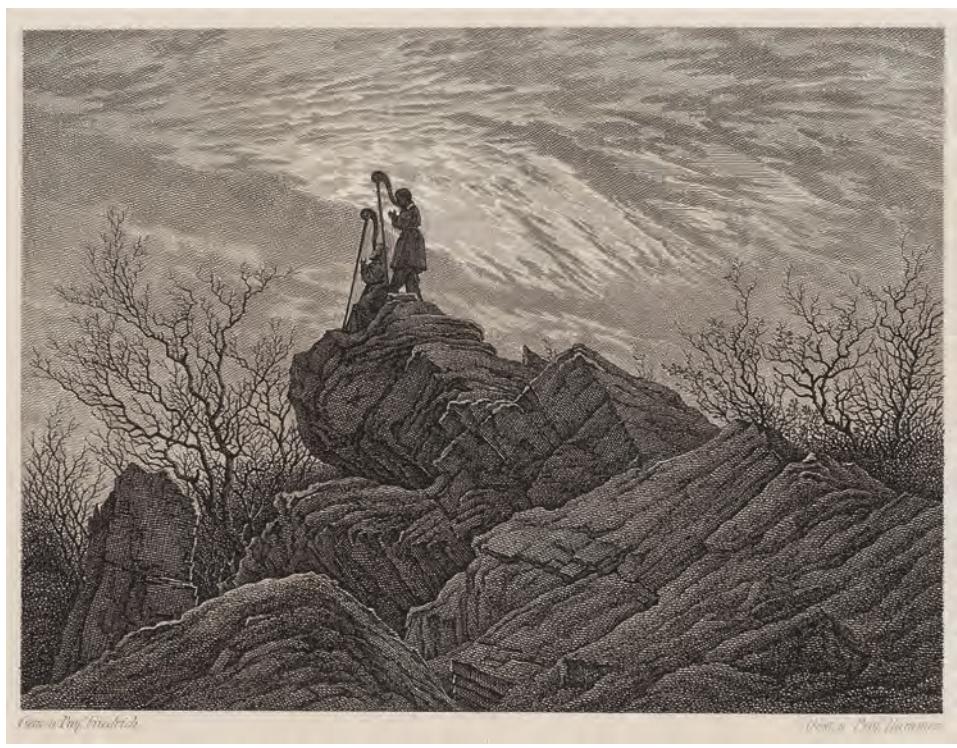
Joseph Anton Koch (1768 Obergibeln – Rom 1839)

Blick von den Farnesischen Gärten auf das alte Rom, 1810

Radierung, unterhalb der Darstellung in der Platte bezeichnet und signiert: „Dalli Orti Farnesiani in Roma“ und „Koch fece.“, oben rechts nummeriert: „15“, Platte: 17,0 x 22,2 cm, Papier: 22,0 x 29,0 cm

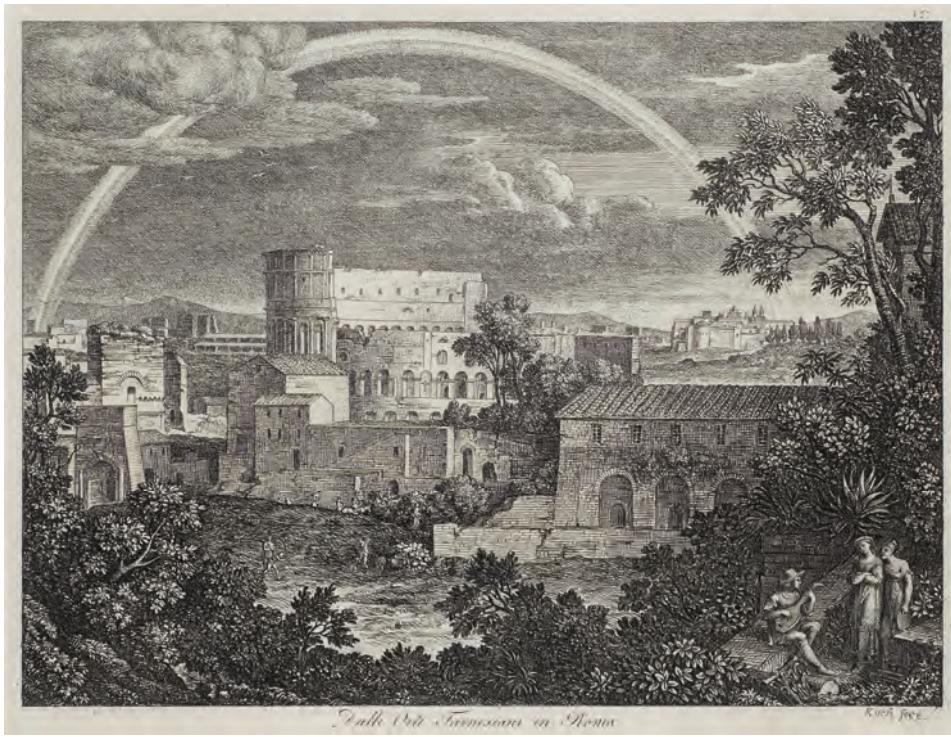
Joseph Anton Kochs zwanzigteilige Folge der „Römischen Ansichten“ gehört zu den wichtigsten graphischen Zeugnissen deutscher Künstler um 1800. In den Blättern komponiert Koch eine ideale Sicht auf Rom, das von Vorstellungen und Imaginationen überwuchert ist. Er prägte damit das Rom-Bild vieler künftiger Künstler.

Das vorliegende Blatt nimmt in dieser Gruppe eine besondere Position ein, da es durch den Regenbogen nicht nur das einzige Blatt mit solch einem Wetterphänomen ist, sondern auch eine deutlich über die Landschaft und die Personen hinausgehende Aussage bereit hält. Koch umschreibt mit dem Regenbogen den Zusammenschluss von Antike und christlich geprägtem Mittelalter, wofür jeweils das Kolosseum und S. Giovanni in Laterano links und rechts stehen. Der Regenbogen ist bei dem alttestamentarischen Opfer des Noah das Zeichen für die Versöhnung von Gott und Mensch und so ist auch hier der Regenbogen die gemeinsame Klammer für die vielen Jahrhunderte menschlicher Geschichte. In diesem Zusammenschluss beschwört das Bild nochmals das Heroische der Landschaft herauf, in der die Zeit aufgehoben zu sein scheint.



Cima del Monte Sacro.

Incis. & Publ. H. Kühn.



Dalle Vite Romane in Roma

KÜHN F. C.

Simon Petrus Klotz (1776 Mannheim – München 1824)

Eine Gebirgsgegend bei Salzburg, 1810

Handkolorierte Kreidelithographie, unter der Darstellung im Stein bezeichnet „Eine Gebirgs-Gegend bey Salzburg.“, Darstellung: 22,0 x 30,2 cm, Papier: 32,1 x 43,0 cm

Schon zu Lebzeiten weitestgehend vergessen und auch von dem Wiederaufleben der Deutschen Kunst der Romantik 1906 übergangen, trifft man heute nur noch selten auf Werke von Simon Klotz. Und das, obwohl er in der Zeit um 1800 zu den wichtigsten Malern eines romantisch durchwehten Klassizismus in München gehörte, der neben Asmus Jakob Carstens und Philipp Otto Runge zu einer ganz eigenen künstlerischen Form fand, die eben nicht, wie bei vielen anderen, in einem eklektizistischen Pseudoklassizismus erstarre. Auf besondere Weise verwob er die romantischen Naturansichten mit antikem Themengut zu einem neu verstandenen Weltbild. Er vermied die leeren Bildfloskeln ebenso wie das gefällig Laute in seinen Kompositionen. Vielmehr bestechen seine Bilder durch eine einfache aber ungekünstelte Ruhe und erhalten dadurch ihre Bedeutung. Diesen Aspekt kann man auch in der vorliegenden Lithographie verfolgen. Die Reduktion auf ein natürliches In-Sich-Ruhende der Landschaft verknüpft Klotz mit einer ebenso unaufdringlichen Staffage und schließt somit Natur und Mensch zu einem stimmigen Kosmos zusammen.

Friedrich Salathé (1793 Binningen bei Basel – Paris 1858)

nach Christian Brune (1793 Paris 1849)

Ansicht des San Calogero und der Thermalbäder von Sciacca

Handkolorierte Aquatinta, unten links bezeichnet: „Peint par Brune d'après l'esquisse de Mr. le Cte. de Forbin.“ und unten rechts signiert: „Gravé par Salathé.“, mit Bildlegende unten mittig: „VUE DU MONT SAN CALOGERO ET DES EAUX THERMALES DE SCIACCA.“, darunter bezeichnet: „Imprimé par Sauniée.“, Darstellung: 21,5 x 29,3 cm, Papier: 38,0 x 48,5 cm

Die Thermalbäder von Sciacca auf Sizilien wurden schon in der Antike genutzt. Die vorliegende Farbaquatinta zeigt den Zustand der Anlagen um 1830. Die lange Reihe der Namen von Mitarbeitern an dieser Graphik macht deutlich, wie viele Künstler zur Vermittlung von Bildern beitragen konnten. Nach einer Skizze des weitgereisten Auguste Comte de Forbin (1777-1841) malte Christian Brune eine Ansicht, die Friedrich Salathé in das vorliegende Blatt umwandelte, das bei Sauniée gedruckt wurde. Es gehörte zu einer Sammlung von „Souvenir de l'Italie“ betitelten Heften mit jeweils vier Blättern, die ab 1833 in zwei Varianten erschienen sind, schwarz-weiß und farbig. Der besondere Reiz dieser Blätter liegt in der außergewöhnlich guten Kolorierung, die den druckgraphischen Aspekt nahezu vergessen macht und durch ihre subtilen Farbabstimmungen besticht.



Eine Gebirgs-Gegend bei Salzburg.



VUE DU MONT SAN CALOGERO ET DES RAUX THERMAUX DE SCIACCA.

Joseph Thürmer (1789 München 1833)

Östliche Ansicht der Tempel des Erechtheus, der Minerva Polias und der Pandrosa auf der Akropolis in Athen, 1822

Radierung, unten links und rechts unterhalb der Darstellung signiert und datiert: „Jos. Thürmer dis. in Athen 1819“ und „inc. in Roma 1822“ sowie betitelt: „Oesliche [sic!] Ansicht der Tempel des Erechtheus, der Minerva Polias und der Pandrosa. Vue des Temples d'Erechthée de Minerve Poliade, et de Pandrose prise à l'Est“, Darstellung: 36,0 x 48,1 cm, Platte: 42,7 x 54,0 cm

1817 erhielt Thürmer den großen Preis der Akademie in München und wurde dadurch in die Lage versetzt, nach Italien zu reisen. Von dort aus begab er sich 1818 mit Franz Heger (1792-1836) und Heinrich Hübsch (1795-1863) nach Athen. Die antike Architektur zog ihn vollends in ihren Bann und so zeichnete er unermüdlich die Überreste der griechischen Bauten. 1823 schließlich veröffentlichte er seine künstlerischen Errungenschaften in einer aus 16 Blättern bestehenden Folge „Ansichten von Athen und dessen Denkmälern“. Obwohl Thürmer sich vornehmlich als Architekt betätigte, entwickelte er sowohl in der Malerei als auch in den druckgraphischen Techniken herausragende Fähigkeiten. Sein zusammen mit Ernst Fries rasiertes, monumentales Blatt „Ansicht von Rom mit dem Campo Vaccino“ von 1824 zählt zu den großen Leistungen im Bereich der Radierung zu dieser Zeit.

Unser schönes und eindrucksvolles Blatt zeugt bereits von Thürmers klarer, auf architektonische Genauigkeit ausgerichtete Bildvorstellung.

Max Joseph Wagenbauer (1775 Grafing – München 1829)

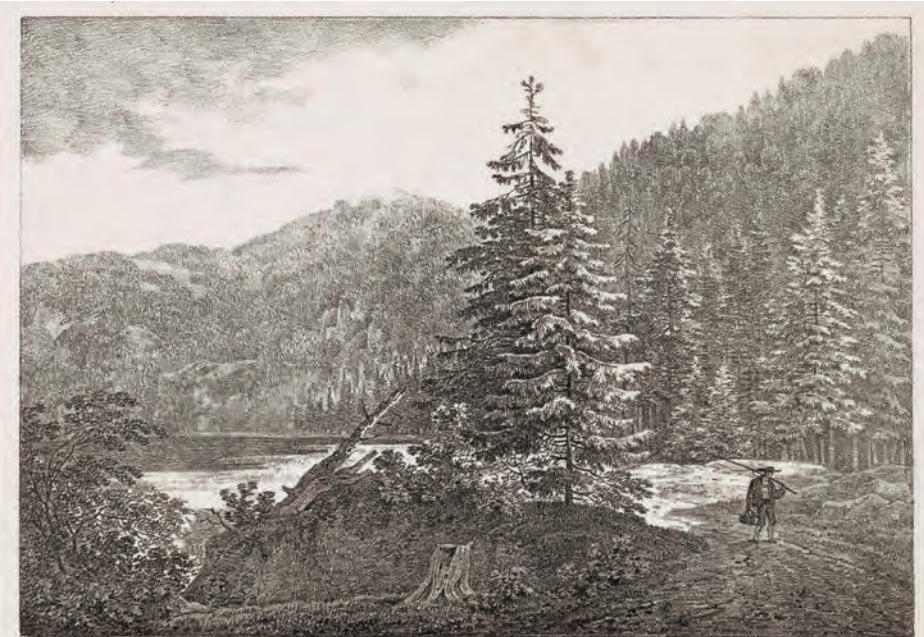
Gegend am Arbersee, 1810

Kreidelithographie, unterhalb der Darstellung bezeichnet: „Gegend am Arber-See“, Darstellung: 21,1 x 30,6 cm, Papier: 33,7 x 47,3 cm

Max Joseph Wagenbauer war nicht nur einer der ersten Künstler, der sich in Zeiten des immer noch dominierenden Spätklassizismus von den ausgedachten Ideallandschaften seiner Vorgänger löste und die natürliche Schönheit der Landschaft erkundete. Er legte auch besonderen Wert auf die getreue Wiedergabe der jeweiligen Lichtstimmungen und wie diese die Objekte der Anschauung zu verändern im Stande sind. Die Kreide und mit ihr die Kreidelithographie waren ihm geeignete Mittel, um die feinen Abstufungen des Lichteinfalls im Bild zu gestalten. Das Brüchige der Kreide nimmt dabei etwas von dem auratischen Glanz auf, den das Licht zu bestimmten Tageszeiten über die Landschaft ausbreitet und dabei die klaren Konturen zuweilen verschwimmen lässt. Eben solche Stimmungsphänomene beschreibt Wagenbauer auch in der vorliegenden Lithographie, die zu seinen frühen druckgraphischen Arbeiten zu zählen ist und gleichzeitig der Erschließung der bayerischen Landschaft Vorschub leistete.



Ansicht der Tempel des Poseidon, des Minerva-Pelias und des Pandion. Vue des Temples d'Poseidon de Sounion, et de Pandion pris de l'



Gegend am Arber See.

Dominique Vivant Denon (1747 Chalon-sur-Saône – Paris 1825)

Der Kuss, 1818

Lithographie, unten links im Stein monogrammiert (ligiert) und datiert: „VD 1818“, Darstellung: 22,4 x 35,0 cm, Papier: 28,5 x 43,7 cm

Vivant Denons zahlreiche Talente und Tätigkeiten im Bereich der Kunst aufzuzählen, würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Nur so viel sei gesagt: Kaum ein Künstler hat ein so umfangreiches (und dabei qualitätsvolles) Œuvre hinterlassen wie er und war dabei noch so intensiv in die Kulturpolitik seiner Zeit verwickelt. Daneben fand er gegen Ende seines Lebens noch Zeit, sich mit dem relativ neuen Medium der Lithographie auseinanderzusetzen. Das vorliegende Blatt ist dabei nicht nur wegen seiner Seltenheit von Bedeutung, sondern zeugt auch von einer solch unkonventionellen Bildfindung, dass man es kaum für ein Kind seiner Zeit hält.

Das innig umschlungene Paar scheint förmlich miteinander zu verschmelzen. Die kaum gebändigten Haare fließen in der Mitte des Bildes ineinander und die verschränkten Finger korrespondieren mit den verschlungenen Lippen. Der weiche Kreideton der Lithographie verstärkt diesen Aspekt der Einheit. Das Bild strahlt eine solche Modernität aus, dass noch Peter Behrens 1898 darauf zurückgreift, wenn er in seinem berühmten „Kuss“ die Verschmelzung noch weiter treibt und die Haare der beiden Frauen in ein wunderbar wildes und undurchdringliches Ornament verwebt.

Peter Fendi (1796 Wien 1842)

Der Künstler und seine Mutter, 1824

Radierung, unten links signiert und datiert: „P. Fendi f. 1824.“, unterhalb der Darstellung bezeichnet: „Peter Fendi und seine Mutter am Wege vom Heumarkt in die Stadt. Beilage zu M. Auer's polig. illust. Zeitschrift ‚Faust‘“, Platte: 17,5 x 24,1 cm, Papier: 24,2 x 33,8 cm

So alltäglich die Szene auch wirkt, enthält sie doch ein gewisses humoristisches Moment. Leicht gelangweilt und auch ein bisschen grimmig scheint Peter Fendi uns als Betrachter anzusehen, die wir ihn am Wegesrande abgefangen haben, vielleicht, um mit ihm in Kontakt zu treten. Das scheint ihm aber nicht unbedingt zu behagen. Diese Konfrontation ist zwar ohne jede Besonderheit, doch die Einbeziehung des Betrachters als notwendigem Kommunikationspartner erweitert das bloße Genrebild zu einem Auseinandersetzungsgegenstand mit dezentem moralischem Apell. Im Kern ein Künstlerselbstbildnis, verfolgt es doch andere Wege: Der Künstler zeigt sich nicht repräsentativ, wir beobachten ihn auch nicht unbemerkt in seinem Atelier. Wir überraschen ihn förmlich in seiner Privatsphäre, was zumindest nicht mit Begeisterung quittiert wird. So entstehen Fragen nach der Beziehung von Künstler und Betrachter, nach dem voyeuristischen Aspekt von Kunst allgemein und nach der Dichotomie von Selbstdarstellung und Verweigerung bei Künstlerselbstbildnissen.

Fendi zeigt sich in diesem auf den ersten Blick unscheinbar ruhigen Genrebild als überaus reflektierter Künstler, der diese von ihm bevorzugte Gattung geschickt zu nutzen weiß und die Grenzen einer bloßen Wiedergabe des Gesehenen überschreitet.



Ludwig Emil Grimm (1790 Hanau – Kassel 1863)

Albrecht Dürers Grab am 6. April 1828

Radierung, unterhalb der Darstellung links signiert und datiert: „L. E. Grimm del. et. fec. aq. fort.“, betitelt: „Albrecht Dürers Grab am 6^{ten} April 1828.“ und bezeichnet: „H. Felsing impr.“, Darstellung: 25,2 x 34,2 cm, Platte: 30,5 x 38 cm, Papier: 43,5 x 53,8 cm

„Um sechs war alles ums Grab versammelt, und in schönen Gruppen standen die vielen Künstler aus verschiedenen Weltteilen auf einmal da an Albrecht Dürers Grab versammelt, ein großer Efeukranz lag auf dem Grabe, und eine feierliche Stille war eingetreten.“ So beschreibt Ludwig Emil Grimm selbst die hier dargestellte Szene. Die Künstler der Romantik entdeckten neben Raffael in Albrecht Dürer eine Lichtfigur für die Erneuerung der deutschen Kunst und so verwundert es nicht, dass schon bald ein wahrer Dürer-Kult ausbrach, dem sich auch Ludwig Emil Grimm nicht entziehen konnte. Anlässlich des dreihundertsten Todestages von Albrecht Dürer versammelten sich viele Künstler um sein Grab in Nürnberg, um dem verstorbenen Vorbild zu huldigen. Grimm überhöht die Szenerie im Bild gekonnt und verbindet den besonderen Umstand, dass Dürers Todestag im Jahre 1828 auf den Ostermontag fiel, mit einer christlichen Ikonographie. Die aufgehende Sonne über dem Kreuz verkündet somit nicht nur die Auferstehung Christi, sondern auch diejenige Dürers und mit ihm das neue Erwachen einer neuen deutschen Kunst im Geiste der Romantik. Die Radierung ist damit ein wichtiges kulturelles Zeugnis für die selbstbestimmte und selbstbewusste Sichtweise der jungen Künstler auf sich und ihre Kunst.

Johann Georg Mansfeld (1764 Wien 1817)

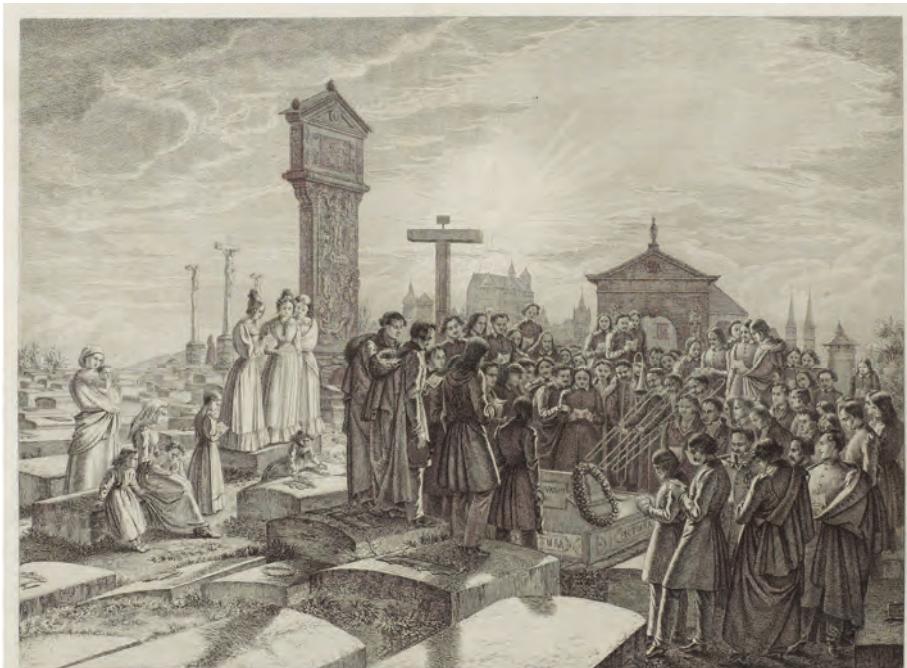
nach Johann Adam Klein (1792 Nürnberg – München 1875)

Johann Adam Klein mit Freunden in der Steiermark, 1812

Lithographie, unterhalb der Darstellung links in Feder bezeichnet: „J. A. Klein del.“ und rechts im Stein monogrammiert: „J. G. M. f.“, Randlinien oben und links in Feder, Darstellung: 17,0 x 20,4 cm, Papier: 18,3 x 21,5 cm

Dicht gedrängt sitzen Johann Adam Klein, die Brüder Johann und Heinrich Mansfeld (1785-1866) und Joseph Feil (1783-1814) in unbequemen Positionen auf einem einspännigen Wagen. Kleins Vorlage für diese Lithographie entstand auf einer im September 1812 unternommenen, vierwöchigen Fußwanderung, die sie über Mürz- und Ennstal in der Steiermark bis an den Traun- und Hallstädter See führte. Über Linz kehrten sie nach Wien zurück.

Anders als die bereits früh zur Ikone des romantischen Freundschaftsbildes gewordene Radierung Kleins von 1819, die die Brüder Heinrich und Friedrich Reinhold, Johann Christoph Erhard und Ernst Welker rastend auf der Reise vor dem Watzmann zeigt, ist unser Blatt durch eine Prise Situationskomik aufgelockert und verbreitet dadurch nicht jenen gravitätischen Ernst der späteren Radierung. Was dort geradezu als Manifest zu lesen ist, wird hier dem Leben mit seinen nicht immer majestätischen Facetten abgeschaut. Gerade diese Natürlichkeit verleiht der Lithographie eine beschwingende Frische.



THE CEMETERY AT ST. DENIS
IN PARIS.

