

Linienspiele

Niederländische Druckgrafik

SCHENKUNG CHRISTOPH MÜLLER



Herausgegeben von Gero Seelig
für die Staatlichen Schlösser, Gärten
und Kunstsammlungen
Mecklenburg-Vorpommern

SANDSTEIN VERLAG

Linienspiele

Niederländische Druckgrafik
SCHENKUNG CHRISTOPH MÜLLER

12

PIRKO KRISTIN ZINNOW

Vorwort

14

FLORIAN ILLIES

Der Augenspieler

Über Christoph Müller,
den Sammler von Landschaften
und von Menschen

18

GERO SEELIG

Fragment als Prinzip

26

JAN NICOLAISEN

Landschaft als Erkenntnisform

34

DIETER BEAUJEAN

Gipfel der Beiläufigkeit

Anmerkungen zu einer Radierung
von Jan Gillisz. van Vliet

42

REGINA ERBENTRAUT

**Ioan. Stradanus
invenit, Adr. Collaert
sculpsit, Phls. Galle
excudit – Chr. Müller
donavit**

*Die Waljagd des Kaisers Claudius bei
Ostia und ihre Bedeutung für die Decke
des Festsaals im Güstrower Schloss*

52

THOMAS KETELSEN

**Goethes Anmerkung
zu einem »Stück von
Goudt nach Elsheimer«**

Ein brisanter ästhetischer Splitter

60

TOBIAS PFEIFER-HELKE

**Über Homeoffice
und die Gothaer
Wunderkammer 4.0**

68

GERO SEELIG

Katalog

ANHANG

232
Literatur

236
Personenregister

240
Impressum

Fragmente als Prinzip



Soldat mit Gewehr

Theodor de Bry (Kat. 18, Detail)

Abb. 1 ▶

Viehherde mit treibendem Bauern

Paulus Potter, Radierung (Kat. 137)



Alte, niederländische Maler; ein lebender Grafiker und Dichter; Zeitgenossinnen und -genossen Caspar David Friedrichs – so Vieles und scheinbar Unvereinbares, wofür sich Christoph Müller begeistert. Warum dann auch noch die niederländische Druckgrafik? 230 Blatt aus der zig Millionen zählenden Bildproduktion des niederländischen 17. Jahrhunderts, kann das ein Sammlerherz befriedigen, noch dazu ein so großes, so weitgespanntes, so unersättliches wie seines? Winzige Stückchen der unüberschaubaren Bilderfülle dieses Zeitalters. Des Rätsels Lösung ist noch kleiner: Es ist das einzelne Bild, das ihn fasziniert, das Blatt als solches. Der große Paulus Potter etwa hat seine Radierung, genau das Blatt Papier, das wir heute betrachten und hantieren, vermutlich selbst in der Hand gehabt (Abb. 1). Es bildet eine Brücke in die Vergangenheit, eine persönliche Annäherung

Dat, nec habet

Unbekannter Radierer,
Radierung (Kat. 221)

und direkte Verbindung mit dem großen Künstler, der gar keine Zeit hatte, ein Alter Meister zu werden, da er 1654 mit jugendlichen 29 Jahren starb, ein Frühvollendeteter, wie man einst sagte. Sein gesamtes Œuvre ist überschaubar geblieben und doch, in Anbetracht der kurzen ihm vergönnten Schaffenszeit, erstaunlich umfangreich, vielfältig, wandlungsreich. Es ist Fragment geblieben und zeugt zugleich von einem bedeutenden Künstlerdasein. Ebenso zeugt jedes Stück daraus, jede Radierung, jeder originale Abzug, von diesem Lebenswerk. Die Radierung zeigt eine Kuh in der Hauptrolle, einen Bauer im Mittelgrund, in der Ferne eine heimische Landschaft – es ist die Essenz von Potters Schaffen.

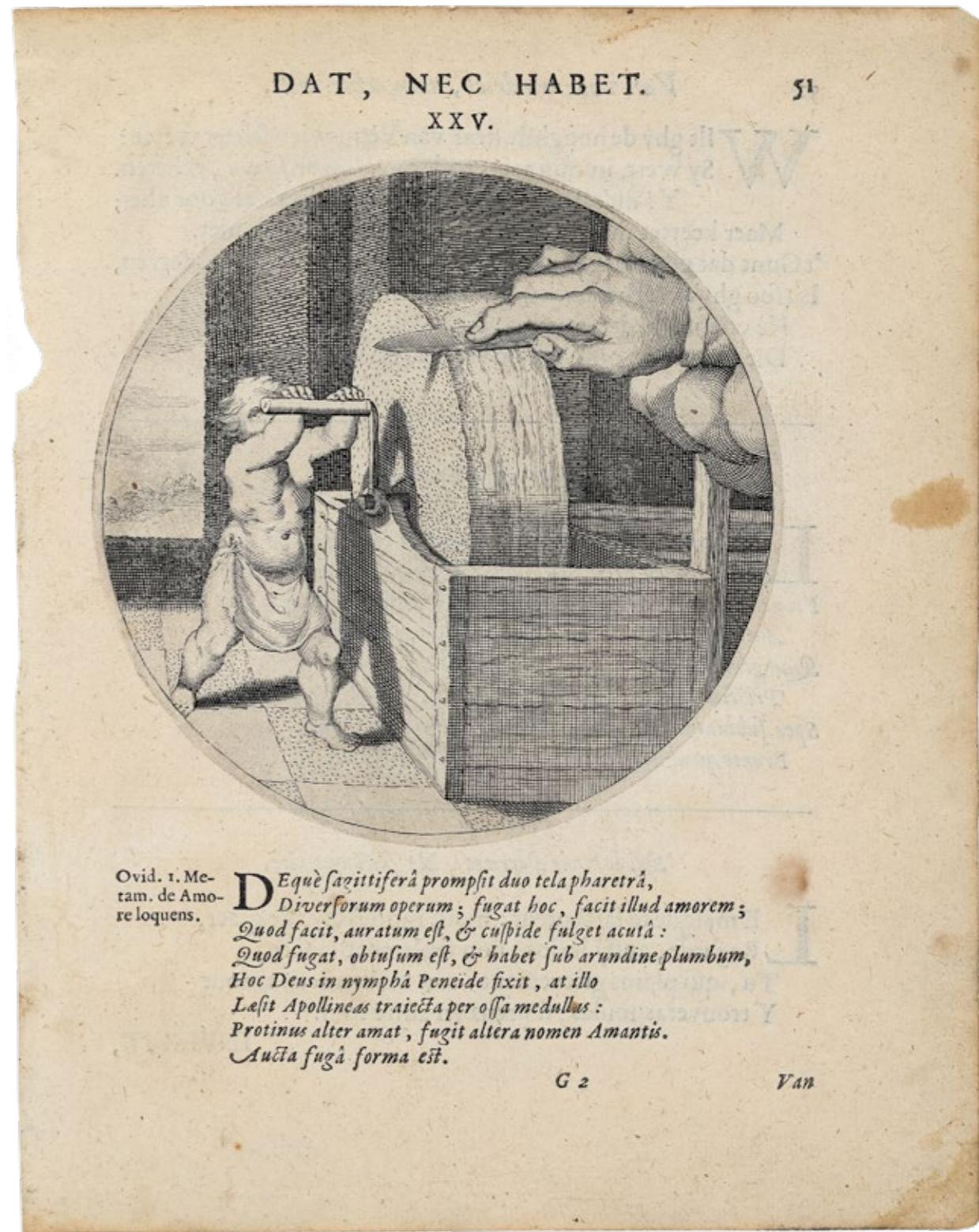
Das Fragmentarische ist die Essenz des menschlichen Lebens. Wer könnte sein Leben, sein Schaffen als abgeschlossen, als vollendet betrachten? Das wäre widersinnig, solange das Leben andauert. Nie erreichen wir den Zustand »alt und lebenssatt«, in dem die biblischen Patriarchen aus dieser Welt gingen, selbst wenn manche von uns an Jahren heute bereits in ihre Nähe kommen. Es liegt in der Natur des Lebens selbst, dass es weitergehen, weiterwirken will, selbst wo es abnimmt. Auch der gefallene Stamm der 1000-jährigen Eiche treibt noch aus.

Daher kann auch eine Sammlung nie abgeschlossen sein, und sei sie noch so umfangreich. Die größten Grafiksammlungen unserer Zeit, etwa die Kabinette in Amsterdam oder London, sind zugleich die bedeutendsten Käufer von Druckgrafik. Und so ist es kaum verwunderlich, dass ein Sammler niederländischer Gemälde sich auch der Grafik derselben Epoche annimmt, dieser Produktion einer Bilderflut, die weit umfangreicher ist als die Welt der Malerei. Nicht selten gab Grafik die Stichworte, die Vorlagen oder Inspirationen für Malende. Sie eröffnete neue Sehweisen und Märkte, auf denen die Malerei sich anschließend tummeln konnte. Manches, was dort erfunden wurde, brauchte noch Jahrhunderte, um in der Malerei bildwürdig zu werden; man denke an die anspielungsreichen, sinnverwirrenden Kombinationen von Blumen, Insekten, Muscheln und anderen Tieren bei Joris Hoefnagel (Kat. 77–79) oder die vertrackten Bild-Text-Kombinationen der Emblembücher (Abb. 2).

Linienspiele

Die Druckgrafik ist in mehrfachem Sinn eine vermittelnde Kunst. Im Wort Grafik steckt das Schreiben. Im Gravieren der Platte schreiben Künstler ihre Bilder. Es ist die Urform der Kunst, wenn man bedenkt, dass Plinius die Erfindung der Malerei mit dem Schattenriss einleitet, den die Liebende vom Abschied nehmenden Geliebten auf der Wand nachzog. Die Erfindung der Malerei, der Bildenden Kunst überhaupt, war also eigentlich die Erfindung der Zeichenkunst, obwohl diese nur eine einzige Linie, die Schattenkante, zog, eine einzige Linie, die als Umschreibung einer Fläche, nämlich des Schattens, einen plastischen Körper festhalten sollte, eine menschliche Person wiedergeben, zumindest ihre Gestalt – ein Fragment. Soweit die Legende.

Je früher die Zeugnisse, das wenigstens ist sicher, desto fragmentarischer sind sie erhalten. Man denke an die Fragmente der Vorsokratiker, die Schriftrollen von Qumran oder babylonische Tontäfelchen, das Genom der Neandertaler, die Bohrkerne aus dem



Landschaft als Erkenntnisform

Es gibt eine Passion für das Landschaftsfach beim Sammler Müller, die sich epochenübergreifend bemerkbar macht. Als er noch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts sammelte, spielte die Landschaft mit exzellenten Beispielen eine herausragende Rolle. Inzwischen im 19. Jahrhundert angelangt, hat Müller erneut eine bedeutende Sammlung an Landschaften zusammengetragen und dabei wieder am Mainstream vorbei Entdeckungen gemacht wie den hierzulande kaum bekannten dänischen Maler Janus la Cour (1837–1909), von dem er inzwischen mehr Bilder besitzt als irgendein Museum. Auch in dem stattlichen Konvolut niederländischer Zeichnungen und Druckgrafik, die Müller 2008 dem Berliner Kupferstichkabinett schenkte, nahm die Landschaft eine besondere Stellung ein. Es verwundert daher nicht, dass in der Schenkung niederländischer Druckgrafik des 17. Jahrhunderts, über die sich das Schweriner Museum freuen darf, die Landschaften bzw. Darstellungen mit landschaftlichen Motiven zahlreich, nämlich mit rund 100 Blättern vertreten sind. Da darf man schon von einem Schwerpunkt sprechen.

Diese Leidenschaft wird vermutlich aus mehreren Quellen gespeist, manche sind offenkundig, andere weniger. Unstrittig ist, dass die Holländer bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts innovativ waren, was die »Entdeckung« der heimatlichen Landschaft zwischen Düne und Meer, Fluss und Feldern, Stadtansicht und Stadtflucht anging. Insbesondere im



Apoll und Daphne

Anthonie Waterloo, Radierung
(Kat. 199)

Abb. 1 ►

September

Jan van de Velde, Radierung
(Kat. 183)



Sündenfall

Jan Saenredam nach Abraham Bloemaert, Kupferstich (Kat. 158)

Bereich der Druckgrafik traten Zeichner wie Claes Jansz. Visscher (1586/87–1652) hervor, der auch als Verleger tätig war und somit neuartige Ansichten des eigentlich Altbekannten in breiteren Kreisen popularisierte, nämlich die Landschaft vor der eigenen Haustür, die bislang nicht als bild- und kunstwürdig angesehen worden war. In hohen Auflagen und preiswerter als Gemälde wurden diese Blätter verbreitet und trugen damit zum Wandel der Wahrnehmung des eigenen Landes bei. Zu dieser frühen Generation von Heimatentdeckern gehört auch Jan van de Velde (1593–1641), von dem das Blatt *September* aus einer Monatsfolge (1608–1618) in der Schweriner Schenkung vorhanden ist (Abb. 1). Englische Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts wie Henry Peacham, der 1606 den Traktat *The Art of Drawing with the Pen* publizierte, stellten nicht ohne Eifersucht fest, dass die Gattungsbezeichnung »landskip« ein holländisches Wort sei.¹

Aber es sind nicht nur die frühen »Realisten«, die Müller interessieren, sondern er hat einen ausgeprägten Hang zur manieristischen Landschaftsdarstellung, was etwa der unter Zeitgenossen geschätzte und in Kopien verbreitete Kupferstich *Der Sündenfall* von Jan Saenredam nach Abraham Bloemaert illustriert (Abb. 2). Das 1604 datierte Blatt ist der dritte von sechs Stichen der Folge *De Geschiedenes van onze eerste ouders*. Hier wäre ein passant Müllers Interesse an grafischen Folgen zu erwähnen, das mit seiner Lust an einer Erzählung zusammenhängt, die sich über mehrere Bilder hin erstreckt. Auch das kein Wunder, ist doch Müller selbst ein begnadeter Erzähler, der gern ausschweift. Und so tat es auch Bloemaert in diesem herrlichen Bild, das eine Warnung vor sinnlichen Genüssen ausspricht (wenn man die lateinische Beschriftung liest), aber eigentlich die schönen Anlässe desselben vor Augen führt und damit gleichsam zum (optischen) Genuss verführt – wenn man beispielsweise die leuchtenden Pobacken Evas betrachtet, die sich mit erhobener Ferse den Äpfeln entgegenstreckt. Bloemaert hob das Leuchten des nackten Fleisches kontrastreich durch den dunklen Truthahn hervor, der mit gespreizten Federn zu Füßen Evas platziert ist. Der Truthahn war um 1600 in Europa ein seltener exotischer Anblick, der Vogel war erst nach der Entdeckung Amerikas zwischen 1519 und 1525 in Europa bekannt geworden. Conrad Gessner hatte ihn in seinem berühmten Vogel-Kompendium 1555 publiziert und beschrieben: Sein Fleisch sei so schmackhaft, dass man die Mahlzeit für ein Fürstenessen halte.² So mag die Schmackhaftigkeit des Sündenfalls in ironischer Weise für Eingeweihete durch Bloemaert betont worden sein. Joris Hoefnagel hatte kurz zuvor, nämlich zwischen 1591 und 1599, kostbare Zeichnungen in Wasser- und Deckfarben für die Bände der *Vier Elemente* geschaffen, die von Kaiser Rudolf II. gekauft wurden. Auf einer dieser Zeichnungen, die für den Band *Aier* (Luft) der *Vier Elemente* konzipiert war, wird der Truthahn, wie auf dem Kupferstich, mit dem Motiv der Kürbisse kombiniert.³ Die Kürbisse mögen bei Bloemaert auf den jahreszeitlichen Zusammenhang des Herbstes hindeuten, sie dürften mit ihrer phallisch-schwellenden Form und den in ihrem Fruchtfleisch verborgenen Kernen zugleich eine sexuelle Anspielung gewesen sein. Niemanden störte es, dass dieser Apfelbaum eher wie eine 100-jährige Eiche aussieht, schließlich ist der sogenannte Sündenfall auch schon urzeitlich, passt also dieses Motiv in die historische Dimension der *Geschichte unserer Ureltern*. Für derartige Freiheiten und zweckdienliche Übertreibungen, die sich die manieristische Kunst nimmt, hat Christoph Müller ein tiefes Verständnis.

¹ Vgl. Busch 1997, S. 120.

² Zitiert nach Vignau-Wilberg 2017, S. 126.

³ Vgl. Vignau-Wilberg 2017, S. 126, Abb. 37.



Ambitiosa fames, Vetusque insana cupidio,
Stultus credulus sygio inferata draconi

Letharunt mortale genus; cum perfida pollex
Ausa est fatales decerpere ab arbore fructus

Goethes Anmerkung zu einem »Stück von Goudt nach Elsheimer«

Ein brisanter ästhetischer Splitter



Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

Hendrick Goudt nach Adam Elsheimer,
Kupferstich (Kat. 71, Detail)

¹ Mercier 1776. Goethe schreibt den Namen des Bildhauers mit k.

² Goethe, in: Mercier 1776, S. 485.

³ Ebd., S. 487–496.

⁴ Ebd., S. 496–508. Bei den Gedichten handelt es sich um: »Brief«, »Guten Rath auf ein Reisbret [...]«, »Kenner und Künstler«, »Wahrhaftes Mährgen« und »Künstlers Morgenlied«.

⁵ Ebd., S. 494f.

⁶ Zu dem Gemälde siehe Andrews 1985, S. 189, Nr. 24.

Es ist eine Anmerkung – nicht mehr –, die Goethe dem »Stück von Goudt nach Elsheimer« in seinem Aufsatz *Nach Falkonet und über Falkonet* zukommen lässt. Dabei handelt es sich um eine »Bemerkung [...], gar nur um eine »Grille [...] des Augenblicks«, die dem *Anhang aus Goethes Briefetasche* der deutschen Übersetzung von Louis-Sébastien Merciers Traktat *Du théâtre, ou, Nouvel essai sur l'art dramatique* beigegeben ist. Diese 1773 erschienene Schrift war von Heinrich Leopold Wagner, dem Frankfurter Freund und Vertrauten Goethes, übersetzt und 1776 in den Druck gegeben worden.¹ Hatte Goethe ursprünglich daran gedacht, Merciers Traktat mit »Anmerkungen herauszugeben«,² so beschränkte er sich in der Folge auf jenen bereits genannten *Anhang*, dem neben dem *Falkonet*-Aufsatz³ noch die *Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe im Juli 1775* und fünf Gedichte beigelegt waren.⁴ Innerhalb dieses knappen Aufsatzes über den französischen Bildhauer Étienne-Maurice Falconet (1716–1791) findet sich die mit einem * markierte Anmerkung, die ausschließlich einem »Stück von Goudt nach Elsheimer« gewidmet ist.⁵ Bei diesem »Stück« handelt es sich um den Kupferstich Hendrick Goudts *Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis* (Auftakt in diesem Essay) nach einem Gemälde von Adam Elsheimer, das sich heute in Dresden befindet.⁶ Goethe war selbst im Besitz von zwei Abzügen des Stiches von 1612.⁷

Interessanterweise hat die Goethe-Forschung dieser Anmerkung bislang keine große Aufmerksamkeit zukommen lassen, vermutlich, weil es sich eben nur um eine Anmerkung handelt, die einem Text per se lediglich etwas beifügt, was man ebenso überlesen könnte.⁸ Aber auch Werner Keller und Ernst Osterkamp haben in ihren gewichtigen Studien zur Bildbeschreibung und Bildlichkeit bei Goethe die Anmerkung glatt übersehen.⁹ Somit hat sich die Goethe-Philologie nie die Frage gestellt, in welchem Zusammenhang diese Anmerkung überhaupt zum Haupttext steht. Eine scheinbar nebensächliche Frage, jedoch haben die Studien etwa von Gerard Genette gezeigt, dass auch eine Anmerkung eine Art »Literatur auf zweiter Stufe« ist, die in einer »transtextuelle[n] Beziehung«¹⁰ zum Text steht, dem sie beigegeben ist, und diesen mit intoniert, erläutert oder ergänzt. In unserem Fall führt die Anmerkung geradezu ins Zentrum der ästhetischen Reflexion Goethes. Die Frage nach der inhaltlichen Beziehung seiner Anmerkung als »Paratext«¹¹ zum Gesamtgefüge des *Falkonet*-



7
Schuchardt 1848/49, S. 122, Nr. 185, 186.
Irrtümlich daher der Hinweis von Friedmar Apel, Goethe habe »zwei Drucke von unbekannten Stechern nach dem Bild« besessen, vgl. Apel in: Goethe 1998, S. 1128, Kommentar zu S. 179,34*.

8
Vgl. exemplarisch den Kommentar von Friedmar Apel zu der Anmerkung, in: Goethe 1998, S. 1128, Kommentar zu S. 179,34*.

9
Vgl. Keller 1972 sowie Osterkamp 1991.

10
Genette 1993, S. 9.

11
Ebd., S. 11.

12
Goethe, in: Mercier 1776, S. 495.

13
Zit. nach Frankfurt 1966, S. 120,
unter Nr. 277.

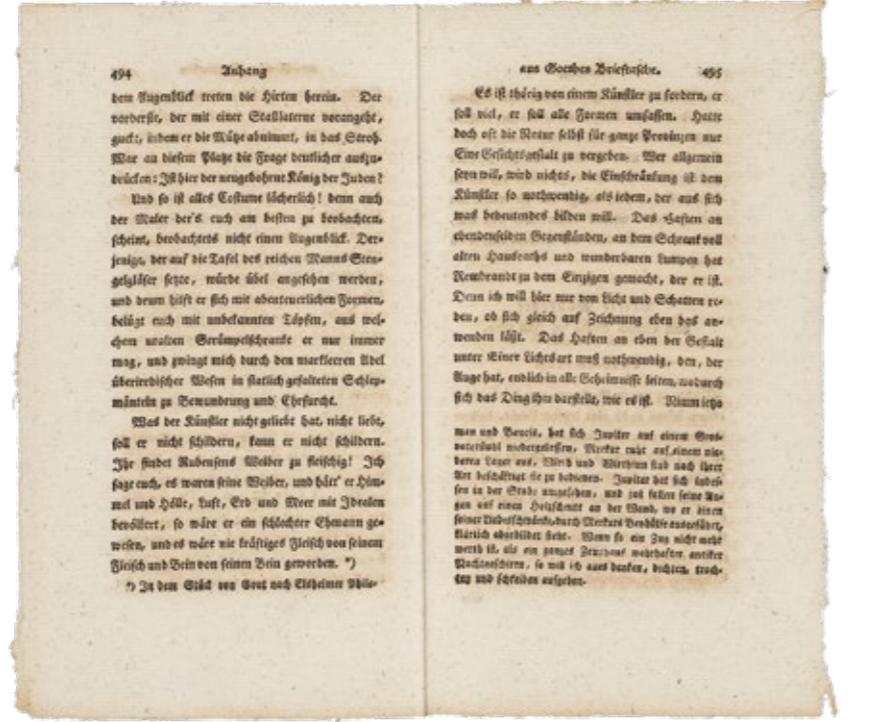


Abb. 1

Goethes Anmerkung zu dem »Stück von Goudt nach Elsheimer«

Abb. 2 ▶

Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis

Hendrick Goudt, Detail



Textes erscheint aber auch deshalb umso drängender, weil Goethe das in ihr verhandelte Thema in einer sprachlichen Metaphorik zum Ausdruck bringt, die die Regeln der »moralischen Konformität« (Michel Foucault) sprengt – damals wie heute.

Goethes Anmerkung (Abb. 1) beginnt mit einer betont unaufgeregten Beschreibung des Blattes: Der Stich zeige, wie »Jupiter [sich] auf einen Großvaterstuhl niedergelassen [hat], Merkur ruht auf einem niederen Lager aus, Wirt und Wirtin sind nach ihrer Art beschäftigt sie zu bedienen. [...].¹² Mit diesen knappen Bemerkungen wiederholt Goethe nur den Inhalt des lateinischen Textes, der der Darstellung im zweiten Zustand des Stiches beigegeben ist. Übersetzt lautet dieser: »Jupiter und Hermes in menschlicher Gestalt beide / Phrygien durchwandernd, in der lieblichen Dämmerung der Nacht // finden erwünschte gastliche Annahme, indem sie sich an dem armen Tisch / Der Baucis erfreuen, die Götter, und ihnen ihre Geschenke wiedervergelteten.«¹³ Die literarische Quelle sind Ovids *Metamorphosen*, in denen erzählt wird, wie Jupiter und Merkur auf der Suche nach einem Nachttquartier von der Einwohnerschaft Phrygiens abgewiesen wurden und schließlich bei dem Greisenpaar eine Bleibe fanden.¹⁴ Ohne auf die Geschichte von Philemon und Baucis näher einzugehen, richtet Goethe sein Augenmerk auf ein Detail des Stiches, auf das es ihm im Folgenden besonders ankommt: »Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke durch Merkurs Beyhülfe ausgeführt, klarlich abgebildet sieht.«¹⁵ Die hellste der drei Lichtquellen in dem dunklen Raum ist die auf dem Tisch stehende Öllampe, die den

14
Ovid, *Metamorphosen* VIII,
618–724. Vgl. Ovid 1988, S. 307/311.

15
Goethe, in: Mercier 1776, S. 495.

16
Ovid, *Metamorphosen* I, 568–746;
Ovid 1988, S. 35–43.

17
Ovid, *Metamorphosen* I, 612;
Ovid 1988, S. 37.

18
Feder in Braun, laviert, über schwarzer Kreide, 109 × 159 mm, British Museum, Inv. 1920-11-16-11; vgl. Jacoby 2008, S. 69 f., Abb. 51. Ein Goudt zugeschriebenes Gemälde mit derselben Komposition befand sich im Kunsthandel, London (Sotheby's), 13. 12. 2001, Los 26; Frankfurt/London 2006, Kat. 35.

19
Warschau, Muzeum Narodowe,
Inv. 146603/17; Jacoby 2008, S. 221–224,
Nr. 26.

»Holzschnitt«, wie Goethe vermeint, an der rückseitigen Wand hell hervortreten lässt (Abb. 2). Bei genauem Hinsehen jedoch erkennt man auf der opulent gerahmten Grafik (oder handelt es sich um ein Gemälde?), der sich Jupiter mit leicht geneigtem Kopf zuwendet, keinen seiner »Liebesschwänke«. Zu sehen ist vielmehr die Enthauptung des Argus durch Merkur, die auf Anordnung des entblößten Jupiters geschieht. Zwischen den beiden Protagonisten steht die in eine Kuh verwandelte Io. Goethe ignoriert in seiner Beschreibung somit die tatsächlich zu sehende Darstellung und überblendet diese mit ihrer Vorgeschichte, die ebenfalls den *Metamorphosen* Ovids entnommen ist. Auf seinen Streifzügen durch die Flussländer Thessaliens hatte Jupiter die Tochter des Inachus entdeckt und sie aufgefordert, ihn durch ihr »Lager selig zu machen«.¹⁶ Io entzieht sich jedoch diesem Ansinnen und flieht, woraufhin Jupiter die Gegend durch dunkle Wolken verhüllt, um die anschließende Vergewaltigung zu verbergen. Daraufhin verwandelt er Io »in die Gestalt eines leuchtenden Rindes«,¹⁷ damit seine Gemahlin Hera keinen Verdacht schöpfe. Diese aber ahnt den Betrug und befiehlt dem 100-äugigen Argus, die verwandelte Io zu bewachen, um Jupiter von ihr fernzuhalten. Doch dessen sexuelle Verlangen bleibt ungestillt, und er fordert Merkur auf, den Bewacher Ios zu töten. Genau dieser Moment der Enthauptung des Argus ist auf dem Stich – als Bild im Bild – dargestellt. Hendrick Goudt hat dieselbe Szene in einer Zeichnung in London noch einmal dargestellt (Abb. 3),¹⁸ möglicherweise in Kenntnis einer Zeichnung von Adam Elsheimer, die das Dresdner Gemälde vorzubereiten scheint.¹⁹ Auch auf dem Londoner Blatt sieht man an der aufgehellten Wand im Hintergrund an zentraler Stelle



TOBIAS PFEIFER-HELKE

Über Homeoffice und die Gothaer Wunderkammer 4.0

Der Evangelist Lukas

Crispijn de Passe d. Ä., Kupferstich
(Kat. 130, Detail)

Am 22. April 2020 titelte *trendreport.de – Redaktion und Zeitschrift für moderne Wirtschaft*: »Covid-19 läutet neue Ära in der Arbeitswelt ein«.¹ Es ging um veränderte Tätigkeitsmodelle aufgrund der aktuellen COVID-19-Pandemie, also um Homeoffice, ein Schlagwort der Zeit, über das wohl jeder Mensch im letzten Jahr intensiv nachgedacht hat. Die Pandemie löse einen Entwicklungsschub über die Arbeit der Zukunft aus.

Berühmte Schilderungen von »Homeoffice« in der Kunstgeschichte sind bekanntermaßen die Darstellungen der Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, die schreibend beim Verfassen von Christi Heilsgeschichte in ihren Arbeitszimmern oder Studierstuben abgebildet werden. In der Sammlung von Christoph Müller gibt es mit zwei Darstellungen des heiligen Lukas wunderbare Beispiele für dieses Genre (Auftakt in diesem Essay sowie Kat. 211). In »Heimarbeit« sind auch schon seit jeher die Maler tätig, wofür Adriaen van Ostades Radierung *Der Maler im Atelier* (Kat. 129) aus der Zeit um 1667 steht. Auf all diesen Bildern sind die Schreiber oder Maler einsam in den eigenen vier Wänden tief in ihre Tätigkeit versunken und widmen sich hingebungsvoll ihrer Arbeit, wobei sie den umgebenden Raum gänzlich zu vergessen scheinen.

Die Räume und Interieurs in diesen Darstellungen sind in allen Details genauestens wiedergegeben. Da stehen auf Borden Bücher oder Schreibwerkzeuge, in den Ateliers sind Leinwände, Pinsel und Farben zu erkennen. Die uns heute so geläufigen Fotos der Heimarbeit in Zeiten von Corona scheinen mit Tisch, Stuhl, Regal, Unterlagen wie Büchern oder Akten und (seit einigen Jahren) Computern ganz dieser Vorstellung zu entsprechen und geben die Instrumente der Schreibtisch-Werktätigen genauestens wieder. In Wikipedia findet sich unter dem Eintrag »Häusliches Arbeitszimmer« auch ein Abschnitt zur Einrichtung eines solchen. Dort erfährt der Leser oder die Leserin, dass vom Finanzamt folgende Ausstattungsstücke als bürorelevant anerkannt werden: ein Schreibtisch, ein »Chef-Sessel/Bürostuhl/Gymnastikball (als rückenschonende Sitzgelegenheit)« sowie weiterhin ein PC mit Zubehör, ein Telefon oder Faxgerät, Ablagen und Regale für Bücher und Unterlagen, ein Papierkorb, Aktenvernichter und Fachbücher.² Mit Blick auf die gestochenen Heiligendarstellungen lässt sich umgekehrt der Gedanke nicht von der Hand weisen, die Interieurs seien unter anderem deshalb so genau festgehalten, um deutlich zu machen, dass die Dargestellten das volle Anrecht auf ihre Kanonisation haben.

1
URL: <https://www.trendreport.de/covid-19-laeutet-neue-aera-in-der-arbeitswelt-ein/> (18. 5. 2021).

2
URL: https://de.wikipedia.org/wiki/H%C3%A4usliches_Arbeitszimmer (18. 5. 2021).



Abb. 1

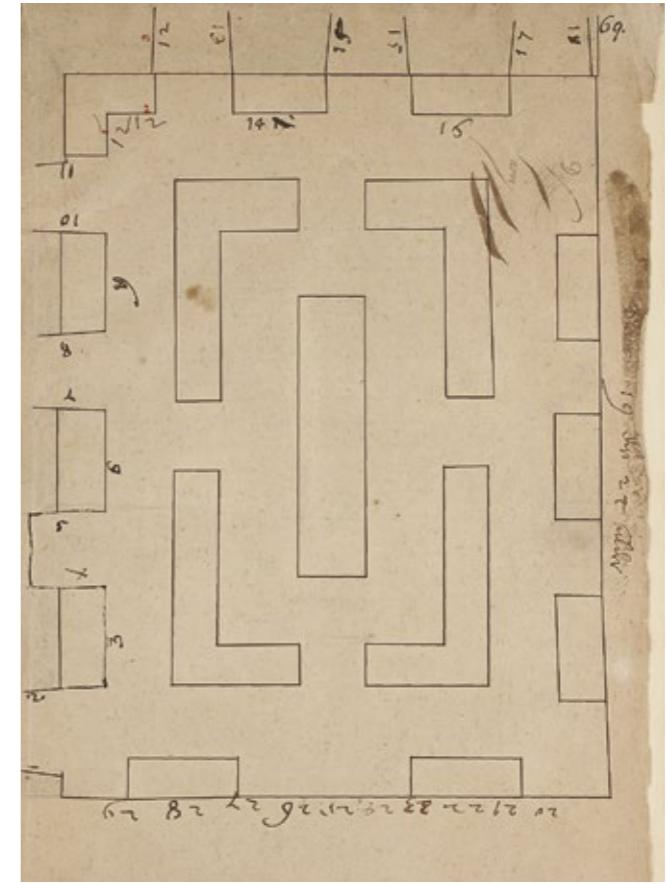
Homeoffice

aus: Jörg Reschke, Fundraising im Homeoffce (<https://sozialmarketing.de/fundraising-im-homeoffice>; 18. 5. 2021)

Abb. 2 ►

Die Kunstkammer im Westturm von Schloss Friedenstein

Blei und Feder in Braun, aus:
Inventarium [...] 1659, pag. 69, SSFG,
Schlossmuseum, Archiv, 84 A



Im Gegensatz zur tiefen Hingabe der Schreiber und Maler in ihren Klausen, Ateliers und privaten Räumen finden sich beim hochmodernen Thema Homeoffice kaum Hinweise, mit welcher psychisch-mentalnen Verfassung die am Schreibtisch schaffende Person ans Werk gehen soll, mit welch geistiger Grundhaltung die zu erwartenden Arbeitsergebnisse zu erreichen sind. Die vielfältig entstehenden arbeitsrechtlichen, gesundheitlichen, sozialen und soziologischen Studien thematisieren hingegen die Auswirkungen der rasch um sich greifenden Arbeitsform Homeoffice auf unser soziales Leben, auf die Arbeitsquantität und -qualität sowie die finanziellen Auswirkungen für Arbeitgebende und -nehmende. Die Themen der Zeit sind Digitalisierung, Videokonferenzen oder Work-Life-Balance. Ob man sich jedoch konzentriert, gedankenversunken, zügig, schnell, nachdenklich oder reflektierend ans Werk machen soll, steht nicht zur Diskussion. So wirken die zeitgemäß möblierten Büros geradezu aseptisch, clean, steril bis zur Unwirklichkeit (Abb. 1). Oder auf den Fotos sind lachende, sich erholende, entspannt mit dem Smartphone telefonierende Menschen zu sehen, die jedes Anzeichen von geistiger Müdigkeit aufgrund intensiver Gedankenarbeit vermissen lassen. Im Zentrum der neuen Arbeit steht zweifelsohne der Computer, der auf keiner Darstellung fehlen darf. Er verbindet die in ihren Klausen, Kammern

und Wohnungen isoliert Arbeitenden miteinander und mit dem Rest der Welt, er verknüpft, vernetzt, übersetzt, interpretiert, kontrolliert, zeichnet auf, sendet und empfängt. Mit ihm lassen sich in der ganzen Welt Informationen einsammeln und neu arrangieren. Mit Tastatur und Mouse scheint die Welt von morgen zu entstehen.

Wie heute der Computer über Netzwerke und Datenströme Informationen bereitstellt und verwaltet, so war es in der Frühen Neuzeit die Aufgabe der Kunstkammern in den Residenzen und Schlossanlagen, die in der Welt eingesammelten Dinge zu verwahren. Kunstkammern machten Wissen in dinglicher, bildlicher und textlicher Form vor Ort verfügbar. Es ist ein Glücksumstand, dass sich im Inventar aus dem Jahr 1657 eine hauchdünn mit der Feder gezeichnete Skizze der Gothaer Kunstkammer mit der ursprünglichen Raumdisposition erhalten hat (Abb. 2). Sie zeigt, wie der »Arbeitsplatz« von Herzog Ernst I. von Sachsen-Gotha-Altenburg, genannt der Fromme, im dritten Geschoss des Westturms von Schloss Friedenstein hoch über Stadt und Land Gotha ausgesehen hat. Entlang der Wände und in den Fensternischen befanden sich Schränke, in denen Anatomica, Architectonica, Artificalia und Naturalia untergebracht waren. In der Mitte des Raums stand eine Tafel, die von vier weiteren winkligen Tischen gerahmt wurde. Auch hier drängten sich Instrumente,

Katalog



Der Katalog ist alphabetisch nach Stechern und Radierern geordnet, außer wenn zusammengehörige Blätter auseinandergerissen worden wären. So wurden manche dieser Blätter unter dem Inventor (Van Dyck, Nr. 39–59, Van Mander, Nr. 95–108) oder dem führenden Stecher (Collaert, Nr. 24–27) angeordnet.

Ein nicht identifizierter Radierer (Nr. 213) sowie anonyme Buchgrafik (Nr. 214–230) ist ans Ende der Reihe gesetzt worden.

Alle Namen sind über den Index zu finden.

Alle Blätter stammen aus der Sammlung Christoph Müller, der sie sämtlich in Auktionen erworben hat. Dieser jeweiligen Herkunft konnte pandemiebedingt nicht weiter nachgegangen werden.

Ludolf Bakhuizen

(1630–1708)



Titelblatt und vier von zehn Blättern der Serie D'Y Stroom, en Zeegezichten, herausgegeben von Ludolf Bakhuizen (H. 1–10)

Bakhuizen, im deutschen Emden geboren, zog mit 18 Jahren nach Amsterdam, wo er autodidaktisch mit dem Malen begann, doch arbeitete er zunächst als Schreiber. 1657 gab er seinen Beruf als Zeichner an. Er wurde 1663 Mitglied der Malergilde und einer der erfolg- und einflussreichsten Marinemaler der Stadt. Der auch als Grafiker überaus pro-

duktive Künstler schuf mit der Folge der Ansichten des Flusses IJ bei Amsterdam seine wohl beliebteste Serie. Die Radierungen von 1701 zählen zugleich zu seinen spätesten Werken, da er sieben Jahre nach ihrer Entstehung im hohen Alter von 78 Jahren starb. Die Sammlung Müller enthält das Titelblatt sowie vier von zehn Darstellungen. Die meisten Blätter der Folge, die angeblich »den IJ-Strom und Meeresblicke« zeigt, enthalten hübsche Kompositionen, die aber zumeist nicht klar lokalisierbar sind.

1

Titelblatt

Radierung, einziger Zustand

Platte 16,5 × 24,2 cm, Blatt 17,9 × 25,4 cm

Bezeichnet: »D'Y Stroom, en Zee gezichten.|
geteekent en geest door | LUDOLF BAKHUIZEN,|
Anno 1701 Jn Amsterdam.| met Privil: van de Hoog
Mog: Heeren Staten General. out 71 Jaar.«

Literatur: H. Titel zu 1–10. – Reutlingen 1999,

Nr. 48.1 / Ausstellung: 1999 Reutlingen

Inv. 31008 Gr

Das Titelblatt der Serie, auf dem der Künstler auch stolz sein hohes Alter vermerkte, ist zugleich ein Hinweis auf seinen anderen Beruf, den des Schönschreibmeisters oder Kalligrafen. Schwerin besitzt ein gemaltes Porträt Bakhuizens in dieser Rolle, das von seinem Kollegen Willem van Mieris stammt (Inv. G 2351). In aufwendig verschlungenen Lettern, die den einzigen Schmuck der Platte bilden, also auf Rahmenleisten oder ähnlichen Dekor verzichten, vermeldet das Titelblatt das Thema der Folge.



2

Schiffe im Sturm vor einer Hafenmauer

Radierung, III. Zustand von drei,

Blatt 6 der Serie / Blatt 17,5 × 23,8 cm

Bezeichnet unten links: »L. Backhysen fec:
et exc: cum Privil: ord: Holland: et West
Frisiae.«

Literatur: H. 6 / Ausstellung: 2018 Schwerin
Inv. 31065 Gr



3

Ablegen eines Fischerboots vom Strand

Radierung, III. Zustand von drei,
Blatt 8 der Serie

Platte 17,5 × 24 cm, Blatt 17,9 × 24,2 cm

Bezeichnet unten links: »L. Bakhuizen fec: et
exc: cum Privil: ord: Holland: et West-Friesia.«
Unten rechts in der Darstellung (spiegelverkehrt):
»L BAKH 1701«

Literatur: H. 8. – Reutlingen 1999, Nr. 48.2
Ausstellung: 1999 Reutlingen
Inv. 31009 Gr

70

71



4

Blick in Amsterdam über den Ij-Strom

Radierung, III. Zustand von drei, Blatt 9 der Serie / Blatt 17,4 x 24,8 cm Bezeichnet im Bild unten links: »L. Bakhuizen Fec: et exc: cum Privil: ord: Holland: et West-Friesiæ« Literatur: H. 9. – Reutlingen 1999, Nr. 48.3 Ausstellungen: 1999 Reutlingen. – 2018 Schwerin Inv. 31010 Gr

Das Blatt zeigt links den Giebel der (heute nicht mehr vorhandenen) neuen Stadtherberge in Amsterdam. Sie stand für Reisende bereit, die nach Schließung der Stadtore ankamen und den Morgen abwarten mussten. Der Blick über den IJ-Strom auf das Zollhaus am gegenüberliegenden Ufer ist recht wirklichkeitstreue wiedergegeben.



5

Seenot vor Felsenküste

Radierung, III. Zustand von drei, Blatt 10 der Serie Platte 17,5 x 24,1 cm, Blatt 23,3 x 30,2 cm Bezeichnet links im unteren Rand: »L. Bakhuizen Fec: et exc: cum Privil: ord: Holland: et West-Friesiæ« Literatur: H. 10. – Reutlingen 1999, Nr. 48.4 Ausstellung: 1999 Reutlingen / Inv. 31011 Gr

Es könnte sich hier um die Hafeneinfahrt von Plymouth handeln und damit um eine Szene von Nordsee und Ärmelkanal. In einem Gemälde der Schweriner Sammlung (Inv. G 94) sind die Gebäude im Hintergrund, vor allem Turm und Kuppelbau, dieselben, doch entspricht die Wiedergabe kaum der Realität.

Cornelis Bega

1631–1664



6

Stillende Frau mit gaaffendem Bauern

Radierung, II. Zustand von zwei Platte 15,5 x 11,9 cm, Blatt 27,4 x 21,9 cm Beschriftet recto unten rechts, quer: »47« (Nummerierung einer alten Heftung) Herkunft: Großherzogliches Museum, Schwerin (L. 2273, L. 1079). – Kunsthändel Literatur: B. 30. – H. 30 / Inv. 30984 Gr

Der Maler und Radierer Cornelis Bega ist einer der Nachfolger des Bauerngenres von Adriaen van Ostade, obwohl nur Houbraken ihn als dessen Schüler bezeichnet. Treffend schildert Bega die derbe Direktheit, mit der der Bauer, zu alt, um der Vater des Kindes zu sein, den Blick auf die entblößte Brust



7

Szene in der Kneipe – Das junge Schankmädchen und zwei Bauern

Radierung, II. Zustand von zwei Blatt 22,1 x 17,8 cm Bezeichnet unten links im Bild: »Bega« Herkunft: Sammlung E. A. Buck (L. 5146, in Bleistift: »269 | B 34«). – Kunsthändel Literatur: H. 34. – Reutlingen 1999, Nr. 60 Ausstellung: 1999 Reutlingen Inv. 31126 Gr

Mit seinem scharfen Spott erinnert Begas Blick auf die Bauern an Adriaen Brouwer. Es ist wenig von der Sympathie zu spüren, die Van Ostade bei aller Ironie für seine Figuren besaß. In dieser Szene erscheint der Mann, der die junge Wirtin zu umhalsen versucht, als Karikatur des hemmungslos seinen Trieben ergebenen Landmannes. Die Komposition als Ganze konzentriert die Darstellung zur Mitte hin in einem Strudel von Details.

Adriaen Collaert

1560–1618

nach

Jan van der Straet

1523–1605



24

Waljagd des Kaisers Claudius bei Ostia

Kupferstich, I. Zustand von vier
Platte 20 x 26,4 cm, Blatt 27,3 x 36,1 cm
Bezeichnet im Bildfeld unten links: »Ioan. Stradanus
inuent. | Adr. Collaert sculp.«; unten rechts: »Phls
Galle excud.«; im Textfeld vier Verse: »Ostiæ in
extremum littus prolabitur Orca. [...]«; nummeriert
unten links: »19«

Literatur: NHD, Collaert, Nr. 1494. – NHD, van der
Straet, Nr. 484 / Inv. 30959 Gr

Die von Plinius beschriebene Waljagd findet im Hafenbecken statt und ist als Kampfspiel inszeniert. Der Kaiser erscheint ganz links auf der Tribüne. Das riesige Standbild in der Hafeneinfahrt gemahnt an den Koloss von Rhodos, eines der sieben antiken Weltwunder. Siehe zu diesem Blatt auch den Essay von Regina Erbentraut in diesem Band, S. 42–51.

Jan Collaert II.

1561/1566–1620/1628

nach

Jan van der Straet

1523–1605

25

Die Schlangengrube

Kupferstich, I. Zustand von vier
Platte 19,8 x 26,8 cm, Blatt 21,7 x 29,2 cm
Bezeichnet im Bild unten links: »Ioan. Stradanus
inuent. | I. Collaert sculp. Phls Galle exc.«; im Rand
vier Verszeilen: »Sæpe quidem incautus Venator
in antra, cauernas [...]«; nummeriert unten links
mit Feder und Tinte in braun: »33«

Literatur: NHD, Collaert, Nr. 1517. – NHD,
van der Straet, Nr. 504 / Inv. 30957 Gr

Die Textzeilen warnen unvorsichtige Jäger vor Schlangen, die in Höhlen lauern.



90

91

26

Drachenjagd

Kupferstich, II. Zustand von drei
Platte 19 x 26,2 cm, Blatt 24,7 x 34,6 cm
Bezeichnet im Bild unten links: »Ioan. Stradanus
invent. | Ioan. Collaert sculp.«; unten rechts: »Phls
Galle excud.«; im Rand vier Verszeilen: »Ecquis
in Ægypto crista et tergo esse Dracones [...]«; num-
meriert in der Platte unten links: »46«; nummeriert
rechts mit Tinte und Feder in braun: »49«

Literatur: NHD, Collaert, Nr. 1518. – NHD,
van der Straet, Nr. 517 / Inv. 30958 Gr

Erstaunlich zahlreich sind die diversen in der Serie abgebildeten Drachen. Die hier dargestellte Spezies scheint mit Texten geködert zu werden.



49

Vier Blatt aus der Serie der Jagden,
Venetiones Ferarum, Avium, Piscium [...],
herausgegeben von Philips Galle
(1537–1612)

Die berühmten Stiche haben eine lange Editionsgeschichte. Bis in das Jahr 1700 entstanden acht Ausgaben von unterschiedlichem Umfang und abweichen- den Reihenfolgen (siehe NHD, van der Straet, Nr. 465–526; siehe dazu auch den Essay von Regina Erbentraut in diesem Band).

Carel van Mallery

1571–1635

nach

Jan van der Straet

1523–1605



27

Inder beim Fischen mit Pelikanen

Kupferstich, I. Zustand von vier
Platte 20,2 × 26,1 cm, Blatt 20,6 × 26,5 cm

Bezeichnet im Bildfeld unten Mitte und rechts:
»Ioan.Stradanus invent. [sic] Carol. De Mallery sculp.|
Phls Galle excud.«; vier Verse im unteren Rand:
»Anseris instar auem foelix habet India, Pisces, [...]«;
nummeriert unten links: »23«; verso in schwarzer
Tinte nummeriert: »395 (23)«
Herkunft: Sammlung Graf von Enzenberg (1802–
1879, L. 845). – Kunsthandel

Literatur: H. 123. – NHD, van der Straet, Nr. 488
Inv. 30962 Gr

Während vieles bei Van der Straet pure
Fantasie ist, entspricht dieses Verfahren
der Fischjagd mit Pelikanen der Realität.
Es wird noch heute praktiziert.

Jan Collaert II.

1561/1566–1620/1628

nach

Joos de Momper

1564–1635

Aus einer Serie von Monatsbildern,
herausgegeben ursprünglich
von Philips Galle (1537–1612),
hier von Joannes Galle (1600–1676)

Der Schnitter im Vordergrund lässt seine
beiden Werkzeuge erkennen. Er arbeitet
nicht mit einer Sense, sondern mit einer
Handsichel und einem Haken, mit dem die
andere Hand die Stengel hält. Die Land-
schaft, die den Blick bis in die weiteste
Ferne führt, ist das eigentliche Metier von
Joos de Momper, der die Vorlage für den
Stich lieferte.

28

Der Monat Juli

Kupferstich, II. Zustand von zwei
Platte 20,5 × 26,4 cm, Blatt 28,3 × 38,2 cm
Bezeichnet im Bildfeld oben Mitte: »LEO.«; unten
Mitte: »Iodocus de | Momper inu.| Ioan. Collaert
sculp.| Ioan. Galle excud.«; im Rand unten Mitte:
»IVLIVS.«; vier Verse: »Iulius Oenotrij sortitus nomen
Iulij [...]«

Literatur: H. 128. – NHD, Collaert, Nr. 1357
Inv. 30949 Gr



Jacob Hoefnagel

1573–1632/33

nach

Joris Hoefnagel

1542–1600

Drei Blätter aus vier Folgen à 13 Blatt
unter dem Titel: ARCHETYPAL
STUDIAQUE PATRIS GEORGII
HOEFNAGELLII Jacobus F. genio, duce
ab ipso scalpta [...], Frankfurt 1592
(H. 17–64)

Joris Hoefnagel ist eine der interessantesten und vielseitigsten Figuren der niederländischen Kunstgeschichte. Der Künstler bereiste Frankreich, Spanien, Italien und das Reich. Er war Hofmaler des bayerischen Herzogs Wilhelm V. und arbeitete für Kaiser Rudolph II.

Seine Arbeiten, häufig kleinformatig auf Pergament, kombinieren Naturdarstellungen, teilweise aus anderen Kunstwerken etwa Albrecht Dürers zusammengestellt, mit gelehrteten Inhalten, die oft einer aufwendigen Entschlüsselung bedürfen. Sein Sohn Jacob stach zahlreiche seiner Darstellungen in Kupfer. Sie wurden ihrerseits wieder zu Vorbildern für andere Stecher (siehe Kat. 167).



77



78



79

77
**Stillleben mit Pflanzen,
Heuschrecke und Insekten**
(Folge 3, Blatt 10)

Kupferstich, einziger Zustand
Platte 15,7 × 20,9 cm, Blatt 25,6 × 31,3 cm
Bezeichnet im Bildfeld oben: »QVÆLIBET ORTA
CADVN, ET FINEM CEPTA VEDEBVNT.«;
unten: »MACARONEA | Non dux, non comes, non
Rex, non denique Papa | Mangiareti ni stet, Musca
galanta comes.«; nummeriert links unten: »10«,
rechts unten: »2.«

Literatur: H. 53. – Vignau-Wilberg 2017, Nr. G 11
Inv. 30937 Gr

78
**Stillleben mit Pflanzen,
einer Maus und Insekten**
(Folge 4, Blatt 2)

Kupferstich, einziger Zustand
Platte 15,7 × 21 cm, Blatt 20,5 × 25,7 cm
Bezeichnet im Bildfeld oben: »Quid dignum tanto
feret hic promissor hiatu?| Parturiunt Montes,
nascentur ridiculus Mus.«; unten: »Macaronea.|
Parturiunt Mures, nascentur terribilis Mons.| Vidimus
et culices magnos æquasse Gigantes.«; nummeriert
links unten: »2.«; rechts unten: »4.«

Literatur: H. 52. – Vignau-Wilberg 2017, Nr. G 11
Inv. 30938 Gr

130
131

Wenzel Hollar

1607–1677

80

Seeschlacht vom 13. September 1631 zwischen Spaniern und Holländern

Radierung, einziger Zustand
Platte 26,3 × 34,3 cm, Blatt (aus zwei
Bögen zusammengeklebt) 32,2 × 36,8 cm
Bezeichnet unten Mitte in der Karte:
»WHollar fec:« (WH ligiert); Titel oben im
Bildfeld: »Figurliche Vorstellung der Naval
Schlacht, so sich Zwischen Bergen op Soom
und Wilmstatt zwischen der | Königlichen
Spanischen Flott, und den Hollandischen
KriegsSchiffen zugetragen, den 13. Septembris
Anno 1631.«; diverse Beschriften und Orts-
bezeichnungen in der Karte

Literatur: NHG, Hollar, Nr. 93
Ausstellung: 2018 Schwerin / Inv. 31098 Gr

Hollar gehört zu den größten Grafikern seines Zeitalters. Seine Präzision ist unübertroffen und doch bleiben die Darstellungen lebendig. So beschränkt er sich bei der Wiedergabe der Seeschlacht in dem verzweigten Delta von Schelde und Maas nicht auf eine bloße Karte, in die die Schiffe und Wege der kämpfenden Parteien eingetragen sind, sondern schildert die Hitze der Schlacht in einem eingesetzten Bild am oberen Rand.



81

Holländischer Westindienfahrer

1647

Radierung, II. Zustand von zwei
Platte 14,6 × 23,5 cm, Blatt 18,6 × 27,7 cm
Bezeichnet im Bildfeld unten links: »WHollar fecit«;
Titel im Bildfeld oben rechts: »Naves Mercatoriae
Hollan=| dicæ per Indias Occidentales«; nummeriert
im Rand unten rechts: »10«

Literatur: NHG, Hollar, Nr. 960 / Inv. 31115 Gr

Mit fast mechanischer Strenge nimmt Hollar die Details des Achterschiffs auf. Die im Mittelgrund leichter radierten weiteren Schiffe erzeugen die tiefe Raumhöheit der Darstellung. Ein kleines Boot mit stehendem Passagier bringt die einzige Bewegung ins Bild, es lässt die sonst durch parallele Linien wiedergegebene Wasserfläche leise schwingen.

132



133

Eines von zwölf Blatt der Folge
NAVIVM Variae Figurae et Formae [...] a Wenceslao Hallar in diuersis locis ad uitium delineatae, & Aqua fortí aeri insculptae; A.o 1647.

Die Folge, die zuerst in Antwerpen erschien, wurde noch zweimal publiziert. Die zweite Auflage erschien in Amsterdam bei Clement de Jonghe, in dessen Inventar die Platten 1679 waren. Laut Turner (NHG, Hollar, Bd. 3, S. 256) wurde erst die dritte Auflage von Frederik de Wit (ca. 1630–1706) nummeriert.

Robert de Baudous

1574/1575 – nach 1658; zugeschrieben

nach

Jan Porcellis

1584 – 1632

Zwei Blatt aus einer Folge von zwölf Radierungen nach Porcellis, die von Claes Jansz. Visscher (um 1587–1652) mit dem Titel *ICONES VARIARUM NAVIUM HOLLANDICARUM* versehen und herausgegeben wurden (Titel und zwölf Platten, H. 21–32)

135

Damloper-Schiffe vor der Küste

Blatt 17,8 × 25,3 cm (beschnitten)
Bezeichnet im Bildfeld unten links und rechts:
»I.P. in | ICV. ex.« (ICV ligiert); Titel im unteren Rand:
»Damloopers groot omtrent 16 Last«; nummeriert unten rechts: »3«; verso nicht entzifferte Inschrift in Blau sowie in Bleistift: »JAKK | L 1390«

Literatur: H. (Porcellis) 23 / Inv. 30935 Gr



Porcellis steht an einer entscheidenden Wegmarke der holländischen Marinendarstellung. Als Maler wird ihm die erste Darstellung realer Wetterverhältnisse zugerechnet. Er scheint der Erfinder oder wenigstens einer der ersten Anwender der sogenannten tonigen Malerei gewesen zu sein, die das ganze Bild in wenigen Farben in einem atmosphärischen Farbtönen zusammenfasst, was nicht nur bestimmte Wetterphänomene treffend wiedergibt, sondern auch zu einer einfacheren, schnelleren Produktion führt. Diese Methode wurde in den 1630er Jahren besonders in Haarlem geläufig.



166
167

136

Ein Boeier-Schiff

Blatt 17,8 × 25,6 cm (beschnitten)
Bezeichnet im Bildfeld unten links und rechts:
»I.P. in | ICV. ex.« (ICV ligiert); Titel im unteren Rand:
»Een Boeier groot omtrent 44 Last«; nummeriert unten rechts: »7«; verso nicht entzifferte Inschrift in Blau sowie in Bleistift: »JAKK | L 1390«

Literatur: H. (Porcellis) 27 / Inv. 30936 Gr

In seiner Grafik schließt Porcellis an Pieter Bruegel d. Ä. an, der ein halbes Jahrhundert zuvor großformatige Darstellungen von bestimmten Schiffstypen geschaffen hatte, die, trotz ihrer Präzision im Einzelnen, in Szenen auf See eingebettet waren. Schon die Wahl des Mediums Kupferstich deutet auf den großen Vorgänger, denn üblicherweise verwendete man für Marinedarstellungen das weniger aufwendige Verfahren der Radierung, das für die Wiedergabe atmosphärischer Phänomene viel besser geeignet ist. Die Betonung der Realität

gegenüber einer künstlerischen Eigenständigkeit des Bildes geht auch aus den Beischriften hervor, die wie selbstverständlich den Bootstyp nennen und das Ladegewicht, als seien dies die wichtigsten Informationen für Betrachtende. Dennoch gelingen Porcellis eindrucksvolle Szenen, beispielsweise in der wirkungsvollen Tiefenstaffelung der Reihe von Damlopers auf Blatt 3 oder der aufschäumenden Gischt vom Stampfen des Boeiers in unruhiger See auf Blatt 7.

Kupferstiche

Paulus Potter

1625–1654



137

Vieherde mit treibendem Bauern

Radierung, IV. Zustand von sieben (mit der links um ca. 6,5 cm reduzierten Platte, vor den Verlegeradressen)
Platte 18,1 × 20,3 cm, Blatt 30,9 × 45,5 cm
Bezeichnet im Bildfeld unten links: »Paulus. Potter. Jr. a. f. 1649.«
Literatur: H. 14 / Inv. 30981 Gr

Die Platte hat in diesem Zustand eine dramatische Veränderung erfahren. Bis zum vorigen Zustand war sie nach links 6,5 cm breiter. Das heißt, der Künstler entschloss sich, drei Kühe auf der linken Seite zu löschen und stattdessen eine Wasserfläche und einen Fernblick einzuführen. Die Wirkung der Komposition ist dadurch eine vollständig andere. Die Aufmerksamkeit ist ganz auf die stehende Kuh gerichtet, die zuvor nur ein Bestandteil der Herde war. Damit hob Potter das einzelne Rindvieh, das Objekt seines eigentlichen Könnens hervor.

Kopien nach der Serie der Pferde

(H. 9–13)



138



140



139



141

138

Rappe und Schimmel

Radierung, Kopie im Gegensinn nach H. 10 / Blatt 16,6 × 23,7 cm
Bezeichnet im Bildfeld unten links: »Paùlus Potter.f.; Rest einer gelöschten Nummer (»1«?) im Rand unten rechts
Inv. 31071 Gr

139

Schimmel mit geflochtener Mähne

Radierung, Kopie im Gegensinn nach H. 9 (dort eine andere Kopie) Blatt 13,6 × 23,6 cm
Bezeichnet im Bildfeld unten links: »Paùlus Potter. f.; nummeriert unten rechts im Rand: »2«
Inv. 31070 Gr

140

Zwei Schimmel

Radierung, Kopie im Gegensinn nach H. 11 / Blatt 15,8 × 23,5 cm
Bezeichnet im Rand unten rechts: »Ex Formi N. Visscher cum Privil.«; nummeriert unten rechts im Rand: »4«
Inv. 31069 Gr

141

Zwei Ackergäule

Radierung, gleichseitige Kopie nach H. 12 / Blatt 16 × 23,7 cm
Bezeichnet im Rand unten rechts: »Ex Formi N. Visscher cum Privil.«; nummeriert unten rechts: »5«
Inv. 31072 Gr

168

—

169

Nicolaas Verkolje

1673–1746

nach einem Gemälde von
Gerard Dou

1613–1675



184

Das Mädchen mit der Mausefalle

Mezzotinto

Platte 25,6 × 21,1 cm, Blatt 26,4 × 21,9 cm
Bezeichnet auf der Rahmenleiste unten links und rechts: »G. Douw Pinx | N. Verkolje Fec.«

Literatur: Reutlingen 1999, Nr. 67
Ausstellung: 1999 Reutlingen
Inv. 31140 Gr

Wie im Stich von Visscher (Kat. 186) mit demselben Thema spielt sich auch Dous Szene nachts ab, sodass sie Anlass für eine Darstellung mit künstlicher Beleuchtung bietet. Das Kerzenlicht spielt mit dem Her vorheben von Einzelheiten, die zweifellos

eine erotische Bedeutung des Motivs der Falle unterstreichen. Die besondere Lichtsituation ist vermittels der Schabkunsttechnik überzeugend wiedergegeben.

Cornelis Vermeulen

1654/1657–1708/09

nach einem Gemälde von
Anthonis van Dyck

1599–1641



185

Bildnis Marie Louise de Tassis

Kupferstich, III. Zustand von drei
Platte 46,3 × 34,3 cm, Blatt 46,9 × 34,8 cm
Bezeichnet im Rand unten Mitte: »Maria Luissa de Tassis;« unten links: »A. Van dyck pinx:« unten rechts: »C. Vermeulen. sc:«
Herkunft: Sammlung Graf Octave de Behague (1827/28–1879, L.2004). – Kunsthandel

Literatur: H. (nach van Dyck) 749. – NHD, van Dyck, Nr. 504
Inv. 31034 Gr

Es handelt sich um die Reproduktion eines Gemäldes, die lange nach dem Tod Van Dycks entstanden ist, also mit ihm selbst nichts zu tun hat. Das um 1630 entstandene Gemälde befindet sich heute in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein. Auch die Druckplatte des Stichs ist erhalten (Chalcographie du Louvre, Nr. 2281).

Marie Louise de Tassis (1611–1638) war die Tochter des Kanonikers Antoine de Tassis (gest. 1651). Van Dycks Porträt ihres Vaters wird ebenfalls in den liechtensteinischen Sammlungen bewahrt. Er war ein Enkel des Antonius Reichsritter von Taxis (1509–1574), des ersten kaiserlichen Postmeisters zu Antwerpen. Marie Louise gehörte also zum europäischen Hochadel. Sie heiratete 1636 Henry de Berchem.

Cornelis Visscher

1628/29–1658

186

Die Mausefalle

1650

Kupferstich und Radierung, II. (?)
Zustand von drei / Blatt 13,9 x 19,6 cm

Herkunft: Sammlung Arthur Friedrich Theodor
Bohnenberger (1826–1893, L. 68). – Sammlung
Paul Davidsohn (1839–1924; L. 654). – Kunsthändel

Literatur: H. 44. – Reutlingen 1999, S. 122
Ausstellung: 1999 Reutlingen / Inv. 31124 Gr



187 ►

Der große Kalkofen

Radierung, III. oder IV. Zustand von vier
Blatt 31,9 x 39 cm
Bezeichnet im unteren Rand links, Mitte und
rechts: »p. de Laer Pinxit | C. Visscher Fecit.|
G. Valk Excudit.«

Literatur: H. 61 / Ausstellung: 2016 Schwerin
Inv. 31032 Gr

Visscher ist in erster Linie als Porträtiast bekannt. Hier nimmt er sich eines bedeutungsschwangeren Genremotivs an. Die gefangene Maus ist Opfer ihres ungezügelten Triebes geworden. Der Mensch dagegen kann im Licht der Vernunft einen besseren Ausgang seiner Fährnisse erreichen.

nach einem Gemälde von

Pieter van Laer

1599–1642



Van Laers Darstellungen der ärmlichen römischen Bevölkerung hatten nach seiner Rückkehr 1638 in der Heimat nachhaltigen Erfolg. Druckgrafik, die seine Gemäldekompositionen vervielfältigte, trug wesentlich zu dieser Bekanntheit bei.

Mehrmals behandelte Van Laer das Thema des Kalkofens. Gewaltige Mengen antiken Marmors verschwanden in Italien in diesen Öfen und wurden zu Kalk verbrannt, um den unzähligen Bauprojekten zu dienen. Doch Van Laer interessierte sich nicht dafür, sondern mehr für die zerlumpten

Aus der Folge von Reproduktionen von Gemälden der Sammlung Gerard Reynst (1599–1658), *Variarum imaginum a celeberrimis artificibus pictarum Caelatura* (34 Tafeln)

»Dass sich Christoph Müller so früh der niederländischen Druckgrafik gewidmet hat, ist nur konsequent. Hier geht es nur um die Feinheit der Linie, um die Originalität der Erzählung, die Meisterschaft der Darstellung. Hier lenken keine koloristischen Himmelabenteuer in Ölfarben vom Inhalt ab, hier kann dieser große Zeitungsverleger und Journalist seiner Liebe zum Gedruckten auf Papier auf eine ganz besondere Weise frönen: als Sammler. [Seine Sammlung wird] mit diesem prachtvollen Katalog erstmals in diesem Umfang eigenständig gewürdigt.« FLORIAN ILLIES



STAATLICHE SCHLÖSSER, GÄRTEN
UND KUNSTSAMMLUNGEN
MECKLENBURG-VORPOMMERN



STAATLICHES
MUSEUM
SCHWERIN

SANDSTEIN



9 783954 986149