

Düsseldorfer Künstlergraphik im
ausgehenden 19. Jahrhundert

Eine Bestandsaufnahme

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Anna Vössing

aus

Leipzig

Bonn 2021

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Christoph Zuschlag (Vorsitzender)

Prof. Dr. Roland Kanz (Erstgutachter)

Prof. Dr. Thomas Noll (Zweitgutachter)

Jun.-Prof. Dr. des. Ulrike Saß (weiteres Prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 20.07.2021

Inhalt

1	Einleitung	5
2	Radier- und Kupferstichklasse an der Akademie.....	14
2.1	Die Lehrpersonen	15
2.2	Die Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie	21
3	Graphik in Düsseldorf vor 1879.....	26
3.1	Graphiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	28
3.2	Illustrationsprojekte.....	35
3.3	Vereine	37
4	Künstlervereinigungen	39
4.1	Düsseldorfer Radirclub.....	40
4.2	Künstlerclub St. Lucas	46
5	Künstlergraphiken zwischen 1879 und 1900 in Düsseldorf	66
5.1	Die Historie in der graphischen Darstellung	67
5.1.1	Religiöse Darstellungen	68
5.1.2	Mythologische Darstellungen	71
5.1.3	Geschichtsdarstellungen.....	78
5.2	Bildnisse	81
5.2.1	Männerbildnisse	83
5.2.2	Frauenbildnisse	87
5.2.3	Bildnisse von Künstlerkollegen	88
5.3	Szenen des Alltags – Umsetzung des Genres in der Künstlergraphik	90
5.3.1	Szenen aus dem städtischen Leben	94
5.3.2	Soldatenleben	101
5.3.3	Bauerngenre	103
5.3.4	Sozialkritische Themen in der Graphik	106
5.4	Landschaft als druckgraphisches Werk.....	108
5.4.1	Winterlandschaften	111
5.4.2	Waldlandschaften.....	115
5.4.3	Dorf- und Flusslandschaften	118
5.4.4	Maritime Darstellungen	126
5.4.5	Stadtansichten	129
5.5	Tierstücke	132
6	Spektrum der Graphiken der Düsseldorfer Malerschule.....	136
6.1	Themen und Motivkreise.....	136
6.1.1	Historie.....	137
6.1.2	Bildnisse.....	145
6.1.3	Genre	148
6.1.4	Landschaft	159
6.1.5	Tierstück.....	181
6.2	Zwischen Idealismus und Realismus – Inhaltliche Auffassungen	186
6.2.1	Historie.....	186
6.2.2	Bildnisse.....	191
6.2.3	Genre	193
6.2.4	Landschaft	200
6.2.5	Tierstücke.....	205
6.3	Vom Naturalismus zur Abstraktion – Stilistische Analyse	207
6.3.1	Historie.....	207

6.3.2	Bildnis	210
6.3.3	Genre	213
6.3.4	Landschaft	216
6.3.5	Tierstück.....	221
6.4	Arthur Kampf als Paradebeispiel der Düsseldorfer Künstlergraphiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts.....	222
7	Fazit.....	234
8.	Literaturverzeichnis	239
9.	Abbildungsverzeichnis	250

1 Einleitung

Die Graphik der Künstler der Düsseldorfer Malerschule im Allgemeinen und die Künstlergraphik im Besonderen hat in der Kunstwissenschaft bisher nur geringe Aufmerksamkeit gefunden. Zwar gibt es Untersuchungen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten wie Johann Wilhelm Schirmer oder Andreas Achenbach und deren graphischem Schaffen¹ oder zu Teilgebieten wie der Reproduktions- und Illustrationsgraphik,² doch ist in der einschlägigen Literatur kein Überblick über die Düsseldorfer Künstlergraphik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, insbesondere des letzten Jahrhundertviertels, vorhanden. Die vorliegende Arbeit soll diese Lücke schließen.

Auf der Zeitspanne, die durch den Amtsantritt Carl Ernst Forbergs, als letztem Professor der Kupferstichklasse ab 1879 bis hin zur Jahrhundertwende bestimmt wird, liegt der Fokus dieser Arbeit. Diese Spanne beschreibt nicht nur die Wiederbelebung der Originalgraphik im nationalen und internationalen Raum, sondern stellt für die Düsseldorfer Malerschule die letzte Phase der strukturierten Auseinandersetzung mit der Künstlergraphik, die gemeinschaftlich vollzogen wurde, dar. Der enge Zusammenschluss von Künstlerkollegen bezeichnet ein spezifisches Charakteristikum der Düsseldorfer Malerschule und begründete nicht zuletzt, gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ihre prominente Stellung im Kunstleben der Zeit. Um die Jahrhundertwende kam es dann zur Vereinzelung der Künstler hinsichtlich der graphischen Aktivitäten, bis schließlich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts eine Zäsur erfolgte, die auch das Ende der sogenannten Düsseldorfer Malerschule einläutete. Das ausgehende 19. Jahrhundert erscheint demnach als der bestmögliche Untersuchungszeitraum, um vorausgehende Entwicklungen gebündelt zu betrachten und den Schritt in die Moderne samt seinen Vorbereitungen nachzuzeichnen.

Die Untersuchung beginnt mit den Jahren nach der Revolution von 1848/49. Um

1 Vgl. Vomm, Wolfgang: Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. von Marcell Perse, et al. (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 384–469 / Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach. Das druckgraphische Werk, Oberhausen 2014.

2 Vgl. Rudolph, Gerhard: Druckgraphik in Düsseldorf. 1800-1860, in: Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973 / Rudolph, Gerhard: Die illustrative Graphik, in: Trier, Eduard (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3, München 1979.

1850 endete eine politisch sehr bewegte Zeit, in der die Künstler der Düsseldorfer Malerschule sich aktiv an der politischen Berichterstattung beteiligt hatten. Allen voran ist die Publikation der »Düsseldorfer Monatshefte« zu nennen, in der sich Maler wie Andreas Achenbach, Henry Ritter oder Johann Peter Hasenclever mit Textbeiträgen und ironischen Karikaturen kritisch zur Politik äußerten.³ In der Folge festigte sich die Stellung Düsseldorfs als Hauptstadt der Rheinprovinz unter Preußens Führung, und mit dem Bemühen seitens des Staates, die Kunstangelegenheiten neu zu ordnen, bekamen die Düsseldorfer Künstler vermehrt Aufträge. Diese deckten besonders den Bereich der Monumentalmalerei ab.⁴ Die Graphik der Jahrhundertmitte war geprägt von zahlreichen Illustrationsprojekten⁵ in fortlaufenden Publikationen wie beispielsweise dem »Düsseldorfer Künstleralbum« (1851–67) oder dem »Deutschen Künstleralbum« (1867–77).⁶ Darüber hinaus waren die Schüler Joseph von Kellers, des Professors für den Kupferstich, zwischen 1839 und 1873, überaus produktiv im Bereich der Reproduktionsgraphik tätig.⁷ In der zweiten Jahrhunderthälfte verlor sich das Interesse der Käuferschicht an Graphiken, was nicht unwesentlich auf die Weiterentwicklung der Fotografie zurückzuführen ist. Diese übernahm die Aufträge von Gemäldereproduktionen und Porträts immer mehr. Erst im letzten Viertel kam es zu einem erneuten Aufleben der Graphik, wobei der Fokus hierbei auf der Künstlergraphik lag. Unter Carl Ernst Forberg, der ab 1879 die Professur für Kupferstichkunst an der Düsseldorfer Akademie antrat, kam es zu innovativen Entwicklungen in der Druckgraphik. Er gründete Ende der 1870er Jahre den »Düsseldorfer Radirclub«, einen Verein für Originalradierungen,⁸ in dem bereits etablierte Maler Mitglieder waren, die sich nun erfolgreich der Graphik zuwandten. Es folgte die Herausgabe von fünf Jahresmappen, bei denen bis heute eine kunsthistorische Bewertung unterblieb. Im Anschluss daran fanden sich im Jahre 1892 eine Reihe junger Maler zum sogenannten »Künstlerclub St. Lucas« zusammen. Sie sahen sich als direkte Nachfolger des »Düsseldorfer Radirclubs« und verschrieben sich unter anderem der Förderung und Verbreitung von eigenhändig hergestellten graphischen Arbeiten. Im Zeitraum von 1892 bis 1900 gaben sie mindestens vier Mappenwerke heraus und initiierten zahlreiche Ausstellungen in Düsseldorf, zu denen sie die Avantgarde Deutschlands und angrenzender europäischer

3 Vgl. Clasen, Lorenz (Hg.): *Düsseldorfer Monatshefte*, Düsseldorf 1847-1861.

4 Vgl. Trier/Weyres: *Kunst des 19. Jhd. im Rheinland*, DD 1979, S. 25/30.

5 Vgl. Horn 1928, S. 94.

6 Vgl. Müller, Wolfgang (Hg.): *Düsseldorfer Künstler-Album*, Düsseldorf 1851-1867 / Scherenberg, Ernst (Hg.): *Deutsches Künstler-Album*, Düsseldorf 1867-1877.

7 Vgl. Horn 1928, S. 125–148.

8 Vgl. ebd., S. 149.

Länder einluden. Darüber hinaus wurden zahlreiche Einzelwerke angefertigt, die sie in der Technik der Radierung oder der Lithographie erstellten.

Einen ersten Abriss über die Druckgraphik der Düsseldorfer Malerschule bietet das Werk »Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst – Insbesondere im 19. Jahrhundert« von **Friedrich Schaarschmidt** aus dem Jahr 1902.⁹ In seiner Darstellung widmete er sich jedoch nur kurz der Zeit nach 1850.¹⁰

Demgegenüber wesentlich ausführlicher ist die Behandlung der graphischen Werke in der Publikation »Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit« (1928) von **Paul Horn**.¹¹ Er erläutert zum einen die graphischen Techniken und gibt zum anderen einen zeitlichen Überblick von den Anfängen des Kupferstichs bis zur Graphik an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Dabei geht er chronologisch vor, indem er die Künstler auflistet und kurz die Besonderheiten der bekanntesten von ihnen beschreibt.

Weitere interessante Ansätze bieten zudem die Beiträge von **Gerhard Rudolph** aus den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Bereits 1973 gab er einen Überblick zur Druckgraphik in Düsseldorf in den Jahren von 1800 bis 1860.¹² Darin folgt einem chronologischen Abriss die Feststellung, dass die in großem Umfang entstandene Druckgraphik, „trotz einer Reihe wertvoller Einzeluntersuchungen, noch immer auf eine ihrer Bedeutung angemessene Darstellung“¹³warte. In den beiden Aufsätzen von 1979 konzentriert er seine Forschungen sodann auf die Buchillustrationen¹⁴ und etwas weiter gefasst auf die illustrative Graphik¹⁵ der Düsseldorfer Künstler. Jedoch beschränkte er sich bei seinen Ausführungen weitgehend auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Ebenso im Jahr 1979 erschien die Publikation »Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland«, herausgegeben von **Eduard Trier** und **Willy Weyres**.¹⁶ Hier werden die politischen und gesellschaftlichen Umstände nach der Jahrhundertmitte an der Düsseldorfer Akademie anschaulich beschrieben.

9 Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Insbesondere im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.

10 Vgl. ebd., S. 145.

11 Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928

12 Rudolph 1973, S. 109–120.

13 Ebd., S. 112.

14 Rudolph, Gerhard: Buchgraphik in Düsseldorf, in: Kalnein, Wend von (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1979, 186–196.

15 Rudolph 1979

16 Trier, Eduard (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 3. Jg., München 1979.

Die Dissertation von **Magdalena Moeller** mit dem Titel »Der Sonderbund – Seine Voraussetzungen und Anfänge« (1984) bildet die Grundlage zum Thema der Künstlervereinigungen im ausgehenden 19. Jahrhundert.¹⁷ Sie stellt die Vorläufer des Sonderbundes zusammen, geht jedoch nicht auf die Werke ein.¹⁸

In der Publikation »Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918«, herausgegeben von **Bettina Baumgärtel** im Jahr 2011, wird verschiedenen Aspekten der Düsseldorfer Malerschule nachgegangen.¹⁹ Besonders interessant für die Druckgraphik der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts ist der Artikel von **Nicole Roth** »Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?«, indem sie die gesellschaftlichen Verhältnisse, aber auch stilistische Vorläufer untersucht.²⁰

Einer der aktuellsten Beiträge zum Thema ist der Katalog zur Ausstellung »Die andere Moderne – Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922« aus dem Jahr 2014.²¹ In diesem von **Manfred Großkinsky** herausgegebenen Werk fällt wiederum ein Beitrag von **Nicole Roth** »Die Künstler der Zeitschrift „Die Rheinlande“ - Nördliche Rheinprovinz und Westfalen« besonders auf. Sie zeichnet darin die verschiedenen stilistischen Einflüsse der rheinischen Künstler nach und verweist ausdrücklich auf die Vorreiterrolle der Düsseldorfer Landschaftsmaler.²²

Einen entscheidenden Schritt in Richtung Erschließung und Aufarbeitung der Düsseldorfer Künstlergraphik wurde mit der Publikation »Wege in die Moderne – Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs Düsseldorf«, herausgegeben von der **Dr. Axe-Stiftung**, getan.²³ Dieser im Jahr 2018 zur gleichnamigen Ausstellung erschienene Katalog beschäftigt sich intensiv mit der jungen Künstlervereinigung, die sich Künstlerclub St. Lucas nannte und aus einem Dutzend innovativer Maler bestand. Gezeigt und beschrieben

17 Moeller, Magdalena: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984.

18 Vgl. ebd., S. 25–29.

19 Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011.

20 Roth, Nicole: Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule?, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011, 251–261.

21 Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922, hg. von Manfred Großkinsky (Ausst.-Kat.), Konstanz 2013/14.

22 Roth, Nicole: Die Künstler der Zeitschrift 'Die Rheinlande'. Nördliche Rheinprovinz und Westfalen, in: Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922, hg. von Manfred Großkinsky (Ausst.-Kat.), Konstanz 2013/14, S. 83–97.

23 Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018

werden nicht nur die malerischen Werke, sondern in gleichem Maße die graphischen Arbeiten, die der Club im ausgehenden 19. Jahrhundert als Mappenwerke herausgegeben hatte.²⁴

Zusammenfassend wird deutlich, dass sich die vorhandene Literatur zwar mit Themen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts befasste, aber die graphischen Werke bislang nur wenig in den Fokus rückten. Lediglich ausgewählte Werke oder Teilbereiche, wie Illustrationen wurden näher betrachtet und kontextualisiert.

Die Grundlage dieser Arbeit bilden die Künstlergraphiken, die aus den Beständen verschiedenster Archive und Graphischer Sammlungen im deutschsprachigen Raum zusammengetragen wurden. Nur durch das Auffinden der Originalgraphiken, die entweder in Privatbesitz oder meist als zweite Riege in den Kupferstichkabinetten der angesehensten Sammlungen bewahrt werden und dort zum Teil nicht inventarisiert sind, konnte die Basis für die vorliegende Studie geschaffen werden. Die folgenden Ausführungen wollen zum einen eine Übersicht über die erfassten Graphiken und deren Einordnung in Gattungen, zum anderen eine Analyse von Fallbeispielen hinsichtlich inhaltlicher und formalstilistischer Parameter bieten. Dieser Ansatz soll nicht nur einen repräsentativen Überblick über die graphischen Aktivitäten an der Düsseldorfer Kunstakademie im ausgehenden 19. Jahrhundert geben, sondern auch den Stellenwert der Werke mit Bezug auf ihre Entstehungszeit und die motivischen Entwicklungen verdeutlichen. Zudem sollen spezifische Besonderheiten in Form, Stil und Technik herausgearbeitet werden. Wesentliche Aspekte dabei sind die Korrespondenz der Graphiken mit den malerischen Werken der jeweiligen Künstler und darüber hinaus die Beziehungen zu anderen Künstlern in Deutschland. Abschließend sollen an Hand des graphischen Œuvres eines prominenten Vertreters der Schule die Errungenschaften der Düsseldorfer Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts gekennzeichnet und dessen Bedeutung als Orientierungspunkt für die graphischen Künste in Deutschland aufgezeigt werden. Auch weiterführende Forschungsmöglichkeiten, basierend auf dieser Grundlagenarbeit, sollen benannt werden, um die Relevanz der Werke, besonders für die Entwicklung der Graphik im 20. Jahrhundert, zu unterstreichen.

²⁴ Vgl. Tofahrn, Silke: Die Mappen mit Originalradierungen des Künstler-Clubs Sankt Lucas, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 177–206.

In einem ersten Schritt soll konzentriert die Geschichte der Graphik an der Düsseldorfer Kunstakademie seit deren Neugründung im Jahr 1819 verfolgt und der Einfluss der Professoren auf das Schaffen der Schüler herausgestellt werden. Dem folgt die knappe Vorstellung zweier Künstlervereinigungen, die sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts der Künstlergraphik verschrieben und durch ihre Aktivitäten vehement zu einer Neubewertung im Fachbereich beigetragen haben. Anschließend wird, nach Gattungen geordnet, eine Aufstellung der zusammengetragenen Werke geliefert, die dann an ausgesuchten Fallbeispielen genauer analysiert werden sollen. Ebenso ist zu prüfen, inwieweit sich die inhaltlichen Auffassungen der Künstler unterschieden hinsichtlich ihrer idealistischen oder realistischen Sichtweise. Als ein Paradebeispiel für die Düsseldorfer Malerradierer fungiert das graphische Œuvre von Arthur Kampf, einem der bekanntesten und erfolgreichsten Künstler dieser Generation. Entscheidende Entwicklungsschritte lassen sich an ausgewählten Beispielen seiner Hand nachzeichnen und bilden die analytische Klammer für den breiten Überblick über andere Werke.

Mit der Untersuchung der Künstlergraphik des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts soll nicht nur auf diesen Bereich des Kunstschaffens aufmerksam gemacht werden, sondern auch gezeigt werden, dass die Düsseldorfer Künstler aktiv an den künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit beteiligt waren.

Um sich dem Feld der Künstlergraphik zu nähern, bedarf es der Unterscheidung zwischen dem reproduzierenden Stecher, also dem, der bekannte Gemälde zu Verbreitungszwecken in einen Stich übersetzte, und dem sogenannten »Malerradierer« oder Französisch: »peintre-graveur«. Von diesen wird „eine eigens für die drucktechnische Vervielfältigung erstellte, meist zeichnerische Vorlage [...] eigenhändig in eine Drucktechnik übertragen, oder es wird unmittelbar auf das druckende Medium gezeichnet.“²⁵ Als Produkt entstehen Künstlerdrucke, die in verschiedenen Techniken ausgeführt sein können. Auch Mischtechniken sind durchaus üblich. Dieses Vorgehen steht im Gegensatz zur Graphiktradition, die im Herstellungsprozess arbeitsteilig vorstättenging und der ein traditioneller Werkstattgedanke zu Grunde lag. Jedoch war das reproduzierende Gewerbe über die Jahrhunderte hinweg in Künstlerkreisen zum Teil negativ besetzt, da man ihm mangelnde

25 Vomm, Wolfgang: Die multiplizierte Natur. Schirmer und die Druckgraphik, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. von Marcell Perse, et al. (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 356–383, S. 359.

Originalität unterstellte. Bei diesem Vorwurf handelte es sich natürlich um eine Pauschalisierung, da durchaus eine persönliche Interpretation des Stechers hinzukommen konnte, es sich also nicht um eine bloße Wiederholung in einem anderen Medium handelte. Das Endprodukt stand letztendlich trotz allem in enger Beziehung zu der Vorlage, die von einem namenhaften Künstler geschaffen wurde. Der Stecher selbst trat nicht immer namentlich in Erscheinung. Die Differenz entstand folglich daraus, dass sich eigenständige Künstler mit druckgraphischen Techniken auseinandersetzten und sich ihrer bedienten. Etliche bekannte Maler widmeten sich neben ihrer Haupttätigkeit zusätzlich graphischen Arbeiten (Rembrandt, Goya, Manet). Dabei diente die Graphik nicht nur zur weiteren Verbreitung ihrer Werke, sondern ebenso als Versuchsfeld für unkonventionelle Darstellungsformen. Für Deutschland gelten Martin Schongauer, Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer als Wegbereiter der Künstlergraphik. Aber auch die Niederländer und Italiener schufen im 16. Jahrhundert eine Vielzahl eigenständiger Kupferstiche. Im Gegensatz dazu waren das 17. und 18. Jahrhundert hauptsächlich geprägt durch Reproduktionsgraphiken. Nur wenige Künstler setzten sich in dieser Zeit mit Originalgraphiken auseinander. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Piranesi, Hogarth und Goya, die allesamt herausragende Arbeiten schufen. Ende des 18. Jahrhunderts geriet die Künstlergraphik fast gänzlich in Vergessenheit, und erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts gingen von Frankreich neue Impulse aus (Meryon, Corot, Millet). Unter anderem Édouard Manet, Edgar Degas und Auguste Rodin entdeckten die Technik der Radierung für sich und ihre Vorhaben neu. Ähnliche Bestrebungen begannen im deutschen Raum in den 70er Jahren und fanden ihren Ausdruck zum Beispiel in Max Klingers zahlreichen Zyklen.²⁶ Zeitgleich vollzog sich in Frankreich die Ausdifferenzierung von Malerradierern, den sogenannten »peintre-graveur«, zu den Berufsgraphikern.

Die Tätigkeit der Düsseldorfer Künstler fällt direkt in diese Zeit des Aufschwungs, die eine Etablierung und Differenzierung der Künstlergraphik zur Folge hatte. So stellte die Auseinandersetzung mit der Graphik über den Reproduktionsgedanken hinaus, der die Tätigkeiten der ersten Jahrhunderthälfte dominiert hatte, und vor allem die zahlenmäßig große Beteiligung von Malern aller Fachrichtungen in Düsseldorf ein Novum dar. Im Unterschied zu den Anfängen der Düsseldorfer Malerschule, die überkommenen Traditionen verhaftet war, formierte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert eine Bewegung inno-

²⁶ Max Klinger (1857–1920), *Eva und die Zukunft* (Rad.-Werk III), 1898, Radierung, 61,5 x 45 x 2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 63.572.1 (1-7).

vativer junger Künstler, die sich durch ihr graphisches Schaffen ein Feld zu eigen machten, auf dem sie nicht nur ihre neuen künstlerischen Ansätze erproben konnten, sondern darüber hinaus ihre bereits bestehenden Arbeiten einem weiteren Umfeld zugänglich machten. „Der Eigenwert der Graphik“²⁷ gewann um die Jahrhundertwende an Bedeutung und führte zu einem neuen Stellenwert der Graphik neben der Malerei. Die Entwicklungen in der Malerei hin zur Moderne ebneten nicht zuletzt den Weg für avantgardistische Tendenzen auch in der Graphik wie dem expressionistischen Holzschnitt.

Im Unterschied zu den Reproduktionsstechern, deren bevorzugte Technik der Kupferstich war, präferierten die Malerradierer, wie der Name bereits impliziert, die Technik der Radierung. Dabei handelt es sich um ein Tiefdruckverfahren, das bereits im 16. Jahrhundert eine vielfältige Ausprägung erfahren hatte. Diese Technik unterschied sich vom älteren Kupferstich hauptsächlich durch die leichtere Handhabung, da nicht mit dem Grabstichel direkt die Metallplatte bearbeitet wurde, sondern mit der Radiernadel in eine wachsartige Mischschicht auf der Platte wie auf Papier gezeichnet werden konnte. Im Anschluss daran folgte der Ätzprozess, bei dem Säure die eingeritzten Linien in das Metall fraß. Diese Linien weisen keinen Grat am Rande auf, im Unterschied zur Kaltnadel, die oft mit der Radierung verbunden wurde und bei der eine Bearbeitung der Platte unmittelbar mit der Radiernadel erfolgte. Mit der Radierung erreichte man eine malerische Wirkung. Bis zu 12 Ätzvorgänge nacheinander und auch Teilätzungen sind möglich und eröffnen somit ein großes Spektrum an Grautönen. In etwa 40 Drucke von sehr guter und 100 von guter Qualität sind üblich, rund 400, bei immer geringerer Qualität, können nicht überschritten werden. Mannigfaltige Methoden und Mischtechniken, wie die schon erwähnte Kaltnadel, Aquatinta, Crayonmanier, Vernis mou oder Mezzotinto kommen als Ergänzung hinzu.²⁸ Die Künstler der Düsseldorfer Malerschule bevorzugten weitestgehend die klassische Radierung und scheinen auch vom Vorgang der Probedrucke nicht übermäßig Gebrauch gemacht zu haben. Jedenfalls sind eben jene in nur sehr kleiner Stückzahl erhalten.

Über die Radierung hinaus nutzten die Künstler vor allem die Lithographie, um ihre Motivideen in ein Bild umzusetzen. Diese Technik bietet vollends alle Freiheiten einer Handzeichnung, da mit spezieller Kreide oder mit dem Pinsel oder der Feder und mit spezieller Lithotusche unmittelbar auf einen Stein gezeichnet wird. Möglich sind hier

27 Sotriffer, Christian: Die Druckgraphik. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien / München 1966, S. 10.

28 Vgl. Schober, Lieselotte: Die Radierung und ihre Technik. Von der Platte zum Druck, Göttingen 1974.

mehrfarbige Drucke und eine beinahe unendliche Anzahl von Abdrucken, was zum einen eine weitere Verbreitung gewährleistete, zum anderen aber die Stellung der Radierung, als in seiner Stückzahl limitiertes Verfahren und damit für Galerien und Sammler attraktives Objekt, begünstigte.²⁹ Dies war insofern sinnvoll, als dass die Entwicklung der Fotografie in großen Schritten voranschritt und bedeutende Aufgabenfelder, wie die Gemäldereproduktion oder Porträts, von ihr übernommen wurden.

Ein weiterer Fokus in dieser Arbeit liegt auf den Radierungen Düsseldorfer Künstler im ausgehenden 19. Jahrhundert, die teilweise auch in Mischtechniken entstanden sind. Lithographien und Werke, die in anderen graphischen Verfahren geschaffen wurden, werden hauptsächlich als Ergänzung und zum Vergleich herangezogen. Im Folgenden wandten sich immer mehr Künstler der Lithographie zu, was dazu führte, dass die Radierung um die Jahrhundertwende weniger genutzt wurde. Daher können die Lithographien für den Beginn der graphischen Bemühungen im 20. Jahrhundert stehen.

Wie oben beschrieben, beeinflusste besonders die in den späten 1830er Jahren entstandene Fotografie die Entwicklung der graphischen Techniken im 19. Jahrhundert.³⁰ Dabei war die Qualität der fotografischen Abzüge anfangs eher geringer als die graphischen Reproduktionen, die von Gemälden hergestellt wurden. Erst in den 70er Jahren etablierte sich die Fotografie als Medium für eine genaue Wiedergabe von Gemälden.³¹ Darüber hinaus umfasste die Fotografie zunehmend weitere Bereiche, wie das Porträt oder die Bildberichterstattung in der Presse. Ihre schnellere und billigere Herstellung verdrängte die wesentlich kostenintensivere Reproduktionsgraphik.³² Jedoch sollte es nur zu einer temporären Schwächung der Graphik kommen, denn genau im Zeitraum des Erstarkens der Fotografie vollzog sich der Wandel in der Graphik vom Gebrauchs- zum Kunstgegenstand.³³ Nun lag der Fokus auf der Künstlergraphik, die durch die Signatur des Künstlers sowie durch die Limitierung der Auflagenhöhe an Sammlerwert gewann.³⁴ Graphik sollte fernerhin „als Bindeglied zwischen dem Künstler und dem entfremdeten Publikum

29 Vgl. Dohmen, Walter: Die Lithographie. Geschichte, Kunst, Technik, Köln 1982.

30 Vgl. Melot, Michel: Wesen und Bedeutung der Druckgraphik, in: Melot, Michel / Griffiths, Antony / Field, Richard S. / Béguin, André (Hg.): Die Graphik. Entwicklungen, Stilformen, Funktion, Genf 1981, 8–132, S. 106.

31 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 67.

32 Vgl. Horn, Paul: Der Kupferstecher Joseph von Keller. Sein Leben, sein Werk und seine Schule, Düsseldorf 1931, S. 5.

33 Vgl. Melot 1981, S. 106.

34 Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 4, Leipzig 2004, S. 144.

dienen.“³⁵ Darüber hinaus konnten mit der Graphik Bevölkerungsschichten erreicht werden, die sich ein Gemälde nicht zu leisten vermochten.

Die Düsseldorfer Künstler hatten bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Graphik für sich entdeckt. „Als ars multiplicata war sie das universelle Werbemedium der Akademie und zugleich individuelle Reklame für die Künstler.“³⁶ Sozusagen als Visitenkarte gaben Johann Wilhelm Schirmer und auch Andreas Achenbach Radiermappen mit ihren bevorzugten Motiven heraus.³⁷ Nachdem die Fotografie wichtige wirtschaftliche Felder besetzt hatte, konzentrierte man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert vermehrt auf die Künstlergraphik als Ergänzung zur Malerei. Dabei pflegte man mit der Radierung, die am häufigsten vertreten war, eine Technik, die aus dem Handwerk heraus entstanden war und der künstlerischen Zeichnung sehr nahekam. Der Versuch mit der Originalgraphik ein Gegengewicht zur Fotografie zu schaffen, setzte sich fort zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Avantgarde den Holzschnitt als graphische Technik aufgriff und neu belebte. Doch wie begann in Düsseldorf die Wertschätzung der Graphik und welche akademische Förderung hatte sie erhalten?

2 Radier- und Kupferstichklasse an der Akademie

Bereits seit der Gründung der kurfürstlichen Akademie im Jahr 1773 in Düsseldorf wurden die Kunst des Kupferstichs und andere graphische Techniken wie die Radierung oder der Holzschnitt gepflegt.³⁸ Lambert Krahe (1712–1790), der Initiator der ersten Zeichenschule in Düsseldorf, die bald darauf in eine Kunstakademie umgewandelt werden sollte, erwarb bereits in großem Umfang Graphiken, die den Grundstock der späteren Sammlung der Akademie bilden sollten.³⁹ Ihren besonderen Stellenwert hatten diese Blätter, neben

35 Sotriffer 1966, S. 12.

36 Vomm, Wolfgang / Brakebusch, Börries: Landschaften auf Papier. Zwei Aspekte zum Werk Johann Wilhelm Schirmers, in: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz (Hg.): Rheinische Heimatpflege, Köln 2010, 10–20, S. 14.

37 Vgl. Peiffer 2014 / Vomm 2010c .

38 Vgl. Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, 1 Aufl., Leipzig 1984, S. 174.

39 Vgl. Gerber, Julia: Aus Grahes Sammlung, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, S. 15.

Gipsabgüssen, als Vorlagen für den Zeichenunterricht,⁴⁰ denn die Schüler waren angehalten, ihr zeichnerisches Können zunächst an Vorlagen zu entwickeln, ehe das Studium nach Gipsabgüssen und zuletzt nach dem lebenden Modell folgte.

2.1 Die Lehrpersonen

In der Abteilung der graphischen Künste an der Düsseldorfer Kunstakademie ist Ernst Thelott (1760–1834) zwischen 1786 und 1834 als erster Lehrer zu fassen.⁴¹ Das Amt als Professor für Kupferstichkunst hatte er dabei von 1803 bis 1834 inne.⁴² Die graphische Ausbildung geht in ihrem Ursprung demnach zurück bis in die kurfürstliche Zeit und reicht bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.⁴³ Thelott wirkte jedoch nicht nur während der kurfürstlichen Ära, sondern auch unter Peter Cornelius (1783–1867) und Wilhelm Schadow (1788–1862), den beiden ersten Akademiedirektoren unter der preußischen Regierung und nach der Neugründung der Akademie 1819. Ernst Thelott stammte aus einer alten Augsburger Kupferstecherfamilie und kam in den 1780er Jahren nach Düsseldorf.⁴⁴ Er arbeitete hauptsächlich in der Punktmanier⁴⁵, kannte sich aber ebenso mit dem Linienstich⁴⁶ aus.⁴⁷ Seine Schüler unterwies er in klassischen graphischen Techniken, die hauptsächlich zu Reproduktionszwecken eingesetzt wurden.

Als Joseph Keller (1811–1873), sein Nachfolger, im Jahr 1834 in Düsseldorf eintraf, übte Thelott, auf Grund seines vorgeschrittenen Alters, keinen direkten Einfluss mehr auf ihn aus.⁴⁸ Es waren vielmehr Julius Hübner (1806–1882) und Wilhelm Schadow, die Keller zunächst förderten.⁴⁹ So konnte sich im Folgenden, vornehmlich nach

40 Vgl. ebd.

41 Vgl. Bieber, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie. Personen und Ereignisse, in: Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 217.

42 Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 3, München 1998, S. 344.

43 Vgl. Horn 1931, S. 15.

44 Vgl. ebd.

45 Eine kupferstichähnliche Technik, bei der mit einem Grabstichel kleine Punkte in die Kupferplatte eingeschlagen werden. Vgl. Lexikon der graphischen Künste. Techniken und Stile, hg. von Markus Stegmann / René Zey, Hamburg 1992, S. 187. Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik – Technik, Geschichte, Meisterwerke, Salzburg 1979, 3. Aufl.

46 Der Kupferstich, auch Linienstich ist ein manuelles Verfahren zur Herstellung von Tiefdrucken. Eine, im ersten Schritt, übertragene Zeichnung, wird im Anschluss mit einem Grabstichel Linie für Linie nachgezogen. Vgl. ebd., S. 126.

47 Vgl. Horn 1931, S. 15.

48 Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 2, München 1998, S. 224. / Horn 1928, S. 126.

49 Vgl. Horn 1928, S. 126.

1839, als Joseph Keller die Stelle des Lehrers der Kupferstecherkunst übernommen hatte, die sogenannte »Keller-Schule« in Düsseldorf entwickeln.⁵⁰

Ausgebildet wurde Keller als Kupferstecher in der »Schulgenschen Kupferdruckerei« in Bonn. Dort pflegte man vorwiegend die Punktmanier und stellte Drucksachen des täglichen Bedarfs, wie Frachtbriefe oder Visitenkarten, her.⁵¹ Keller brachte sich im Anschluss an seine Ausbildung den Linienstich weitgehend autodidaktisch bei und scheint damit sehr schnell erfolgreich gewesen zu sein,⁵² da ihn seine ersten Stiche bereits zur Aufnahme in die Akademie befähigten. In Düsseldorf „genöß [er] in dem Kreise um Schadow gleich von Anfang an eine besondere Achtung.“⁵³ So nahm er schon bald die Rolle eines inoffiziellen Lehrers ein⁵⁴ und vertrat provisorisch den durch hohes Alter wenig belastbar gewordenen Thelott.⁵⁵ Neben Keller waren nur eine Handvoll weiterer Kupferstecher an der Akademie eingeschrieben, die ihn jedoch sogleich als ihren Lehrer akzeptierten.⁵⁶ „Die Bildung einer Kupferstecherklasse war merkwürdigerweise neben Raumangel durch das Vorhandensein eines Professors der Kupferstecherkunst, eben Thelotts, erschwert.“⁵⁷ Dieser war gegen Ende seines Lebens nicht mehr in der Lage, dem Lehrauftrage zu genügen. Ihm wurde gleichwohl das Recht der Gewohnheit zugestanden, und so behielt er bis zu seinem Tod die Stelle.⁵⁸

Ab Januar 1837 wurde Keller trotzdem ein eigener Arbeitssaal in der Akademie zur Verfügung gestellt, obwohl er die Lehrerstelle anfangs lediglich provisorisch bekleidete.⁵⁹ Darüber hinaus bestand Keller darauf, eine der Akademie angegliederte Druckerei zu benötigen.⁶⁰ „Und er hatte durchaus recht damit, daß die Möglichkeit, am Ort selber drucken zu können, die erste Voraussetzung für eine Kupferstecherschule war,“⁶¹ da der mehrmalige Abgleich von Zustandsdrucken⁶² durch die Versendung in eine andere Stadt

50 Vgl. ebd., S. 125.

51 Vgl. Horn 1928, S. 126. Horn 1931, S. 10.

52 Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, 224.

53 Horn 1931, S. 18.

54 Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 225.

55 Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856, S. 29.

56 Vgl. Horn 1931, S. 21. / Xaver Steifensand, Constantin Müller, Adam Glaser, Hoffmann.

57 Ebd.

58 Wiegmann 1856, S. 98.

59 Horn 1931, S. 21.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Unter einem Zustandsdruck versteht man den Abdruck von einer noch nicht fertiggestellten Platte. Es handelt sich um einen Zwischendruck, der noch vom Künstler bearbeitet werden muss. Es kann mehrere Zustandsdrucke eines Werkes geben. Vgl. Lexikon gr. Kunst, 1992, S. 237.

unnötig in die Länge gezogen worden wäre.⁶³ Diese Idee war auch im Interesse Schadows, der „die Vervielfältigung durch den Kupferstich [...] als geeignetes Mittel ansah, die Leistungen der Düsseldorfer Akademie über die Stadt und das Rheinland hinaus bekannt zu machen.“⁶⁴ So ergab sich die Möglichkeit für die Druckerei Schulgen, nach Düsseldorf zu übersiedeln.⁶⁵ Der Kontakt entstand über Joseph Keller, der in diesem Bonner Betrieb seine Ausbildung als Kupferstecher genossen hatte und über seine Lehrzeit hinaus die Verbindung mit den Besitzern pflegte. Diese Tatsache schuf die Voraussetzung für die Zusammenarbeit zwischen der Kunstakademie und der Druckerei Schulgen-Bettendorff.

Im Jahr 1838 hielt Keller sich einige Monate in Paris auf, um sich bei Auguste G. L. Desnoyers (1779–1857), der bekannt für seine Stiche nach Raffael war, und François Forster (1790–1872), dessen umfangreiches Werk von Fürstenporträts bis zu Reproduktionen berühmter französischer und italienischer Meister reichte, weiterzubilden.⁶⁶ Nach seiner Rückkehr übernahm er einstweilen die Stelle als Lehrer der Kupferstecherkunst, ab 1846 erhielt er den Professorenstatus.⁶⁷ Dies war der Beginn der sogenannten »Kellerschule«, die in kürzester Zeit über Düsseldorf hinaus ein Begriff wurde⁶⁸ und „nicht zuletzt durch ihre Reproduktionsstiche zur Verbreitung und außerordentlichen Popularität der Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert beitrug.“⁶⁹ Keller bildete über 30 anerkannte Schüler aus⁷⁰, unter anderem Fritz Dinger (1827–1904), Rudolf Stang (1831–1927) und Carl Ernst Forberg (1844–1915),⁷¹ von denen einige später selbst Professoren für den Kupferstich werden sollten.⁷² Es gab eine enge Beziehung zwischen dem Lehrer und seinen Schülern,⁷³ deren Wohl, sowohl in künstlerischer als auch in materieller Sicht, dem Lehrer sehr am Herzen lag.⁷⁴ So sorgte er dafür, dass sie zum Beispiel für den »Verein zur Verbreitung religiöser Bilder« kleinere Stiche ausführten, um Geld zu verdienen.⁷⁵

63 Rönz, Andrea / Steger, Denise: Joseph von Keller. Kupferstecher aus Linz am Rhein 1811-1873. Festschrift und Katalog der Werke zum 200. Geburtstag, Linz am Rhein 2011, S. 17.

64 Ebd., S. 16.

65 Vgl. ebd., S. 17.

66 Vgl. Horn 1928, S. 127.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. ebd., S. 126.

69 Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 224.

70 Vgl. Rönz / Steger 2011, S. 24.

71 Vgl. Horn 1931, S. 63, 78.

72 Carl Ernst Forberg Professor in Düsseldorf, Rudolf Stang Professor an der Akademie Amsterdam, William Unger Professor an der Wiener Akademie. Vgl. Horn 1928, S. 136, 142, 144.

73 Vgl. ebd., S. 126, 135.

74 Vgl. Rönz / Steger 2011, S. 23.

75 Vgl. ebd.

Im Allgemeinen arbeiteten die Eleven jedoch an ihren eigenen Werken, halfen allerdings hin und wieder an großen Platten von Keller mit, ohne dabei namentlich genannt zu werden.⁷⁶ Im Gegenzug setzte Keller nicht seinen Namen unter Schülerarbeiten, wie es durchaus in anderen Werkstätten der Fall gewesen war.⁷⁷ Auffallend bei dieser fast schon symbiotischen Arbeitsweise war, dass die künstlerischen Besonderheiten jedes Einzelnen bei eigenen Arbeiten sehr gut zur Geltung kamen, bei Gemeinschaftsprojekten jedoch die Linie des Lehrers beibehalten wurde.⁷⁸ Es muss sich demnach um eine sehr kollegiale Stimmung im Atelier gehandelt haben, von der sowohl die Schüler als auch Keller selbst profitierten.

Als Keller vom »Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen« im Jahr 1841 den Auftrag bekam, die »Disputa« von Raffael zu stechen und dafür nach Rom reisen musste,⁷⁹ übernahmen Xaver Steifensand (1809–1876) und Ernst Deger (1809–1885) während seiner Abwesenheit seine Pflichten.⁸⁰ Steifensand kümmerte sich um die Belange des Kupferstechens und Deger ersetzte Keller im Zeichenunterricht.⁸¹ Der Zeichenunterricht gehörte seit Beginn von Kellers Lehrtätigkeit, neben der Kupferstecherei und eines Sonntags-Handzeichnkurses für Handwerks-Lehrlinge,⁸² ebenso zu den Aufgabenbereichen.⁸³ Keller blieb drei Jahre in Italien, um seine vorbereitenden Skizzen fertigzustellen.⁸⁴ Die gesamte Arbeit an der »Disputa« dauerte zwölf Jahre⁸⁵ und stellte das bis dahin größte von einer Platte gedruckte Blatt dar (1,55qm).⁸⁶

Keller war freilich bei seinen sämtlichen Arbeiten weit davon entfernt, nur das Vorbild zu kopieren. Bei ihm erfuhr jeder künstlerische Vorwurf, ob Gemälde oder Zeichnung, eine Ausdeutung, die das Wesen des Kunstwerkes bloßlegte und das Vorbild in ein Meisterwerk der Graphik übersetzte.⁸⁷

Bei der Reproduktionsgraphik ging es um viel mehr als die reine Wiedergabe eines Gemäldes. Es ging um die Erfassung des Dargestellten in all seinen Facetten,⁸⁸ und das wiederum beherrschte Keller ganz außerordentlich, was nicht zuletzt daran lag, dass

76 Vgl. Horn 1928, S. 126.

77 Vgl. ebd., S. 125.

78 Vgl. ebd., S. 126.

79 Vgl. ebd., S. 127.

80 Vgl. Horn 1931, S. 38.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. Wiegmann 1856, S. 57.

83 Vgl. Horn 1931, S. 37.

84 Vgl. Horn 1928, S. 127.

85 Vgl. ebd.

86 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 224.

87 Horn 1931, S. 25.

88 Vgl. Horn 1928, S. 128.

er sich für jedes einzelne Werk viel Zeit nahm und sehr gewissenhaft arbeitete. „Er perfektionierte wie kein anderer den Linienstich“⁸⁹ und schaffte es, die Farbigkeit der Gemälde in feine Hell-Dunkel-Abstufungen umzusetzen. Seine klare, reine Strichführung erhob die Linie wieder zum zeitgemäßen Element der Kupferstecherei.⁹⁰ Und nicht zuletzt diese Technik ermöglichte eine überaus feine Abstufung und damit eine differenzierte Gestaltung der Einzelteile.⁹¹ Bei aller Linienhaftigkeit haben Kellers Stiche jedoch nie etwas Erstarres, Kaltes,⁹² vielmehr scheint es, als würden seine feinen Linien ein dreidimensionales Netz um die Figuren weben und diese plastisch einfangen. Joseph Keller war ein über das Rheinland hinaus sehr geachteter Künstler, der dem Kupferstich an der Düsseldorfer Akademie zu einem großen Aufschwung verhalf.⁹³ Eine längere Phase des Kränkels führte 1873 zum Tod des allseits beliebten Lehrers.⁹⁴

Ihm folgte im Jahr 1879, nachdem die Stelle des Lehrers für Kupferstecherei sechs Jahre vakant gewesen war, Carl Ernst Forberg.⁹⁵ Diese lange Übergangsphase war nicht nur dem Brand des Akademiegebäudes 1872 geschuldet, sondern auch der damit einhergehenden Verzögerung einer Neueinstellung. In der »Kunstchronik« aus dem Jahr 1874 konnte man folgendes über die Umstände erfahren:

Durch den Brand sind natürlich große Umwälzungen eingetreten, so daß sich die verschiedenen Klassen mit provisorischen Räumen begnügen müssen, die auf Dauer kaum genügen können. So ist die Kupferstecherklasse einstweilen ganz eingegangen, da man von einer Neubesetzung der durch den Tod des Professors Keller erledigten Lehrerstelle für's Erste Abstand genommen hat, bis passende Ateliers für die Schüler beschafft werden können.⁹⁶

Nachdem sich die äußeren Umstände verbessert hatten, übernahm der ehemalige Schüler Kellers, Carl Ernst Forberg, der ein guter Linienstecher war⁹⁷ und nicht nur zahlreiche Reproduktionsstiche anfertigte, sondern auch eigene Radierungen schuf, die Stelle als Lehrer für Kupferstecherei. Forberg wurde 1844 in Düsseldorf geboren und ging nach

89 Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 224.

90 Vgl. Horn 1931, S. 5.

91 Vgl. ebd.

92 Vgl. ebd., S. 42.

93 Vgl. ebd., S. 31. Rönz / Steger 2011, S. 16.

94 Vgl. Kunstchronik, 9. Jg. 1874, S. 57.

95 Vgl. Horn 1928, S. 144.

96 Kunstchronik, 9. Jg. 1874, 56f.

97 Vgl. Horn 1928, S. 145.

seiner Ausbildung an der Akademie zunächst nach Wien und arbeitete dort für die »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst«. ⁹⁸ Nach seiner Rückkehr entstanden, neben unzähligen Reproduktionsstichen, eine Reihe von Originalradierungen, die seine Künstlerkollegen, wie Andreas Achenbach (1815–1910), Wilhelm von Schadow oder Eugen Dücker (1841–1916), ⁹⁹ zeigen. Obwohl diese Porträts in ihrer Größe an Miniaturen erinnern, fällt auf, wie detailliert die Gesichtszüge ausgearbeitet sind. Bei allen Blättern handelte es sich um Einzelporträts im Büstenausschnitt. Forberg variierte die Kopfhaltung – Profil, Halbprofil, en face – der Dargestellten, lenkte den Fokus jedoch stets auf das Gesicht, das im Gegensatz zu den weiteren Bildgegenständen sehr detailliert ausgearbeitet wurde. Die Bekleidung setzt sich in der Umsetzung deutlich davon ab, und der Hintergrund wird lediglich noch skizzenhaft angedeutet. Auch in den ungezählten Reproduktionsstichen kommt die künstlerische Eigenart Forbergs deutlich zum Tragen. Zwar ist stets die Vorlage motivisch getreu wiedergegeben, dessen ungeachtet schafft er es dennoch, seine persönliche Auffassung mit einzubringen und somit keine reine Wiederholung zu liefern, sondern bei der Umsetzung eines Gemäldes in eine Graphik deren Charakteristika Rechnung zu tragen. ¹⁰⁰

Forbergs Arbeitsweise entwickelte sich vom reinen Stich über die Stichradierung hin zur Originalradierung. ¹⁰¹ Diese Entwicklung wurde nicht nur durch die persönlichen Interessen des Künstlers begünstigt, sondern auch durch die immer stärker werdende Verwendung der Fotografie unterstützt. ¹⁰² Dies ist auch ein Grund, warum sich unter Forberg keine Stecherschule wie unter Keller etablieren konnte. ¹⁰³ Nichtsdestoweniger

gebührt Forberg ein Platz in der Geschichte der Graphik, [und er] ist für Düsseldorf im Besonderen noch eine erfreuliche Erscheinung, weil er die Stecherschule Kellers nicht nur als eine noch kraftvolle Persönlichkeit abschließt, sondern weil er als hochbegabter Radierer darüber hinaus neue Wege weist. ¹⁰⁴

Dieser Umstand wurde durch die Gründung des »Düsseldorfer Radier-Clubs« noch deutlicher. Dieser setzte sich die Aufgabe, die Künstlerradierung als solche zu fördern. Darauf wird in Kapitel vier genauer eingegangen.

Forberg war demnach der letzte angestellte Kupferstecher an der Düsseldorfer

98 Vgl. Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 1, München 1997, S. 364.

99 Vgl. Horn 1928, S. 146.

100 Vgl. ebd.

101 Vgl. Horn 1931, S. 77.

102 Vgl. Horn 1928, S. 144.

103 Vgl. ebd.

104 Ebd., S. 146.

Akademie, wo er bis 1911 lehrte.¹⁰⁵ Nach seinem Ausscheiden hatte die Klasse für Graphik trotzdem weiterhin Bestand, jedoch ohne dezidierten Schwerpunkt auf dem Kupferstich. Carl Ernst Forberg setzte sich in seinen späten Jahren, nachdem um die Jahrhundertwende das Bemühen um die Originalradierung abebbte, mit der Pastellmalerei auseinander und schuf in dieser Technik einige Hochgebirgslandschaften.¹⁰⁶

Es handelte sich bei den prägenden Lehrern des Kupferstichs im 19. Jahrhundert an der Kunstakademie Düsseldorf im Grunde um drei Persönlichkeiten. Über das Wirken Ernst Thelotts, der bereits seit der kurfürstlichen Zeit an der Akademie arbeitete, ist wenig zu erfahren. Sein Nachfolger Joseph Keller gründete auf dieser Basis die »Kellerschule«, die über das Rheinland hinaus für ihre qualitätvollen Reproduktionsstiche bekannt geworden ist. Als Kellers Hauptverdienst kann die Verbreitung der malerischen Werke seiner Düsseldorfer Künstlerkollegen betrachtet werden. Dabei arbeitete er stets mit größtem Einfühlungsvermögen die Besonderheiten jedes Bildes heraus, ohne auf seine persönliche Handschrift zu verzichten, und gilt somit als klassischer Vertreter der Reproduktionsgraphik. Ihm folgte Carl Ernst Forberg, der über seine traditionelle Ausbildung hinaus neue Wege beschritt, indem er der Malerradierung zu einem erneuten Aufschwung verhalf. Sein Bestreben, besonders die Technik der Radierung zu fördern, fand in Düsseldorf viel Zustimmung. In Forbergs Schaffen zeigt sich exemplarisch die Entwicklung der Graphik von der Aufgabe der Vervielfältigung hin zur Originalgraphik. Er eröffnete zeitgemäße Möglichkeiten, trotz der immer stärker in den Fokus rückenden Fotografie die Graphik weiterhin zur Geltung zu bringen. Die Düsseldorfer Kunstakademie kann, wie oben beschrieben, auf eine lange Tradition im graphischen Segment zurückblicken. Wie genau die Konzeption des Unterrichtes aussah, soll im Folgenden gezeigt werden.

2.2 Die Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie

Wie eingangs erwähnt, wurde das Kupferstechen von Anfang an auf der kurfürstlichen Akademie gelehrt und gepflegt.¹⁰⁷ Die Ausbildung unterlag dabei strengen Regeln und

¹⁰⁵ Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 364.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ Vgl. Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973, S. 110.

Strukturen. Den drei großen Arbeitsbereichen: Malerei, Bildhauerei und Architektur,¹⁰⁸ stand jeweils ein Professor vor, und parallel dazu gab es für die Kupferstecherei ebenfalls einen eigenen Lehrer.¹⁰⁹

Grundlage eines jeden künstlerischen Unterrichtes war das Zeichnen. Im Laufe des 18. Jahrhunderts etablierte sich der Zeichenunterricht an öffentlichen Schulen, was weniger daran lag, dass man dem Schönegeistigen frönen wollte, als vielmehr den „technisch-ökonomischen Bedarf der sich langsam industrialisierenden Gesellschaften“¹¹⁰ Rechnung tragen musste. Im Zuge dessen fiel der Radierung und dem Kupferstich noch einmal eine völlig andere Aufgabe zu, da diese Techniken als Erweiterungen des klassischen Zeichnens gesehen wurden.

Erst im Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf aus den Jahren 1941–44 wurde der grundsätzliche Leitgedanke, unter dem die Ausbildung seit Jahr und Tag stattgefunden hatte, wie folgt niedergelegt:

Die Akademie soll die handwerklichen, technischen und wissenschaftlichen Grundlagen erschließen, nicht nur soweit sie der Künstler als Mittel zum Zweck braucht, sondern so tiefgründig, daß sich ein schöpferischer Mensch souverän derselben bedienen kann.¹¹¹

Der Ausbildungsgang führte durch drei Abschnitte.¹¹² In der Elementarklasse lernten Schüler ab dem zwölften Lebensjahr zwei Jahre lang das Zeichnen, hatten Anatomieunterricht und studierten die Wirkungen von Licht und Schatten.¹¹³ Der Besuch einer allgemeinbildenden Schule nebenher war obligatorisch.¹¹⁴ Die Zulassung für die Elementarklasse erlaubte ihnen zudem nicht von vornherein den Aufstieg in höhere Klassen,¹¹⁵ so dass Fleiß und Können Voraussetzung für ein erfolgreiches Weiterkommen darstellten.

In der anschließenden Vorbereitungsklasse wurden die Anforderungen komplexer. Aufgabe war es nun, Körper nach lebenden Modellen zu zeichnen, außerdem die Bekleidung von Personen wiederzugeben, Studien zu den Proportionen, zur Anatomie

108 Vgl. Rosenberg, Heidrun: Zu den Preiszeichnungen der Düsseldorfer Akademie 1776-1786, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, 139–184, S. 156.

109 Vgl. Trier 1973, S. 23.

110 Bilstein, Johannes: Lehrformen im 18. Jahrhundert, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, 289–304, S. 294.

111 Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1941-44, S. 10.

112 Vgl. Schadow, Wilhelm von: Abdruck des Reglement vom 24. November 1831 für die Königliche Akademie zu Düsseldorf, in: : Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1945-47 1945-47, 87–97, S. 87.

113 Vgl. ebd.

114 Vgl. Wiegmann 1856, S. 31.

115 Vgl. ebd.

und zur Perspektive zu machen und darüber hinaus sich mit der architektonischen Zeichnung und der Geschichte der bildenden Kunst zu beschäftigen.¹¹⁶ Zudem diente diese Klasse als Orientierungsstufe für ein spezifisches Kunstfach. Für den Bereich der Kupferstecher bedeutete das im Speziellen weitere Übungen im zeichnerischen Kopieren von Gemälden und die Unterweisung in die Technik der Kupferstecherei.¹¹⁷ In die dritte Klasse wurden nur diejenigen Schüler aufgenommen, die bereits fähig waren, eigene Kompositionen zu entwerfen.¹¹⁸

Die Aufgabe des Lehrers ist hier, mit Achtung der jedem verliehenen Eigenthümlichkeiten, rathend, warnend und leitend den Schüler zum klaren Bewußtsein seiner Anlagen zu bringen, ihn anzuhalten, was er Würdiges unternimmt, mit Beharrlichkeit, gründlichem Studium und so vollendet als möglich durchzuführen.¹¹⁹

Darüber hinaus war der Lehrer aufgefordert, fähige Schüler an seinen Projekten mitarbeiten zu lassen, mögliche Aufträge zu vermitteln und den Eleven im selbstständigen Arbeiten und Erweitern seiner Fähigkeiten zu unterstützen.¹²⁰ Dabei lag das Hauptaugenmerk nicht nur auf den lukrativen Bestellungen, sondern der Professor sollte ebenso die Privatarbeiten der Schüler korrigieren.¹²¹ Die Vergabe von kleinen Aufträgen betraf vor allem finanziell schlechter gestellte Studenten, die sich schon während ihrer Ausbildung selbst finanzieren oder zusätzlich ihre Familien unterstützen mussten.¹²² Daher war gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Klasse der Kupferstecherei gut gefüllt, weil es dort möglich war, frühzeitig auf eigenen Beinen zu stehen. Diejenigen, die indes ein Stipendium von der Akademie bekamen, sollten statt der kleinen Stiche lieber dem Professor bei größeren Werken zur Seite stehen.¹²³

Als Grundlage wurde in der dritten Klasse der Kupferstecher-Schule noch einmal der Gebrauch der Instrumente und Utensilien gefestigt.¹²⁴ Darüber hinaus gab es Übungen im Kopieren von Kupferstichen und Anleitung zum Stechen nach Zeichnungen,¹²⁵ aber auch Original-Arbeiten wurden jetzt hergestellt, sei es auf Grund von Aufträgen oder

116 Vgl. Schadow 1945-47, S. 88.

117 Vgl. ebd., S. 89.

118 Vgl. ebd.

119 Ebd.

120 Vgl. ebd. / Horn 1931, S. 40.

121 Vgl. ebd.

122 Vgl. Horn 1928, S. 135, 137.

123 Vgl. Wiegmann 1856, S. 38.

124 Vgl. ebd.

125 Vgl. ebd.

sei es als Privatunternehmungen der einzelnen Künstler.¹²⁶ Dafür war der Lehrsaal von morgens acht bis zum Sonnenuntergang geöffnet, und der Lehrer machte dreimal wöchentlich oder nach Bedarf täglich die Runde, um sich die Arbeiten der Schüler anzuschauen.¹²⁷ Diese Klasse konnte man fünf Jahre lang besuchen, danach wechselte man, wenn möglich, in die Meisterklasse und bezog ein eigenes Atelier in der Akademie.¹²⁸

Wie bereits erwähnt, veränderte sich die Zusammensetzung und Zielsetzung der Kupferstecher-Klasse während des 19. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte genossen gerade die Reproduktionsstecher hohes Ansehen, und die Bedingungen für die Klasse wurden unter Joseph Keller verbessert.¹²⁹ Es waren zahlreiche feste Schüler verzeichnet, die sich ausschließlich dem Kupferstich widmeten. Außerdem gab es eine Reihe von großen Illustrationsprojekten und viele kleinere Aufträge. Nicht zuletzt diese Situation führte dazu, dass es zu Beginn des Jahrhunderts verhältnismäßig wenig Künstlergraphik zu verzeichnen gibt, da sich die Kräfte zuvorderst auf die gewinnbringenden Projekte konzentrierten und wenig Zeit für persönliche Anliegen blieben.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, unter Carl Ernst Forberg, war eine Herausbildung als sogenannte Schule nicht mehr möglich. Dies lag im Besonderen an der langen Übergangsphase von acht Jahren, in denen es keine Kupferstecherklasse an der Akademie gegeben hatte. Dieser Umstand war wie erwähnt dem Brand des Akademiegebäudes im Jahr 1872 geschuldet.¹³⁰ Infolgedessen war die Raumsituation so eingeschränkt, dass die Neubesetzung der Lehrerstelle verschoben wurde.¹³¹ Darüber hinaus wurde in der »Kunstchronik« des Jahres 1874 folgendes berichtet: „Das Bedürfnis [einer Neugründung der Kupferstecherklasse] hierzu ist allerdings auch momentan nicht vorhanden, weil die Zahl der jungen Kupferstecher sich in den letzten Jahren immer mehr verringerte, so daß schließlich nur noch ein Eleve Keller's Unterweisung empfing.“¹³² Zusätzlich zwangen verschiedene andere Aspekte die Künstler jener Zeit, sich umzuorientieren und neue oder andere Schwerpunkte zu setzen. Dies führte dazu, dass sich keine

126 Vgl. ebd., S. 42.

127 Vgl. ebd., S. 38.

128 Vgl. ebd., S. 43.

129 Einrichtung eines eigenen Lehrsaales, sowie der Etablierung einer Standort günstigen Druckerei.

130 Vgl. Kunstchronik, 9. Jg. 1874, S. 56.

131 Vgl. ebd., S. 57.

132 Ebd.

Schüler mehr meldeten, die Kupferstecher werden wollten.¹³³ „Für die alteingesessenen Lehrer gab es hin und wieder noch einen Auftrag, aber auch sie schauten sich nach neuen Betätigungsfeldern um.“¹³⁴ Viel mehr als Reproduktionen entstanden nun eigene Kompositionen.¹³⁵ Auch das Medium wechselte vom diffizil zu erlernenden Kupfer- oder Stahlstich hin zur Radierung¹³⁶, die leichter zu handhaben ist und schon allein dadurch zu spontanerem Arbeiten anregte.¹³⁷ Immer mehr Maler experimentierten am Ende des 19. Jahrhunderts mit druckgraphischen Techniken, um neue Ausdrucksweisen zu erproben.

Seitdem nahm „die Klasse für [...] Graphik, im Gegensatz zu den anderen Klassen an der Akademie, die mehr oder weniger auf einen Beruf vorbereiten, eine Sonderstellung ein.“¹³⁸ Ihre Mitglieder waren nicht ausschließlich Graphiker, sondern Schüler aus allen anderen Klassen, die daran Interesse zeigten, Kunstwerke in Graphik umzusetzen.¹³⁹ Die Teilnahme basierte demnach auf absoluter Freiwilligkeit,¹⁴⁰ was nicht nur im Hinblick auf die frühe Zeit der Akademie, sondern auch im Vergleich zu den anderen Klassen bemerkenswert ist. Dem Lehrer kam in dieser Situation nicht nur die Aufgabe zu, die Schüler fachlich zu unterweisen, sondern ihnen auch „Führung und Geleit“¹⁴¹ zu geben. Anders als in den weiteren Fachbereichen entstand zwischen der Graphikabteilung und dem Rest der Akademie ein reger Austausch.¹⁴² Um einen besseren Eindruck von der Grundhaltung der Klasse zu bekommen, eignet sich folgendes Zitat: „Wer aus der ihm eigentlichen Klasse seiner Berufsausbildung zur graphischen Arbeit kommt, läßt sich auf ein ‚Nebenbei‘ ein, wendet sich für kürzere oder längere Dauer einem fast Unzweckhaften zu einer kleinen Sache, bei der wenig große Ehre zu gewinnen ist.“¹⁴³

In dem zu betrachtenden Zeitraum hat sich demnach die Bedeutung und das damit verbundene Selbstverständnis der Kupferstichklasse und ihrer mehr oder weniger festen Mitglieder bereits stark verändert. Trotz fester Lehrperson und der damit einhergehenden Hierarchisierung wurde das Miteinander von größerer Kollegialität, als es noch zu Beginn

133 Vgl. Horn 1928, S. 144.

134 Ebd.

135 Vgl. ebd., S. 145.

136 Im Gegensatz zum Kupfer- oder Stahlstich sind bei der Radierung Korrekturen durch Überpinseln der fehlerhaft ausgravierten Stellen mit flüssigem Ätzgrund oder Asphaltlack möglich. Vgl. Lexikon gr. Kunst, 1992, S. 188.

137 Vgl. Horn 1928, S. 145.

138 Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1948-50, S. 19.

139 Vgl. ebd.

140 Vgl. ebd.

141 Ebd.

142 Vgl. ebd.

143 Ebd.

des Jahrhunderts möglich gewesen war, geprägt. Die Künstler, die sich nun der Graphik widmeten, sahen darin mehr als den reinen Broterwerb. Ihre graphischen Werke ergänzten ihr malerisches Œuvre und dienten als Ort des Experimentierens. Sie schufen in der von ihnen wiederentdeckten Technik des Radierens Arbeiten, die in die Zukunft wiesen, dabei aber den Blick in die Geschichte nicht scheuten.

3 Graphik in Düsseldorf vor 1879

Die Popularität der Düsseldorfer Malerschule im 19. Jahrhundert gründete sich nicht allein auf die Gemäldeausstellungen, die regen Zuspruch fanden, vielmehr verbreitete darüber hinaus die Reproduktionsgraphik die qualitativollen Werke in aller Welt. Denn neben der angesehenen Malerschule gab es zusätzlich eine bewährte Kupferstecherschule, die über örtliche Verlage ihre Drucke herausgab.¹⁴⁴

Schon in Zeiten der kurfürstlichen Akademie schufen die an der Lehranstalt angestellten Kupferstecher Karl Ernst Christoph Heß und Ernst Thelott illustrierende Kupferstiche für Taschenbücher.¹⁴⁵ Darüber hinaus entstanden Linienstiche nach Handzeichnungen der Akademiesammlung, die als Studienvorlagen für die Studenten dienten.¹⁴⁶ Des Weiteren wurden ab 1780 erste Stiche nach prominenten Gemälden veröffentlicht, wie beispielsweise den Werken von Rembrandt.¹⁴⁷ In den Folgejahren sollten alle wichtigen Werke der Kurfürstlichen Galerie vervielfältigt und als Mappe herausgegeben werden. Das gesamte Vorhaben scheiterte jedoch, nachdem mehrere Anläufe seitens der Verantwortlichen unternommen worden waren. Spätestens mit dem Umzug der Galerie nach München¹⁴⁸ wurden diese Aktivitäten endgültig eingestellt.

Graphische Techniken wie Kupferstich oder Radierung dienten zu dieser Zeit, und ebenso in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in erster Linie zur Vervielfältigung von bekannten Gemälden. Diese wurden in den meisten Fällen nicht vom Künstler selbst ausgeführt, sondern von einem Berufsstecher, der dies als Handwerk erlernte. Die Drucke selbst galten nicht als eigenständige Kunstwerke, sondern lediglich als Reproduktionen.

144 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 12.

145 Vgl. Rudolph 1979, S. 321.

1798-1806 Bergisches Taschenbuch/ 1797-1800 Düsseldorfer Taschenkalender/ 1799-1805 Niederrheinisches Taschenbuch für Liebhaber des Schönen und Guten

146 Vgl. Horn 1928, S. 26.

147 Vgl. ebd., S. 31.

148 Vgl. ebd., S. 33, 37.

Die Druckgraphik existierte folglich lange Zeit parallel zur akademischen Kunst, ihr wurde jedoch trotz großer Auflagenhöhe wenig künstlerische Wertschätzung entgegengebracht.

Es ist allerdings unabdingbar, die Düsseldorfer Graphik in Wechselbeziehung zur Malerei zu sehen,¹⁴⁹ denn der direkte Vergleich zeigt sowohl die gegenseitige Beeinflussung als auch die technisch neuen Verfahrensweisen und untermauert die als gleichwertig anzusehende Rangstellung der beiden Gattungen. Darüber hinaus gelten die Werke der Düsseldorfer Malerschule als „repräsentativ für die ganzen Rheinlande“¹⁵⁰, da Düsseldorf „unbestritten die Stadt der Kunst im Rheinland des 19. Jahrhunderts“¹⁵¹ war.

Neben den Reproduktionsstichen etablierte sich in den 1820/30er Jahren, wenn auch in geringerem Umfang, die Künstlergraphik und im besonderen Maße die Illustrationsgraphik. Seit dieser Zeit entstanden Arbeiten von Künstlern, die „gleichzeitig oder vorwiegend Maler waren“¹⁵². Damit kam ihren graphischen Werken, abgesehen von deren künstlerischer Bedeutung an sich, die Aufgabe zu, eine größere Öffentlichkeit zu erreichen und ihre Kunst über Düsseldorf hinaus bekannt zu machen.¹⁵³ Dieser Umstand führte ferner dazu, dass in der Frühzeit der Graphik „alle Themen, die auch in der Malerei zu finden“¹⁵⁴ waren, von der Graphik übernommen wurden. Die Radierung bildete in diesem Zusammenhang, bis ins 20. Jahrhundert hinein, die bevorzugte Technik,¹⁵⁵ da sie zum einen leichter zu handhaben war als der Kupferstich und sich zum anderen durch ihre spezielle Gestaltungsweise „dem literarischen Ausdruck am weitesten näherte“¹⁵⁶. Gerade dieses Ansinnen wurde bei der „durch den Geist der Romantik stark geprägten Düsseldorfer Kunst“¹⁵⁷ allgemein und im Besonderen bei Buchillustrationen von größter Wichtigkeit.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, „daß die druckgraphischen Arbeiten der Düsseldorfer Künstler, die zu den sensibelsten Aussagen ihrer künstlerischen Intentionen gehören, in der zeitgenössischen Literatur keine angemessene Beachtung fanden.“¹⁵⁸

149 Vgl. Rudolph 1979, S. 315, 316.

150 Ebd., S. 316.

151 Ebd., S. 315.

152 Ebd.

153 Vgl. ebd.

154 Ebd., S. 317.

155 Vgl. Vomm / Brakebusch 2010, S. 14.

156 Rudolph 1979, S. 332.

157 Ebd., S. 319.

158 Ebd., S. 317.

Vielmehr wurden „die Entwicklung und der Stellenwert der modernen Radierung in Düsseldorf zu Beginn des 19. Jahrhunderts [bis dato] eher unberücksichtigt gelassen.“¹⁵⁹

3.1 Graphiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Als wegbereitender Künstler der ersten Jahrhunderthälfte muss zuallererst Peter Cornelius genannt werden. Zwar stand in seinem Schaffen die Monumentalmalerei an erster Stelle, aber er lieferte überdies auch Vorlagen für Illustrationen.¹⁶⁰ Seine graphischen Hauptwerke waren die Darstellungen zu Goethes »Faust« und zum »Nibelungenlied«.¹⁶¹ Vorherrschendes Element seiner Illustrationsarbeiten ist die reine, klare Linie,¹⁶² was den im Format verhältnismäßig kleinen Graphiken stets etwas Monumentales verleiht und so die Brücke zur nazarenischen Malerei schlägt.¹⁶³ Viel bedeutender als die Qualität seiner Graphiken ist in diesem Zusammenhang jedoch seine Wirkung einzuschätzen, die bis weit in das Jahrhundert hinein ausstrahlte. Gerade Alfred Rethel (1816–1859), der als 13-jähriger an die Akademie gekommen war, griff, mehr noch als Cornelius, auf die Linie als Gestaltungsprinzip in seinen Graphiken zurück.¹⁶⁴ Seine Präferenz galt den Bilderzyklen.¹⁶⁵ Bei Rethel, wie auch bei Cornelius, war das Verhältnis von Bild und Schrift prägend für die graphischen Arbeiten, die ohne diesen Kontext in ihrer Aussage undeutlich bleiben würden. Der grundsätzliche Illustrationsgedanke, der vielfach hinter den Graphiken der ersten Hälfte des Jahrhunderts stand, war der Leitgedanke im graphischen Schaffen der Düsseldorfer Künstler und wird im folgenden Kapitel näher untersucht.

Neben der Illustration, die als Hauptzweig der Graphik der ersten Jahrhunderthälfte zu werten ist, betätigten sich einige wenige Künstler bereits im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts auf dem Feld der Künstlergraphik, die hauptsächlich in der Technik der Radierung ihre Umsetzung fand.¹⁶⁶ „Unter Künstlergraphik im engeren Sinn werden alle druckgraphischen Erzeugnisse verstanden, bei denen das eigens zur Vervielfältigung erzeugte Motiv vom Künstler eigenhändig und unmittelbar auf das druckende Medium gebracht

159 Zeitschrift für bildende Kunst, 6. Jg. 1895, S. 232.

160 Vgl. Rudolph 1979, S. 322.

161 Vgl. ebd.

162 Vgl. ebd., S. 323. / Horn 1928, S. 57.

163 Vgl. Rudolph 1979, S. 323.

164 Vgl. ebd., S. 327.

165 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 130. Gut zu sehen in seiner Holzschnittfolge »Auch ein Totentanz« aus dem Jahr 1848, in dem er zu den von Robert Reinick verfassten Versen seine Schilderung der revolutionären Ereignisse beisteuerte.

166 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 244.

worden ist.“¹⁶⁷ Die Bevorzugung der Radierung war sicherlich, wie schon erwähnt, vor allem der gegenüber dem Kupferstich leichteren Handhabbarkeit, aber auch den malerischen Qualitäten dieser Technik geschuldet. Darüber hinaus spielte die Abgrenzung zur arbeitsteilig angefertigten und in hohen Auflagen verbreiteten Lithographie, die spätestens ab Mitte des 19. Jahrhunderts den Markt überflutete, eine große Rolle. Viele Künstler wollten dieser Entwicklung „die Exklusivität des Traditionellen und Authentischen“¹⁶⁸ gerade mit der eigenhändig geschaffenen Radierung entgegensetzen.

Besonders Johann Wilhelm Schirmers (1807–1863) Graphiken sind hier anzuführen, da sie sowohl in ihrer Größe als auch in ihrer Qualität die beachtlichsten Arbeiten dieses Zeitraumes darstellen. Schirmer, der an der Kunstakademie keine Kurse zu drucktechnischen Verfahren besuchte, schuf ausschließlich Radierungen, deren Herstellung er sich, ab frühester Jugend, autodidaktisch erschloss.¹⁶⁹ Durch seine abwechslungsreiche Strichführung und die damit einhergehende Behandlung des Hell-Dunkel-Kontrastes entsteht bei seinen Landschaften der Eindruck einer absoluten Durchdringung der Natur.¹⁷⁰ In feinsten Manier arbeitete er jedes Detail seiner Darstellungen minutiös aus. Seine Werke „sind dem Naturalismus verhaftet und zeigen bereits erste Anklänge des Impressionismus, der doch erst Jahre später aufgenommen wird. Er nimmt also in seinen Radierungen Entwicklungen der späten Landschaft vorweg.“¹⁷¹ Sein graphisches Œuvre umfasst zwar nicht viel mehr als dreißig Arbeiten.¹⁷² Bei diesen handelt es sich jedoch um eigenhändige Umsetzungen nach Bildern von ihm selbst oder nach freiem Entwurf,¹⁷³ und so kann er zweifellos zu den anerkanntesten Maler-Radierern der Düsseldorfer Malerschule gezählt werden.¹⁷⁴ Seine Radierungen begleiten sein „malerisches Werk als etwas Eigenes und zählen zu den herausragendsten Leistungen der Düsseldorfer Graphik“.¹⁷⁵ Schirmer veröffentlichte eine Auswahl seiner Radierungen im Jahr 1847 als Mappenwerk.¹⁷⁶ Diese Publikation stellte nicht nur die Möglichkeit dar, Geld zu verdienen, sondern fungierte

167 Vomm, Wolfgang: Caspar Scheurens Universum der Druckgraphik. Eine Bestandsaufnahme, in: Caspar Scheuren. Leben und Werk eines rheinischen Spätromantikers, hg. von Wolfgang Vomm (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 244–368, S. 248.

168 Vgl. ebd., S. 273.

169 Vgl. ebd., S. 250, 272.

170 Johann Wilhelm Schirmer, Die große deutsche Landschaft, 1841, Radierung, 42,9 x 51,7 cm / Johann Wilhelm Schirmer, Die große italienische Landschaft, 1841, Radierung, 42,9 x 51,7 cm.

171 Horn 1928, S. 71.

172 Vgl. Vomm 2010c, S. 384–469.

173 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 244.

174 Vgl. Vomm 2010a, S. 272.

175 Vomm / Brakebusch 2010, S. 11.

176 Vgl. ebd., S. 15. »Acht landschaftliche Originalradierungen«, 1847.

auch als Visitenkarte des Künstlers¹⁷⁷, um zum einen seine Werke einem größeren Publikum zugänglich zu machen und zum anderen die Vielfältigkeit seiner Arbeiten zu demonstrieren.¹⁷⁸ Diese großformatigen Blätter sollten als „bildhafter Wandschmuck“¹⁷⁹ dienen. Nach Vomm nehmen sie zwar Bezug auf die gleichzeitig entstandenen Gemälde, erhalten jedoch durch ihre Feinheit und ihr Format den Stellenwert eines selbstständigen Kunstwerks und rücken als solches gleichwertig in den Fokus der Betrachtung.¹⁸⁰

Ähnlich wie Schirmer setzte sich Andreas Achenbach (1815–1910), der im Verlauf des Jahrhunderts einer der führenden Künstler mit internationalem Ruf werden sollte, bereits in seiner Jugend mit den graphischen Techniken auseinander. Seine erste Arbeit aus dem Jahr 1835 stellte das Titelblatt für eine Reiseveröffentlichung¹⁸¹ seines Vaters dar.¹⁸² Obwohl er von Beginn an sehr detailliert arbeitete, fiel es ihm hier noch schwer, die Hell-Dunkel-Kontraste gezielt einzusetzen¹⁸³ und somit Abwechslung in die Oberflächenbehandlung zu bringen. Seine Werke waren kleinformatig und dienten zumeist Illustrationszwecken.¹⁸⁴ Der wenig ausdifferenzierte Kontrast war ebenso ein Problem der folgenden Reisebilder und Veduten und änderte sich erst, als er um die Jahrhundertmitte begann, sich verstärkt mit dem Sujet der Karikatur auseinanderzusetzen. Besonders im Bereich der politischen Karikatur lagen seine Stärken. Hier offenbarte sich ein beachtliches Talent Achenbachs, der es verstand, in seinen Graphiken sowohl politische Zusammenhänge als auch Personen zielsicher zu charakterisieren. Seine Art, in skizzenhafter Form und mit wenigen sprechenden Details die jeweilige Situation oder Person einzufangen, war unter den Düsseldorfer Künstlern, allen voran denen, die sich aktiv an der politischen Berichterstattung beteiligten, einmalig.¹⁸⁵ Achenbachs Beiträge zu den »Düsseldorfer Monatsheften«¹⁸⁶ stellen den Höhepunkt seiner graphischen Arbeiten dar und sind nach Peiffer von

177 Vgl. Vomm 2010b, S. 378.

178 Vomm / Brakebusch 2010, S. 15.

179 Vomm 2010a, S. 266.

180 Vgl. ebd.

181 Achenbach, Hermann: Tagebuch meiner Reise nach den nordamerikanischen Freistaaten. Das neue Kanaan, Düsseldorf 1835.

182 Vgl. Peiffer 2014, S. 12.

183 Vgl. Vomm, Wolfgang: Die Karikaturen Andreas Achenbachs, in: Andreas und Oswald Achenbach. Das A und O der Landschaft, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat.), Köln 1997, 156–166, S. 157.

184 Vgl. Vomm 2010a

185 Vgl. Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach Herrscher über Land und Meer. Lebensabschnitte eines Malerfürsten, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 21–76, S. 23.

186 Bei den »Düsseldorfer Monatsheften« handelte es sich um eine deutsche Satirezeitschrift, die zwischen 1847 und 1861 periodisch erschien. Zu Texten über das alltägliche Leben kamen politische Berichte, die durch Druckgraphik von vorwiegend Düsseldorfer Künstlern illustriert wurden. Diese bildnerischen Beiträge bestanden oft aus Karikaturen.

„außerordentlicher Qualität“¹⁸⁷. Bei dieser Behauptung bedarf es jedoch einer genaueren Unterscheidung, in erster Linie was die technische Umsetzung der Radierungen betrifft, denn viel mehr als die Qualität stand doch die flinke Bearbeitung eines brisanten Themas für Achenbach im Mittelpunkt. Was jedoch nicht in Abrede gestellt werden kann, ist die Tatsache, dass die Karikaturen in Achenbachs graphischem Werk eine Sonderstellung einnehmen.¹⁸⁸ In ihnen zeigt sich, völlig losgelöst vom malerischen Œuvre, die Eigenständigkeit des Künstlers in der graphischen Darstellung.

Schwerpunktthema in Achenbachs graphischen Œuvre, neben den bereits erwähnten Reisebildern und Karikaturen, war darüber hinaus die fortwährende Auseinandersetzung mit der Landschaft im Anschluss an sein malerisches Werk.¹⁸⁹ Hier zeigt sich nicht nur in der Wahl von ähnlichen Motiven wie zum Beispiel Wassermühlen oder der Behandlung der Bildkomposition, bei der er eine deutliche Trennung der Bildgründe vornimmt, die Verbindung zu Schirmer. Achenbach staffelte wie Schirmer die Bildebenen, um damit Tiefenwirkung zu erreichen. „Es kann [darüber hinaus] als regelrechte Bildstrategie Achenbachs verstanden werden, dass der Übergang von unserem Betrachterraum in den Bildraum eben nicht als Übergang, sondern als Trennung, als nicht betretbar [...] dargestellt wird.“¹⁹⁰ Ähnlich wie bei Schirmer findet man in Achenbachs Arbeiten kein erzählerisches Moment, sondern gleichsam ein stilles Dasein.¹⁹¹ Im Gegensatz zu Schirmers Radierungen sind die graphischen Arbeiten Achenbachs, bis auf wenige Ausnahmen, kleinformatig und im direkten Vergleich mit den Landschaften von Schirmer bei weitem nicht so qualitativ. Dies zeigt sich sowohl an der Strichführung wie auch an den Grauwerten. Im Jahr 1862 fertigte Achenbach seine letzten Radierungen an, die danach in einer Mappe veröffentlicht wurden.¹⁹² Diese Mappe stellte den Endpunkt seiner eigenhändigen druckgraphischen Werke dar. Wahrscheinlich ist dieser Umstand darauf zu-

187 Peiffer 2014, S. 8.

188 Vgl. Vomm 1997, S. 157, 158.

189 Vgl. Peiffer 2014, S. 163.

190 Winzen, Matthias: Vor dem Bild oder in der Welt? Zur Bildkonzeption bei Andreas Achenbach, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 142–202, S. 151.

191 Vgl. Haberland, Irene: Das Mühlenbild. Mensch und Landschaft, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 216–219, S. 217.

192 Vgl. Peiffer 2014, S. 163. / Schaarschmidt 1902, S. 244. (1862 Mappe mit zwölf Radierungen, holländische und skandinavische Motive).

rückzuführen, dass er mit seiner Malerei extremen Erfolg hatte, so dass er sich ihr ausschließlich widmete¹⁹³ und das Interesse an den druckgraphischen Arbeiten in den Hintergrund trat.¹⁹⁴ Dessen ungeachtet gehört Andreas Achenbach mit seinen Malerradierungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den wegweisenden Künstlern an der Düsseldorfer Akademie.

In diesem Zusammenhang sollte Caspar Scheuren (1810–1887), ebenfalls Zeitgenosse von Andreas Achenbach und Schüler von Johann Wilhelm Schirmer,¹⁹⁵ nicht unerwähnt bleiben. Obwohl seine Hauptthemen gleichermaßen im Bereich der Landschaft angesiedelt sind, unterschied sich seine Herangehensweise an das Medium Graphik und die Darstellung der Motive deutlich. Scheuren fand recht schnell zu seiner bevorzugten Technik, einer Mischung aus Federzeichnung und Wasserfarbe.¹⁹⁶ Dabei zeichnete er mit Bleistift vor, kolorierte das Blatt anschließend mit Lokalfarben und setzte nach dem Trocknen die Schatten hinein.¹⁹⁷ Seine Arbeiten haben stets etwas luftig Leichtes, geradezu Sphärisches an sich. Die Betonung liegt dabei auf dem farbigen Moment, was gerade durch seine Zurückhaltung besticht.¹⁹⁸ Sein gesamtes Schaffen bestimmte die Vorstellung der Romantik „von der harmonischen Vereinigung von Mensch und Natur“¹⁹⁹. Wenngleich Scheuren bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein arbeitete, ist er doch stets als Vertreter der Romantik anzusehen.²⁰⁰

Nachdem auch Scheuren sich in der ersten Jahrhunderthälfte, wie zu dieser Zeit in Düsseldorf üblich, an Illustrationsprojekten beteiligt²⁰¹ und 1846 eine Mappe mit Radierungen nach eigenen Gemälden herausgegeben hatte,²⁰² verwendete er im Anschluss daran fast ausschließlich die Lithographie, um seine Motive farbig wiederzugeben. Der Akzent in seinen Werken liegt auf dem Malerischen.²⁰³ Er nutzte demnach etwa ab der Jahrhundertmitte die Graphik nicht mehr im klassischen Sinne, um Motive in Grauwerte zu

193 Vgl. Peiffer 2014, S. 163.

194 Vgl. Vomm 1997, S. 158.

195 Vgl. Caspar Scheuren. Leben und Werk eines rheinischen Spätromantikers, hg. von Wolfgang Vomm (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, S. 6.

196 Köhne, Carl Ernst: Caspar Scheuren, Aachen 1939, S. 10.

197 Haberland, Irene: Aquarelle von Caspar Scheuren (1810-1887). Die Binger Mappe, Bad Kreuznach 2005, S. 8.

198 Ebd., S. 19.

199 Ebd., S. 10.

200 Ebd.

201 Ebd., S. 28.

202 Vomm 2010a, S. 248.

203 Haberland 2005, S. 49.

übersetzen oder Reproduktionen eigener Gemälde anzufertigen, sondern etablierte vielmehr eine neue Art der Darstellung, indem er fast ausschließlich auf farbige Interpretationen abhob. Sein Hauptschaffenfeld „seit Ausgang der 1840er Jahre waren kundenorientierte Auftragsarbeiten“²⁰⁴. Er war als Illustrator und Gebrauchsgraphiker überaus aktiv.²⁰⁵ Wolfgang Vomm beschreibt seine Kunst als „kombinatorisch, flexibel und universal, indem sie für alle nur denkbaren Gelegenheiten und Funktionen bis hin zur damals neuartigen kommerziellen Werbung Lösungen bereitstellte.“²⁰⁶ Im Gegensatz zu Schirmer und Achenbach zieht sich sein graphisches Schaffen, neben der Malerei, bis in sein Spätwerk hinein und damit auch bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Er bietet somit einen Vergleichspunkt für die Entwicklungsfähigkeit der Künstler aus der Frühzeit der Kunstakademie.

Unabhängig von den zwei bereits vorgestellten Gruppen etablierte sich Adolph Schroedter (1805–1875) als einer der „Hauptmeister der Düsseldorfer Graphik“²⁰⁷. Er genoss eine klassische Ausbildung als Kupferstecher an der Akademie in Berlin, bevor er nach Düsseldorf kam.²⁰⁸ Besonders hervorzuheben ist sein virtuoser Umgang mit der Arabeske,²⁰⁹ bei der er sein „großes humoristisches Talent“²¹⁰ konstant miteinbrachte. In seinen verschlungenen Darstellungen finden sich lustige, märchenhafte und gleichzeitig auch genrehafte Motive. „Während der Stil von Cornelius und Rethel keine Nachfolge fand, wurde Schrödter Anreger und Vorbild vieler Düsseldorfer Graphiker, so wie er auch zu den Wegbereitern der Genremalerei gehörte.“²¹¹ Neben zahlreichen Illustrationen gelten die Hefte »Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneten zur Constituirenden Nationalversammlung zu Frankfurt a.M.« aus dem Revolutionsjahr 1848 als eines seiner Hauptwerke.²¹²

Ein schier unerschöpflicher Reichtum dekorativ verspielter Linien, üppig wuchernder Ranken und anmutig ziselierter Arabesken bezeugen seine ausgeprägte Lust am ornamentalen Fabulieren, und viele Kritiker verliehen deshalb zu Recht gerade Schroedters graphischem Ingenium das Prädikat eines völlig eigenschöpferischen Beitrags zur Kunst des 19. Jahrhunderts.²¹³

204 Vomm 2010a, S. 246.

205 Vgl. Rudolph 1979, S. 351.

206 Ausst.-Kat. 2010, S. 6.

207 Horn 1928, S. 75.

208 Vgl. ebd., S. 77.

209 Vgl. Rudolph 1979, S. 340.

210 Baumgärtel, Bettina: Adolph Schroedter. "Der König der Arabeske", in: Adolph Schroedter. Humor und Poesie im Biedermeier, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Karlsruhe 2009, 33–50, S. 33.

211 Rudolph 1979, S. 340.

212 Vgl. Horn 1928, S. 80.

213 Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 240.

Die graphischen Aktivitäten der Düsseldorfer Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders zwischen 1830 und 1860, waren beträchtlich.²¹⁴ Jedoch muss immer die Diskrepanz zwischen der Produktivität und der mäßigen Wertschätzung der einzelnen Werke, besonders im Bereich der Künstlergraphik, gesehen werden. Trotzdem beteiligte sich eine kaum zu überschauende Anzahl von Künstlern an vielfältigen Illustrationsprojekten oder schuf eigenständige Werke.²¹⁵

Die damalige Bedeutung der Düsseldorfer Kunst zeigt sich auch darin, daß ihre Zeichner weit über die Grenzen der Rheinlande hinaus von Verlegern beschäftigt wurden. Es kam seit den 30er Jahren kaum ein illustriertes Buch zur Ausgabe, an dem nicht Düsseldorfer beschäftigt waren [...].²¹⁶

Eine chronologische Darstellung scheint für diesen kurzen Zeitraum nicht zielführend und ist auch nicht angestrebt. Vielmehr sollen die vorgenannten Beispiele exemplarisch für die verschiedenen Bereiche der Entwicklung stehen und die unterschiedlichen Wurzeln der graphischen Kunst in Düsseldorf herausstellen.

Wie bereits deutlich wurde, waren die meisten Düsseldorfer Graphiker ebenso Maler.²¹⁷ Daher verwundert es nicht, dass die graphischen Blätter teils dem Geist der Romantik und der Historie verpflichtet waren, teils ein genrehaftes Moment aufwiesen und teils landschaftliche Motive wiedergaben.²¹⁸ Die Malerradierer orientierten sich schließlich an ihren malerischen Werken und schufen in der Graphik neue motivische Varianten. Im Verhältnis zu den meist zahlreichen Gemälden fiel der Umfang der graphischen Arbeiten jedoch recht gering aus.²¹⁹

Lag zu Beginn der Auseinandersetzung mit der Graphik der Fokus deutlich auf der Reproduktionsgraphik, setzte in den 30er Jahren die Original- und Künstlergraphik ein.²²⁰ Diese galt jedoch als Vermarktungsstrategie oder wurde zur Zerstreuung genutzt und fand künstlerisch wenig Anerkennung.²²¹ „Die kunstgeschichtlich bedeutsame Entwicklung der Druckgraphik“²²² muss zudem unabhängig von der akademischen Kupferstecherkunst gesehen werden, da diese beinahe ausschließlich zu Reproduktionszwecken genutzt wurde.

214 Vgl. Rudolph 1979, S. 316.

215 Vgl. Horn 1928, S. 111.

216 Schaarschmidt 1902, S. 240.

217 Vgl. Rudolph 1973, S. 116.

218 Vgl. ebd., S. 114.

219 Vgl. Vomm / Brakebusch 2010, S. 11.

220 Vgl. Rudolph 1973, S. 110.

221 Vgl. Horn 1928, S. 147.

222 Rudolph 1973, S. 110.

An der Düsseldorfer Akademie gab es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum einen die akademisch angegliederte Kupferstecherschule, die sich um die Vervielfältigung bekannter Gemälde bemühte, zum anderen die eminente Gruppe der Illustrationskünstler, über die im Folgenden zu berichten sein wird. Gleichzeitig ist ein zaghaftes Aufkeimen der Künstlergraphik zu verzeichnen.

3.2 Illustrationsprojekte

Frühestes Gemeinschaftsprojekt war die Publikation »Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde« von Robert Reinick aus dem Jahr 1837. Zu jedem von ihm verfassten Gedicht lieferte einer der Düsseldorfer Künstler²²³ die Seitengestaltung. Form und Inhalt der Darstellung blieb dem jeweiligen Künstler selbst überlassen,²²⁴ und so kamen zum Teil sehr unterschiedliche Arbeiten dabei heraus, die die Eigenart jedes einzelnen Künstlers widerspiegeln. Es lassen sich Landschaften, religiöse Szenen und Darstellungen aus der Welt der Sagen und Legenden finden.²²⁵ Stellenweise sind Elemente der sich zeitgleich etablierenden Genremalerei zu erkennen.²²⁶ Diese überaus produktive Zusammenarbeit führte „zu einem außerordentlichen buchhändlerischem Erfolg“²²⁷ und zog weitere Bände nach sich. Im Jahr 1842 erschien der zweite Band, nun unter dem Titel »Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler«, und 1845 folgte ein dritter mit gleichem Titel. An der erstgenannten Publikation beteiligten sich auch auswärtige Künstler, daher die Umbenennung.²²⁸ Die Bemühungen, gemeinschaftlich an die Öffentlichkeit zu treten, gründeten zum einen in der Absicht, die eigenen künstlerischen Leistungen über die Grenzen des Rheinlandes hinaus bekannt zu machen,²²⁹ und zum anderen darin, die romantische Haltung zu exemplifizieren.²³⁰

223 Insgesamt 29 Künstler, unter anderem Andreas Achenbach, Alfred Rethel und Adolf Schroedter.

224 Vgl. Rudolph 1979, S. 330.

225 Vgl. ebd.

226 Vgl. ebd.

227 Vgl. ebd., S. 328.

228 Vgl. ebd., S. 329.

229 Vgl. Horn 1928, S. 94.

230 Vgl. Beyer, Andreas: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, München 2011, S. 11.

Begünstigt wurde dieses effektive Miteinander durch die örtlichen Gegebenheiten. Düsseldorf war zu dieser Zeit eine überschaubare Stadt, und viele Künstler waren miteinander befreundet oder verwandt.²³¹ Es herrschte eine kreative Stimmung, die sich biotopartig entwickelte und „die im neunzehnten Jahrhundert in keinem anderen Kunstzentrum anzutreffen war.“²³² Nicht zu unterschätzen ist in diesem Zusammenhang der Einfluss von Peter Cornelius und Wilhelm von Schadow, die dem nazarenischen Geist verpflichtet waren. So lassen sich vor der Mitte des Jahrhunderts wenig zeitkritische Tendenzen finden.²³³

Erst mit dem Erscheinen der »Düsseldorfer Monathefte« ab 1847 kam es zu einer politischen Stellungnahme der Düsseldorfer Künstler. Ihr „Eintreten für freiheitlich-demokratische Ideen“²³⁴ fand „seinen spontanen Ausdruck“²³⁵ in diversen Drucken, welche die Problematik der Revolution zumeist durch Überspitzung zu unterlaufen versuchte. Besonders Henry Ritter (1816–1853) und Andreas Achenbach beteiligten sich mit einer großen Anzahl von Werken und beeinflussten so die politische Meinung vieler Leser.²³⁶ Die Tendenz der Beiträge war jedoch mehrheitlich konservativ-liberal, und so ebte das anfängliche Engagement schnell ab und wich einer Resignation, die erst zu sinkenden Leserzahlen und schlussendlich 1860 zur Einstellung der Zeitschrift führte.²³⁷

Zwischen 1851 und 1877 wurde noch einmal der ursprüngliche Gedanke des gemeinsam geschaffenen Werkes aufgegriffen. Und so entstand das »Düsseldorfer Künstleralbum«, das ab 1867 als »Deutsches Künstleralbum« herausgegeben wurde.²³⁸ Dieses Werk und auch die weiteren Publikationen, die bis 1860 erschienen, erreichten jedoch zum einen nicht mehr den künstlerischen Rang der Vorrevolutionszeit²³⁹, zum anderen können sie nicht als politisch brisant eingestuft werden. Vielmehr „unterwarfen sie sich in ihrem Auftreten stark dem Publikumsgeschmack.“²⁴⁰ Es schien weder die Dringlichkeit noch einen künstlerischen Anreiz zu geben, in diesem Zeitraum an die früheren Traditionen anzuknüpfen.

231 Vgl. Rudolph 1979, S. 318.

232 Horn 1928, S. 83.

233 Vgl. Rudolph 1979, S. 337.

234 Vgl. ebd., S. 340.

235 Vgl. ebd., S. 343.

236 Vgl. ebd., S. 344./ Im Jahr 1849 lag die Abonnentenzahl bei 6000.

237 Vgl. ebd., S. 340, 343, 345.

238 Vgl. ebd., S. 349.

239 Vgl. ebd. / Horn 1928, S. 94f.

240 Rudolph 1979, S. 351.

3.3 Vereine

Um die Entwicklung der Graphik in Düsseldorf in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachzeichnen zu können, ist es nötig, die Vereinskultur und die sozialen Veränderungen näher zu beleuchten. Gerade zu Beginn des Jahrhunderts wurde das Ansinnen laut, Kunst auch im privaten Kreis zu genießen.²⁴¹ Das Bedürfnis nach Wandschmuck war beim aufkommenden Bürgertum groß, jedoch verfügten Privatpersonen oft nicht über die finanziellen Mittel, einen Künstler beim teilweise jahrelangen Entstehungsprozess eines Werkes zu unterstützen.²⁴² Dieser Forderung konnte nur durch die wachsende Zahl an graphischen Publikationen Rechnung getragen werden.²⁴³ Und „erst die Zusammenfassung vieler Einzelkräfte mit künstlerischem Bedürfnis in den Kunstvereinen“²⁴⁴ schuf die finanzielle Grundlage für zahlreiche Reproduktionen von bekannten Gemälden oder auch der Veröffentlichung von Künstlergraphiken.

Einen für Düsseldorf wichtigen Impuls hierfür setzte die Gründung des »Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen« im Jahr 1829. Diese von Schadow angeregte Verbindung von Akademie und Vertrieb bedeutete in einer verhältnismäßig kleinen Stadt wie Düsseldorf eine sehr wirkungsvolle Vermarktungsmöglichkeit.²⁴⁵ Primär stand die Förderung von aktueller Kunst und Künstlern im Vordergrund. „Das Interesse richtete sich [indessen auch] auf den didaktischen Einfluß der Bilder, und der war nur bei Erfolg gesichert.“²⁴⁶ Neben dieser Unterstützung war es dem Verein ein großes Anliegen, seine graphischen Blätter zu verbreiten.²⁴⁷ Daher wurde die Kupferstecherkunst durch den Verein im größten Maße unterstützt und gefördert.²⁴⁸ Nicht zuletzt begründete der Kunstverein damit das Ansehen der Düsseldorfer Malerschule über die Stadtgrenzen hinaus²⁴⁹ und ermöglichte die Kenntnis der Blätter in einem breiteren Publikum.²⁵⁰ Der Verein veran-

241 Vgl. ebd., S. 320.

242 Vgl. Horn 1928, S. 11. / Rudolph 1973, S. 110.

243 Vgl. Rudolph 1979, S. 320.

244 Horn 1928, S. 11.

245 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 10.

246 Radziwsky, Elke von: *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, Bd. 36, Bochum 1983, S. 172.

247 Vgl. Rudolph 1979, S. 315.

248 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 67.

249 Vgl. Rudolph 1979, S. 315.

250 Vgl. Pickartz, Christiane: *Künstlervereine und Kunsthandel. Netzwerke der Düsseldorfer Malerschule*, in: *Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung*, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 26–28, S. 26.

staltete jedes Jahr eine Ausstellung, auf der Gemälde der ortsansässigen Künstler ausgestellt wurden, die dann unter ihren Mitgliedern verlost werden sollten.²⁵¹ Wer leer ausging, bekam einen Druck, bei dem es sich bisweilen auch um Originalgraphiken handelte.²⁵² „Hier traten zum erstenmal jene Kunstwerke ans Licht, die ihren Siegeslauf durch ganz Deutschland nehmen und die an der Hand der gestochenen Reproduktionen, die auch wieder meist der Kunstverein besorgte, eine dauernde Popularität erlangen sollten [...]“.²⁵³ Im Laufe des 19. Jahrhunderts kamen, unter der Aufsicht des Vereins, fast 100 Lithographien und Kupferstiche als Prämienblätter heraus,²⁵⁴ die den Verein „fast eine Million“²⁵⁵ gekostet haben. Karl Kurt Eberlein bemerkte dazu: „Und selbst nach seiner Ausgabe [dem hervorragenden Stich der Raffaelschen »Disputa« von Joseph Keller] stieg immer noch der Beitritt, denn kein Kunstverein gab solche Mittel für seine Prämienblätter und traf so sicher den Geschmack des Publikums.“²⁵⁶

Neben dem »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen« fanden die Kupferstecher Unterstützung im »Verein zur Verbreitung religiöser Bilder«.²⁵⁷ Wie der Name bereits impliziert, handelte es sich hierbei um einen Zusammenschluss von Künstlern, Geistlichen und Kaufleuten, die sich ab 1841 der Herausgabe von kleinen Stichen mit religiösen Inhalten widmeten.²⁵⁸ Diese Bilder waren so klein und „manchmal so fein, daß sie zu einem Vergleich mit den Kleinmeisterstichen des sechzehnten Jahrhunderts“²⁵⁹ anregten. Der Verein ließ „in den ersten 25 Jahren seines Bestehens“ über „7 Millionen kleine Andachtsbilder auf 251 Stahlstichplatten“ herstellen und verteilte diese „an seine Mitglieder in ganz Europa“.²⁶⁰ Die Aufträge gingen direkt an die Kupferstecher der Akademie und sicherten ihnen so ein Grundeinkommen.

Zusätzlich zu diesen zwei Vereinen kam eine Reihe weiterer unterstützender Vereinigungen, wie zum Beispiel der »Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unter-

251 Vgl. Rudolph 1973, S. 112. / Schaarschmidt 1902, S. 66.

252 Vgl. Rudolph 1973, S. 112.

253 Schaarschmidt 1902, S. 67.

254 Vgl. ebd.

255 Eberlein, Karl Kurt: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins, Düsseldorf 1929, S. 25.

256 Ebd., S. 21.

257 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 245.

258 Vgl. Schmitz, Thomas: Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuried 2002, S. 191.

259 Horn 1928, S. 146.

260 Schmitz 2002, S. 191.

stützung und Hilfe« (1844) oder der »Künstlerverein Malkasten« (1848), hinzu, die jedoch nicht dezidiert die Herausgabe von Graphiken forcierten, sondern vielmehr den Künstlern im Allgemeinen unter die Arme griffen oder die Geselligkeit unter den Künstlern pflegten.

Es etablierte sich demnach in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Anfertigung von Reproduktionsstichen, hauptsächlich getragen durch Förderer. Parallel dazu, jedoch in kleinerem Umfang, entwickelte sich auch die Künstlergraphik, die sich primär in der Herausgabe von Mappenwerken äußerte.

4 Künstlervereinigungen

Nachdem es, wie bereits aufgezeigt, in der ersten Jahrhunderthälfte verstärkt gemeinschaftliche Illustrationsprojekte gab und sich nur wenige Künstler individuell mit Künstlergraphiken auseinandersetzten, schiefen die graphischen Bemühungen um die Jahrhundertmitte fast gänzlich ein.²⁶¹ Zwar hatte Joseph Keller die Lehrerstelle der Kupferstichklasse an der Kunstakademie von 1838 bis zu seinem Tod 1873 inne, doch konzentrierte er seine Bemühungen auf den Reproduktionsstich, der zu dieser Zeit noch dominant bei der Verbreitung von bekannten Gemälden war. Darüber hinaus verschlechterten sich die Arbeitsbedingungen nach dem Akademiebrand im März 1872 enorm. Erst mit der offiziellen Amtsübernahme durch Carl Ernst Forberg im Jahr 1879 erlebten die graphischen Künste in Düsseldorf einen erneuten Aufschwung. Freilich bestand die Kupferstichklasse als solche während der gesamten Zeit (1819–1918), jedoch ist ein Wandel im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wahrzunehmen.²⁶² Die feste Klassenstruktur löste sich immer weiter auf und ging in ein loses Gefüge über. Die Studenten gehörten primär einer Malklasse an – eine alleinige Ausbildung als Graphiker war nicht mehr vorgesehen. Vielmehr sahen die interessierten Eleven die Ausübung der graphischen Techniken als Experimentierfeld an und arbeiteten in diesem Umfeld an extrakurrikulären Projekten. Die Tatsache, dass es keinen verbindlichen Schülerstamm mehr gab, war zum einen unerfreulich, eröffnete aber zum anderen die Möglichkeit, in der Graphik und besonders in der Radierung neue Wege zu gehen und konventionelle Formen wie Reproduktionsaufträge zu vernachlässigen sowie eine traditionelle Technik zeitgemäß zu interpretieren. Doch

261 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 11.

262 Vgl. ebd.

trotz der Bemühungen seitens der Akademie, die Graphikklasse weiterhin zu unterstützen, und gerade „seitdem auch bei uns [im Rheinland] die malerischen Bestrebungen in den Vordergrund traten [und damit] ein Wandel in den Anschauungen zu Gunsten der Radierung statt [fand]“, verlagerte sich die Produktion der Malerradierung in den privaten beziehungsweise Vereinsbereich. Diese Entwicklung war deutschlandweit zu beobachten, denn es war allgemein üblich, sich zu dieser Zeit in Vereinen und Kolonien zusammenzutun.²⁶³ Gerade in Düsseldorf hatten solche Vorhaben bereits Tradition.²⁶⁴ So manifestierte sich der enorme „Zusammenhalt der Künstler untereinander [...] nicht nur in den vielen Künstlervereinigungen (Malkasten, Radirclub, Laetitia, Orient, Tartarus etc.), zu denen man sich bereitwillig zusammenschloss, sondern auch in den zahlreichen Kooperationen bei großen Aufträgen.“²⁶⁵ Die Größe und damit auch die Ziele und das Wirken dieser Vereinigungen unterschied sich jedoch enorm voneinander.²⁶⁶

4.1 Düsseldorf Radirclub

Den entscheidenden Ausgangspunkt für die Entwicklung der graphischen Künste in Düsseldorf stellte die Gründung des »Radirclubs« dar. Carl Ernst Forberg rief diesen Verein im Jahr 1879 ins Leben. Er gilt als „der erste Akademiker, in dessen Schaffen gegen Ende des Jahrhunderts die Originalradierung stark in den Vordergrund [trat], nur gelegentlich durch einen Reproduktionsauftrag unterbrochen.“²⁶⁷ Daher war Forberg nicht nur für den Fortgang der Druckgraphik an der Akademie, sondern auch im Hinblick auf die freie Künstlerschaft wegweisend.²⁶⁸

Der früheste Radierverein in Deutschland wurde 1876 in Weimar gegründet, Berlin folgte 1886 und München 1891.²⁶⁹ Forberg kann also als Wegbereiter gesehen werden. Dieses Engagement für die Entwicklung der Künstlergraphik ist darauf zurückzuführen, dass er zwischen dem Ende seines Studiums bei Joseph Keller an der Kunstakademie Düsseldorf und seinem Amtsantritt 1879 als dessen Nachfolger eine Stelle in Wien bei der »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« innehatte.

263 Vgl. Moeller 1984, S. 26.

264 Vgl. Kapitel 3.2

265 Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 10.

266 Vgl. Moeller 1984, S. 26.

267 Trier 1973, S. 112.

268 Vgl. ebd.

269 Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 6. Jg. 1895, S. 233.

In Wien wurde 1871 die »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« mit dem Ziel gegründet, alle Bereiche der graphischen Kunst zu fördern.²⁷⁰ Mitglieder waren unter anderem Rudolf Eitelberger, Max Dvorak, Alois Riegl, Julius von Schlosser, Moritz Thausing und Franz Wickhoff.²⁷¹ Zwischen 1879 und 1933 erfolgte die Herausgabe der Zeitschrift »Die graphischen Künste«, die zu den „ältesten illustrierten Kunstzeitschriften im deutschen Sprachraum gehörte“²⁷² und darüber hinaus „das erste Fachorgan für grafische Künste“²⁷³ darstellte. „Mit Reproduktionsgrafiken, fotomechanischen Reproduktionen oder Originalgrafiken illustriert, behandeln die Beiträge neben den grafischen Techniken vor allem Künstler, Künstlervereinigungen, Sammlungen und aktuelle Ausstellungen.“²⁷⁴ Gerade in den 1880er und 1890er Jahren ging der Trend dahin, die Themen der Zeitschriftenpublikationen auszdifferenzieren und Unterschiede zwischen Publikums- und Fachzeitschriften, „die sich auf einzelne Kunstbereiche oder Kunstrichtungen spezialisierten“²⁷⁵, deutlich zu machen.

Zusätzlich zur Publikation der Zeitschrift wurden Reproduktions- und Originalgraphiken in Galeriewerken, Einzelgraphiken und Graphikmappen herausgegeben.²⁷⁶ Die Gesellschaft betrieb ab 1877 eine eigene Druckerei, organisierte ab 1883 mehrere Ausstellungen und plante die Gründung eines Graphikmuseums.²⁷⁷ Die Bestrebungen waren demnach sehr vielfältig, und man benötigte im Besonderen für die Herausgabe der außerordentlichen Projekte, auch auf Grund der zahlreichen zu reproduzierenden Werke, auswärtige Künstler.²⁷⁸ Hierfür kam Carl Ernst Forberg nach Wien und fertigte einige „größere Stiche nach alten Meisterwerken aus Wiener Galerien und Sammlungen“²⁷⁹ an. Daher kann davon ausgegangen werden, dass er mit den Leitgedanken und Bemühungen der Gesellschaft vertraut war, und es liegt nahe, dass er nach dem Beginn seiner Professur für Kupferstichkunst in Düsseldorf versuchte, einen ähnlich ausgerichteten Verein zu etablieren, um die graphischen Künste auch im Rheinland zu fördern.

270 Vgl. Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 7, Leipzig 1907, S. 721f.

271 Vgl. Tröger, Sabine: Kunstpopularisierung und Kunstwissenschaft. Die Wiener Kunstzeitschrift "Die Graphischen Künste" (1879-1933), München 2011, S. 8.

272 Ebd.

273 Ebd.

274 Ebd.

275 Ebd., S. 13.

276 Vgl. ebd., S. 25.

277 Vgl. ebd., S. 32f.

278 Vgl. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1. Jg., Nr. 1 1872, S. 6.

279 Vgl. ebd.

Bei dem »Düsseldorfer Radirclub« handelte es sich um einen eingetragenen Verein, dessen Statuten bis heute erhalten sind. Diese geben einen Einblick in die Organisationsstrukturen und liefern Anhaltspunkte im Vergleich zu den noch zu besprechenden Künstlervereinigungen.

Direkt in § 1 war der Zweck des Vereins, „die Radirkunst zu pflegen und eigene Erzeugnisse zu publizieren“²⁸⁰, manifestiert (Abb. 1). Ziel war es, dadurch den „zeitgenössischen Kunstgeschmack“²⁸¹ zu verbessern sowie „die Düsseldorfer Kunstfreunde zum Sammeln von Druckgraphik zu ermuntern“²⁸². Auch § 2 und § 3 enthalten Informationen, die im weiteren Verlauf als Referenzen gesehen werden können. So war festgelegt, dass nur Düsseldorfer Künstler aktive Mitglieder werden konnten.²⁸³ Weiter war die Mitgliedschaft auf drei Jahre bestimmt, und es wurde erwartet, dass sich die Künstler eifrig beteiligten.²⁸⁴ Leider geht aus der Formulierung nicht eindeutig hervor, was genau damit gemeint war. Die Zahl der Mitglieder war beschränkt, eine exakte Angabe wird jedoch nicht genannt. Die Mitgliederanzahl wurde einmal jährlich von der Hauptversammlung festgelegt.²⁸⁵ § 3 klärt die Publikationsmodalitäten, indem festgeschrieben ist, dass eine

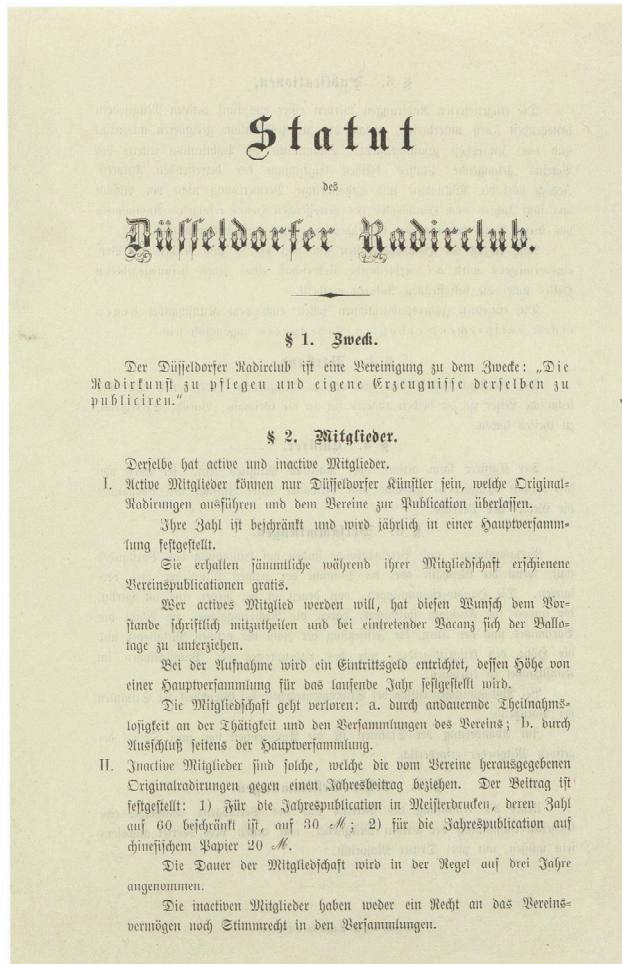


Abbildung 1: Statut des Düsseldorfer Radirclubs, fol. 1v, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Düsseldorf, M 30. Bildquelle: Dr. Axel-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 208.

280 § 1 Statut des Düsseldorfer Radirclub, siehe Abb. 1.

281 Tröger 2011, S. 25.

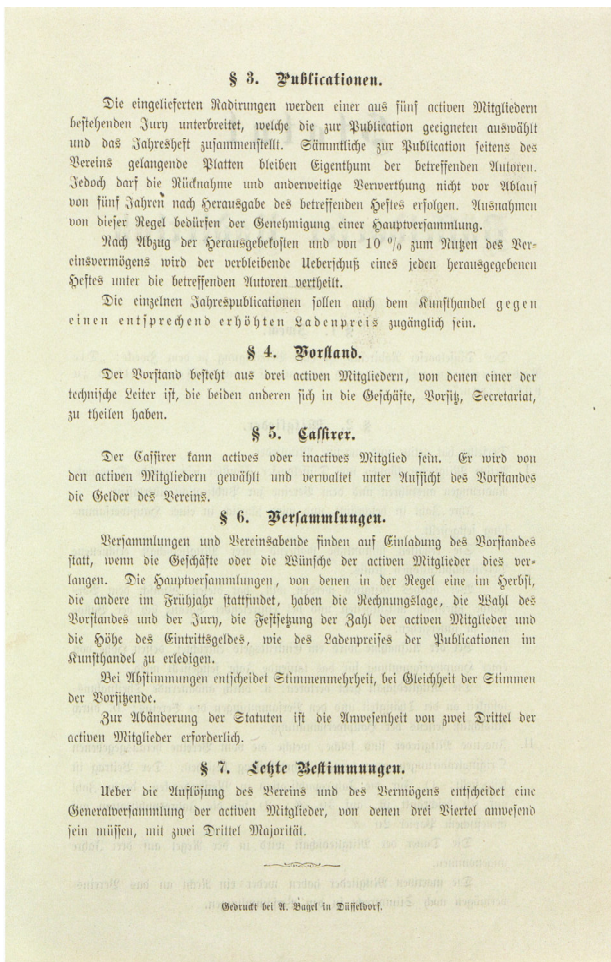
282 Rudolph 1973, S. 112.

283 Vgl. § 2 Statut des Düsseldorfer Radirclub, siehe Abb. 1.

284 Ebd.

285 Vgl. § 2 Statut des Düsseldorfer Radirclub, siehe Abb. 1.

Jury von fünf aktiven Mitgliedern aus den eingereichten Radierungen diejenigen bestimmte, die für die Herausgabe geeignet waren (Abb. 2).²⁸⁶ In den weiteren Absätzen



werden alle Bereiche des Vereinslebens genauestens festgelegt.²⁸⁷ Daraus folgt, dass der »Düsseldorfer Radirclub« ein gut organisierter Verein mit hierarchischer Struktur war.

Wenn davon ausgegangen wird, dass sich Forberg bei der Gründung des »Düsseldorfer Radirclubs« an der Wiener »Gesellschaft für vervielfältigende Kunst« orientierte, lässt sich daraus schließen, dass der grundsätzliche Leitgedanke, die graphischen Künste über die reine Reproduktionsgraphik hinaus zu fördern und diese möglichst vielen Menschen zugänglich zu machen, von Wien übernommen wurde. Diese Bestrebungen implizieren zum einen einen ökonomischen Aspekt, nämlich Publikationen des Vereins als weitere Einnahmequelle zu nutzen, und zum anderen die Absicht, graphische

Abbildung 2: Statut des Düsseldorfer Radirclubs, fol. 1r, Künstlerverein Malkasten (Archiv), Düsseldorf, M 30. Bildquelle: Dr. Axel-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 209.

Werke bei Sammlern zu etablieren und darüber indirekt eine Art Geschmacksbildung zu erreichen.

Wie bereits aufgezeigt, gilt Carl Ernst Forberg als Initiator des Vereins und war somit die zentrale Persönlichkeit, um die sich die weiteren Mitglieder gruppierten. Er kann als Vermittler im Bereich der graphischen Künste gesehen werden, da er sowohl der Tradition

286 Vgl. § 3 Statut des Düsseldorfer Radirclub, siehe Abb. 2.

287 Vgl. Abb. 2.

des Reproduzierens verpflichtet war, als auch eigenständige Werke schuf.²⁸⁸ Zwar verdiente er seinen Lebensunterhalt an der Akademie,²⁸⁹ aber das hielt ihn nicht davon ab, einen freien Radierclub zu gründen und in diesem ganz verschiedene, auch nicht-akademische Künstler zu versammeln. Sein Aufgabenbereich im Verein war vermutlich im administrativen Feld angesiedelt, da er sich nicht mit eigenen Arbeiten an den herausgegebenen Radiermappen beteiligte.

Die Anzahl der Vereinsmitglieder war mit 29 Personen verhältnismäßig hoch (Abb. 3).²⁹⁰ Als erste Beteiligte nannte seine Tochter, Ilse Folkhart-Forberg, in ihrem Beitrag über das Leben und Wirken ihres Vaters für den Jahresbericht der »Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf« seine engen Freunde, unter anderem Christian Kröner (1838–1911), Eugen Dücker und Ernst Preyer (1842–1917).²⁹¹ Es befanden sich sowohl ältere Künstler, geboren in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, als auch jüngere Künstler im Verein.²⁹² Die inhaltliche Ausrichtung beschränkte sich indes nicht auf eine Gattung, vielmehr lassen sich Künstler mit sehr unterschiedlichen Schwerpunktthemen finden.²⁹³

Auffallend stark vertreten war die Gruppe der Landschaftsmaler. Hierbei federführend erscheint Eugen Dücker, der, von der Kunstakademie St. Petersburg kommend, 1872 die Leitung der Landschaftsklasse in Düsseldorf übernommen hatte.²⁹⁴ Einige seiner Schüler, darunter Oskar Hoffmann (1851–1912), Friedrich Dorn (1861–1901) und Otto Strützel (1855–1930), schlossen sich mit ihrem Lehrer ebenfalls dem Verein an. Zudem waren unabhängige Landschaftsmaler wie Carl Irmer (1834–1900), der mit Christian Kröner und Eugen Dücker befreundet war,²⁹⁵ Josef Willroider (1838–1935) oder Carl Ludwig Fahrbach (1835–1902), ein Schüler von Johann Wilhelm Schirmer aus Karlsruhe, und darüber hinaus auch Privatschüler bekannter Düsseldorfer Größen wie Heinrich Deiters (1840–1916) oder Themistokles von Eckenbrecher (1842–1921), die stark von Andreas und Oswald Achenbach geprägt wurden, Mitglieder des »Düsseldorfer Radierclubs«.²⁹⁶

288 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 364.

289 Forberg war zwischen 1879 und 1911 Professor für Kupferstichkunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Vgl. ebd.

290 Vgl. Abb. 3.

291 Vgl. Folkhart-Forberg, Ilse: Ernst Forberg (1844-1915), in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1941-44, S. 41. / Alle gelisteten Namen: Adolf Schill, Christian Kröner, Eugen Dücker, Karl Irmer, Themistokles von Eckenbrecher, Karl Jutz, Carl Friedrich Deiker, Jakobus Leisten, Carl Ludwig Fahrbach, Ernest Preyer und Peter Janssen.

292 Vgl. Abb. 3.

293 Vgl. ebd.

294 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 293.

295 Vgl. Horn 1928, S. 152.

296 Vgl. Lexikon der DD MS, Bd. 1-3.

Den Landschaftlern gegenüber stand eine Reihe von Genremalern. Besonders hervorzuheben in Bezug auf den »Düsseldorfer Radirclub« sind dabei Jakobus Leisten (1844–1918), der nach seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Kunstakademie für einige Jahre in München ansässig war²⁹⁷ und sich aktiv an den Radiermappen beteiligte, sowie Ernst Bosch (1834–1917), der als Sohn eines Lithographen und Schüler von Carl Ferdinand Sohn (1805–1867) und Wilhelm von Schadow als einer der charakteristischsten Genremaler der Düsseldorfer Malerschule der zweiten Jahrhunderthälfte gilt.²⁹⁸ Außerdem traten dem Verein bei: Karl Hoff (1838–1890), Friedrich Hiddemann (1829–1892), der nach einer Lithographenlehre an die Kunstakademie Düsseldorf kam und mit Ernst Bosch in einem Atelier arbeitete,²⁹⁹ Henrik Nordenberg (1857–1928) und Hans Dahl (1849–1937), die beide wiederholt Motive aus dem Volksleben darstellten.³⁰⁰

Darüber hinaus befanden sich die führenden Tier- und Jagdmaler im Verein. Christian Kröner war von diesen der Vertreter, der vom Publikum am meisten geschätzt wurde.³⁰¹ Seine Darstellungen trafen wohl am besten den Geschmack des zeitgenössischen Publikums, gerieten nach der Jahrhundertwende jedoch schnell in Vergessenheit. Nach Horn stellte er die mitteldeutsche Landschaft, samt ihrer Fauna, am anschaulichsten dar.³⁰² Anders verhielt es sich mit Carl Jutz d. Ä. (1838–1916), der in seiner Motivwahl nicht von von Enten und anderem Geflügel abwich und sich damit einen bleibenden Ruf erobern konnte.³⁰³ Abschließend ist Carl Friedrich Deiker (1836–1892) zu nennen, der aus Karlsruhe nach Düsseldorf übersiedelte und in vielen seiner Werke dramatische Jagdszenen darstellte.³⁰⁴

Dieser Überblick soll aufzeigen, dass es sich bei den aktiven Mitgliedern des »Düsseldorfer Radirclubs«, bis auf Forberg selbst, um Maler handelte, die unterschiedliche Gattungen und Bildthemen bedienten. Alle hatten ihre Ausbildung an der Kunstakademie Düsseldorf oder im weiteren Umfeld erhalten und gehörten zu Künstlern des „ersten Ranges“³⁰⁵. Es handelte sich demnach um „bereits anerkannte Maler [...], [die] auch graphisches Talent an den Tag legten.“³⁰⁶

297 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 322.

298 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 172.

299 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 104.

300 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 258. / Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 48.

301 Vgl. Horn 1928, S. 149.

302 Vgl. ebd., S. 150.

303 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 202.

304 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 272.

305 Schaarschmidt 1902, S. 244.

306 Horn 1928, S. 149.

Der »Düsseldorfer Radireclub« gab fünf Radiermappen heraus. Diese erschienen jedoch in unregelmäßigen Abständen und in geringer Auflage.³⁰⁷ An diesen Publikationen beteiligten sich jedes Mal unterschiedliche Künstler, was zum einen auf deren Fluktuation zurückzuführen und zum anderen der Jury geschuldet sein mag. Paul Horn skizzierte bereits 1928 in seinem Grundlagenwerk »Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit« die Situation in Düsseldorf darüber hinaus als schwierig für die Verbreitung von Graphiken, da im Rheinland zwar zahlungskräftige Sammler ansässig waren, diese jedoch fast ausschließlich in Malerei investierten.³⁰⁸ Anderweitige Aktivitäten des Vereins hat auch die neuere Forschung nicht ermitteln können. Ebenso verhält es sich mit der Auflösung des Vereins. Zwar war im Statut festgeschrieben, dass eine Auflösung mehrheitlich beschlossen werden müsse,³⁰⁹ jedoch liegen darüber keine Dokumente vor. Die Bestandsdauer von ungefähr zehn Jahren wird in der Literatur als verhältnismäßig kurz gewertet.³¹⁰ Auch mögliche Gründe für eine Auflösung, wie geringe Nachfrage der Radiermappen oder Spannungen zwischen den Mitgliedern, können lediglich vermutet werden.

4.2 Künstlerclub St. Lucas

Wie bereits angedeutet, war die Situation für die Graphiker im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht optimal.³¹¹ Zwar zielten die Bemühungen des »Düsseldorfer Radireclubs« darauf ab, die Künstlergraphik zu fördern und herauszugeben, jedoch verliefen diese Aktivitäten nach einigen Jahren im Sande und führten nicht zu einem Zuwachs im graphischen Segment. Darüber hinaus ließen der „akademische Lehrbetrieb“³¹² und der „etablierte Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen“³¹³ den jungen Künstlern keine hinreichende Unterstützung mehr zukommen, denn diese konservativen Institutionen legten ihr Hauptaugenmerk auf gewinnbringende bereits bekannte Künstler. Ökonomisch notwen-

307 Vgl. ebd.

308 Vgl. ebd.

309 Vgl. Abb. 2.

310 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 245. / Horn 1928, S. 149.

311 Umstrukturierung der Kupferstichklasse an der Akademie, Aufkommen der Fotografie als reproduzierendes Medium, wenig Sammlerinteresse.

312 Drenker-Nagels, Klara: August Deusser als Kunstpolitiker, in: Drenker-Nagels, Klara (Hg.): August Deusser. Leben und Werk, Köln 1995, 45–62, S. 45.

313 Paffrath, Hans: Olof Jernberg (1855-1935). Ein Düsseldorfer Landschaftsmaler im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, München, S. 37.

dig war es jedoch, für die nachfolgende Künstlergeneration immer noch, an der staatlichen Akademie aufgenommen zu werden und im Laufe der Zeit zum Meisterschüler aufzusteigen. Nur so war es möglich, an öffentliche Aufträge zu gelangen und sich als anerkannte Künstler zu etablieren.³¹⁴ In Folge dessen wuchs die Spannung zwischen dem traditionellen Akademiebetrieb und der Aufbruchsstimmung unter den jungen Künstlern und führte zu einer latenten Unzufriedenheit. Besonders die Landschaftsmaler, „die in Düsseldorf stärker denn je den Ton angaben“³¹⁵, fühlten sich durch die bereits bestehenden Institutionen nicht ausreichend vertreten. In den etablierten Vereinen fanden sie keinen Raum für ihre Werke, was unter anderem an den hierarchischen Vereinsstrukturen und der damit einhergehenden Begutachtung und Auswahl von Ausstellungsstücken lag.³¹⁶ Hinzu kamen die immer stärker werdende Anziehungskraft Berlins und Münchens als Kunstzentren und parallel dazu die Bestrebungen Düsseldorfs, dem entgegen zu wirken.³¹⁷ So „kam es in den Kreisen der jungen Künstler seit den neunziger Jahren verstärkt zur Bildung von Vereinigungen, die sich mehr oder weniger ausdrücklich den aktuellen Strömungen verpflichtet fühlten.“³¹⁸ Diese Vereinigungen wurden im Gegensatz zur traditionellen Leitung der Akademie und im speziellen zu dem von Schadow gegründeten »Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen« von motivierten Künstlern gegründet, die ausschließlich ihre Interessen verfolgten, ohne Rücksicht auf die politische Situation oder anderweitige Einschränkungen zu nehmen.³¹⁹ Beeinflusst von dieser Stimmung gründeten junge Düsseldorfer Künstler den »Künstlerclub St. Lucas«, der als direkter Nachfolger des »Düsseldorfer Radirclubs« verstanden

314 Vgl. Drenker-Nagels 1995, S. 45.

315 Paffrath 1987, S. 37.

316 Vgl. Drenker-Nagels 1995, S. 46.

317 Vgl. Ausst.-Kat. 2013/14, S. 29.

318 Drenker-Nagels 1995, S. 45. Beispiel dafür ist die »Freie Vereinigung Düsseldorfer Künstler«, die sich gegen „[...] die Unterdrückung bestimmter, von der akademischen Tradition abweichender Kunststrichtungen auf den wenigen offiziellen und den vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen veranstalteten Ausstellungen“ wendete (Moeller 1984, S. 25.)

319 Vgl. Paffrath 1987, S. 12.

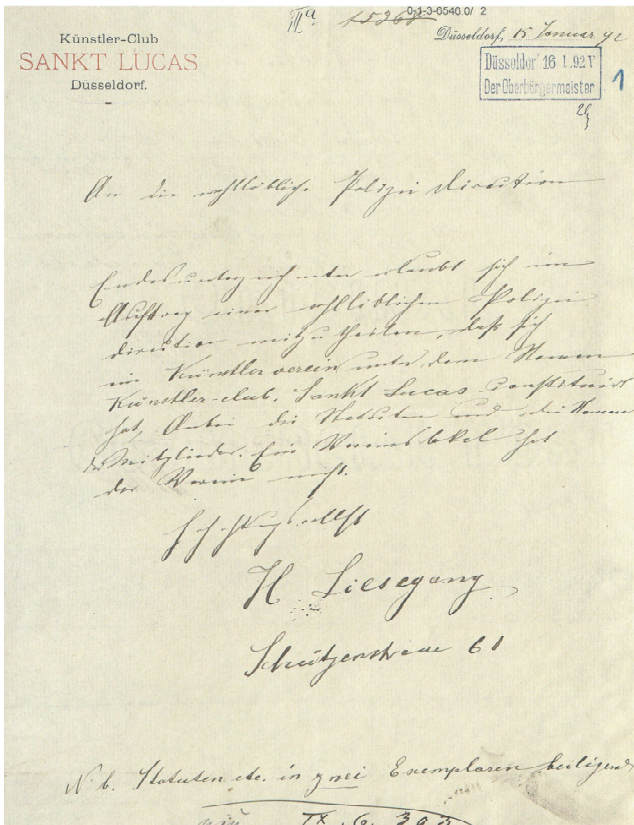


Abbildung 4a: Der Künstlerclub "Sankt Lucas" (Polizeiliche Vereinsakte), Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 210.

ebenso die »Kunstchronik«, wo es heißt: „Ein Jahr später [1892] konstituierte sich der Klub St. Lucas, eine Vereinigung der hervorragendsten Mitglieder der Sezession, die augenblicklich das Beste gibt, was die Kunst und Jugend der Stadt zu geben vermag.“³²⁴ Diese Quellen sind alle aus den unmittelbaren Folgejahren der Vereinsgründung, und es kann somit das Jahr 1892 als gesicherter Gründungszeitpunkt festgelegt werden.

wurde.³²⁰ Die Gründung erfolgte am 15. Januar 1892, der sich als Datum mit der polizeilichen Vereinsakte belegen lässt (Abb. 4).³²¹ Die erste Radiermappe wurde direkt 1892 herausgegeben. Darin befand sich ein dreiseitiges Begrüßungsblatt (Abb. 5, Abb. 6, Abb. 7), in dem die Vereinsmitglieder die Absichten des Clubs über das vorliegende Vereinsstatut (Abb. 8)³²² hinaus erläuterten. Arthur Kampf, einer der Gründungsväter, schreibt in seiner Autobiographie, dass er gemeinsam mit seinem Bruder Eugen und dem Landschaftsmaler Olof Jernberg „im Jahre 1892 [...] den Lukas-Klub“³²³ gegründet habe. Auf dieses Jahr verweist

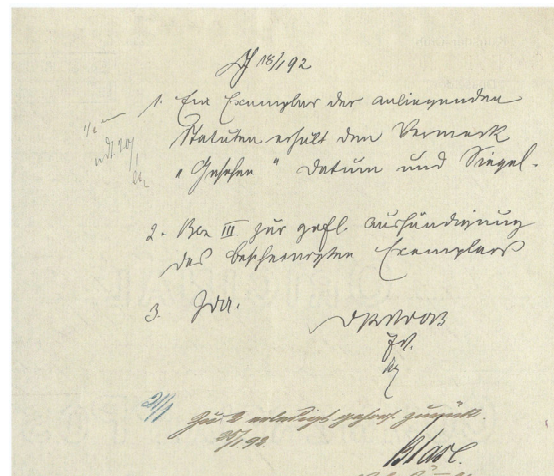


Abbildung 4b: Der Künstlerclub "Sankt Lucas" (Polizeiliche Vereinsakte), Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 211.

320 Vgl. Horn 1928, S. 158.

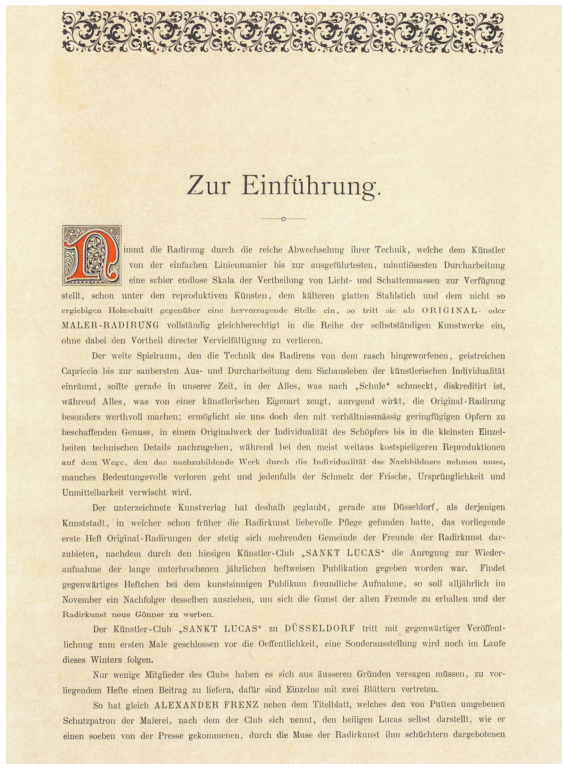
321 Vgl. Abb. 4.

322 Vgl. Abb. 8.

323 Kampf, Arthur: Aus meinem Leben, Aachen 1950, S. 24.

324 Kunstchronik, 7. Jg. 1896, S. 201.

In der ersten herausgegebenen Radiermappe des Clubs befand sich, wie bereits erwähnt, ein dreiseitiges Einlegeblatt, indem die Mitglieder ihre Ziele und Gedanken mitteilten.³²⁵ Darin wurde zuallererst die Wahl des Namens legitimiert.



So hat gleich Alexander Frenz [...] [das] Titelblatt, welches den von Putten umgebenen Schutzpatron der Malerei, nach dem der Club sich nennt, den heiligen Lucas selbst dargestellt, wie er einen soeben von der Presse gekommenen, durch die Muse der Radirkunst ihm schüchtern dargebotenen ersten Abzug mit wohlwollendem aber scharfem Auge gerechter Würdigung zu unterziehen im Begriffe steht, [...].³²⁶

Die Tradition der Lukas-Bruderschaften geht in Europa zurück bis ins 14. Jahrhundert, wo sich zum einen Maler beziehungsweise Künstler zusammentaten, die beruf-

Abbildung 5: Zur Einführung, S. 1, 1892, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie DD (NRW). Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn, "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 216.

spezifische Fragen in ihren Statuten verankerten, und zum anderen religiöse Laienbruderschaften gründeten die in ihren Statuten gemeinsame religiöse Handlungen vereinbarten.³²⁷ Ab Mitte des 15. Jahrhunderts wandelte sich das Bild hin zu weltlich-wirtschaftlichen Künstlerzusammenschlüssen, die lediglich

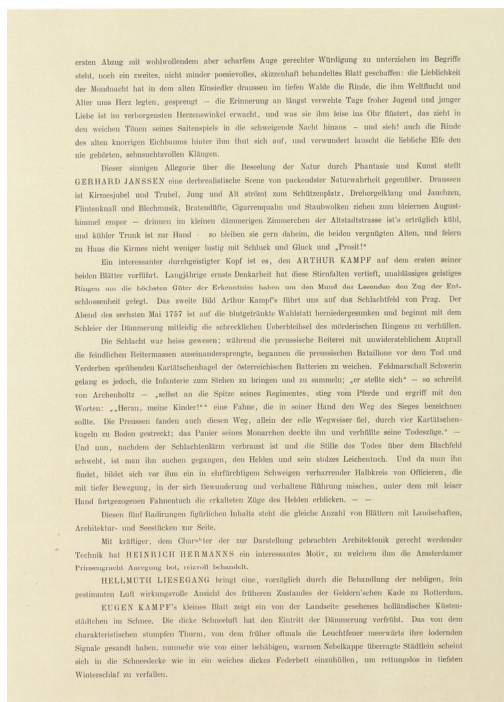


Abbildung 6: Zur Einführung, S. 2, 1892, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie DD (NRW). Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn, "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 217.

325 Vgl. Abb. 5, 6, 7.

326 Abb. 5.

327 Vgl. LDK, Bd. 4, 2004, S. 415. Lehr, Fritz Herbert: Die Blütezeit romantischer Bildkunst – Franz Pffor der Meister des Lukasbundes, Marburg a. d. Lahn 1924.

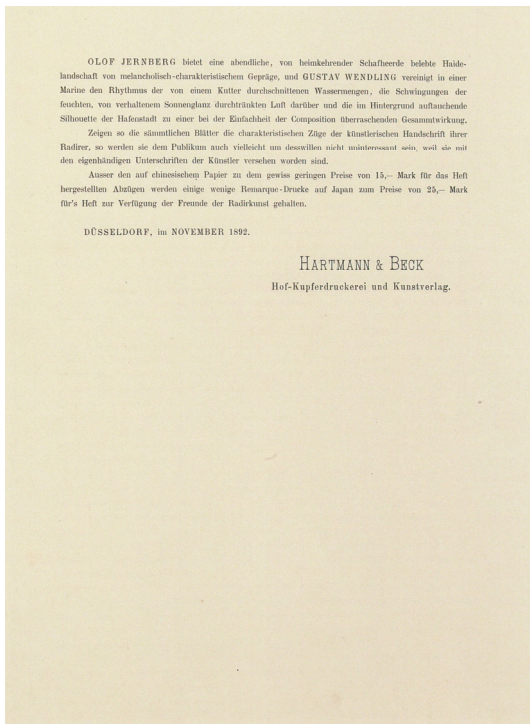


Abbildung 7: Zur Einführung, S. 3, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie DD (NRW). Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 218.

einzelne Züge der Lukasverehrung übernehmen.³²⁸ Als erster „neuzeitlicher dt. Künstlerbund“³²⁹ gilt die in Wien im Jahr 1809 gegründete »Lukas-Bruderschaft«, der ein „religiös motiviertes Erneuerungsideal für Kunst, Religion und Gesellschaft“³³⁰ zugrunde liegt. In der Frühzeit ihres Schaffens kehrten sie sich bewusst von den überkommenen Anschauungen der Wiener Kunstakademie ab und bildeten einen Kreis von Künstlern um Johann Friedrich Overbeck und Franz Pfors, deren Ideale der Kunsttheorie der deutschen literarischen Frühromantik, namentlich den »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, entsprachen und die sich an frühitalienischer und altdeutscher Kunst orientierten.³³¹ Nach der Übersiedelung nach Rom im Jahr 1810 schlossen sich unter anderem Peter Cornelius und Wilhelm Schadow der Vereinigung an.³³² Gerade Cornelius gilt als einer der offensivsten und erfolgreichsten Vertreter dieser Ideale.³³³ Zwischen 1821 und 1824 war er Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und ebnete Schadow, der 1826 die Stelle übernahm, den Weg.³³⁴ Beide waren somit wichtige Persönlichkeiten in der Kunstszene Düsseldorfs und

schlossen sich unter anderem Peter Cornelius und Wilhelm Schadow der Vereinigung an.³³² Gerade Cornelius gilt als einer der offensivsten und erfolgreichsten Vertreter dieser Ideale.³³³ Zwischen 1821 und 1824 war er Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und ebnete Schadow, der 1826 die Stelle übernahm, den Weg.³³⁴ Beide waren somit wichtige Persönlichkeiten in der Kunstszene Düsseldorfs und

328 Vgl. ebd.

329 Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 5, Leipzig 2004, S. 116.

330 Ebd. Bachleitner, Rudolf: Die Nazarener, München 1976. Fastert, Sabine: Zwischen Ritterroman, Geschichtswissenschaft, Legenden- und Sagenwelt – Mittelalterrezeption bei den Nazarenern, Stuttgart 2008.

331 Vgl. Ziemke, Hans-Joachim: Zum Begriff der Nazarener, in: Die Nazarener, hg. von Städelsches Kunstinstitut (Ausst.-Kat.), Frankfurt am Main 1977, 13-16.

332 Vgl. Ziemke, Hans-Joachim: Die Anfänge in Wien und in Rom, in: Die Nazarener, hg. von Städelsches Kunstinstitut (Ausst.-Kat.), Frankfurt am Main 1977, 41-58, S. 48.

333 Vgl. ebd. / Nerlich, France: Die Malerei in Deutschland im 19. Jahrhundert. Religion und Politik. Die Nazarener und die Schule von Düsseldorf, Colin 2008 / Schindler, Herbert: Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982 / Büttner, Frank: Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, Habil.-Schr., Würzburg 1978.

334 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 249f. / Grewe, Cordula: Wilhelm Schadow – Werkverzeichnis der Gemälde mit einer Auswahl der dazugehörigen Zeichnungen und Druckgraphiken, Petersberg 2017.

brachten neue Impulse in die Stadt am Rhein. Untrennbar mit der Person Schadows verbunden ist zum Beispiel die Akademiereform von 1831, aber auch sein Engagement für das gesellschaftliche Leben in der Stadt.³³⁵

Die Gründer des »Künstlerclub St. Lucas« stellten sich mit der Namenswahl bewusst in die Tradition der Lukas-Gilden bzw. -Bruderschaften. Jedoch waren ihre Ziele weder religiös motiviert noch gingen sie auf größere gesellschaftliche Veränderungen aus. Vielmehr bezogen sie sich auf den heiligen Lukas bei ihrer Verbindung und der damit einhergehen-

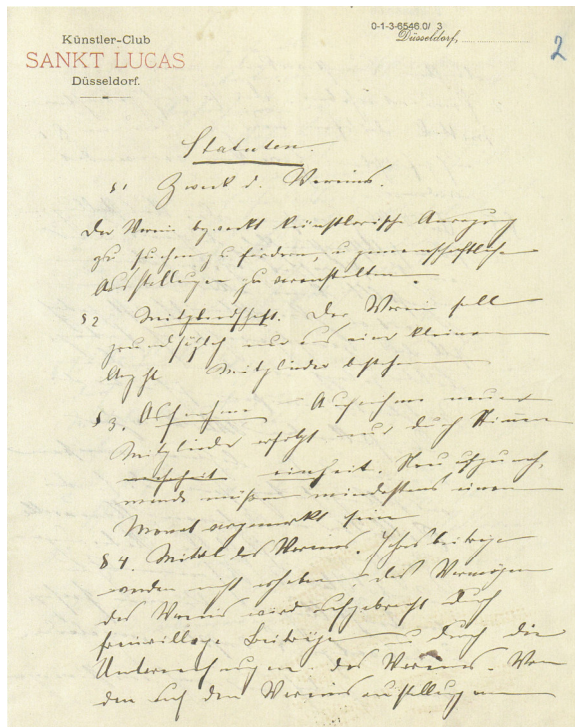


Abbildung 8a: Statuten des Künstler-Clubs Sankt Lucas Düsseldorf, fol. 2, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 212.

den Freundschaft als den traditionellen Schutzpatron der Künstler. Ihre Vorhaben, besonders die Tradition der in Düsseldorf gepflegten Radierkunst zu bezeugen und zu befestigen,³³⁶ setzten sie einträchtig um, ohne jedoch kunsttheoretische Ideale zu verfolgen.³³⁷

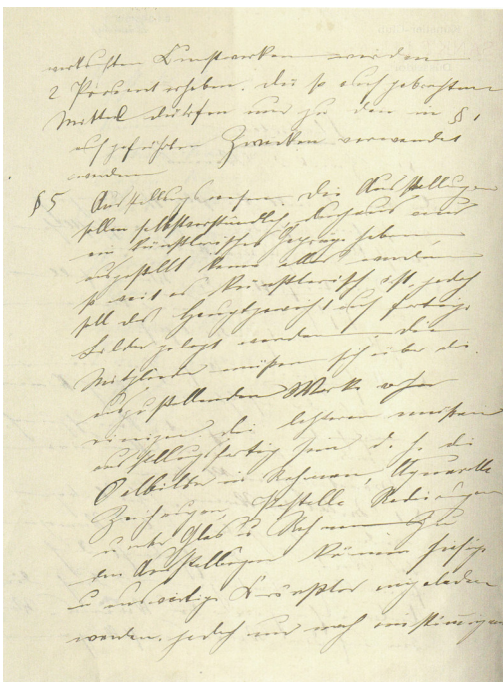


Abbildung 8b: Statuten des Künstler-Clubs Sankt Lucas Düsseldorf, fol. 2, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 213.

335 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 181f.

336 Vgl. Abb. 5.

337 Vgl. Vössing, Anna: Künstler-Club Sankt Lucas. Eine Künstlervereinigung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 160–176, S. 162.

Über allen Bemühungen stand stets der Leitspruch, die Radierung zu wahren und zu fördern.³³⁸ Dieses Ziel sollte zum einen durch die regelmäßige Herausgabe von Radiermappen erreicht werden, die jeweils im November an Sammler und neue Mäzene verteilt werden sollten,³³⁹ und zum anderen durch gemeinsame jährliche Sonderausstellungen, bei denen jedes Mitglied die Möglichkeit erhielt, mehrere Werke zu präsentieren.³⁴⁰

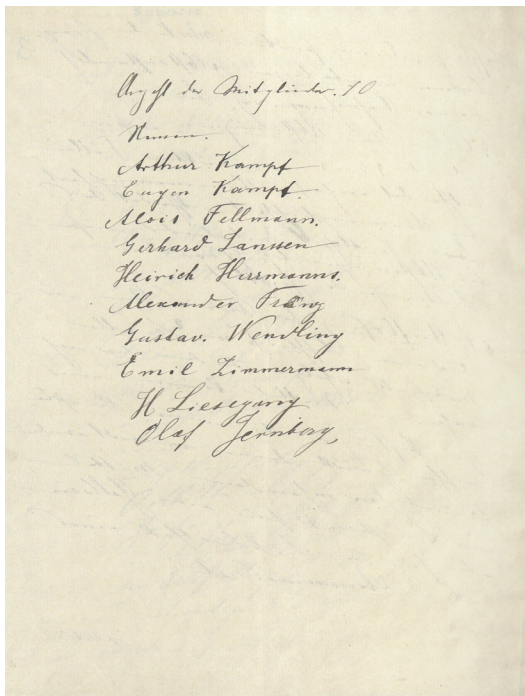


Abbildung 8d: Statuten des Künstler-Clubs Sankt Lucas Düsseldorf, fol. 3, Stadtarchiv Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 215.

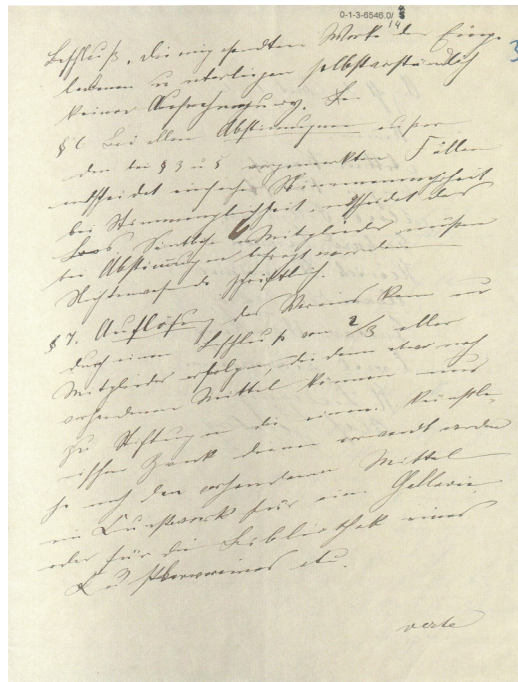


Abbildung 8c: Statuten des Künstler-Clubs Sankt Lucas Düsseldorf, fol. 3, Stadtarchiv Düsseldorf; 0-1-3-6546.0000. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 214.

Da es sich um einen kleinen Kreis von Künstlern handelte, kann davon ausgegangen werden, dass die Mitglieder im persönlichen Austausch standen,³⁴¹ jedoch gab es keine gemeinsamen künstlerischen Prämissen, vielmehr sahen sie sich als Individualisten.³⁴² Arthur Kampf beschreibt in seinen Memoiren das Miteinander als „homogenes und inspirierendes Arbeitsumfeld“³⁴³. Sicherlich standen dahinter auch subjektive, ökonomische Interessen, nämlich die eigenen Werke zu verbrei-

338 Vgl. Abb. 5 / Drenker-Nagels 1995, S. 46.

339 Vgl. Abb. 5.

340 Vgl. Kampf 1950, S. 24.

341 Vgl. Drenker-Nagels 1995, S. 46.

342 Vgl. Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 40.

343 Kampf 1950, S. 24.

ten und sich als Künstler einen Namen zu machen. Gleichwohl ist besonders für die Frühzeit anzunehmen, dass es sich in erster Linie um eine Initiative von befreundeten Künstlern handelte, da die Mitglieder es zum Beispiel kategorisch ablehnten, eine Jury zur Auswahl der auszustellenden Bilder einzusetzen.³⁴⁴

Die Bemühungen der Gruppe entsprachen in weiten Teilen den Aktivitäten anderer Radiervereine im deutschsprachigen Raum.³⁴⁵ Deren grundsätzliches Anliegen war, die Sensibilität gegenüber graphischen Werken zu schärfen und gegen einen Rückgang der Graphik ins Feld zu ziehen.³⁴⁶ Dafür eignete sich besonders die Technik der Radierung, da sie in der Herstellung der Originalzeichnung sehr nahekommt. Die Originalradierung ermöglichte

[...] uns [den Mitgliedern des Künstler-Clubs Sankt Lucas] doch den mit verhältnismässig geringfügigen Opfern zu beschaffenden Genuss, in einem Originalwerk der Individualität des Schöpfers bis in die kleinsten Einzelheiten technischen Details nachzugeben, während bei den meist weitaus kostspieligeren Reproduktionen auf dem Wege, den das nachzubildende Werk durch die Individualität des Nachbildners nehmen muss, manches Bedeutungsvolle verloren geht und jedenfalls der Schmelz der Frische, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit verwischt wird.³⁴⁷

In der zeitgenössischen Presse wurden die Bemühungen der Graphikvereine unterstützt und dazu gedrängt, gerade die Radierung als „edlere Vervielfältigung zu pflegen, um so [...] die wahre, echte Kunstbetrachtung zu fördern.“³⁴⁸

Trotz der Überschneidungen in den persönlichen Bemühungen der Mitglieder des »Künstlerclub St. Lucas« und denen der Vereinigungen anderer Städte, standen für die jungen Düsseldorfer Künstler hauptsächlich die Verbreitung und der Verkauf ihrer eigenen Werke im Mittelpunkt, und erst in zweiter Linie, womöglich sogar nur unterbewusst, spielte die nationale Entwicklung eine Rolle.

Im Gegensatz zum »Düsseldorfer Radirclub«, der von Carl Ernst Forberg initiiert worden war, erwuchs der »Künstlerclub St. Lucas« aus einer Gruppe. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Olof Jernberg (1855–1935), Arthur und Eugen Kampf (1864–1950 / 1861–1933), Heinrich Hermanns (1862–1942), Alois Fellmann (1855–1892), Gerhard Janssen (1863–1931), Alexander Frenz (1861–1941), Gustav Wendling (1862–1932), Emil Zimmermann und Helmuth Liesegang (1858–1945) (Abb.8). Die Bemühungen zur Gründung

344 Vgl. Drenker-Nagels 1995, S. 46.

345 Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 4. Jg. 1893, S. 23.

346 Vgl. ebd.

347 Einlegeblatt, Radiermappe I.

348 Ebd. Zeitschrift für bildende Kunst 1893, S. 23.

einer Vereinigung waren sicherlich auf bereits existierende Freundschaften und Verbindungen zurückzuführen. So schreibt beispielsweise Arthur Kampf in seinen Memoiren, dass er seit seiner „Düsseldorfer Studienzeit [...] mit Helmuth Liesegang, dem später bekannten Landschaftsmaler, eng befreundet“³⁴⁹ war. Ähnlich oder gleichermaßen verhielt es sich bei den anderen Düsseldorfer Künstlern. Nicht zuletzt der »Künstlerverein Malkasten« bot ein Forum für den ständigen Austausch, sowohl auf künstlerischer als auch auf gesellschaftlicher Ebene.

Von den zehn Initiatoren der Vereinigung waren sechs Landschaftsmaler, zwei Genremaler und zwei Historienmaler. Das Gesamtwerk Arthur Kampfs kann in erster Linie der Historienmalerei zugeordnet werden, wobei er gerade in seinen Graphiken oftmals sein angestammtes Feld verließ und Gattungsgrenzen überschritt. Er setzte sich bereits während seiner Studienzeit unter dem Kupferstichlehrer Forberg intensiv mit der Druckgraphik auseinander und hinterließ neben zahlreichen Gemälden ein umfangreiches Œuvre an graphischen Werken.³⁵⁰ Auch Alexander Frenz widmete sich historischen Motiven, wobei sein Schwerpunkt in der Mythologie lag. Zahlreiche Graphiken mit vielseitigen, phantasiereichen Darstellungen lassen sich in seinem Werk ausmachen. Sein Umgang mit der Druckgraphik war sehr spielerisch, was sich deutlich an vielen, die Szenen belebenden Details ablesen lässt. Wie Arthur Kampf war Helmuth Liesegang, zusätzlich zu seiner Ausbildung in der Landschaftsklasse bei Eugen Dücker, Schüler bei dem Kupferstecher Forberg gewesen.³⁵¹ Neben Stadt- und Dorfansichten befasste er sich intensiv mit der Wiedergabe von niederrheinischen Landschaften.³⁵² Diesem Motivbereich widmeten sich auch Jernberg, Hermanns, Wendling und Eugen Kampf, welcher der ältere Bruder des bereits erwähnten Arthur Kampf war. Eugen Kampf kann man in dieser Hinsicht sogar eine Ausschließlichkeit für flandrische und niederrheinische Landschaftsmotive attestieren.³⁵³ Diese Vorliebe führte nicht selten zur Monotonie, die von der Kunstkritik beanstandet wurde, jedoch seinem Erfolg beim Publikum keinen Abbruch tat.³⁵⁴ Sein reges graphisches Schaffen gab er um die Jahrhundertwende zugunsten seiner Malerei auf.³⁵⁵ Für Olof Jernberg scheint es, im Gegensatz zu den bereits genannten Gründungsmitgliedern, keinen Nachweis für eine besondere Beschäftigung mit der Graphik

349 Kampf 1950, S. 22.

350 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 212-216.

351 Vgl. ebd., S. 343-346.

352 Vgl. ebd.

353 Vgl. ebd., S. 218-220.

354 Vgl. ebd.

355 Vgl. ebd.

schon im Vorfeld des Clubs zu geben. Er war durch und durch Landschaftsmaler. Ebenso verhält es sich mit Heinrich Hermanns, der in der Landschaftsklasse von Eugen Dücker gewesen war.³⁵⁶ Neben Darstellungen von Kircheninterieurs findet man häufig Stadtansichten in seinem Werk. Gustav Wendling ist hauptsächlich für seine dem niederländischen Vorbild angepassten Seestücke bekannt. In seinen maritimen Radierungen überwiegen die klare Linie und eine einfache Struktur bei traditionellen Kompositionen. Über den Landschaftsmaler Emil Zimmermann (1858-1898/99) sind keine Einzelheiten, die sein Werk betreffen oder die Ausbildung, bekannt. Jedoch ist wohl anzunehmen, dass er sich motivisch in einem ähnlichen Rahmen wie die bereits erwähnten Künstler bewegte und sicherlich durch seine Kollegen beeinflusst wurde. Hinzu kommen zwei Genremaler, die ebenfalls an der Akademie in Düsseldorf studiert hatten. Alois Fellmann verarbeitete hauptsächlich religiöse Themen. Seine Werke fallen durch figurenreiche Kompositionen auf, die detailgenau ausgearbeitet sind. Da er bereits im Jahr der Gründung des Vereins verschied, befinden sich keine druckgraphischen Arbeiten von ihm in den herausgegebenen Radiermappen. Anders steht es mit Gerhard Janssen, der sich rege mit Werken daran beteiligte. Er war bekannt für seine Trinkszenen und zahlreichen Selbstbildnisse, die er auch als Radierungen schuf.

Um diese Initiatoren gruppierten sich verschiedene andere Künstler.³⁵⁷ Dabei handelt es sich sowohl um Landschaftsmaler wie Hermann Herzog³⁵⁸ und Genremaler wie Otto Heichert oder Peter Philippi³⁵⁹ als auch um Marine-, Militär- und Tiermaler. Jedes Mitglied bereicherte aufgrund seiner individuellen Ausbildung und Erfahrungen, die es auf Reisen und im Austausch mit anderen Künstlern gewonnen hatte, die Gruppe. Allerdings unterschied sich das Engagement der einzelnen Mitglieder stark. Nicht jeder Künstler beteiligte sich an den gemeinsamen Radiermappen. Womöglich bot die Vereinigung für manchen jungen Künstler, über die Präsentation von Graphiken hinaus, eine Plattform, seine Gemälde der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Als Mitglied eines progressiven Vereins wahrgenommen zu werden, denn der »Künstlerclub St. Lucas« galt als „kleiner, vornehmer Künstlerclub [...], der tüchtige, frische, moderne Talente“³⁶⁰ hervorbrachte, konnte ebenfalls von Vorteil sein.

356 Vgl. ebd., S. 82-86.

357 Vgl. dazu Künstlerliste im Anhang.

358 Vgl. Kunstchronik, 8. Jg. 1897, S. 165.

359 Vgl. Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 2.

360 Kunstchronik 1895, S. 200.

Wie in den Vereinszielen formuliert, gab der Club Radiermappen heraus. Die insgesamt vier heute noch fassbaren Mappen sind in unterschiedlichen Abständen publiziert worden. Es hat sich offensichtlich nicht ergeben, jedes Jahr eine Mappe zusammenzustellen. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht überliefert.

Bei diesen Publikationen handelte es sich um verstärkte Pappsammelmappen in der Größe von 50 x 35 cm, in der sich lose Drucke befanden. Zunächst findet sich ein Einlegepapier mit Angaben zu dem Erscheinungsjahr, dem Verlag, den Künstlern und den Titeln der Werke. Nicht jedes Mitglied war immer mit einem Beitrag vertreten. Der ersten Mappe von 1892 lag überdies ein dreiseitiger Text »Zur Einführung«³⁶¹ bei, der in knapper Form die Bestrebungen der Vereinigung und die Werke der Sammelmappe erläuterte. Heft zwei trägt das Erscheinungsjahr 1893 und Heft drei 1894. Eine weitere heute bekannte Mappe ist in das Jahr 1900 datiert, es fehlt jedoch die nähere Angabe, um welches Heft es sich handelt. Dieser Umstand ist ungewöhnlich, da die ersten drei Mappen jeweils mit der Beschriftung Heft eins bis drei versehen sind und das Fehlen Platz für Hypothesen lässt. So wäre es möglich und ist sogar wahrscheinlich, dass auch in den Jahren zwischen 1894 und 1900 Radiermappen herausgegeben wurden, die heute nicht mehr bekannt sind. Diese These stützt ein Zitat aus der Zeitschrift »Die Rheinlande«, wo es heißt: „Die im letzten Heft angekündigte Radierungsmappe der St. Lukas-Gilde ist erschienen [1898]. Sie beweist aufs Neue, dass allen modernen Vervielfältigungskünsten zum Trotz, die Radierung unübertrefflich bleibt.“³⁶² Bis auf dieses Zitat konnten keinerlei Nachweise oder Hinweise auf weitere Publikationen gefunden werden. Anzunehmen wäre darüber hinaus, dass die Aktivitäten der Mitglieder nach den ersten drei Ausgaben etwas zurückgegangen sind und daher nur noch in unregelmäßigen Abständen eine Mappe erschien, die nicht mehr durchnummeriert wurde. Das schwindende Engagement könnte zum einen auf geringere Nachfrage, aber auch auf anderweitige Aktivitäten, zum Beispiel eine größere Konzentration auf Gemäldeausstellungen, zurückzuführen sein.

Zusätzlich zu der Herausgabe der Radiermappen beteiligten sich die Künstler der Vereinigung an diversen Ausstellungen. Zum einen veranstalteten sie ab Dezember 1890³⁶³ eigene Club-Ausstellungen,³⁶⁴ die „für Düsseldorf mustergültig geworden sind“³⁶⁵, zum anderen nahmen sie an öffentlichen Schauen teil. In den Club-Ausstellungen zeigten sie

361 Vgl. Abb. 5, 6, 7.

362 Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 51.

363 Vgl. Die Rheinlande, 2. Jg., Nr. 5 1901, S. 4.

364 Vgl. Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 2. / Begrüßungsblatt Mappe I.

365 Die Rheinlande, 2. Jg., Nr. 5 1901, S. 4.

ausschließlich neue Kunstwerke, die vorher noch nicht präsentiert worden waren.³⁶⁶ Ausgestellt wurde Malerei³⁶⁷ und stets auch eine „stattliche Zahl graphischer Blätter.“³⁶⁸ Diese wählten sie gemeinsam ohne Jury aus, und jedes Mitglied konnte mehrere Werke präsentieren.³⁶⁹ Ferner luden sie auswärtige Künstlerfreunde ein, um mit ihnen in Düsseldorf auszustellen.

Die erste öffentliche Ausstellung, bei dem der »Künstlerclub St. Lucas« mitwirkte, fand im März 1892 „in den Räumen der permanenten Kunstaussstellung von Eduard Schulte“³⁷⁰ statt. Zur gleichen Zeit zeigte auch die Kunsthalle Düsseldorf eine Ausstellung zeitgenössischer Künstler,³⁷¹ denn die Künstlerschaft war gespalten „in Alte und Junge, weniger dem Lebensalter als dem künstlerischen Standpunkte nach.“³⁷² Diese Entwicklung hatte bereits nach der Jahrhundertmitte eingesetzt und führte im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer Spaltung der Düsseldorfer Künstler. Die Mitglieder des Künstlerclubs gehörten zur „jungen Riege“. In der »Zeitschrift der bildenden Kunst« schrieb man über sie: „Was die hier besprochene Gruppe von jüngeren Landschaftern besonders verbindet, ist, dass sie den Reiz der Atmosphäre erkannt und in ihre Bilder hineingezogen hat.“³⁷³

Im folgenden Jahr (1893) war der »Künstlerclub St. Lucas« wieder in der Ausstellung bei Schulte vertreten.³⁷⁴ Auch im Dezember 1894 stellten sie in den oberen beiden Räumen bei Schulte aus.³⁷⁵ Arthur Kampf zeigte diesmal die Gemälde »Todeskuss«, auf dem „eine sterbende Arbeiterfrau [zu sehen ist, die von einem] [...] hinter ihr stehenden Knochenmann geküsst“³⁷⁶ wird, und »Das Kosakenopfer«. Diese beiden malerischen Werke konnten jedoch nicht überzeugen, dafür wurden Arthur Kampfs Porträts und Skizzen gelobt und ausdrücklich auf seine gelungenen Radierungen und Zeichnungen hingewiesen.³⁷⁷ Außerdem mit Gemälden und Radierungen vertreten war Olof Jernberg,³⁷⁸ der

366 Vgl. Kunst für alle 1892, S. 211.

367 Vgl. Stoffers, Gottfried (Hg.): Die Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunstaussstellung, Düsseldorf 1902, S. 358.

368 Kunstchronik 1895, S. 200.

369 Vgl. Kampf 1950, S. 24.

370 Kunst für alle 1892, S. 209.

371 Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 3. Jg. 1892, S. 262.

372 Ebd.

373 Ebd., S. 264.

374 Vgl. Kunst für alle 1893, S. 214.

375 Vgl. Kunstchronik, 5. Jg. 1894, S. 194.

376 Ebd.

377 Vgl. ebd.

378 Vgl. ebd.

neben Arthur Kampf zu den bekanntesten Mitgliedern der Vereinigung gehörte. Die Landschaftsmaler Eugen Kampf, Helmuth Liesegang, Gustav Wendling und Emil Zimmermann zeigten vermutlich ihre bereits bekannten Motive, da auf ihre Exponate nicht näher eingegangen wurde.³⁷⁹ Hervorgehoben wurden die Arbeiten Heinrich Hermanns (Studien aus Holland und Italien), Gerhard Janssens (Porträtskizzen), das große Gemälde »Mondaufgang in den Feldern« von Anton Henke und Theodor Rocholls »Waldesrast«.³⁸⁰ Auffällig ist, dass in der Besprechung dieser Jahresausstellung in der Zeitschrift »Kunstchronik« fast ausschließlich die Gemälde Beachtung finden und die Radierungen nur am Rande erwähnt werden.

Neben der alljährlichen Ausstellung bei »Schulte« zeigte der Kunstsalon von »Bismeyer und Kraus« im Jahr 1895 eine Kollektion Radierungen von Alexander Frenz.³⁸¹ „Das Interesse an der Radirung nimmt von Jahr zu Jahr zu“³⁸², und die Mitglieder des Düsseldorfer »Künstlerclub St. Lucas« liefern „recht bemerkenswerte Beiträge zu dieser feinsten aller graphischen Künste“³⁸³, war in einem Artikel darüber zu lesen. In der Ausstellung bei »Schulte« beteiligten sich hingegen in diesem Jahr weniger Mitglieder, als in den Jahren davor.³⁸⁴ Hauptsächlich Arthur Kampf und Olof Jernberg stellten mehrere Arbeiten aus. Die Ölbilder »Goldiger Herbsttag«, »Heller Oktobertag« und »Herbststimmung« von Jernberg fanden auf Grund ihrer Farbigkeit besondere Beachtung.³⁸⁵ Aber auch die von Arthur Kampf geschaffenen Porträts, zum einen des Düsseldorfer Professors der Kunstgeschichte Dr. von Oettingen, zum anderen seines Sohnes, fielen auf.³⁸⁶ Des weiteren waren Gerhard Janssen, Alexander Frenz, Helmuth Liesegang, Eugen Kampf und Heinrich Hermanns mit Gemälden vertreten.³⁸⁷ Radierungen lieferten in diesem Jahr nur Arthur und Eugen Kampf, Olof Jernberg, Gerhard Janssen und Theodor Rocholl.³⁸⁸ Trotzdem scheint die Ausstellung einen positiven Eindruck hinterlassen zu haben, denn in der »Kunstchronik« war zu lesen:

Eine stattliche Zahl graphischer Blätter vervollständigt den feinen, gewählten Eindruck der Ausstellung. Mögen die Herren aus München und Berlin herkommen und sich einmal die

379 Vgl. ebd.

380 Vgl. ebd.

381 Vgl. Kunstchronik 1895, S. 458.

382 Ebd.

383 Ebd.

384 Vgl. ebd., S. 200.

385 Vgl. ebd.

386 Vgl. ebd.

387 Vgl. ebd.

388 Vgl. ebd.

Lucas-Klub und die Laetitia ansehen! Wenn sie nicht einsehen, dass unter der jungen Düsseldorf-Künstlerschar tüchtige, frische und `moderne` Talente sind, so ist ihnen nicht zu helfen.³⁸⁹

Im Dezember des Jahres 1896 fand wie immer die Einzelausstellung der Vereinigung bei »Schulte« statt.³⁹⁰ Mit dabei waren diesmal Arthur Kampf, Willy Spatz, Alexander Frenz, Gerhard Janssen und die Landschaftler Olof Jernberg, Eugen Kampf, Helmuth Liesegang, Hermann Herzog, Heinrich Hermanns und Gustav Wendling.³⁹¹ Jernberg zeigte ein großes Ölbild mit dem Titel »Feldpartie im Juni«.³⁹² Dies ist insofern bemerkenswert, als dass seine Motive sonst im Frühjahr oder Herbst und besonders im Winter angesiedelt sind.³⁹³ Das einzige weitere Werk dieser Ausstellung, das namentlich bekannt ist, ist das Gemälde von Alexander Frenz »Der Jüngling am Scheideweg«.³⁹⁴ Die Beteiligung lag wie in den Vorjahren bei ungefähr zehn Mitgliedern. Verstärkt scheint sich die Berichterstattung auf die Gemälde fokussiert zu haben, die Radierungen, wenn denn welche ausgestellt waren, werden nicht erwähnt.³⁹⁵

Auch 1897 veranstaltete der Club, „die geschlossene Vereinigung der hervorragendsten Mitglieder der Secession“,³⁹⁶ erneut seine Jahresausstellung bei »Schulte«. Dort stellte Arthur Kampf einige neue Arbeiten aus, darunter wohl das sehr eindrucksvolle, riesige Gemälde mit dem Titel »Rückzug 1812, mit Mann und Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen«.³⁹⁷ Ebenso debütierte er als Bildhauer mit der Büste »Der Sieger«, die einen Jüngling zeigt.³⁹⁸ Offenkundig waren die Schauen des Vereins sehr vielfältig. Neben Gemälden fanden sich Graphiken und auch dreidimensionale Objekte. Ein jedes Mitglied war frei, sich zu entfalten. Theodor Rocholl zeigte Schlachtenbilder, Alexander Frenz einen Frauenakt mit dem Titel »Nacht«.³⁹⁹ Willy Spatz' Werk »Verklingende Töne« stellte eine Variante seines vertrauten Sujets der „Frau als Mutter“ dar.⁴⁰⁰ Ferner waren die Landschaftsmaler Jernberg, Hermanns, Liesegang, Wendling, Hermann Herzog und Eugen Kampf vertreten.⁴⁰¹ „[Z]usätzlich zeigt sich die Ausstellung des Klubs

389 Ebd.

390 Vgl. Kunstchronik, 7. Jg. 1896, S. 201.

391 Vgl. ebd., S. 202-204.

392 Vgl. ebd., S. 204.

393 Vgl. ebd.

394 Vgl. ebd., S. 203.

395 Vgl. ebd., S. 201-204.

396 Kunstchronik, 8. Jg. 1897, S. 164.

397 Vgl. ebd.

398 Vgl. ebd., S. 165.

399 Vgl. ebd.

400 Vgl. ebd.

401 Vgl. ebd.

dadurch von einer neuen Seite, dass man eine Anzahl auswärtiger und ausländischer Meister zur Beschickung eingeladen [hat]; v. Uhde, Stuck, Liebermann, Maris, Claus, Walter Crane sind ihre Namen.“⁴⁰² Durch diese Unternehmung wird deutlich, dass es den Mitgliedern des »Künstlerclub St. Lucas« nicht ausschließlich darum ging, ihre eigenen Werke zu präsentieren. Vielmehr wollten sie diese in den Kontext von Werken anderer bekannter Künstler stellen, die sie selbstbewusst zu ihren eigenen Ausstellungen nach Düsseldorf einluden.

Doch baten sie nicht nur Gäste zu sich, zugleich wurden auch selbst eingeladen, ihre Werke in anderen Städten zu präsentieren. 1897 war der Club zum Beispiel bei der Graphischen Ausstellung in Köln vertreten, worüber in der »Kunstchronik« folgendes berichtet wurde: „Von Düsseldorfern fallen vor allem die Landschaftsblätter der Jernberg, Liesegang und Wendling auf, die die scharfe Konkurrenz hier standhaft ertragen.“⁴⁰³ Dies zeigt zum einen die Wertschätzung der Werke des »Künstlerclub St. Lucas« und zum anderen, dass diese qualitativ ansprechend gewesen sein mussten, da sie sich gleichsam in größeren Ausstellungen anderer Städte bewährten.

Der Austausch, dem sich die Künstlervereinigung öffnete, war für Düsseldorfer Verhältnisse nicht selbstverständlich. In der »Kunstchronik« war dazu zu lesen, dass es sich bei den Ausstellungen „des Künstlerklubs `Lukas`, [...], [um] die einzigen internationalen Düsseldorfer Ausstellungen“⁴⁰⁴ handele. Vielmehr war es üblich in Düsseldorf, „unter sich“ zu bleiben und somit vermeintlich den Kunststandort zu sichern. Die allgemeine Meinung unter den Kunstkritikern wurde in der »Kunstchronik« wie folgt auf den Punkt gebracht: „Düsseldorf scheint, da es eben in Deutschland nur die dritte [Akademiestadt, nach Berlin und München] im Bunde ist, nie über einen gewissen Grad hinaus zu können, es wird immer Provinz bleiben.“⁴⁰⁵

Die Ausstellung 1898 wurde ohne große Worte wahrgenommen.⁴⁰⁶ Bemerkenswert ist dagegen die Feststellung über die Einzelschau der Künstlergruppe, diese sei „die einzige internationale Düsseldorfer Ausstellung“,⁴⁰⁷ da wie im Vorjahr wieder auswärtige und auch ausländische Künstler dazu gebeten wurden.⁴⁰⁸ So waren in diesem Jahr zusätzlich „die Niederländer G. H. Breitner, H. W. Jansen, B. M. Koldewey, der Italiener Giovanni

402 Ebd., S. 164.

403 Ebd., S. 345.

404 Kunstchronik, 9. Jg. 1898, S. 186.

405 Kunstchronik, 7. Jg. 1896, S. 204.

406 Vgl. Kunstchronik, 9. Jg. 1898, S. 341.

407 Ebd., S. 186.

408 Vgl. ebd.

Segantini, der französische Bildhauer Alexandre Falguière, der Belgier Constantin Meunier, sowie die Deutschen Hugo König, Fritz Strobentz und Carl Köpping⁴⁰⁹ vertreten. Die Gäste beteiligten sich laut Kritik wohl mit größtenteils guten, zum Teil sehr interessanten Arbeiten, die jedoch außerhalb von Düsseldorf bereits bekannt gewesen zu sein.⁴¹⁰ Die Mitglieder des »Künstlerclub St. Lucas« selbst zeigten im Gegensatz zu den Vorjahren eher untypische und prozesshafte Werke. So stellte der Historienmaler Arthur Kampf spanische Reiseskizzen aus, und Willy Spatz und Gerhard Janssen waren ausschließlich mit Zeichnungen und Studien vertreten, die wie „flotte, unfertige Arbeiten“⁴¹¹ wirkten. Neben den auswärtigen Gästen hatten diese Arbeiten aber durchaus Bestand und wurden von der Presse als gleichwertig eingestuft.⁴¹² Offensichtlich nutzten die Beteiligten der Künstlervereinigung die Einzelausstellungen als Plattform für ihre Kunst jenseits der akademischen Vorgaben. Nicht mehr das vollendete, durchkomponierte Ölgemälde wurde ausgestellt, sondern die beim Werkprozess entstandenen experimentellen Arbeiten und darüber hinaus die Künstlergraphiken. Um die Jahrhundertwende kamen des Weiteren Aquarelle hinzu, die unter anderem von Eugen Kampf, Heinrich Hermanns und Alexander Frenz stammten.⁴¹³

An der Eröffnungsausstellung in der neugebauten Ruhmeshalle Barmen, am 1. Oktober 1900, nahmen alle Mitglieder des »Künstlerclub St. Lucas« teil.⁴¹⁴ Zusätzlich beteiligten sich einige Mitglieder ab 1900 mit Illustrationen an der Zeitschrift »Die Rheinlande«.⁴¹⁵ Bei dieser Publikation handelte es sich um eine Monatsschrift für deutsche Kunst, die im Jahr 1900 zu dem Zweck gegründet worden war, die Kunst im Westen Deutschlands erneut in den Fokus zu rücken und damit, neben Berlin und München, als Kunstzentrum weiterhin wahrgenommen zu werden.⁴¹⁶ Die Bemühungen seitens der Vereinsmitglieder für dieses Organ können als aktives Eintreten für die rheinische Kunstregion, an erster Stelle Düsseldorf, gewertet werden.

Im Februar 1902 bot sich die Möglichkeit für die Künstlervereinigung, in Berlin auszustellen. Die Werke selbst fanden wohl sehr viel Anklang, jedoch wurde die Präsentation bemängelt.⁴¹⁷ In der Zeitschrift »Die Rheinlande« stand dazu: „[...] wenn ein Künstler-

409 Ebd.

410 Vgl. ebd.

411 Ebd.

412 Vgl. ebd.

413 Vgl. Die Rheinlande, 2. Jg., Nr. 5 1901, S. 46.

414 Vgl. Kunst für alle 1900, S. 32.

415 Vgl. Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 22, 35, 40.

416 Vgl. Ausst.-Kat. 2013/14, S. 29.

417 Vgl. Die Rheinlande, 3. Jg. 1902, S. 39.

Klub in der Reichshauptstadt Visite macht, so soll er geschlossen auftreten und sich von der denkbar reichhaltigsten Seite zeigen. Das haben die Lukasbrüder nicht getan.“⁴¹⁸ Aufgrund dieser Äußerung ist anzunehmen, dass nicht alle Mitglieder des Clubs ausstellten und die Werke, die gezeigt wurden, nicht die gewohnte Bandbreite und Qualität widerspiegeln, sie also nicht den Erwartungen entsprachen.⁴¹⁹ Möglicherweise ist dies dem Umstand geschuldet, dass im Herbst desselben Jahres auch die große »deutsch-nationale Kunstausstellung« in Düsseldorf stattfinden sollte. Diese zwei umfangreichen Schauen zu beschicken, stellte sich für die Künstler eventuell als nicht realisierbar heraus, so dass sie im Zuge dessen möglicherweise eine weniger abwechslungsreiche Auswahl nach Berlin sandten. Dies könnte insofern zutreffen, als dass bereits im Gespräch gewesen war, auch die zeitgleiche Ausstellung bei »Schulte« zu Gunsten der »Deutsch-nationalen« auszulassen. Doch auch dort stellten sie im letzten Augenblick aus, wenn auch nur eine kleine Auswahl.⁴²⁰

Die große »Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke« 1902 in Düsseldorf war verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunstausstellung. Die Beteiligung daran scheint die letzte öffentliche Schau der Künstlervereinigung gewesen zu sein. Alle ortsansässigen bedeutenden Vereine⁴²¹ erhielten einen eigenen Raum zur freien Verfügung.⁴²² Der Saal der »Gruppe von 1902« wurde von der Zeitkritik zwar als der Schönste beschrieben, jedoch war der Raum des »Künstlerclub St. Lucas«, der von Julius Bergmann entworfen worden war, von „vornehmer schlichter Ruhe“.⁴²³

All diese Quellen zeigen, dass sich der Künstlerclub rege am kulturellen Leben Düsseldorfs beteiligte. Die Mitglieder gaben nicht nur Mappen mit Originalradierungen heraus, sondern präsentierten mehrmals jährlich ihre Gemälde und graphischen Werke auf Ausstellungen. Diese Schauen veranstalteten sie zum einen selbst in Düsseldorf, zum anderen wurden sie bis nach Berlin, Köln und Barmen eingeladen. Die Qualität ihrer Werke

418 Ebd., S. 40.

419 Ähnlich verhielt es sich im Winter 1893, wo der Künstlerclub St. Lucas gebeten wurde eine Ausstellung zu beschicken. Jedoch entsandten sie wahllos Werke und einige Mitglieder erschienen überhaupt nicht. Vgl. dazu: Kunst für alle 1893, S. 231.

420 Vgl. Die Rheinlande, 3. Jg. 1902, S. 70.

421 Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hülfe, Freie Vereinigung, Vereinigung von 1899, Lukasklub, Kunstgenossenschaft und Gruppe von 1902.

422 Vgl. Stoffers 1902, S. 346.

423 Ebd., S. 347.

wurde für Düsseldorfer Verhältnisse von der Kunstkritik als herausragend eingestuft.⁴²⁴ Ebenso bewertete man sie in anderen Städten positiv, wenn auch nicht als überragend.⁴²⁵

In der Anfangszeit der Vereinigung nahm man den »Künstlerclub St. Lucas« als verbreitetes Phänomen der Zeit wahr. Das Recht und die Mode zu koalieren, machte sich neben politischen und sozialen Bündnissen ebenso im Bereich der bildenden Kunst bemerkbar, und so bündelte man vielerorts die Kräfte in Vereinen, Clubs oder Zusammenschlüssen, um stärkere Wirkung zu erzielen.⁴²⁶ „Auch die Malerradierung, früher nur spärlich und vereinzelt in Deutschland mit Erfolg bestellt, [...] [wurde derzeitig] von Künstlergruppen zum Felde friedlichen Wettstreits gemacht.“⁴²⁷ Die vielseitigen Unternehmungen, durch die Publikation von Radierungen einer Gleichgültigkeit in den Sehgewohnheiten entgegen zu wirken und damit die Kunstbetrachtung zu fördern, kam außerordentlich gut an.⁴²⁸

In dieser Weise berichtete die zeitgenössische Kunstkritik zunächst ausführlich über die neue Betriebsamkeit des »Künstlerclub St. Lucas«.⁴²⁹ Das Bestehen der Vereinigung wurde als „eine ebenso erfreuliche wie notwendige Erscheinung“⁴³⁰ dargestellt und die beachtliche Qualität, gerade in der Landschaftsdarstellung, besonders hervorgehoben.⁴³¹ Der Club galt als „kleine Elite [...], die hier das Mittelmaß ausmachen[de], nicht in ihre Reihen gelassen“⁴³² hatte. Darüber hinaus wurde er als „beredter Zeuge für das hiesige [Düsseldorfer] Kunstleben“⁴³³ gewertet.

Dem ungeachtet führten die vielen kleinen Untervereinigungen,⁴³⁴ die sich gegen Ende der 1890er Jahre herausbildeten, zu einer weitgehenden Zersplitterung im Düsseldorfer Ausstellungswesen.⁴³⁵ Auch innerhalb des »Künstlerclub St. Lucas« arbeiteten die Künstler sehr individuell, eher nebeneinander als miteinander, was einerseits „künstlerisch wertvoll [war], jedoch unpraktisch für die Wirkung nach außen.“⁴³⁶ Der angestrebte hohe Standard konnte auf Dauer nicht gehalten werden. Weniger positive Rezensionen und die

424 Vgl. Kunstchronik, 7. Jg. 1896, S. 204.

425 Vgl. Kunstchronik, 8. Jg. 1897, S. 345.

426 Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 4. Jg. 1893, S. 22.

427 Ebd.

428 Vgl. ebd., S. 23.

429 Vgl. Paffrath 1987, S. 38.

430 Kunstchronik, 7. Jg. 1896, S. 201.

431 Vgl. ebd., S. 204.

432 Ebd., S. 201.

433 Die Rheinlande, 2. Jg., Nr. 5 1901, S. 52.

434 Freie Vereinigung, Vereinigung von 1899, Ausstellungsverband Düsseldorf etc. Vgl. dazu Moeller 1984, 25-27.

435 Vgl. Paffrath 1987, S. 37.

436 Die Rheinlande, 1. Jg. 1900, S. 16.

vielen einzelnen Ausstellungen, die aber von den gleichen Künstlern bestückt werden sollten, traten immer mehr in den Vordergrund.⁴³⁷ Eine allgemeine Verwirrung seitens der Rezipienten machte sich breit, und Forderungen nach einer einheitlichen Ausstellungspraxis wurden laut.⁴³⁸ Die Bemühungen des »Künstlerclub St. Lucas«, auch ausländische und andere deutsche Künstler zu ihren Schauen einzuladen, wurden unterminiert durch die distanzierte Haltung der restlichen Düsseldorfer Kollegen, die größtenteils zu einer künstlerischen Isolation führte und im weiteren Verlauf Provinzialisierungserscheinungen hervorrufen musste.⁴³⁹

So verwundert es nicht, dass es im Zuge dieser Diskussionen und der persönlichen Umstände der Künstler schlussendlich zu einer Auflösung des Vereins kam. Darüber gibt es, ähnlich wie beim bereits erwähnten »Düsseldorfer Radirclub«, keine Aufzeichnungen. Jedoch lassen sich einige Fakten finden, die einen Rückschluss auf das Ende der Vereinigung möglich machen.

Schon bei den genannten Aktivitäten zeichnete sich ab, dass der Schwerpunkt im Engagement vor der Jahrhundertwende zu finden war. Um 1900 ebten die Bemühungen ab. Es wurden weniger Mappen herausgegeben, was anfänglich der größeren Beteiligungen an Ausstellungen geschuldet sein mag, aber auch diese minimierten sich bis zur großen Gewerbeausstellung 1902, die wohl die letzte Schau war, an der sich die Gruppe geschlossen beteiligte. Die Zersplitterung der Düsseldorfer Künstlerschaft in immer kleinere Untervereine ging nicht spurlos an den Mitgliedern der Vereinigung vorbei. Stellte sich doch so die Frage nach Schwerpunkten und Ausrichtungen immer wieder aufs Neue. Da sich die Mitglieder des »Künstlerclub St. Lucas« dezidiert als freischaffende Individuen sahen, war es schlicht müßig, Gedanken in die Kollektivarbeit zu investieren.

Zu diesen von außen bedingten Umständen kamen Veränderungen innerhalb der Gruppe hinzu. 1899 ging Arthur Kampf, einer der Gründer, nach Berlin, wo er die Leitung einer Meisterklasse für Geschichtsmalerei an der königlichen Akademie der Künste übernahm.⁴⁴⁰ Auch Olof Jernberg verließ 1901 Düsseldorf und folgte der Berufung als Lehrer an die Akademie in Königsberg. Arthur Kampf schreibt dazu in seiner Autobiografie: „Da Olaf Jernberg und ich die führenden Kräfte waren, löste sich nach unsrem Weggang

437 Vgl. Paffrath 1987, S. 38.

438 Vgl. Die Rheinlande 1903, S. 284.

439 Vgl. Paffrath 1987, S. 38.

440 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 212.

von Düsseldorf dieser Klub bald auf.“⁴⁴¹ Ferner ging auch Otto Heichert 1902 als Lehrer an die Kunstakademie nach Königsberg,⁴⁴² und Theodor Rocholl weilte seit 1901 als Berichterstatter bei den deutschen Truppen in China.⁴⁴³ So klärt sich das Bild, und eine Auflösung des Clubs scheint um 1902 nachvollziehbar.⁴⁴⁴ Eine Randnotiz in der Zeitschrift »Die Rheinlande« vom April 1903 bestätigte: „Allerdings hat sich der S. Lukas-Klub aufgelöst.“⁴⁴⁵

Sowohl der »Düsseldorfer Radirclub« als auch der »Künstlerclub St. Lucas« entstanden in einer Zeit, als sich die ersten Kämpfe zwischen den akademietreuen Künstlern, mit Unterstützung des Kunstvereins, und der freien Künstlerschaft bereits gelegt hatten. Das Verhältnis zwischen den großen Vereinen, wie dem »Kunstverein der Rheinlande und Westphalen«, dem »Verein Düsseldorfer Künstler zur gegenseitigen Unterstützung und Hilfe« und dem »Malkasten«, waren weitestgehend geklärt. Trotzdem oder gerade deswegen bestand das Bedürfnis fort, sich zu Interessensgruppen zusammenzuschließen und das „Düsseldorfer Kulturleben“⁴⁴⁶ neu zu beleben. In diesen beiden Fällen war die grundsätzliche Intention, die Technik der Radierung zu pflegen und damit die Künstlergraphik zu etablieren und die Sehgewohnheiten der Rezipienten positiv zu beeinflussen. Im Gegensatz zum »Künstlerclub St. Lucas«, der von einer Handvoll befreundeter Künstler gegründet worden war, war dessen Vorläufer, der »Düsseldorfer Radirclub«, von einer Person, nämlich dem amtierenden Professor für Kupferstich Carl Ernst Forberg, initiiert worden. Dessen Mitglieder setzten sich aus akademienahen Kreisen zusammen und ordneten sich den festgelegten Regeln unter. In der Künstlervereinigung herrschte hingegen ein anderer Wind. Als Veranschaulichung kann folgendes Zitat eines Mitgliedes dienen: „In kameradschaftlicher Weise suchten wir in den einzelnen Ateliers die uns für die Ausstellung geeignet erscheinenden Bilder aus, und es ist nie zu unangenehmen Auseinandersetzungen gekommen.“⁴⁴⁷ Die Zusammenarbeit basierte demnach auf Gleichberechtigung.

Beide Vereinigungen bestanden jeweils ungefähr zehn Jahre und überspannten damit nahezu das ganze letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Ihre Werke bilden die Basis für die

441 Kampf 1950, S. 24.

442 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 63.

443 Vgl. Die Rheinlande, 2. Jg., Nr. 5 1901, S. 4.

444 Vgl. Drenker-Nagels 1995, S. 46.

445 Die Rheinlande 1903, S. 284.

446 Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 11.

447 Kampf 1950, S. 24.

stilistische und motivische Untersuchung der Künstlergraphik am Ausgang des Jahrhunderts und stellen demzufolge nicht nur einen großen Werkkomplex dar, sondern eröffnen auch einen differenzierten Blick auf die akademisch geprägte und die freie Künstlerschaft. Anhand dessen sollen das motivische und das stilistische Spektrum und dessen Entwicklung untersucht werden und nicht zuletzt eine Einordnung in die Entwicklungsgeschichte der Graphik vorgenommen werden.

5 Künstlergraphiken zwischen 1879 und 1900 in Düsseldorf

Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten graphischen Techniken hatte an der Düsseldorfer Kunstakademie eine lange Tradition. Schon vor der preußischen Neugründung 1819 legte Lambert Krahe mit seiner druckgraphischen Sammlung den Grundstock für den akademischen Unterricht. Dabei wurde mit Drucken als Vorlagen die Unterweisung in den Elementarklassen bestritten. Es folgte eine Zeit, in der zwar die Kupferstecherklasse der Akademie Bestand hatte, der Fokus jedoch auf Illustrations- und Reproduktionsgraphiken lag. Für die Düsseldorfer Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts standen dabei besonders gemeinschaftlich entstandene Alben im Zentrum, die das Gemeinschaftsgefühl stärkten und die „corporate identity“ verbreiteten.⁴⁴⁸ Nun, im ausgehenden 19. Jahrhundert, spielte der Umgang mit Graphiken weiterhin eine Rolle, wenn auch die Gewichtung eine andere war und die Reproduktionsgraphik nach und nach von der Fotografie abgelöst wurde. Diesem Umstand zum Trotz setzten sich einige Maler mit verschiedenen druckgraphischen Verfahren, seien es die traditionellen wie der Kupferstich oder seien es die innovativen wie die Lithographie, auseinander. Sie nutzten die Graphik, um eigenständige Kompositionen umzusetzen und verhalfen so der Künstlergraphik zu neuem Ansehen. Dabei fällt auf, dass die Künstler sich intensiv mit allen Motivgattungen auseinandersetzen, wenn auch, was die Zahl der Werke angeht, große Unterschiede zwischen den Gattungen bestanden. Deren klassische Rangfolge begann mit der Historie als wichtigste Gattung, gefolgt vom Bildnis, dem Genre, der Landschaft und zum Schluss

448 Vgl. Tofahrn, Silke: Künstlergrafik in Düsseldorf. Die Anfänge in preußischer Zeit, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 144–159, S. 150.

dem Stilleben.⁴⁴⁹ Obwohl der Eindruck entsteht, dass sich die Künstler gegen Ende des 19. Jahrhunderts in weiten Teilen von den überkommenen Traditionen der Akademien gelöst hatten, bestand gerade in Düsseldorf, auch nach Beendigung der Lehrzeit an der Kunstakademie, nach wie vor eine enge Verbindung zwischen der Institution und ihren Absolventen. Daher sind die Werke im Folgenden, orientiert an der klassischen Hierarchie, motivisch geordnet, um einen Überblick gewährleisten zu können. Dies umfasst in einem ersten Schritt die Bestandsaufnahme aller bis heute erfassten Künstlergraphiken der wichtigsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, derer, „die mit ihren Werken gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf die Moderne einläuten sollten.“⁴⁵⁰

5.1 Die Historie in der graphischen Darstellung

Die Inhalte historischer Darstellungen umfassten eine Vielzahl von Motiven. Neben religiösen Themen – biblischen Stoffen wie Heiligendarstellungen – konnten mythologische und literarische Motive, Szenen aus der antiken und mittelalterlichen Geschichte, aber auch Zeitgeschichte, und nicht zuletzt Allegorien gezeigt werden.⁴⁵¹ Gerade während der Zeit des zweiten Kaiserreichs (1871–1918) spielte das Historienbild in Form des Geschichtsbildes eine bedeutende Rolle.

Denn an einem bestimmten Ort und in festem Auftrag demonstrierten historische Taten und Gestalten die geschichtliche Verwurzelung und Legitimation der aktuellen Politik; sie fächerten gültige Leitideen und Wertvorstellungen auf, spielten auf Verhaltensmuster an, erzählten, begründeten, appellierten – kurz, das Historienbild stand im Dienst des aktuellen politischen und humanen Handelns.⁴⁵²

449 Vgl. Félibien, André: *Conférences de L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1669, Prolog.

450 Ebd., S. 158.

451 Vgl. Bringmann, Michael: *Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys 'Seni vor der Leiche Wallensteins'*, in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, 229–252, S. 229.

452 Ebd.

Die Entwicklung der Düsseldorfer Künstlergraphik im Bereich der traditionellen Historie gründete sich zum einen auf zahlreiche Reproduktionsstiche⁴⁵³, die seit Beginn der Akademie zu Hauf angefertigt wurden, sowie auf malerische Werke⁴⁵⁴, deren Erfolge die Basis der Düsseldorfer Künstlerschaft bildeten. Direkte Vorbilder graphisch eigenständiger Historiendarstellungen seitens der in Düsseldorf ansässigen Künstler gab es weder aus der ersten Jahrhunderthälfte noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Die vorliegenden Werke gliedern sich in religiöse, mythologische und geschichtliche Darstellungen und sind im Folgenden summarisch erfasst, bevor in Kapitel 6 ausgewählte Arbeiten genauer analysiert werden.

5.1.1 *Religiöse Darstellungen*

Religiöse Darstellungen, angefangen mit Begebenheiten aus der Bibel bis hin zu allegorischen Motiven, die den christlichen Glauben und die kirchliche Lehre betreffen, lassen sich bereits seit frühchristlicher Zeit finden. Geläufig sind Szenen aus dem Leben Jesu und der Muttergottes, insbesondere von Heiligen, Märtyrern, und Allegorien, bei denen die überzeitliche Bedeutung im Fokus steht. Wenige andere Themen haben eine derart lange Tradition und bieten einen derart reichen Motivschatz, der zu immer neuen Interpretationen herausforderte.

Den Grundstein dieses Motivkreises für die Düsseldorfer Künstler legte Peter von Cornelius (1783–1867) durch sein Wirken als erster Direktor der neugegründeten Akademie unter preußischer Regierung (1819). Er war einer der Hauptvertreter der »Nazarener«, einer Künstlergruppe, deren Ziel es war, die Kunst aus dem Geiste des Christentums zu erneuern. Dafür wählten sie zwangsläufig hauptsächlich Themen aus dem religiösen Kontext. Auch nach dem Ende eines engeren Gruppenzusammenhangs stand für diese Künstler das religiöse Sujet im Vordergrund.⁴⁵⁵ „Wie Cornelius galt auch Schadow die Historie als erste Gattung, der er mit Akademie und Schule zuerst zu neuem Leben verhelfen wollte.“⁴⁵⁶ So befassten sich die Schüler um Wilhelm Schadow (1788–1862), dem

453 Zum Beispiel: C. E. Forberg, Friedrich der Große, Kupferstich nach Camphausen.

454 Eduard Bendemann, Die trauernden Juden im Exil, um 1832, Öl auf Leinwand, 183 x 280 cm / Carl Friedrich Lessing, Die Hussitenpredigt, 1836, Öl auf Leinwand, 223 x 293 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, A II 829.

455 Schaarschmidt 1902, S. 73.

456 Mai, Ekkehard: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kalnein, Wend von (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1979, 19–40, S. 24.

zweiten Akademiendirektor, ausgiebig mit biblischen Themen „im sogenannten romantischen Sinne“⁴⁵⁷ und regten die Auseinandersetzung damit bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein an.⁴⁵⁸ In der Wilhelminischen Ära (1890–1918) kam es zu einem erneuten Aufleben der Historienmalerei, besonders des Monumentalbildes, da der preußischen Regierung daran gelegen war, den Zusammenhalt des Volkes durch die Vermittlung nationaler Geschichte zu stärken.⁴⁵⁹ Zahlreiche öffentliche Gebäude wurden ausgemalt und überdurchschnittlich viele dieser Staatsaufträge gingen an Düsseldorfer Künstler.⁴⁶⁰

Zu dem von preußischer Seite ausgewählten Künstlerkreis gehörte unter anderem der bereits erwähnte Arthur Kampf (1864–1950). Dieser war einer der motivisch vielseitigsten Vertreter der Akademie und galt als prominentester und erfolgreichster Düsseldorfer Maler jener Zeit.⁴⁶¹ Neben der klassischen Ausbildung als Maler hatte Kampf die Radierkurse bei Forberg besucht. Er malte nicht nur großformatige Leinwandbilder, sondern setzte sich auch intensiv

mit diversen Drucktechniken auseinander und schuf eine große Anzahl von Künstlergraphiken. Im Bereich der religiösen Themen gibt es von Kampf zwei Werke mit biblischen Motiven. Eine Radierung aus dem Jahr 1893 zeigt die „Geburt Christi“ (Abb. 9).⁴⁶² Auf der linken Bildseite sitzt Maria, die in einen Mantel gehüllt ist. Zu ihrer Linken steht Josef



Abbildung 9: Arthur Kampf: Geburt Christi, 1893, Radierung, 15 x 12 cm, Bremen, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

mit dem Jesuskind auf dem Arm. Auf der rechten Bildseite, durch eine Tür eintretend,

457 Schaarschmidt 1902, S. 81.

458 Vgl. Scholl, Christian: Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817-1906, Berlin 2012, S. 104-117.

459 Baumgärtel, Bettina: Kriegs- und Schlachtenmalerei. Reformstau in der Kaiserzeit, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011, 286, S. 286.

460 Ebd.

461 Vgl. Schroyen, Andreas: Arthur und Eugen Kampf im Künstler-Club Sankt Lucas, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 12–27, S. 12.

462 Da dieses Werk unbenannt ist, wird sie im Folgenden als „Krippenszene“ betitelt.

komplettieren fünf Hirten die anheimelnde Szenerie. Lediglich eine von den Schäfern mitgeführte Laterne erhellt den kärglichen Stall, wobei das hell beleuchtete Gewand des Nährvaters und der Nimbus um des Kindes Haupt im Mittelpunkt stehen. Bei dem zweiten Werk handelt es sich um eine Lithographie, die nicht datiert ist, aber sich stilistisch um 1900 einordnen lässt (Abb. 10). Thema der Darstellung ist – als ungewöhnliches Motiv - die Taufe der Jünger durch Christus. Die Szene spielt in einem Wald, den ein breiter Bach durchzieht. Im Mittelpunkt befindet sich Jesus, auf einem Stein stehend, den Kopf eines Jüngers mit Wasser übergießend. Hinter dem Täufling folgen weitere Männer, die ihre Taufe erwarten. Neben Jesus steht ein Jüngling, der in der rechten Hand ein Holzkreuz hält und ihm mit der Linken eine Schale Wasser anreicht. Auch wenn der Dargestellte verhältnismäßig jung wirkt, ist anzunehmen, dass es sich um Johannes den Täufer handelt. Darauf deuten die ihm beigefügten Attribute, der Fellschurz und der Kreuzstab, hin. Jesus ist im Gegensatz dazu sehr viel älter und ausgemergelter gezeit. Diese Darstellung entspricht jedoch dem Christus-Typus des Künstlers (Abb. 11).

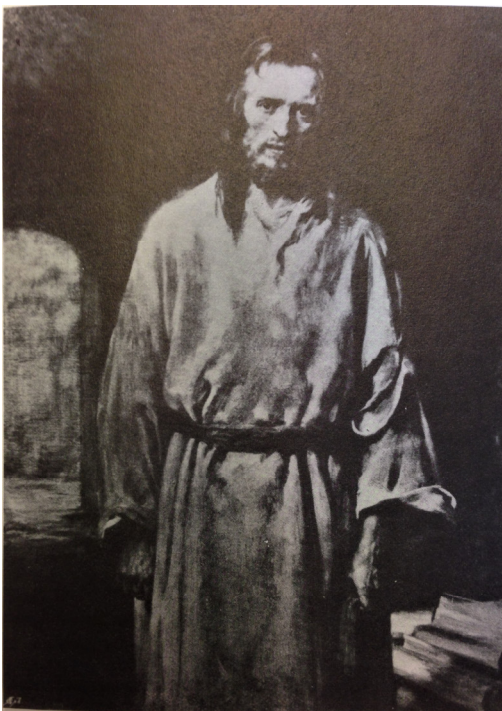


Abbildung 11: Arthur Kampf: Christus, 1896. Bildquelle: Gross, Friedrich "Jesus, Luther und der Papst 1871 bis 1918 - Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit", Marburg 1989, S. 247.

als Deckblatt der ersten Mappen-Veröffentlichung

Ebenfalls aus dem religiösen Kontext sind die zwei folgenden Werkbeispiele des Künstlers Alexander Frenz (1861–1941). Dieser studierte zwischen 1879 und 1892 an der Akademie in Düsseldorf und besuchte ebenfalls Graphikkurse bei Forberg. Auf beiden Darstellungen ist der Evangelist Lukas zu sehen. Die Radierung stammt

aus dem Jahr 1892 und wurde

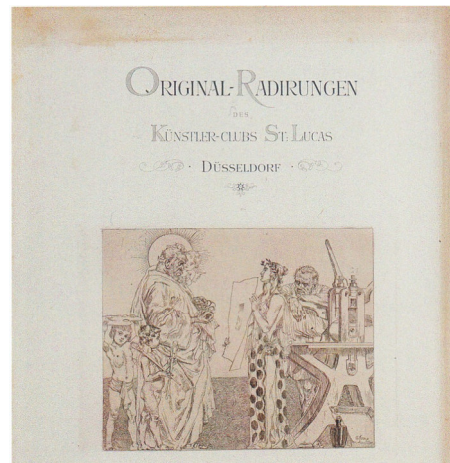


Abbildung 12: Alexander Frenz: Titelblatt St. Lucas, 1892, Radierung, 16,6 x 20,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9181 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 181.

des »Künstlerclub St. Lucas« genutzt (Abb. 12).⁴⁶³ Zu sehen ist hier der Evangelist umgeben von zwei Knaben, die seine Attribute Pinsel und Malpalette halten. Hinter seinem Kopf zeichnet sich die Sonne ab und fungiert somit sowohl als Lichtquelle als auch als Heiligenschein des Protagonisten. Der halbverdeckte Engel bezeichnet dabei die göttliche Inspiration wie sie vielfach ähnlich in religiösen Darstellungen begegnet. Der Heilige Lukas schaut auf eine ihm durch eine junge Frau dargebotene Druckgraphik, die soeben aus der am rechten Bildrand stehenden Druckerpresse gekommen zu sein scheint. Hinter der Presse befindet sich ein weiterer Mann, der nicht näher spezifiziert ist und die Möglichkeit offenlässt, dass es sich um den ausführenden Drucker handeln könnte. Diese Szene muss losgelöst von ihrer religiösen Bedeutung betrachtet und in den Kontext der Publikation des Clubs gesehen werden, der sich den Schutzpatron der Maler als Namensgeber

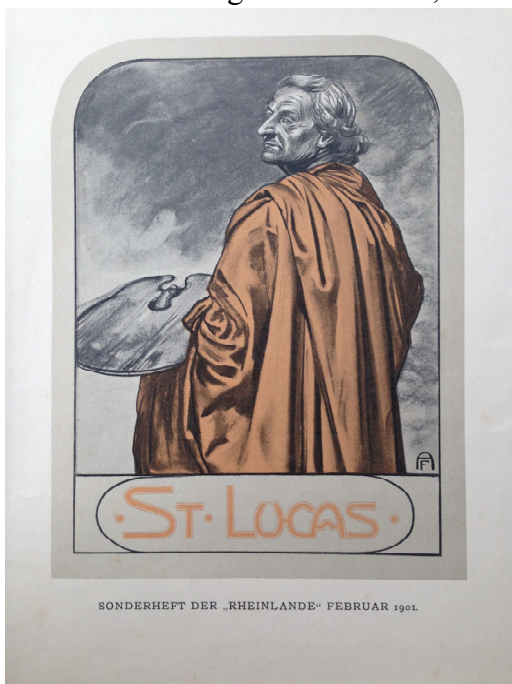


Abbildung 13: Alexander Frenz: St. Lucas, in: Sonderheft der "Rheinlande", Februar 1901, S. 1. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 6.

ausgesucht hatte. Daher ist das Blatt in diesem Zusammenhang als programmatisch zu verstehen.⁴⁶⁴ Die andere Darstellung gleichen Themas unterscheidet sich zuvorderst durch die angewandte Technik. Es handelt sich hierbei um eine Farblithographie aus dem Jahr 1901, die den Heiligen Lukas im Profil perdu zeigt, während er den Kopf zur Seite ins Halbprofil nach links wendet (Abb. 13). Im Gegensatz zum vorigen Beispiel ist der Evangelist hier allein dargestellt. Ausschließlich er steht im Fokus und ist lediglich durch den beigefügten Untertitel als Evangelist zu erkennen.

5.1.2 *Mythologische Darstellungen*

Auf den Bereich der mythologisch-sagenhaften Darstellungen in der Künstlergraphik hat sich im Besonderen ein Künstler der Düsseldorfer Malerschule im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts verlegt. Alexander Frenz (1861–1941) setzte sich mit antiken Göt-

⁴⁶³ Vgl. dazu Kapitel 4.2 Künstlerclub St. Lucas.

⁴⁶⁴ Vgl. Vössing 2018, 166, 168, 170.

tern, Fabelwesen und mit wunderbaren Erscheinungen, wie Feen oder Engeln, auseinander. Seine Werke weisen eine große Individualität, Ideenstärke und darüber hinaus eine sichere Hand im Umgang mit verschiedenen druckgraphischen Techniken auf.

Frenz studierte zwischen 1879 und 1893 an der Düsseldorfer Kunstakademie, wobei er ein Jahr davon in München als Privatschüler bei Bruno Piglhein und Franz von Lenbach verbrachte. Studienreisen führten ihn unter anderem nach Neapel, Rom und in den Jahren 1893 und 1895 auf die Insel Capri. Seine Vorliebe galt den „mythologischen Phantasiedarstellungen“⁴⁶⁵, die er sowohl in seinen malerischen Werken als auch in seinen graphischen Darstellungen motivisch verarbeitete.

Den fassbaren Beginn seiner Auseinandersetzung mit der Künstlergraphik bilden die zwei Radierungen aus dem Jahr 1892 (Abb. 14 / Abb. 8), die als Teil von Mappenwerken publiziert worden. Anzunehmen ist, dass er sich bereits seit den Anfängen seiner Ausbildung mit druckgraphischen Techniken auseinandersetzte, zumal er in den Schülerlisten bei dem Professor für Kupferstechkunst Carl Ernst Forberg vermerkt ist.⁴⁶⁶ Die Radierung mit dem Titel »Einsiedler« zeigt einen bärtigen Alten, der eine Mönchskutte trägt und auf einer Geige zu spielen scheint. Diesen Tönen lauschend, erhebt sich eine weiße nackte Frauengestalt aus einem knorrigem Baumstumpf hinter ihm. Zusätzlich beschwört der Klang eine kleine Schlange auf dem Boden, die sich ihm entgegen windet. Diese Begebenheit findet auf einem Wiesenstück mit Bäumen als Abgrenzung statt. Chronologisch folgt auf diese Radierung das Werk »Offenbarung«



Abbildung 14: Alexander Frenz: Der Einsiedler, 1892, Radierung, 19,1 x 14,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9182 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 182.

465 Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 371.

466 Vgl. Schülerlisten der Königl. Kunstakademie Düsseldorf, Landesarchiv NRW, Abteilung Rheinland, BR 0004 Nr. 1561 (www.archive.nrw.de/lav/abteilungen/rheinland/bestaende_duesseldorf/sachthematischesinventarschuelerlistenkunstakademie/index.php).



Abbildung 15: Alexander Frenz: Offenbarung, 1894, Radierung, 8,4 x 12,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9201 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 192.

(Abb. 15) aus dem Jahr 1894. Zu sehen ist ein Mann, der von einem geflügelten weiblichen Wesen eine Augenbinde abgenommen bekommt. Somit wird sein Blick für die umgebende Landschaft, die aus zerklüfteten Felsen und einer vorgelagerten Wasserfläche besteht, geöffnet. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Arbeiten ist der Titel Teil des Werkes, da er unterhalb der Darstellung in Großbuchstaben zu lesen ist. Dieser Umstand soll genauere Beachtung im

Analyseteil finden. Im selben Jahr entstand außerdem ein Werk mit dem Titel »Diana«, das die römische Jagdgöttin zeigt (Abb. 16). Als junge Frau, den Unterkörper nur mit einem Tuch verhüllt, hält sie in der linken Hand den Bogen und in der Rechten einen erlegten Hasen, den sie an den Ohren gepackt hat. Sie kniet – aufgrund der Identifizierung von Diana mit der Mondgöttin Luna schon in der Antike - in einer Mondsichel und hat als Kopfschmuck ebenfalls ein Band mit der Mondsichel. Der Hintergrund ist flächig gehalten und nur durch wenige Wolken durchbrochen. Unter ihr, gleichsam in der Luft, befindet sich das Pedant zum Bogen, der Pfeil. Das folgende Beispiel, ebenfalls von Frenz, aus dem Jahr 1895 zeigt „Neptun“ (Abb. 17), den römischen Gott des Meeres. Dieser sitzt nackt auf einer Klippe mit dem Dreizack in der Hand. Vor ihm, für den Betrachter in Rückansicht, stützt sich eine unbekleidete Seejungfrau bzw. Nereide auf dem Felsen auf. Sie schaut Neptun beim Füttern einer Möwe zu. Er jedoch widmet seine gesamte Aufmerksamkeit ihr und scheint zu flirten.



Abbildung 16: Alexander Frenz: Diana, 1894, Radierung, 26 x 16,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9210 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 193.

Das Bildfeld wird links und unten eingefasst von einem weißen Rand, den der Künstler

mit Wasserpflanzen und einer Art Hornhecht verziert hat. Neptun- beziehungsweise Po-



Abbildung 17: Alexander Frenz: Neptun, 1895, Radierung, 15 x 20 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, A 1985-707 r.

auf dem Werk der singende Triton dargestellt ist. Dem Mythos nach soll er der Sohn des Meeresherrn Neptun und der Amphitrite sein. Traditionell wird er fischleibig dargestellt, was auf assyrisch-babylonische Wurzeln zurückzuführen ist.⁴⁶⁹ In der Hand hält er eine Sapphirkithar, die seinen Gesang begleitet. Der Fels, auf dem er sitzt, ragt ins Wasser und wird zusätzlich von zwei weiblichen Wesen bevölkert. Beide sind unbekleidet dargestellt, wobei eine einen Fischschwanz besitzt und die Andere menschliche Beine.

seidondarstellungen sind vielfältig und zeigen ihn zum Beispiel thronend, das Meer beherrschend bei Rubens⁴⁶⁷ oder auf einem Wagen fahrend, wie bei Poussin⁴⁶⁸. Frenz' bezieht sich bei seiner Darstellung auf die Überlieferung, dass Neptun viele Liebschaften gehabt haben soll, ohne dass ein konkreter literarischer Bezug gegeben wäre, und zeigt ihn gleichsam in einem privaten Moment der Zweisamkeit.

Im Umfeld der Meerwesen ist auch eine weitere Graphik angesiedelt. Sie entstand im Jahr 1896 und trägt den Titel »Cantale« (Abb. 18). Bei diesem Begriff handelt es sich um den Imperativ von *cantare* (lat. singen). Der Künstler fordert demnach zum Singen auf, und so verwundert es kaum, dass

467 Vgl. dazu: Paul Peter Rubens: Quos Ego! – Neptun, die Wogen beschwichtigend, 1635, Öl auf Leinwand, 326 x 384 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Inv. Nr. 964 B. Held, Julius S.: The oil sketches of Peter Paul Rubens. A critical catalogue, Bd. 1, Princeton 1980. Brower, Reuben A.: A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition, in: Visual and Verbal Translation of Myth, hg. von Michael Putnam u.a., Oxford 2010, S. 270-289.

468 Vgl. dazu: Nicolas Poussin: Triumph des Neptun, 1634, Öl auf Leinwand, 114,5 x 146,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Klassische Mythen in Bildern erzählt. Meisterwerke der Malerei von Goya bis Picasso, hg. von Gérard Denizéau, Darmstadt 2018.

469 Vgl. Lexikon der Mythologie, hg. von Gerhard J. Bellinger, Augsburg 1997, S. 480.

Hinter Triton steht noch ein Jüngling mit einem Lorbeerzweig, den er im Halbkreis über sich selbst und Triton emporhebt. Im Wasser, vor den Personen, haben sich zwei Seehunde eingefunden. Auf einem dritten Seehund, der eben heranschwimmt, sitzt ein geflügelter Genius oder eine Amorette, wenn nicht Amor selbst, der belustigt dem Gesang lauscht.

Den Bereich der Meerwesen abschließend, findet sich eine dritte Arbeit mit dem Titel »Verfolgung« im Œuvre des Künstlers (Abb. 19). Diese wurde im Jahr 1900 in der

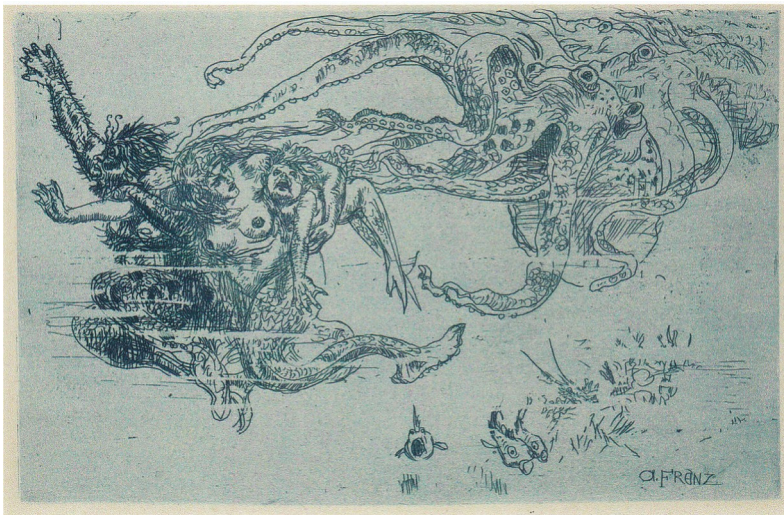


Abbildung 19: Alexander Frenz: Verfolgung, 1900, Radierung, 9,1 x 14,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9219 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 199.

letzten Publikation des »Künstlerclub St. Lucas« veröffentlicht, entstand aber wohl schon früher.⁴⁷⁰ Dargestellt ist eine Personengruppe, die von einem Oktopus verfolgt wird. Bei den Protagonisten handelt es sich um eine Meerjungfrau, die sich unter den linken Arm ein weiteres, kleines fischschwänziges Wesen

– anscheinend ihr Kind - gepackt hat, das sie vor dem Verfolger zu schützen sucht. Zur Rechten der weiblichen Figur schwimmt eine sehr haarige Meereskreatur – wohl der Partner und Familienvater dieser Gruppe –, der ebenfalls in Panik zu flüchten scheint. Der Schauplatz unter Wasser ist lediglich durch einige Fische und ein paar angedeutete Wasserpflanzen gekennzeichnet. Im Gegensatz zu den beiden vorherigen Druckgraphiken kann man diese Arbeit keinem genauen mythologischen Kontext zuweisen. Es handelt sich, durch das Fehlen von Attributen oder Symbolen, vielmehr um eine unspezifische Unterwasserszene mit mythologischen Gestalten. Die Darstellungen zeigen die Vorliebe von Frenz für fischschwänzige Wesen. Darüber hinaus finden sich keine offensichtlichen Übereinstimmungen, auch die jeweiligen Kompositionen unterscheiden sich stark, was jedoch im Analyseteil genauer untersucht werden soll.

⁴⁷⁰ Vgl. Kunst für alle 1900, S. 320.

Alexander Frenz widmete sich jedoch nicht nur mythologischen Gestalten, sondern griff ebenso symbolistische bzw. allegorische Motive auf. Diesem Themenfeld zuzuordnen ist die Darstellung des Todes aus dem Jahr 1896, die im Folgenden mit „Der thronende Tod“ betitelt werden soll (Abb. 20). Auf der rechten Bildseite zwischen zwei Säulen sitzt auf einem steinernen Thron ein in ausladende Gewänder gehülltes Skelett. Zu seinen Füßen, auf einem Boden in Schachbrett-Musterung, winden sich vier Schlangen. Dem Knochenmann gegenüber steht eine Gruppe von Menschen. Im Hintergrund führt ein Steg bis zu einem Boot, dessen Segel aufgebläht sind. Hier sind weitere Personen, die nicht genauer ausgearbeitet sind, zu erkennen. Vermutlich haben sich die in einer Reihe anstehenden Personen – wohl gerade Verstorbene – vor dem Tod eingefunden, um eine Art Jüngstes Gericht zu erwarten.

Zeitlich schließt sich das Werk »Venus Anadyomene« aus dem Jahr 1900 (Abb.

21) an. Zu sehen ist als nackte weibliche Figur mit langem wallendem Haar, die schaumgeborene Liebesgöttin, die in einer Muschel kauert. Die Muschel treibt im Wasser und wird von Wellen und Meereschaum umspült. Nach Hesiod entsprang sie bei Zypern aus dem Schaum des Meeres. Wobei bei der Titelgebung auffällig ist, dass der Künstler den römischen Namen Venus mit dem griechischen Beinamen für Aphrodite Anadyomene („die aus dem Meer Aufsteigende“)

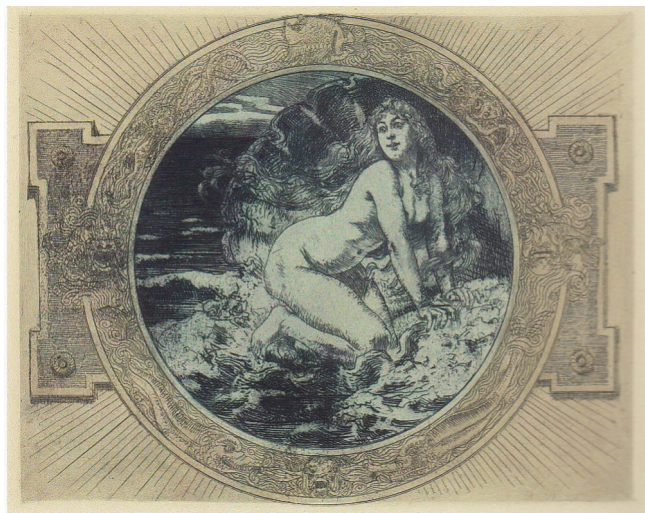


Abbildung 21: Alexander Frenz: Venus Anadyomene, 1900, Radierung, 18,5 x 23,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9229 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 199.

kombinierte. Womöglich um zum einen auf den Ursprung der weiblichen Gestalt, der im Bild dargestellt ist, hinzuweisen und zum anderen deutlich zu machen, dass die abgebildete Person die römische Göttin Venus ist. Das kreisrunde Bildfeld ist von einem Rahmen eingefasst, der mit Wassertieren und Wellen verziert ist. Rechts und links schließen sich rechteckige Verlängerungen an, die den Eindruck erwecken sollen, dass es sich bei dem Bild um eine Art Schild handelt. Von dieser Anordnung führen strahlenartig sich verjüngende Linien bis zum Plattenrand.

Nicht unerwähnt soll darüber hinaus ein Werk bleiben, das eine unbekleidete junge Frau auf einer Wiese zeigt (Abb. 22). Diese hat sich halb umgewandt und ihren Blick erhoben zu einer männlichen geflügelten Gestalt, die ihr einen Blumenkranz aufs Haupt setzt. Es ist davon auszugehen, dass einige Bildelemente, wie die Nacktheit der Frau oder das Blumengewinde, eine symbolische Bedeutung besitzen, die jedoch nicht ohne weiteres zu bestimmen ist. Erst im Zusammenhang mit einem Gemälde von Frenz, das fast genau dasselbe Motiv zeigt und den Titel »Der Frühling küsst die Erde« (Abb. 23) trägt, lässt sich die Graphik verstehen. Somit ist die Arbeit im Jahreszeiten-Kontext einzuordnen. Typische Attribute dafür sind unter anderem Blumen und weibliche Personifikationen, hier für die Erde, die von einem geflügelten



Abbildung 22: Alexander Frenz: Der Frühling küsst die Erde, Radierung, 25 x 40 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, A 1985-705 r.



Abbildung 23: Alexander Frenz: Der Frühling küsst die Erde. Bildquelle: Schaarschmidt, Friedrich "Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Insbesondere im 19. Jahrhundert", Düsseldorf 1902, S. 363.

männlichen Wesen, dem Frühling, geküsst wird. Frenz wollte hier jedoch nicht in erster Linie die Jahreszeitenthematik verarbeiten, sondern ein zum Träumen anregendes Motiv darstellen. Vermutlich orientierte er sich dabei an den Bildthemen der Symbolisten, zu denen er auch bei anderen Werken Parallelen aufweist.

Alexander Frenz` Umgang mit den graphischen Techniken und den von ihm behandelten Themen ist sehr spielerisch. Dies fällt im Besonderen bei den detailliert ausgearbeiteten Bildrändern auf, die die Hauptmotive fantasievoll bereichern. Dabei greift er sowohl religiöse Themen als auch Gestalten und Stoffe der antiken Mythologie auf. Doch folgt er nicht unmittelbar den Quellen, sondern gestaltete seine Motive individuell. Vielfach orientiert er sich an der symbolistischen Formensprache. Die Technik der Radierung

beherrschte er virtuos und unterließ, wenn es dem Motiv dienlich war, Darstellungskonventionen. Im Hinblick auf die Entwicklung in der Umsetzung zeichnete sich in den graphischen Werken eine lockerere Abfolge von Strichen ab. Um die Jahrhundertwende wurden seine Arbeiten skizzenhafter und verloren die malerische Wirkung, die zum Teil in frühen Werken noch beabsichtigt war.

Wie bereits erwähnt, befassten sich nur wenige Künstler der Düsseldorfer Malerschule im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit mythologischen Themen in graphischen Darstellungen. Neben Frenz sind einzelne Werke von Arthur Kampf bekannt (Abb. 24, Abb. 25). Ähnlich wie Frenz es mitunter tut, zeigt auch Kampf mythologische Gestalten, wie die Medusa oder Zentauren, ohne dass bestimmte Geschichten dargestellt sind. Diese bettete er im-



Abbildung 24: Arthur Kampf: Kentaurentanz, 1889, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.
mer in erzählerische Zusammenhänge ein. So ist einmal eine Herde Zentauren beim Tanzen im Wald zu sehen, und bei der anderen Arbeit führt eine Frauengestalt, die durch ihre Schlangenhaare an eine Furie denken lässt, eine Horde von aufständischen Bauern an.



Abbildung 25: Arthur Kampf: Der Aufstand, 1896, Radierung, 45 x 35 cm, II. Druck, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

5.1.3 *Geschichtsdarstellungen*

Sowohl Schlachten- als auch Ereignisbilder sind Unterbereiche der Historiendarstellungen.⁴⁷¹ In Schlachtenbildern werden neben geschichtlich bedeutsamen Kämpfen, die oftmals als Legitimation eigener

471 Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, hg. von Harald Olbrich, Bd. 2, Leipzig 1996, S. 350f. (Ereignisbild) / Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, hg. von Harald Olbrich, Bd. 6, Leipzig 1996, S. 479f. (Schlachtenbild).

Macht dienen sollten, auch zeitgenössische Kriege gezeigt. Darüber hinaus werden im Ereignisbild politische Geschehnisse und wichtige Ereignisse des Zeitgeschehens meist in erzählender Art gezeigt. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war die Militär- und Schlachtenmalerei vor dem Hintergrund der Napoleonischen Kriege und des Freiheitskampfes in Deutschland sehr beliebt und wurde besonders in der Monumentalmalerei behandelt. An der Düsseldorfer Kunstakademie war diese fest etabliert und wurde nach Peter Cornelius auch von Wilhelm Schadow stark gefördert. Ab 1871, dem Beginn des zweiten deutschen Kaiserreichs unter preußischer Führung, gab es zudem ein erneutes Aufleben von politisch motivierten Historiendarstellungen. Zahlreiche öffentliche Aufträge für die Ausmalung etwa von Rathäusern, Museen oder Festhallen gingen an Düsseldorfer Künstler.⁴⁷² Fünf zentrale Motive traten verhältnismäßig häufig in dieser Zeit auf. Dabei handelt es sich um die Wiedergabe der Schlacht im Teutoburger Wald, den Tod Friedrichs I. Barbarossa sowie Szenen aus dem Leben Martin Luthers, aber auch und um Themen, der jüngeren Geschichte bzw. Zeitgeschichte wie die Völkerschlacht bei Leipzig und die Kaiserproklamation in Versailles. Diese Inhalte wurden in der Malerei auch von Düsseldorfer Künstlern aufgenommen, wobei es in der Künstlergraphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu keiner dezidierten Auseinandersetzung damit gekommen zu sein scheint. Erst im letzten Viertel gibt es vereinzelt eigenständige Umsetzungen dieser Themen in der Graphik, die unterschiedlich ausfallen konnten.

Mit ganz konkreten historischen Ereignissen setzte sich Arthur Kampf in seinen Radierungen auseinander. Aus dem Jahr 1890 stammt die Arbeit »1812 Rückzug aus Russland« (Abb. 26), die als Thema Napoleons Russlandfeldzug und den Rückzug der Grande Armée im Winter 1812 hat. Zu sehen ist eine lange

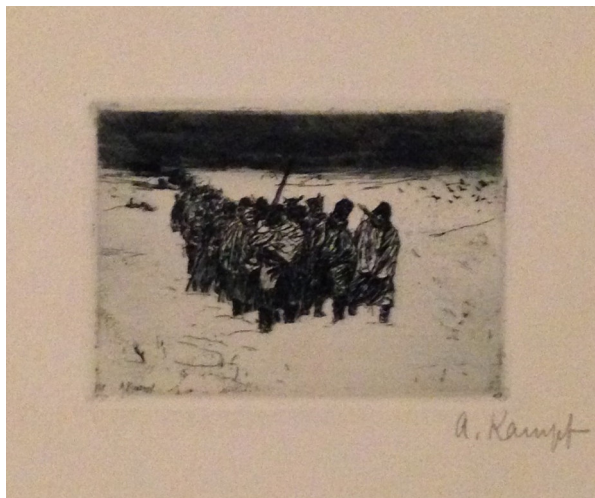


Abbildung 26: Arthur Kampf: 1812, Rückzug aus Russland, Radierung, 10 x 7 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

472 H. F. Plüddemann, Auffindung der Leiche Barbarossas, 1841, Wandgemälde in Schloss Heltorf Düsseldorf / Peter Janssen, Malerei und Bildhauerei geführt von der Schönheit, vor 1896, Deckengemälde in der Aula der Akademie zu Düsseldorf.

Reihe von Soldaten auf einer weiten schneebedeckten Ebene. Der Himmel nimmt im Verhältnis zur Erde nur ein Viertel der Bildfläche ein und ist homogen schwarz gehalten. Durch die weite weiße Fläche, die keinen Orientierungspunkt bietet, entsteht das Gefühl von Ausweglosigkeit. Die Darstellung spiegelt die politische Lage, in der sich Napoleon nach dem Russlandfeldzug befand, deutlich wider. In keinem seiner Feldzüge waren so viele Opfer zu beklagen wie in diesem, was unter anderem dazu führte, dass sich im folgenden Jahr die sogenannten Befreiungskriege anschlossen, die mit der Völkerschlacht bei Leipzig ihr Ende fanden. Jedoch stellt Kampf hier nicht den zum Scheitern verurteilte Herrscher in den Mittelpunkt, sondern die ausgezehrten Soldaten.

Im inhaltlichen Kontrast dazu steht sein zweites Werk »Die Leiche Schwerins« (Abb. 27), wo sich auf einem Schlachtfeld fünf Männer vor einem Leichnam eingefunden haben. Der Tote liegt auf dem Boden und umfasst mit der rechten Hand noch die Stange einer Fahne. Die Männer wirken durch ihre Mimik und Gestik ratlos, nachdenklich und betroffen. Der Abend des 6. Mai 1757 brachte das Ende



Abbildung 27: Arthur Kampf: Die Leiche Schwerins, 1892, Radierung, 20 x 25,8 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9189 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 184.

der Schlacht bei Prag. Dieses war das zweite Gefecht im Siebenjährigen Krieg (1756–1763) zwischen Preußen und Österreich. Der Überlieferung nach hatte der 72-jährige preußische Generalfeldmarschall Kurt Christoph Graf von Schwerin (1684–1757), nach einem ersten geglückten Angriff der Österreicher, die Fahne des Stabskapitäns eines anderen Bataillons gegriffen und war damit auf die feindlichen Linien zugesprengt. Bei dieser Aktion wurde er von fünf Kugeln tödlich getroffen und stürzte vom Pferd. Die Schlacht wurde trotzdem gegen Nachmittag zu Gunsten der Preußen entschieden, K. C. Schwerin starb damit den Heldentod. Arthur Kampf gilt als ein klassischer Vertreter der Historienmalerei im ausgehenden 19. Jahrhundert. Er malte zahlreiche traditionelle Ereignisbilder, indes sind aus dem letzten Viertel des Jahrhunderts nur diese zwei Radierungen als graphische Werke aus diesem Themenfeld bekannt. Bei »Die Leiche

Schwerins« orientierte Kampf sich stark an seinen Gemälden, wohingegen das Werk »1812 Rückzug aus Russland« bereits in Richtung des historischen Genres tendiert. In seinem Werk zeigte sich zunehmend eine Vorliebe für radierte Genreszenen und damit zugleich eine Abwendung von Themen des überkommenen Historienbildes, jedenfalls soweit es sein druckgraphisches Werk betrifft.

Ebenfalls in diesen Kontext einzuordnen, ist die farbige Lithographie »Kürassire« (Abb. 28) von August Deusser (1870–1942). Deusser war ausgebildeter Historienmaler und beschäftigte sich mit Graphiken nur am Rande. „Radierungen sind indes von August Deusser nicht überliefert, wohl aber einige Lithographien [...]“.“⁴⁷³ Trotzdem, oder gerade deswegen, soll seine Arbeit als Bindeglied zur Malerei Beachtung finden und den Übergang, sowohl im Medium als auch in der zeitlichen Entwicklung, zeigen. Die Lithographie »Kürassire« zeigt prominent einen Soldaten im Profil auf seinem Pferd. Im Hintergrund können weitere Reiter ausgemacht werden. Diese Graphik stammt vermutlich aus einer frühen Schaffensphase, da er sich nach der Jahrhundertwende verstärkt mit der Landschaftsmalerei auseinandersetzte.⁴⁷⁴ In Deussers Œuvre finden sich keine Radierungen, jedoch einige Tuschezeichnungen zu diesem Thema,⁴⁷⁵ wo in skizzenhafter Form und in vielen Variationen deutlich seine Fähigkeit der Darstellung einer Menschenmenge und von deren Anordnung im Raum zum Tragen kommt. Mit der Lithographie als der bevorzugten Technik erreichte er zum einen eine malerische Wirkung, die durch die Farbigkeit noch unterstrichen wird, zum anderen läutete er die Neuorientierung in der Drucktechnik am Übergang zum 20. Jahrhundert ein.

5.2 Bildnisse

Bildnisse oder Porträts haben eine lange Tradition. Handelte es sich in der griechischen Antike vorwiegend um Typen- und Idealbildnisse von bekannten Persönlichkeiten, so entwickelte sich die Darstellungsform in der römischen Kunst hin zum naturalistischeren und realistischeren Abbild. In nachantiker Zeit begegnet das Porträt im genauen Sinne – als die Wiedergabe einer bestimmten Person mit ihren unverwechselbaren individuellen

473 Drenker-Nagels, Klara: August Deussers Arbeiten auf Papier, in: Drenker-Nagels, Klara (Hg.): August Deusser. Leben und Werk, Köln 1995, 71–98, S. 71.

474 Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 278.

475 Vgl. dazu: August Deusser, Reitende Kürassiere, Tusche auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Schweiz / August Deusser, Einzelner Kürassier auf Pferd, Tusche auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Schweiz.

Zügen – zunächst nicht mehr. Erst im 14. Jahrhundert taucht es wieder auf. Bis zu dieser Zeit gab es wohl auch Bilder von bestimmten Personen, nicht aber Porträts.⁴⁷⁶ Dabei weitete sich der Kreis derer, die Porträts in Auftrag gaben, rasch aus. Im 17. Jahrhundert entstand eine wachsende Käuferschar der wohlhabenden Mittel- und Oberschicht, die den Markt bestimmte, und mit ihr lassen sich in den Bildnissen „alle Phasen der weiteren Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft“⁴⁷⁷ ablesen. Die Porträtmalerei hatte nicht denselben Stellenwert wie die Historienmalerei, wurde aufgrund der Nachfrage aber seit dem 16. Jahrhundert von Fachmalern gepflegt und bildete auch für andere vielfach eine Einnahmequelle. Seit 1704 musste jeder Kupferstecher zur Aufnahme in die französische Akademie zwei Bildnisse vorlegen, woraus sich ablesen lässt, dass das künstlerische Ansehen dieses Fachs gestiegen war.⁴⁷⁸

Im Rheinland wurden ebenfalls seit jeher Porträts geschaffen, wenn auch ohne erkennbare Traditionsbildung in der Form.⁴⁷⁹ Vielmehr flossen unterschiedliche Einflüsse aus der französischen oder niederländischen Malerei ein und wurden individuell verarbeitet.⁴⁸⁰ Eklatant prägend für die Bildniskunst der Düsseldorfer Malerschule des gesamten 19. Jahrhunderts wirkte sich hingegen der „zwischen Realismus und träumerischer Weichheit“⁴⁸¹ angesiedelte Stil der Schadowschule aus.⁴⁸² Für die Absolventen der Düsseldorfer Kunstakademie gehörte es zum guten Ton, ein durchschnittlich gutes Bildnis anfertigen zu können, auch wenn für viele der Fokus in anderen Fächern lag und mitunter Käufer andere Motive bevorzugten.⁴⁸³ So entstand eine Vielzahl von gemalten Porträts, die jedoch oft in Privatbesitz verblieben und daher schnell in Vergessenheit gerieten.⁴⁸⁴ Nichtsdestoweniger bilden die handwerklich soliden, teilweise sehr qualitätvollen Bildnisse die Basis für die Düsseldorfer Malerschule, auch im Hinblick auf die sich in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelnde Figurenmalerei und sicherten für viele Künstler den Lebensunterhalt.⁴⁸⁵

476 Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 1, Leipzig 2004, S. 560.

477 Ebd.

478 Vgl. Melot 1981, S. 77.

479 Vgl. Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, 2. Aufl., Leipzig 1995, S. 49.

480 Vgl. ebd.

481 Ebd., S. 51.

482 Vgl. ebd., S. 50.

483 Vgl. ebd., S. 51., S. 51.

484 Vgl. ebd.

485 Ebd., S. 50.

In der Künstlergraphik der ersten Jahrhunderthälfte der Düsseldorfer Malerschule lassen sich nur wenige Bildnisse finden. Ein Grund dafür könnte die florierende Bildnis-malerei sein, die keine günstigeren Drucke nötig machte. Zumal ein Privatporträt stets auf ein begrenztes Interesse stieß und man nur eine überschaubare Menge an Exemplaren benötigt wurde. Ohnehin kamen für druckgraphische, auf Vervielfältigung angelegte Porträts nur Darstellungen von mehr oder weniger prominenten Personen in Betracht. Ein anderer Grund könnte die sich stetig weiterentwickelnde Fotografie sein, denn „die Konkurrenz der Photographie spielt seit dem 19. Jahrhundert eine insgesamt das Bildnisschaffen berührende beträchtliche Rolle, die Erinnerungsfunktion wurde von dieser schon im 19. Jahrhundert massenhaft angenommen [...]“⁴⁸⁶, wobei diese Übernahme erst in der zweiten Jahrhunderthälfte virulent wurde. Lediglich einzelne Beispiele in der Technik des Kupferstichs sind von Auguste Küssener oder Ernst Thelott erhalten.⁴⁸⁷ Bei diesen handelt es sich um Darstellungen wichtiger Persönlichkeiten der Gesellschaft, deren Verbreitung in höherer Auflage sinnvoll erschien. Im Gegensatz zu den spärlichen Vorläufern sind zahlreiche Bildnisse in der Künstlergraphik zum Ende des 19. Jahrhunderts hin zu verzeichnen. Dabei fällt auf, dass sich die Intention der Arbeiten verschob. Nun handelte es sich nicht mehr um Darstellungen zu repräsentativen Zwecken, sondern vielmehr um studienähnliche Werke. Im Folgenden sollen die prägnantesten Beispiele anhand dreier Kategorien vorgestellt werden. Einen großen Bereich bildet hierbei die Darstellung von Künstlerkollegen, der ergänzt wird durch Frauen- und Männerbildnisse.

5.2.1 Männerbildnisse

Zwei Herrenporträts, die Carl Ernst Forberg zugeschrieben werden, sollen am Anfang stehen. Dabei ist nicht mehr nachzuweisen, wer dargestellt ist, da sich keine Beschriftung, die man sonst üblicherweise bei Forbergs Radierungen findet, erhalten hat. Bei dem Brustbild, aus dem Jahr 1883, handelt es sich zweifelsfrei um eine Arbeit von seiner Hand, was zum einen die in der oberen linken Ecke angebrachten Initialen mit Jahreszahl, zum anderen die beigegegebene Beschriftung verdeutlichen (Abb. 29). Zusätzlich findet der feine Stil mit der angedeuteten Schulterpartie und den charakteristischen Ausarbeitungen

486 LDK, Bd. 1, 2004, S. 561.

487 Auguste Küssener, Bildnis von Peter Cornelius, Kupferstich (Quelle: Schaarschmidt 1902, S. 40) / Ernst Thelott, Bildnis des Philosophen Fritz Heinrich Jacobi, Kupferstich (Quelle: Schaarschmidt 1902, S. 55).

im Gesicht sowie der Hintergrundbearbeitung ihre Entsprechung in den gesicherten Zuschreibungen der Porträts seiner Künstlerkollegen, die im Folgenden noch vorgestellt werden sollen. Zu sehen ist ein Mann im Dreiviertelprofil, dessen Blick nach rechts geht, so dass keine direkte Verbindung zum Betrachter aufgebaut wird. Die kleine und schlichte Wiedergabe lässt an ein Passfoto denken und reiht sich inhaltlich in die charakteristische Folge bekannter Düsseldorfer Persönlichkeiten ein. Das im Folgejahr entstandene Werk, ebenfalls ein Brustbild im Dreiviertelprofil nach rechts, erinnert stark an die Graphiken von Carl Ernst Forberg (Abb. 30). Jedoch fehlen die Initialen oder andere Beischriften. Die technische Umsetzung ist in den Kontrasten stärker und auch die Strichführung, mit zahlreichen Kreuzschraffuren, wäre für Forberg eher ungewöhnlich, da er sonst parallele Strichlagen bevorzugte. Zudem scheint die Hintergrundbearbeitung zu massiv. Hier ist nicht eindeutig zu klären, ob es sich tatsächlich um eine Arbeit des Professors für Kupferstecherei handelt. Nichtsdestoweniger entsprechen sich die Kompositionen beider Werke deutlich und verweisen auf eine Traditionslinie vor der Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts, auf die im Folgenden noch näher eingegangen werden soll.

Ganz im Gegensatz dazu stehen die zwei Radierungen von Gerhard Janssen (1863–1931), die beide den Titel »Studienkopf« tragen. Janssen stammte aus einfachen Verhältnissen, studierte an der Düsseldorfer Kunstakademie und war bekannt für Charakterstudien und seine Darstellungen des alltäglichen Lebens, die durch die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts beeinflusst waren.⁴⁸⁸ Die zwei Radierungen zeigen jeweils ein nahsichtiges Kopfbild von einem mit Mütze bekleideten älteren Mann. Auf der früheren Arbeit aus dem Jahr 1893 lacht dieser (Abb. 31), wohingegen er auf der nachfolgenden Graphik aus dem Jahr 1900 ernst schaut (Abb. 32). Wie der Titel suggeriert, handelt es sich um Studien und nicht um Porträts von bestimmten Personen. Daher überraschen die freie, kitzelnde Strichführung und die wenig ausgearbeiteten Übergänge sowie Kontraste nicht.



Abbildung 31:
Gerhard Janssen:
Studienkopf, 1893,
Radierung, 9,9 x 6,7
cm, Düsseldorf, Mu-
seum Kunstpalast,
KA (FP) 9193 D.
Bildquelle: Dr. Axe-
Stiftung "Wege in
die Moderne", Kro-
nenburg 2018/19, S.
188.

⁴⁸⁸ Vgl. Tofahrn, Silke: Gerhard Janssen, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 76–77, S. 76.



Abbildung 32: Gerhard Janssen: Studienkopf, 1900, Radierung, 9,3 x 6,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9213 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 201.

ausgearbeitet, wohingegen die wirren Haare und besonders die bis zu den Schulteransätzen gezeigte Jacke nur angedeutet bleiben. Wenige Schraffuren bilden den Hintergrund, dabei entsteht jedoch keine Tiefenräumlichkeit. Für Arthur Kampf dienten druckgraphische Arbeiten zum einen als Studien zur Vorbereitung von größeren Kompositionen (vgl. Abb. 27) und zum anderen als Medium, um erste Bildideen

festzuhalten. Die Unterschiede finden sich dabei im Grad der Ausarbeitung. In jedem Fall unterscheiden sich davon die zur Veröffentlichung vorgesehenen Radierungen zum Beispiel des Shakespeare-Zyklus, die sorgfältig durchgearbeiteten graphische Werke ersten

Womöglich dienten diese Blätter dem Genremaler als Studien für Gemälde⁴⁸⁹ bzw. als Ausdrucksstudien, wie sie etwa bei Rembrandt zu finden sind, an dessen frühe radierte Selbstbildnisse diese Blätter erinnern.⁴⁹⁰ Vergleichsbeispiele von ähnlicher Skizzenhaftigkeit ließen sich in großer Anzahl im Bereich der Bleistiftvorarbeiten finden. In der Künstlergraphik der Düsseldorfer Malerschule handelt es sich in dieser Form jedoch um singuläre Erscheinungen.

Auch die folgende Männerdarstellung von Arthur Kampf aus dem Jahr 1892 findet in dieser Form keine Vorläufer in Düsseldorf (Abb. 33). Der alte Männerkopf im verlorenen Profil nach rechts ist als Brustbild konzipiert. Sehr detailliert sind Gesicht und Ohr



Abbildung 33: Arthur Kampf: Männerbildnis von Hinten, 1892, Radierung, 15 x 25 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

489 Vgl. dazu Tofahrn 2018, S. 188. Hier äußert die Autorin den Zusammenhang zu einem Gemälde »Kopf eines lachendes Mannes«, welches im Museum Kunstpalast aufbewahrt wird.

490 Nicht mit Porträts im eigentlichen Sinne, sondern mit „Charakterköpfen“ hat man es bei Janssen zu tun. Rembrandt Harmensz. van Rijn, Selbstbildnis, um 1630, Radierung (II. Zustand), 6,7 x 5,6 cm, Graphische Sammlung Kunsthistorisches Institut, Universität Tübingen / Rembrandt Harmensz. van Rijn, Selbstbildnis mit Mütze, aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund, 1630, Radierung, 5,1 x 4,6 cm, Graphische Sammlung, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 6055.

Ranges darstellen.⁴⁹¹ Bei dem zweiten Bildnis von Kampfs Hand handelt es sich um eine Lithographie. Dargestellt ist ein Mann mit Hut (Abb. 34). Sein Oberkörper erscheint im



Abbildung 34: Arthur Kampf: Mann mit Hut, Lithographie, 40 x 50 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, A 1904-597 r.

Profil, sein Kopf jedoch wendet sich dem Betrachter zu und ist somit in Dreiviertelansicht zu sehen. Das Gesicht ist detailliert erfasst, dagegen scheinen der Hut und die Bekleidung mit dem Hintergrund, der im Kontrast zur Person hell gehalten ist, zu verschwimmen. Der Fokus der Arbeit liegt auf dem Gesichtsausdruck des Mannes.

Nicht unerwähnt bleiben soll eine Radierung des Militär- und Schlachtenmalers Theodor Rocholl aus dem Jahr 1893 (Abb. 35). Dargestellt ist ein »Waldteufel«, der dem Betrachter

frech seine Zunge herausstreckt. Die Gestalt gehört in den Bereich der Mythologie,



Abbildung 35: Theodor Rocholl; Waldteufel, 1893, Radierung, 25,4 x 16,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9198 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 190.

491 Arthur Kampf, Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken, nach 1915, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag Berlin.

492 Tiefdruckverfahren, bei dem die Metallplatte vor ihrer Ätzung mit einem körnigen Grund versehen wird, so dass keine Linienzeichnung wie bei der Radierung entsteht, sondern eine flächige Wirkung, ähnlich des Tuscheauftrags (Vgl. Melot, Michel / Griffiths, Antony / Field, Richard S.; Béguin, André (Hg.): Die Graphik. Entwicklungen, Stilformen, Funktion, Genf 1981, S. 244.

Verschwimmen der Bildebenen finden wir ähnlich in den zwei bereits genannten Porträts von Gerhard Janssen.

5.2.2 Frauenbildnisse

Den Gegenpart in der Porträtmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts stellen betont feminine Frauenbildnisse dar, die teilweise idealisiert erscheinen.⁴⁹³ Diese Entwicklung kann man auch im Bereich der Künstlergraphik nachverfolgen. Das Bildnis einer jungen Frau



Abbildung 36: Arthur Kampf: Junge Frau mit Locken, 1889, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

aus dem Jahr 1889 von Arthur Kampf mutet durch den leicht geneigten Kopf liebevoll an (Abb. 36). Das Brustbild zeigt die Dame im Dreiviertelprofil nach rechts. Ihr Blick geht wie sinnend am Betrachter vorbei, was der Szene einen sentimentalischen Einschlag gibt. Die Haare trägt sie hochgesteckt, lediglich ein paar Lockchen umspielen ihre Stirn. Die angedeutete Kleidung besteht aus einer auffällig gerüshten Bluse, die hochgeschlossen ist. Eine schwarze Fläche hinterfängt den Kopf und bildet einen starken Kontrast zur hellen Kleidung. Darüber hinaus wird keine Räumlichkeit suggeriert.

ein Frauenantlitz im Profil nach rechts (Abb. 37). Es stammt ebenfalls von Arthur Kampf.

Der Kopf der Frau ist bildfüllend und detailliert wiedergegeben, wohingegen der Hintergrund nicht ausgearbeitet wurde. Die skizzenhafte Ausführung ähnelt der bereits untersuchten Männerbildnisse, die an Vorzeichnungen oder Studien erinnerten bzw. ausdrücklich als Studien ausgewiesen sind und für diese keine direkten Vorläufer in der Düsseldorfener Künstlergraphik auszumachen sind.



Abbildung 37: Arthur Kampf: Frau im Profil, 1890, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

493 Hütt, Wolfgang: Deutsche Malerei und Graphik 1750-1945, Berlin 1986, S. 200.

Bemerkenswert in diesem Kontext ist eine weitere Arbeit Kampfs, die eine Frau als Hüftstück in Rückenansicht, den leicht nach rechts gedrehtem Kopf dagegen im ver-



Abbildung 38: Arthur Kampf:
Frau in Rückansicht, Radierung,
20 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle,
Kupferstichkabinett. Bildquelle:
Verfasser.

lorenen Profil zeigt (Abb. 38). Diese steht, mit den Unterarmen aufgestützt an einem Fenster und lehnt sich hinaus. Dem Betrachter bietet sich die Rückansicht der Dame und der Ausblick in eine durch Kirchturm und Dächer angedeutete Stadtlandschaft. Im Gegensatz zu allen vorherigen Bildnissen steht hier nicht ausschließlich die Person im Fokus, vielmehr wird ein szenisches Element einbezogen. Kampf steht hier in einer längeren Tradition von Fensterbildern, wie sie namentlich in der Romantik, etwa bei Caspar David Friedrich, begegnen.⁴⁹⁴ Diese Darstellung tendiert demnach in Richtung Genre, wobei das erzählerische Moment der Szene noch untergeordnet erscheint. Im Œuvre des Künstlers treten

solche Grenzfälle häufig auf, was im Folgenden noch zu sehen sein wird.

5.2.3 *Bildnisse von Künstlerkollegen*

Eine Sonderform des Bildnisses stellen die Darstellungen von Künstlerkollegen dar. Diese müssen im Kontext von Freundschaftsbildern gesehen werden. Gerade „die große Anzahl von Künstlerbildnissen und Freundschaftsbildnissen ist eine Besonderheit der Düsseldorfer Malerschule,“⁴⁹⁵ vorwiegend in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denn sie spiegeln die enge Beziehung zwischen den ansässigen Malern wider. An diese Tradition anknüpfend, schuf Carl Ernst Forberg zwischen 1878 und 1879 zahlreiche Porträts seiner Künstlerkollegen.⁴⁹⁶ Darunter sind sehr bekannte Persönlichkeiten wie Wilhelm Schadow oder Andreas Achenbach, aber auch weniger bedeutende wie Christian Kröner.

494 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1818-1822, Öl auf Leinwand, 44 x 37 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

495 Pickartz, Christiane: *Bildnismalerei. Spiegel der bürgerlichen Gesellschaft*, in: *Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung*, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 16–17, S. 17.

496 Darunter sind unter anderem Peter Cornelius, Eugen Dücker, Carl Hoff, Ludwig Knaus, Christian Kröner, Carl Friedrich Lessing, Alfred Rethel, Andreas Achenbach und Wilhelm Schadow.

Exemplarisch für diesen Bereich ist die Radierung von Wilhelm Schadow, die Forberg 1878 vollendete (Abb. 39). Sie zeigt den ehemaligen Akademiedirektor als Brustbild im Dreiviertelprofil nach rechts. Der Hintergrund ist lediglich durch ein paar Striche angedeutet, es wirkt als würde ein Kissen sein Haupt stützen. Der Kopf und die Kleidung sind fein ausgearbeitet, das Gesicht und die Haare dabei sehr naturalistisch gehalten. So wird deutlich, dass der Fokus auf der abgebildeten Person und nicht auf der Umgebung liegt. Wilhelm Schadow galt durch seine exponierte berufliche Stellung als ein beliebtes Objekt für Porträts. Vergleichbar verhält es sich mit den zahlreichen weiteren Künstlerporträts seitens Forberg. In Ausschnitt und Haltung unterscheiden sie sich nur minimal. Meist handelt es sich jedoch um Bruststücke, bei denen die Kopfhaltung variiert. Die Betonung liegt allein auf dem Porträtierten, was durch die Hervorhebung wesenseigener Merkmale deutlich wird. Die Zurückhaltung in der Ausarbeitung des Hintergrundes unterstützt diese Wirkung. Aus dieser Routine fällt einzig das Bildnis von Ludwig Knaus heraus, den Forberg arbeitend in seinem Atelier zeigt (Abb. 40). Hier handelt es sich um ein Ganzfigurigenporträt im Profil nach links, welchem ein ausgearbeiteter Hintergrund und allerlei Malutensilien beigegeben sind.

Ein weiteres Exemplar eines Künstlerbildnisses stellt die Lithographie von August Deusser dar, die Arnold Böcklin als Brustbild im Dreiviertelprofil nach links im engen Ausschnitt zeigt (Abb. 41). Umgeben wird es durch eine Rahmenstruktur, die im unteren Teil die Inschrift A. Böcklin trägt, an den Seiten farnartige langgestreckte Blätter aufweist und oberhalb des Porträts von einer an den Ecken halbrund abschließenden Muschelform begrenzt ist. Zentral über dem Kopf befindet sich ein stilisierter Adler, bei dessen Flügelgestaltung die Beschaffenheit der Muschelecken aufgenommen wurde. Zusätzlich zur Rahmung ist unterhalb des Gesichts ein rechteckiges Bildfeld mit dem Motiv der »Toteninsel«, einem bekannten Gemälde von Böcklin, eingefügt.⁴⁹⁷ Es handelt sich wahrscheinlich um ein Gedächtnisbild für den eben verstorbenen Böcklin; der Verweis auf die »Toteninsel« sowie die Gesamtkomposition, die an eine Grabstele erinnert, legen diesen Schluss nahe.

497 Arnold Böcklin, Die Toteninsel (mehrere Versionen ab 1880), 5. Version 1886, Öl auf Holz, 80 × 150 cm, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

5.3 Szenen des Alltags – Umsetzung des Genres in der Künstlergraphik

Die Motivwelt der Genredarstellungen umfasst den Menschen und sein alltägliches Leben. Dabei entwickelte sich seit dem 15. Jahrhundert ein breites Themenspektrum. Diese Szenen waren allgemein verständlich und behielten lange Zeit eine moraldidaktische Funktion, die mit einer vergnüglichen Darstellung einherging, was der Gattung zu großer Popularität verhalf.⁴⁹⁸ Die erste Blütezeit war in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, wo Schilderungen des gesellschaftlichen Lebens, sowohl im öffentlichen Raum als auch in häuslicher Umgebung, großen Anklang fanden.⁴⁹⁹ An den Kunstakademien jedoch hatte die Genremalerei einen niederen Rang inne.⁵⁰⁰ Zwar etablierte sich das Faches schon unter Wilhelm Schadow, zur Einrichtung der Genrekasse, mit dem ersten Professor Wilhelm Sohn, kam es in Düsseldorf aber erst 1874.⁵⁰¹ Die Düsseldorfer Künstler orientierten sich, wie auch in der Landschaftsmalerei, stark am Vorbild der Niederländer und „untermauerten sozusagen durch ihre Historisierung im Rekurs auf [...] [diese] die Gattungsberechtigung der zeitgenössischen Genremalerei.“⁵⁰² Die Themenvielfalt war dabei enorm, und die Künstler verstanden es, den allgemeinen Forderungen, die an die Genrekunst gestellt wurden, nachzukommen. Dabei ging es im Wesentlichen um thematische Selektion, inhaltliche Kontrastierung und treffende Charakterisierungen, sowie eine humorvolle Behandlung des Stoffes.⁵⁰³ Als bald kristallisierte sich bei den Düsseldorfer Künstlern eine Vorliebe für „tragische, kontemplative und sentimentale Szenen“⁵⁰⁴ heraus. Das Themenspektrum erstreckte sich von Motiven des häuslichen Lebens, besonders

498 Vgl. Czymbek, Götz: Genre-Themen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 9–24, S. 9. / Schneider, Norbert: Geschichte der Genremalerei – Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit, Berlin 2004.

499 Vgl. ebd., S. 10.

500 Vgl. ebd.

501 Vgl. Mai, Ekkehard: Düsseldorfer Genremalerei. Lebenswelten der "Kleinhistorie", in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 25–40, S. 26.

502 Kanz, Roland: Fröhliche Behaglichkeit. Unterhaltung und Atmosphären der Geselligkeit in der Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 41–54, S. 49.

503 Vgl. Memmel, Matthias: "um einen Ton zum Idealen hin höher gestimmt". Defreggers Genremalerei und die Krise des poetischen Realismus um 1900, in: Scholz, Peter / Imorde, Joseph / Zeising, Andreas (Hg.): Der Bauer und die Moderne. Konstruktionen und Kritik "volkstümlicher" Bildwelten und die populäre Massenkunst der Gründerzeit 2018

504 Pickartz, Christiane: Genrebilder der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung. Eine Bestandsaufnahme, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 55–66, S. 57.

aus dem Alltag der Frauen mit ihren Kindern, über freizeitleiche Aktivitäten wie Wirtshausszenen, Darstellungen der Arbeitswelt, bis hin zu militärischen Sujets.⁵⁰⁵ In der Graphik begann die Umsetzung von Genremotiven bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, wofür Adolph Schroedters »Traum von der Flasche« ein repräsentatives Beispiel ist, da in diesem Blatt alle Anforderungen an Genrearbeiten berücksichtigt sind.⁵⁰⁶ Humorvoll schildert der Künstler darin in mehreren kleinen Szenen Begebenheiten rund um eine Weinflasche und schafft es dabei, Kontraste, wie den reservierten König auf der linken Seite gegen den beschwingten Trinker auf der Rechten zu setzen und diese charakteristisch nachvollziehbar auszugestalten. Um die Jahrhundertmitte lag der Fokus sodann auf Reproduktionen nach Werken namhafter Genrekünstler, wie Ludwig Knaus oder Benjamin Vautier, bis im ausgehenden 19. Jahrhundert wieder verstärkt Genremotive in der Künstlergraphik anzutreffen sind. Die vier Hauptbereiche bilden dabei das Bauerngenre, Darstellungen des städtischen Lebens, das historische Genre und sozialkritische Sujets.

5.3.1 *Historisches Genre und höfische Szenen*

Zum historischen Genre gehört Max Volkharts »Audienz beim Bürgermeister« (Abb. 42). Im Gegensatz zum Historienbild werden im historischen Genre keine bestimmten Personen und Ereignisse dargestellt, sondern alltägliche Begebenheiten, die durch historisierende Elemente wie die Raumausstattung oder die Kleidung Bezug auf eine zurückliegende Epoche nehmen.⁵⁰⁷ Vielmehr als „überzeitlich gültige Morallehren und Wahrheiten ins Bild zu setzen, begegnete man der Vergangenheit nun als Historiker oder Archäologe. Mittel minuziöser Rekonstruktionen und Recherchen sollten vergangene Ereignisse historisch korrekt dargestellt werden.“⁵⁰⁸ Bei »Audienz beim Bürgermeister« befindet sich ein hoher Würdenträger in seiner Amtsstube, die reich ausgestattet ist. Auf dem Boden liegt ein großes Tierfell, die Wände sind mit Delfter Kacheln verkleidet. Auch zwei Gemälde und ein Fayence-Teller hängen an den Wänden. Zwei Männer haben sich

505 Vgl. ebd., 56-63.

506 Adolph Schroedter, Traum von der Flasche, 1831, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

507 Vgl. Czymbek, Götz: Genre-Themen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Lebensbilder-Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule (Ausst.-Kat.), hg. von Ekkehard Mai, Petersberg 2012, S. 9.

508 Muhr, Stefanie: Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts, Köln 2006, S. 11f.

vor dem entspannt dasitzenden Bürgermeister eingefunden, wobei der jüngere langhaarige der Sekretär zu sein scheint, der den Bittsteller vorstellt. In leichter Verbeugung nähert sich ein etwas älterer Mann, der nun sein Anliegen vortragen wird. Die Szene spielt in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, wie durch die Ausstattung des Zimmers und die Kleidung der Personen deutlich werden. Auch in der formalen Gestaltung orientiert Volkhart sich an niederländischen Vorbildern. Darüber hinaus enthält diese Szene einen dezidiert narrativen Charakter, was bis zur Jahrhundertwende beim Publikum sehr beliebt war. Beide Aspekte sollen in Kapitel sechs genauer verfolgt werden, um dem Einfluss der niederländischen Genrekunst des 17. Jahrhunderts auf die Düsseldorfer Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts nachzuspüren. In der Umsetzung historisierender Motive nehmen sich auch die beiden nachfolgenden Arbeiten aus. Ernst Bosch setzte ein spazierendes Paar mit ihrem Hund inmitten blühender Wiesen ins Bild.⁵⁰⁹ Der Titel »Sonntag-Nachmittag« unterstreicht die Bildwirkung: die Idylle eines gemeinsam verbrachten freien Tages, abseits der täglichen Routine, die nicht treffender hätte dargestellt werden können. Max Volkhart hingegen platziert seine Protagonisten in einen Innenraum.⁵¹⁰ Drei Männer sitzen in einer guten Stube. Zwei lauschen Pfeife rauchend einem Älteren, der ihnen gegenüber sitzt und aus einem kleinen Büchlein vorzulesen scheint. Dabei erhebt er wie belehrend den rechten Zeigefinger. Deutlich wird der Bezug zu niederländischen Genreszenen des 17. Jahrhunderts. Nicht nur die Ausstattung des Raumes mit mehrfarbigen Bodenfliesen und dem leicht erhöhten Fenster auf der linken Bildseite, sondern auch die Kleidung verweist auf die holländischen Vorbilder.

Bei den folgenden drei Beispielen handelt es sich, im Gegensatz zu den Vorangegangenen, um Szenen aus dem höfischen Umfeld. Max Volkhart, der uns bereits mit historisierenden Genrestücken begegnet ist, behandelt auch diesen Themenkreis. Auf der ersten Radierung sieht man eine Hofgesellschaft, die sich vor zwei Geistlichen eingefunden haben.⁵¹¹ Nicht ganz deutlich wird, ob es sich um ein zufälliges Zusammentreffen in einem Garten oder Park handelt oder ob dieses Beisammensein von einer der beiden Gruppen initiiert wurde. Nun stehen sich jedoch beide Parteien gegenüber, zum einen die

509 Ernst Bosch, Sonntag-Nachmittag, Radierung, Original Radierung Düsseldorfer Künstler Heft II, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

510 Max Volkhart, „Lektüre dreier Männer“, Radierung, Original Radierungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

511 Max Volkhart, „Audienz“, Radierung, Original Radierungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

schwarz gewandeten des Klerus und zum anderen die mit Perücken, Hüten und reich ausgestaffierten Mitglieder des Hofes. Ort der Begegnung ist ein mit zahlreich wachsenden Bäumen angelegter Garten oder Park. Im Hintergrund erkennt man zudem einen Springbrunnen sowie die Terrassenarchitektur eines Hauses. Die vielseitigen Blickbeziehungen unter den Protagonisten sowie die Diagonalkomposition, die den Betrachter in den Bildraum führt, eröffnen die Möglichkeit, die Bilderzählung genauer zu erfassen, wovon später noch die Rede sein soll. Ein weiteres Werk dieses Künstlers beschäftigt sich nun ausschließlich mit dem Motiv des höfischen Amüsemments.⁵¹² Vor einem durch eine verzierte Bogenarchitektur eingefassten Brunnen, der Teil einer Mauer ist, vergnügen sich mehrere herrschaftliche Personen. Ausgelassen wird geplaudert oder mit dem Wasser gespielt. Ein Paar Hunde schauen dem munteren Treiben zu und geben so der Szene einen ungezwungenen Unterton. Einen inhaltlich offeneren Charakter hat Arthur Kampfs Radierung, auf der ein Mann in höfischer Kleidung bei einem Spaziergang im Mondlicht zu sehen ist.⁵¹³ Auf einem skizzenhaft ausgeführten Weg befindet sich nur ein einzelner Mann. Links des Weges steht ein Baum und im Hintergrund scheint der Mond. Eventuell handelt es sich um einen literarischen Stoff, wie ihn Kampf vielfach für Buchillustrationen geschaffen hat. Dies würde die Aufmachung des Protagonisten erklären, die für das ausgehende 19. Jahrhundert nicht mehr zeitgemäß war und welche der Künstler in seinen sonstigen genrehaft anmutenden Arbeiten nicht verwendete. Auch bei dem Motiv des Lesenden (Abb. 43) handelt es sich um ein historisierendes Motiv. Dieser ist im Gegensatz zum vorigen Beispiel frontal gezeigt, trägt eine schwarze Robe und eine weiße Perücke. Der Künstler fokussierte sich hier auf die Ausarbeitung der Person mit Perücke, Hemd und Robe und den konzentrierten Akt des Lesens.

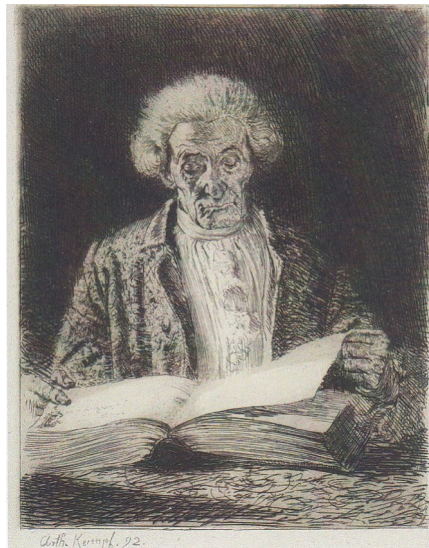


Abbildung 43: Arthur Kampf: Die Lesende, 1892, Radierung, 15,3 x 12,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9183 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 184.

512 Max Volkhart, „Am Brunnen“, Radierung, Original Radierungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

513 Arthur Kampf, „Mann in Mondlicht“, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen.

5.3.2 Szenen aus dem städtischen Leben

Bei den Szenen des städtischen Lebens handelt es sich um Straßen- und Marktszenen, Motive aus Theatern oder Cafés, außerdem um Momente des höfischen Lebens. Häufig begegnen einem Berufsdarstellungen. Diese fallen zum einen bildnishaft aus, indem sie eine einzelne Person in den Fokus rücken und diese konzentriert bei ihrer Arbeit zeigen. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang zwei Radierungen Arthur Kampfs, die er für Mappenwerke anfertigte. Bei der ersten handelt es sich um einen im verlorenen Profil dargestellten Radierer, der sich über sein Arbeitsbrett beugt (Abb. 44). Diese ist program-

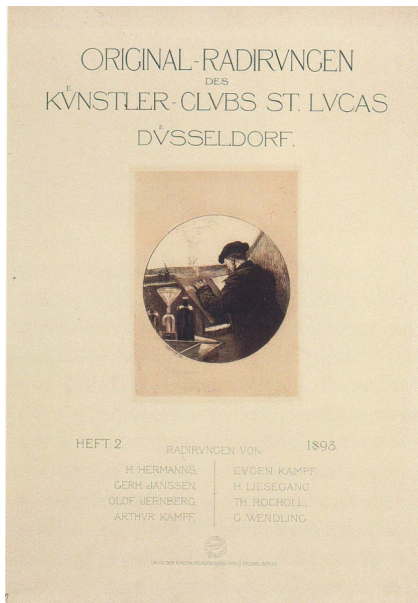


Abbildung 44: Arthur Kampf: Der Radierer, 1893, Radierung, 18,4 x 13,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9191 D; Bildquelle: Dr. Axel-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 187.

matisch im Kontext der clubeigenen Veröffentlichungen anzusehen und wird daher hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden.⁵¹⁴ Auffällig in der Komposition sind die zahlreichen Attribute, die den Arbeitenden näher spezifizieren. Da gibt es Flaschen für Ätzsäuren, sowie Ritznadeln, die Aufschluss über den Berufsstand geben. Die Umgebung deutete er lediglich an. Ein anderes Beispiel zeigt einen Radierer bei seinem Tun. Das Blatt stammt von Otto Heichert und ist wiederum im Inhalt programmatisch. Der Aufbau unterscheidet sich jedoch gänzlich von Kampf's Darstellung, da der Betrachter nun die Möglichkeit hat, dem Arbeitenden direkt auf die Hände zu schauen.⁵¹⁵ Der ältere, glatzköpfige Mann, der zum Arbeiten eine Brille benötigt, beugt sich mit dem Griffel in der Hand über seine Platte, auf der schon erste Linien zu erkennen sind. Die Örtlichkeit blendete Heichert vollkommen aus und fokussierte sich stattdessen ganz auf die Arbeit des Mannes.

⁵¹⁴ Vgl. Tofahrn 2018, S. 184.

⁵¹⁵ Otto Heichert, »Der Radierer«, 1900, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9221 D.

Kontrastierend dazu nimmt sich die Lithographie aus, in der drei Arbeiter Baumaterial mit einem Boot bewegen (Abb. 45). Arthur Kampf schichtete die Bildgegenstände parallel, die durch diagonale Motive, wie das Paddel oder die angestrenzte Haltung des Stocherers durchbrochen werden. Nahsichtig und in engem Ausschnitt ist der mittlere Arbeiter, der sich schräg gegen das Ruder stemmt, als kraftvolle Gestalt in den Mittelpunkt gerückt. Demgegenüber

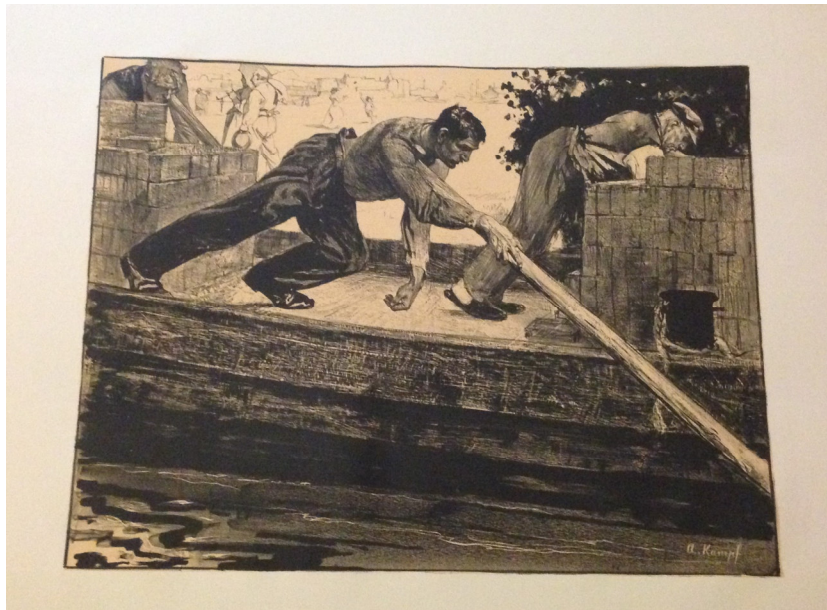


Abbildung 45: Arthur Kampf: Arbeiter auf einem Boot, Lithographie, 50 x 40 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

bricht nach rechts – in Fahrtrichtung – das Ruder aus. Im Bezug zu den Horizontalen des Bootes bilden seine Körperachse und das Ruder zwei gegenläufige Diagonalen. Im Hintergrund sind ein flanierendes Paar, sowie eine Mutter, die mit ihrem Kind Ball spielt, vor einer Häuserzeile zu sehen. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf der im Vordergrund gezeigten schweren körperlichen Arbeit, die mit der Hintergrundszene kontrastiv gegenübergestellt ist, ohne dass damit eine deutliche Wertung verbunden wäre. Interessant bleibt die Diskrepanz zwischen diesen weitestgehend zeitgleich entstandenen Werken.

Zum Themenkreis der Arbeiterwelt gehören überdies zwei Skizzen von Kampf, die den Weg zur Arbeit zeigen.⁵¹⁶ Zu sehen sind jeweils drei männliche Personen in Rückenansicht. Einer von ihnen trägt einen Spaten über der linken Schulter. Weder der Weg, noch die Umgebung sind näher gekennzeichnet. Lediglich eine im Hintergrund stehende Straßenlaterne verweist auf einen städtischen Kontext. Bei diesen beiden Werken scheint es dem Künstler weniger um die Darstellung der Arbeiter zu gehen als vielmehr um die frühmorgendliche neblige Atmosphäre und die Stimmung des Aufbruchs. Ähnlich gestaltet es sich bei der Radierung, bei der ein Mann mit seinem Pferdewagen im Profil silhouettenhaft vor einer Häuserkulisse erscheint, wie er womöglich seinen Weg zum

516 Arthur Kampf, „Männer im Nebel 1“, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen / Arthur Kampf, „Männer im Nebel 2“, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen.

Markt oder Händler nimmt.⁵¹⁷ Die Szenerie ist nur schemenhaft auszumachen, daher liegt es nahe, dass es sich um eine Art Skizze handelt. In diesem Sinne kann man auch die abschließende Arbeit dieses Themenkomplexes betrachten. Eine unkoordinierte Ansammlung von Männern hat sich hinter einem Geistlichen versammelt.⁵¹⁸ Dieser schaut mit gefalteten Händen nach rechts. Dem Betrachter bleiben das Ziel und die Absicht der Versammlung verborgen. Einzig ein im Mittelgrund auftretendes Paar ergänzt das Motiv. Es liegt nahe, dass es sich bei dieser Radierung um eine Art Vorarbeit für ein größeres Werk handelt.

Bei den nächsten drei Arbeiten handelt es sich um Darstellungen von Straßen- und Marktszenen. Hierbei stehen nicht nur die handelnden Personen oder der narrative Zugang im Fokus, sondern auch der Schauplatz. Inhalt ist in allen drei Fällen das geschäftige Treiben eines Markttages, der durch seine vielfältigen Motive dazu einlädt, näher betrachtet zu werden. Heinrich Hermanns wählte dafür seine Heimatstadt Düsseldorf aus und stellte eine Szene in der Altstadt dar.⁵¹⁹ Auf dem Marktplatz verteilt, sind diverse Stände zu sehen, die Gebrauchswaren, wie Obst und Gemüse oder ähnliches anbieten. Zahlreiche Menschen beleben die Szenerie, sei es als Händler oder sei es als Käufer. Über allen erhebt sich das Reiterstandbild Jan Wellems, das 1711 aufgestellt wurde und den Kurfürsten von der Pfalz und Herzog von Jülich-Berg Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg zeigt, der im Raum Düsseldorf unter anderem durch sein großzügiges Mäzenatentum in Erinnerung blieb. Des Weiteren erkennt man im Hintergrund das Rathaus und die Fassaden der bürgerlichen Stadthäuser. So ist die Darstellung, über den Titel hinaus, präzise zu lokalisieren, und es ist anzunehmen, dass der Künstler sich von eigenen Betrachtungen inspirieren ließ. Ebenso verhält es sich mit der Radierung Arthur Kampfs, die dem Titel nach einen Fischmarkt zeigt.⁵²⁰ Zwar präsentiert der Künstler die Szenerie in größerer Nahaussicht, indem er sich auf einen einzigen Verkaufsstand fokussiert, aber es scheint sich ebenfalls um eine Momentaufnahme zu handeln. Im maritimen Kontext lässt sich auch die Arbeit »Fischer in einer Stadt in Holland« von Heinrich Hermanns einordnen.⁵²¹ Am

517 Arthur Kampf, „Mann mit Wagen“, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen.

518 Arthur Kampf, „Versammlung mit Geistlichem“, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen.

519 Heinrich Hermanns, Markttag in der Düsseldorfer Altstadt, Radierung (Quelle: Ausstellungskatalog Körs).

520 Arthur Kampf, »Fischmarkt«, Radierung, Kupferstichkabinett Bremen / Museum Kunstpalast Düsseldorf.

521 Heinrich Hermanns, Fischer in einer Stadt in Holland / Wintertag in Amsterdam, 1893, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9192 D.

Hafen einer im Hintergrund auszumachenden Stadt befinden sich Fischer auf einer Uferpromenade, um ihren Fang an Land zu bringen. Sogleich wird das Produkt von Mägden, die man abseits der im Vordergrund platzierten Männer ausmachen kann, in Richtung Stadt getragen. Freilich handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne um eine klassische Marktszene, doch es geht inhaltlich durchaus um die Distribution von Waren. Die Schilderung einer solchen Szene mit Fischern und Seefahrern ist dabei charakteristisch für die Düsseldorfer Künstler, denn schon mit Rudolf Jordan, der das Seefahrergenre in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte, prägten die Künstler der Stadt am Rhein diese Gattung entscheidend mit.⁵²² Diese Tradition reichte, wie man an diesem Beispiel erkennen kann, bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein, findet sich jedoch häufiger in der Malerei als in der Graphik, wie in den Werken Otto Carl Kirbergs und Carl Mückes eindrücklich zu sehen ist.

Ein wesentlicher Themenkreis der Düsseldorfer Künstler waren Theater- und Cafészenen. Arthur Kampf nahm sich dieser Themen mehrfach an, überliefert sind zwei Werke mit Motiven aus dem Schauspielhaus sowie die Darstellung eines Männerduos in einem Restaurant. Oft lassen sich in Kampfs kleinformatigen Graphiken humoristische Anklänge finden, die zum Teil einen erzählerischen Mehrwert implizieren. So auch bei der Darstellung zweier schnauzbärtiger Männer, die sich in einem Lokal, gemeinsam über den Inhalt eines Buches amüsieren (Abb. 46). Diese Publikation wird halb auf einem Tisch abgestützt, auf welchem sich darüber hinaus ein halbvolles Glas und ein leerer Teller befinden. Im Hintergrund komplettiert ein Ober in Rückenansicht die Szenerie. In eine andere Sphäre führen die beiden folgenden Graphiken. Das eine Blatt zeigt im engen Ausschnitt eine Theaterloge, in der ein älterer Mann mit einer jüngeren Frau sitzt (Abb. 47). Rechts hinter der Frau stehen zwei Offiziere. Während der Mann, nach links gewendet, aufmerksam das Geschehen auf der Bühne zu verfolgen scheint, hat die Frau sich etwas zurückgelehnt und ihren Kopf halb zur Seite zu einem der Soldaten ge-



Abbildung 46: Arthur Kampf: Zwei Männer im Restaurant, 1895, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

⁵²² Pickartz 2012a, S. 61.

dreht, der sich seinerseits leicht zu ihr vorbeugt, um ihm augenscheinlich etwas zuzuflü-



Abbildung 47: Arthur Kampf: Logenansicht, 1884, Radierung, 20 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

tern. Dabei bleibt ihr Blick nach links gegen den neben ihr sitzenden Mann gerichtet, was der Situation ein Moment des Verstohlenen, Heimlichen gibt und angesichts der Paarkonstellation an das Thema des ungleichen Paares gemahnt, das in einer Variante einen vermögenden Alten zeigt, der mit seinem Geld eine junge Frau zu gewinnen sucht, die darauf eingeht, aber zugleich bei einem jungen Liebhaber sich schadlos hält. Die zweite Radierung stellt ebenfalls einen Ausschnitt

eines Zuschauerraumes dar (Abb. 48). Hier jedoch wird der Blick über mehrere Ebenen geleitet. Zum einen folgt man den Sitzreihen des Parketts bis zu deren seitlichem Abschluss, zum anderen wird man über die Bande, mittels eines Puttenduos nach oben zur Loge geführt, wo sich ebenfalls Zuschauer befinden. Im Fokus stehen zwei Personen, nämlich ein Mann mit Schnurbart, der am Beginn der Reihe im Parkett sitzt und den Blick schräg nach rechts oben gerichtet hat. Eine Frau, die hier in den Logen Platz genommen hat, lässt ihrerseits den Blick hinter zu dem Mann schweifen. Das restliche Publikum scheint die Aufmerksamkeit auf die Bühne gerichtet zu haben, während das Paar sich anschaut. Die Blickbeziehung zwischen dem Paar wird durch die Putten, die zwischen ihnen platziert sind in unmissverständlicher Weise ausgedeutet.



Abbildung 48: Arthur Kampf: Flirt im Theater, Radierung, 10 x 20 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Einen Teilbereich der eben angeschnittenen Themen stellt die Beziehung zwischen Mann und Frau dar. Dieser war allseits beliebt, und es ergaben sich eine Vielzahl

von Darstellungsmöglichkeiten von selbst. So ist zum einen das Werben um die Angebetete als auch die gemeinsam verbrachte Zeit von großem Interesse. Jacobus Leisten nimmt zwei Motive zum Anlass, um nicht nur die Interaktion zwischen den Geschlechtern zu zeigen, sondern auch um die Umgebung detailgenau auszuarbeiten. Es handelt sich zum einen um das Werk mit dem Titel »Einkehr« aus dem Jahr 1878 (Abb. 49) sowie um die Arbeit »Der Handkuss« (Abb. 50), die in den Jahren davor entstanden sein muss, da es in einer früheren Mappe herausgegeben wurde. Bei beiden Darstellungen ist der Mann nur von hinten zu sehen, wohingegen die Frauen von vorn gezeigt werden. Die Männer nähern sich huldvoll den Damen, um ihr jeweiliges Anliegen vorzubringen. Zusätzlich zu dem gezeigten Paar sind Tiere dargestellt, bei der »Einkehr« das Pferd des Reisenden, der ein Unterkommen sucht, und bei »Der Handkuss« zwei Hunde, die ihr Herrchen begleiten und eine ebenso unterwürfige Körperhaltung einnehmen wie er. Diese unterstützen die Bildaussage und reichern das narrative Moment an. Darüber hinaus fällt auf, dass beide Szenen einen sehr detailreich ausgestalteten Schauplatz zeigen. In dem einen Falle handelt es sich um eine Hausfassade und in dem anderen um ein Interieur; beide sind minutiös vom Steinboden bis zur antikisch anmutenden Türumrahmung ausgearbeitet und weisen ein nuanciertes Helldunkel auf, was den Blättern eine hohe malerische Qualität verleiht. Dieser Aspekt soll später noch eingehender untersucht werden, besonders um die Vorbilder zu bestimmen und die stilistischen Unterschiede der Künstler der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu denen um die Jahrhundertwende offenzulegen. Bei einem dritten Werk dieses Themenkomplexes kann man ganz ähnliche Parameter feststellen. Es handelt sich um die Radierung »Verbotene Passage« von Philip Grotjohann, ebenfalls einem Künstler des frühen letzten Drittels des Jahrhunderts.⁵²³ Auch hier ist der Mann im verlorenen Profil und die Frau frontal dargestellt. Die Ausarbeitung des Hintergrundes sowie der Kleidung erfolgte auf hohem künstlerischem Niveau. Im Gegensatz zu den zwei voran genannten Beispielen ist man den Protagonisten hier um einiges näher und kann die schalkhafte herausfordernde Mimik gut erkennen.

Das große thematische Spektrum der Genreszenen in der Düsseldorfer Künstlergraphik sollen abschließend drei Blätter unterstreichen: »Ich esse meine Suppe nicht« von Ernst Bosch (Abb. 51), »Toast« von Jacobus Leisten⁵²⁴ sowie »Spielerei« von Arthur

523 Philip Grotjohann, Verbotene Passage, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft II, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

524 Jacobus Leisten, Toast, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft II, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

Kampf (Abb. 52). Alle drei Künstler greifen sich eine bestimmte Person in einem spezifischen Moment heraus. So zeigt Ernst Bosch ein kleines Kind, das weinend mit einem Löffel in der Hand vor seinem Teller sitzt und nicht essen möchte. Das Gesichtchen ist vor Ärger verzerrt,



Abbildung 52: Arthur Kampf: Spielerei, 1893, Radierung, 16,5 x 25,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9195 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 189.

und der Betrachter wird so emotional in das Bildgeschehen hineingezogen. Dabei eröffnen sich zwei Empathieebenen. Zum einen leidet man mit dem Sprössling, dem das Essen nicht zu schmecken scheint, und zum anderen ist man in die Lage der Mutter versetzt, die sich wahrscheinlich Mühe mit der Zubereitung gemacht hat. Der Künstler erfüllte hier nicht nur die allgemeine Forderung der Genrekunst, die Menschen zu erheitern und anzurühren,⁵²⁵ sondern offenbarte ebenso die Präferenz der Düsseldorfer Künstler für emotionale, tragische und sentimentale Szenen.⁵²⁶ Ganz anders erscheint die Darstellung eines älteren Mannes, der beide Hände hoch erhoben hat, in der rechten Hand ein Sektglas, einen Toast ausbringt. Jacobus Leisten konzentriert sich ganz auf die Gestalt des Mannes, den Hintergrund ließ er unbearbeitet. Dafür erfasste er die Kleidung des Mannes detailgenau, sogar die Falten, die sich um die Mitte des Leibes drängen, sowie der Backenbart und die Einsteckblume am Revers sind haarfein wiedergegeben. Als momenthaftes Geschehen, das dabei der Imagination des Rezipienten viel Raum lässt, nimmt diese Radierung die Auseinandersetzung mit der Fotografie um die Jahrhundertwende vorweg.⁵²⁷ Eben jenes schalkhaft anmutende Moment, das sich in der genauen Beobachtung des Mannes mit dem aufgerissenen Mund und der exaltierten Mimik und Gestik manifestiert, ist auch bei dem Werk »Spielerei« (Abb. 52) zu finden. Zu sehen ist ein Mann im Profil, der sich zu einem Tisch hinunterbeugt. Auf diesem Tisch stehen zwei Blumenvasen, die eine sitzende asiatische Figur rahmen. Der Protagonist ist gerade im Begriff, mit seiner rechten Hand den Mechanismus der kleinen

525 Vgl. Czymbek 2012, S. 12.

526 Vgl. Pickartz 2012a, S. 57.

527 Siehe dazu Kapitel 1.5

Skulptur auszulösen. Dieser funktioniert, indem man auf das Knie der Statue drückt, die daraufhin die Zunge herausstreckt. Wie der Titel bereits suggeriert, handelt es sich um eine Spielerei, die zu dieser Zeit sehr verbreitet gewesen sein könnte und daher zu einer Wiedergabe inspirierte. Dabei hob Arthur Kampf auf den humoristischen Eigenwert der Szene ab und unterstützte diesen durch die im Hintergrund hängenden Masken, die die Szene ins Skurrile steigern. Die Ausarbeitung des Motivs ist genau, wenn auch nicht so detailreich wie bei den zwei vorangegangenen Beispielen. Kampf verfolgte des Öfteren einen skizzenhaften Stil, wobei dies nicht auf Kosten der Qualität ging. Er verstand es durchaus, mit Schatten- und Glanzlichtern subtil Räumlichkeit zu erzeugen und die Mimik der Dargestellten differenziert wiederzugeben. Typisierende Übertreibungen etwas merkwürdiger Menschen in zum Teil grotesken Situationen waren bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Merkmale der Düsseldorfer Genrekunst,⁵²⁸ allen voran mit Johann Peter Hasenclevers Gemälden, in denen er es treffend verstand, Personen zu karikieren und dabei stets den guten Ton zu wahren.

5.3.3 *Soldatenleben*

Im Gegensatz zu Schlachtendarstellungen im Bereich der Historienkunst, die bestimmte Ereignisse zeigen, beschäftigten sich die Künstler im Militärgenre mit unbestimmten Kampfhandlungen und Nebenszenen des Krieges und weiter gefasst mit Darstellungen aus dem Alltagsleben der Soldaten.⁵²⁹ Wie bereits Ekkehard Mai bemerkte, galt es dabei „in Abgrenzung zum Historienbild [...] vom Besonderen zum Allgemeinen zu kommen.“⁵³⁰ Dabei achteten die Künstler darauf, die Realien authentisch wiederzugeben und schufen so in Verbindung von Historie und Genre Bilder von kriegsnahen Schauplätzen.⁵³¹

Dies gilt auch für die folgende Darstellung von Arthur Kampf. An einen diagonal in den Bildraum führenden Zaun schmiegen sich zwei Soldaten und schauen zu einem dritten Mann hin, der im Mittelgrund steht und seinen Blick über ein weites Feld schweifen lässt.⁵³² Die Uniformen geben den militärischen Kontext zu erkennen, ohne dass allerdings ein bestimmtes Ereignis gezeigt würde. Überdies scheint es kein Moment der

528 Vgl. Czymbek 2012, S. 13.

529 Vgl. Pickartz 2012a, S. 63.

530 Mai 2012, S. 28.

531 Vgl. ebd.

532 Arthur Kampf, „Soldaten auf Wiese“, Radierung, Kupferstichkabinett Dresden.

unmittelbaren Schlacht zu sein, eher um ein Inne- und Ausschauhalten, also einem Randbereich von kriegerischen Handlungen.

Inhaltlich vergleichbar mit Kampf's »1812 Rückzug aus Russland«, das im Bereich Historie vorgestellt wurde, verhält es sich mit der Radierung »Kriegszeiten« aus dem Jahr 1894 von Theodor Rocholl (1854–1933) (Abb. 53). Rocholl war um die Jahr-



Abbildung 53: Theodor Rocholl: Kriegszeiten, 1894, Radierung, 30,6 x 22,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9208 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 196.

hundertwende einer der bekanntesten deutschen Militär- und Schlachtenmaler und hatte seine Ausbildung unter anderem bei Carl Theodor von Piloty (1826–1886) in München erhalten, bevor er nach Düsseldorf kam und dort, neben der malerischen Ausbildung, die Radierklasse von Forberg besuchte.⁵³³ Wäre der Titel »Kriegszeiten« der Radierung nicht beigegeben, könnte es sich bei den berittenen Soldaten, die darauf abgebildet sind, lediglich um eine Übungstruppe oder einen Begleittross handeln, nicht aber um den Kontext einer kämpferischen Auseinandersetzung. Zu sehen sind, in Rückansicht, eine Handvoll Soldaten auf Pferden, die einem Pfad in Richtung eines kleinen Fachwerkhauses folgen. Zur Linken des zentralen Weges befindet sich eine Schlucht, rechts davon ein Wald. Der Vordergrund ist lediglich

skizzenartig angelegt, genauer ausgearbeitet sind einzig die Reiter und das Haus. Damit gehört diese Arbeit in den Kontext des Genre. In seinem malerischen Œuvre verfolgte Rocholl dagegen verstärkt die klassische Militär- und Schlachtenmalerei und wohnte als Kriegsberichterstatter vielen kämpferischen Auseinandersetzungen bei.⁵³⁴ Seine Vorliebe für Pferde führte dazu, dass er ausgesprochen viele Werke schuf, die Kürassiere zeigen.⁵³⁵ Diese Truppengattung der schweren Kavallerie, die mit Brustpanzern ausgestattet war,

533 Vgl. Repp-Eckert, Anke: Theodor Rocholl, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 122–123, S. 122.

534 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S.151.

535 Vgl. dazu: Theodor Rocholl, Kürassier mit Pferd, Öl auf Leinwand, Stadtmuseum Hofgeismar / Theodor Rocholl, Kürassiere auf einem Weg, Öl auf Leinwand, Stadtmuseum Hofgeismar / Theodor Rocholl, König Wilhelm auf dem Schlachtfeld von Sedan, um 1890, Öl auf Leinwand, 98 x 74 cm, Dr. Axe-Stiftung, Bonn, Nr. 321.

wurde seit dem 17. Jahrhundert hauptsächlich auf Pferden eingesetzt. Gerade während der Zeit des ersten Kaiserreichs zählten sie zu den Soldaten schlechthin, und ihr hohes Ansehen hielt sich bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und führte dazu, dass sie zu einem beliebten Sujet der Militärmalerei wurden.⁵³⁶

Die beiden abschließend zu nennenden farbigen Blätter greifen einen anderen Aspekt des Soldatenlebens der Zeit auf, indem sie Militär im städtischen Umfeld zeigen.⁵³⁷ Im Laufe des 19. Jahrhunderts war es durchaus üblich, dass sich Soldaten auf den Straßen der Städte aufhielten. So gehörten sie zum Alltag der Bewohner dazu und tauchen entsprechend in Gemälden auf, besonders bei August Deusser, der zahlreiche Bilder mit diesem Sujet schuf.⁵³⁸ Dazu gehören ebenso zwei Graphiken, auf denen sich jeweils vor einer Häuserkulisse, die nur angedeutet ist, uniformierte Männer versammelt haben. Teils in Gespräche vertieft, teils laufend, fügen sie sich in das alltägliche Stadtbild ein, ohne besondere Beachtung zu erfahren.

5.3.4 Bauerngenre

Von Beginn der Herausbildung des Genres als eigenständige Gattung an waren das bäuerliche Leben, der Arbeitsalltag, friedliche Stunden in der Dorfgemeinschaft sowie Festivitäten ein beliebtes Thema bei den Künstlern. Die „schlichte Schilderung des Wirklichen“⁵³⁹ mit Fokus auf der authentischen bäuerlichen Lebensweise und den vom Leben gegerbten Gesichtern, stand im Vordergrund. Volkstümliche Motive, also eben jene, die der Bevölkerung bekannt und nahe waren, erfreuten sich großer Beliebtheit. Besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo das Voranschreiten der Industrialisierung das Leben in den Städten zum Teil drastisch veränderte, schätzte man das idealisierte Leben auf dem Land als Kontrast zum eigenen Dasein und erfreute sich am Unverbrauchten.⁵⁴⁰

536 Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, hg. von Wolfgang Pfeifer u.a., 8. Aufl., München 2005, S. 748 / Trunz, H.: Pferde faszinierten ihn am meisten. Sonderausstellung von Werken des Reiter- und Historienmalers August Deusser, in: Reiter-Revue, April 1965, S. 181.

537 August Deusser, „Salutierendes Militär in Stadt“, Tusche auf Papier, koloriert, Antonie Deusser Stiftung Schweiz / August Deusser, „Wartende Soldaten“, Tusche auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Schweiz.

538 August Deusser, Anreitende Kürassiere vor einem Fluß, um 1898, Öl auf Leinwand, 54,5 x 81 cm, Antonie Deusser Stiftung, DBZ-Nr. 169 / August Deusser, Kürassieroffizier, im Hintergrund Bauer mit zwei Pferden, um 1905/07, Öl auf Leinwand, 117 x 145 cm, Antonie Deusser Stiftung, DBZ-Nr. 326.

539 Czymmek 2012, S. 16.

540 Vgl. Memmel 2018

Der Bogen in der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Düsseldorf spannt sich über die Darstellung von Bauern bei der Arbeit bis hin zu feierabendlichen, unterhaltsamen Motiven und von der Verbildlichung ländlicher Idylle bis eher realistischen Schilderungen. Szenen, in denen typische Verrichtungen des Arbeitslebens aufgenommen wurden, sind zum Beispiel der Bauer beim Pflügen des Ackers, wie in der Lithographie August Deussers, der Schäfer mit seiner Herde, wie es Olof Jernberg ins Bild setzte, oder die Darstellung Oscar Hoffmanns von einer Familie in dörflicher Umgebung, bei der der Mann gerade dabei ist, einen Korb zu flechten.⁵⁴¹ Den Übergang zu freizeithlichen Beschäftigungen bildet das Werk »Feierabend« von Otto Heichert, das im Jahr 1900 für die Herausgabe in einer Radiermappe entstand (Abb. 54). Zu sehen ist in leicht abgewandter Haltung eine Bäuerin, die sich auf ihrem Arbeitsgerät, dem Spaten, abstützt und den Blick seitlich in die Ferne richtet, wo gerade die Sonne untergeht. Es findet eine Synthese von bereits geleistetem Arbeitspensum und dem nun folgenden zur Erholung dienendem Abend statt. Die starke Untersicht der bis zum oberen Bildrand aufragenden, nahsichtig gegebenen Bäuerin bedeutet zugleich ein Moment der Heroisierung, und das heißt der Idealisierung, der bäuerlichen Arbeit. Diese Szene einer geradezu denkmalartig präsentierten Bäuerin kann für den Alltag des Bauern insgesamt stehen und leitet zu den Motiven über, in denen die ländliche Bevölkerung bei ihren abendlichen Unterhaltungen gezeigt wird. Dabei handelt es sich ausnahmslos um Personengruppen, die sich gesellig um einen Tisch versammelt haben, ins Gespräch vertieft sind und zum Teil dem Alkohol zusprechen.⁵⁴² Auffällig ist, dass die beiden Arbeiten von Gerhard Janssen kaum charakteristische Attribute beinhalten, wohingegen Oscar Hoffmann, nicht



Abbildung 54: Otto Heichert: Feierabend, 1900, Radierung, 20,2 x 13,7 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9215 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 200.

541 August Deusser, »Der Pflüger«, Lithographie, Antonie Deusser Stiftung Zürich / Olof Jernberg, »Heimkehr«, 1893, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9194 D / Oscar Hoffmann, »Esthnische Landschaft«, Radierung, Heft V Radir-Club Düsseldorf.

542 Gerhard Janssen, »Die beiden Alten«, 1894, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Gerhard Janssen, »Prosit«, 1892, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Oscar Hoffmann, »Esthländisch«, 1879, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Jacobus Leisten, »Männer mit Hüten und Pfeifen«, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

nur durch den Titel, sondern auch durch für den Landstrich typische Merkmale die Szene örtlich konkretisiert. Ebenso will die Versammlung der Hüte tragenden Männer mit Holzpfleifen von Jacobus Leisten eine volkstümliche Szene bieten.

Dieser inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Bauernleben stehen stimmungsorientierte Darstellungen aus dem ländlichen Kontext gegenüber. Den Beginn bildet die Radierung »Waldrand« von Carl Irmer, auf der eine alte Frau in Gedanken versunken zu sehen ist.⁵⁴³ Neben ihr weidet eine Kuh. Unberührte Natur mit Wiesen und Bäumen umfängt die Protagonistin. Im Ausdruck gleichartig nimmt sich das Werk Hans Dahls aus, auf welchem versonnen eine junge Frau über Wiesen schreitet (Abb. 55). Sie scheint nur Augen für ihre mitgeführte Strickarbeit zu haben, obwohl sie mit dem Eimer an ihrem rechten Arm womöglich noch etwas sammeln wollte. Der Eindruck unbeschwerter Versonnenheit spiegelt sich in den zwei sich umflatternden Schmetterlingen oberhalb des kleinen Gewässers auf der linken Bildseite. Diese beiden Beispiele repräsentieren anschaulich einen poetischen Realismus, der am Ende des 19. Jahrhunderts sehr beliebt war.

Einen Übergang von der allzu harmonischen Darstellung ländlichen Lebens hin zu einer Gegenüberstellung von Stadt- und Dorfelementen findet in den zwei anderen Werken statt. Bei der Radierung »Schlafender Junge« von Ernst Bosch beäugen drei Dorfkinder, die mit einem Bollerwagen unterwegs sind, einen schlafenden Jungen, der seiner Kleidung nach ins städtische Milieu gehört.⁵⁴⁴ Dieser hat seinen Kopf auf einen Koffer gebettet und bemerkt weder die Schaulustigen noch den kleinen weißen Hund, der ihn interessiert beschnüffelt. Eine offensichtlichere Gegenüberstellung von städtischem und ländlichem Lebensraum findet dagegen in der Arbeit »Concurrenz« desselben Künstlers statt (Abb. 56). Zu sehen ist ein älterer Mann, der mit seinem Hund und einem Pferdefuhrwerk Heu zu transportieren scheint. Im Kontrast zu dem matschigen Weg im Vordergrund, findet sich im Hintergrund eine Steintrasse, auf der sich eine Dampflokomotive Bahn bricht. Der Mann, der zu Fuß unterwegs ist, wendet seinen Blick dem neuartigen Transportmittel zu. Dabei wirkt er aber nicht übermäßig kritisch, sondern man sieht eine Gegenüberstellung zweier konkurrierender Möglichkeiten, bei denen noch nicht absehbar scheint, welche auf Dauer Bestand haben wird. Deutlich wird jedoch, dass es sich nicht um eine das einfache Leben idealisierende Darstellung handelt.

543 Carl Irmer, Waldrand, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

544 Ernst Bosch, Schlafender Junge, 1895, Radierung (Quelle: Ausstellungskatalog Körs 6.12.-23.12.2008).

Zuletzt erwähnt sei als das realistischste Beispiel eine Lithographie Arthur Kampfs, ebenfalls aus dem Jahr 1895.⁵⁴⁵ Auf einem Trampelpfad, der von Feldern umgeben ist, befinden sich drei Personen, die im Profil gezeigt werden. Die Mittelachse bildet dabei ein Paar in ärmlichen Sachen, denen ein Mann mit Mantel und Hut folgt. Dabei könnte es sich auf Grund der Kleidung um den Gutsbesitzer handeln, der die Pächter zu einem Gespräch complimentiert. Jedoch muss dieser Deutungsansatz spekulativ bleiben. Die Art und Weise, wie der Künstler die Landarbeiter ins Bild setzte und sie ohne idealisierende Momente darstellte, weist auf eine differenziertere Herangehensweise hin. Nicht mehr das ländliche Idyll als Gegenstück zum städtischen Leben steht hier im Fokus, sondern eine realistische Schilderung der Lebensumstände der Dorfbevölkerung.

5.3.5 *Sozialkritische Themen in der Graphik*

Das sozialkritische Moment in den Genredarstellungen kristallisierte sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts heraus. Zwar waren Motive von bettelnden Kindern oder wohlthätigen Gaben schon in der ersten Jahrhunderthälfte zu sehen, aber stets im Lichte einer schönen, handwerklich guten Komposition, die anrühren sollte.⁵⁴⁶ Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verschob sich, bei einigen Künstlern, der Fokus auf politische Aussagen und eine kritische Tendenz.⁵⁴⁷ Der sogenannte politische Realismus etablierte sich mit Darstellungen von sich abmühenden Arbeitern oder sorgenvollen Handwerkern.⁵⁴⁸ Darüber hinaus spannte sich ein motivischer Bogen von Tagelöhnern, Landstreichern und Bettlern über Kinder, Musikanten und Verkäufer, bis hin zu religiös motivierten Themen, bei denen nicht selten die Ohnmacht gegenüber den bestehenden Verhältnissen mit dem Tod als tragischem Ausgang endete.⁵⁴⁹

Der Künstler, der sich auch im Medium der Graphik mit sozialkritischen Themen beschäftigte, war Arthur Kampf. Nicht nur in seinen großformatigen Gemälden, dabei ist allen voran das Werk »Die letzte Aussage« aus dem Jahr 1886 zu nennen, verstand er es, die Situation der unteren Gesellschaftsschichten zu verbildlichen. In der Radierung »Vor dem Theater« stellt er die Armut einer Arbeiterfrau, die einen Säugling im Arm hält, dem geschäftigen Treiben der höheren Gesellschaft beim abendlichen Einlass in ein Theater

545 Arthur Kampf, „Heimgang“, 1895, Lithographie, Kupferstichkabinett Bremen.

546 Vgl. Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830-1914, Merzhausen 2013, S. 38.

547 Vgl. Czymmek 2012, S. 19.

548 Vgl. ebd.

549 Vgl. Flum 2013, S. 86.

gegenüber (Abb. 57). Die Frau in ihren abgetragenen Kleidern und dem eingefallenen Gesicht steht in großem Kontrast zu den gutbetuchten Menschen, die ihre Freizeit in dem hell erleuchteten Gebäude verbringen werden. Den Säugling an sich drückend und vorbeieilend, schaut sie zurück zu der Menschenmenge. Ihre Mimik scheint jedoch weder Neid noch Missbilligung auszudrücken. Vielmehr scheint sie nur aufmerksam das Treiben zu betrachten. Ebenso in der Radierung mit dem Titel »Reconvalescent« stellte Kampf spannungsreich zwei Gruppen gegenüber.⁵⁵⁰ Im Vordergrund, auf einer Straße



Abbildung 57: Arthur Kampf: Vor dem Theater, 1894, Radierung, 23,2 x 15,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9205 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 194.

findet sich ein älteres Paar. Die Frau stützt ihren Mann beim Gehen auf der einen Seite, während dieser sich mit einem Gehstock auf der anderen Seite zusätzlich behilft. Der Titel lässt darauf schließen, dass es sich bei dem Spaziergang um einen Genesungsausflug handelt, den der Mann, der durch seine Körperhaltung noch geschwächt wirkt, nach langer Krankheit unternimmt. Dieser Marsch wird von im Hintergrund der Gasse befindlichen Frauen beobachtet, die sich nach den Vorbeilaufenden umdrehen und dabei recht finster dreinschauen. Welchen Grund die negativen Gefühlsäußerungen der Weiber bedingen, lässt sich aus dem Kontext nicht erschließen. Die Umgebung bleibt lediglich angedeutet, ebenso die Ausarbeitung der Personen, was für Kampfs Radierungen nicht unüblich ist. Im Gegensatz dazu arbeitete er bei seinen Lithographien oft detailgenauer und stellte sowohl die Mimik als auch Materialien differenziert und nuanciert in Tonwerten dar. So auch in drei anderen Werken, die die Melancholie und Aussichtslosigkeit der arbeitenden Bevölkerung, seien es Landarbeiter oder seien es Tagelöhner, vor Augen führen.⁵⁵¹ Dabei ging es

⁵⁵⁰ Arthur Kampf, *Reconvalescent*, 1900, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

⁵⁵¹ Arthur Kampf, „Auf dem Feldweg“, Lithographie, Kupferstichkabinett Bremen / Arthur Kampf, „Tagelöhner“, Lithographie, Kupferstichkabinett Bremen / Arthur Kampf, „Überfahrt“, Lithographie, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

Kampf jedoch nicht in erster Linie darum, die zum Teil menschenunwürdigen Lebensverhältnisse anzuprangern, sondern um eine sachliche Schilderung dieser alltäglichen Szenen. Im Œuvre des Künstlers finden sich anfangs, wie bereits oben genannt, durchaus kritische Arbeiten. Um die Jahrhundertwende hin ebte dieses Moment in seinen Werken aber ab, um beispielsweise illustrativen Projekten mehr Raum zu geben. Und nicht nur bei Kampf ist diese Tendenz spürbar, mitnichten möchte man den Düsseldorfern des ausgehenden Jahrhunderts Politikverdruss unterstellen, aber die erhaltenen Graphiken sind nicht in erster Linie Stellungnahmen zur sozialen Lage und damit zu den gesellschaftlichen Verhältnissen im Kaiserreich.

5.4 Landschaft als druckgraphisches Werk

Bis zu Beginn des 16. Jahrhundert hinein finden sich Landschaftsdarstellungen nur als Schauplatz oder Hintergrund für figürliche Szenen religiösen oder profanen Inhalts.⁵⁵² Als eigenständige Gattung tritt sie zuerst in den Niederlanden mit Joachim Patinir als dem Fachmaler in diesem Bereich hervor. Zwar lassen sich bereits im 14. und 15. Jahrhundert Landschaftsdarstellungen finden, doch bleiben sie eingebunden etwa in die Darstellung der Monatsarbeiten, wie in dem berühmten Stundenbuch der Brüder Limburg.⁵⁵³ Die Beschäftigung mit topographischen Ansichten trieb, in der Graphik, vor allem Albrecht Dürer voran, der unter anderem Darstellungen seiner Heimatstadt Nürnberg schuf.⁵⁵⁴ Im Vordergrund stehen jedoch nicht Veduten, sondern frei komponierte Landschaften, die zunehmend auf genauer Naturbeobachtung beruhen, aber wechselnden künstlerischen Idealen verpflichtet sind, die etwa zur Ausprägung bestimmter Landschaftstypen führen.⁵⁵⁵ So lassen sich die Ideallandschaft in ihren beiden Zweigen der Heroischen und Pastoralen Landschaft – die im 17. Jahrhundert mit Nicolas Poussin bzw. Gaspard Dughet und Claude Lorrain ihre mustergültige Form finden – und die realistische Landschaft –

552 Vgl. Mai, Ekkehard: Düsseldorf Genremalerei – Lebenswelten der „Kleinhistorie“, in: Lebensbilder – Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule (Ausst.-Kat.), hg. von Ekkehard Mai, Petersberg 2012, S. 25. / Büttner, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006, S. 13.

553 Gebrüder Limburg, Februar, in: Très Riches Heures, Stundenbuch des Herzogs Jean de Berry, um 1411-16, Pergament, Chantilly, Musée Condé.

554 Vgl. Albrecht Dürer (1471–1528), Nürnberg, Drahtziehermühle an der Pegnitz, 1494, Aquarell, 29 × 42,6 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 4. Der frühe Dürer – Histografische Modelle für ein erweitertes Verständnis von Albrecht Dürers Frühwerk, hg. von Daniel Hess (Ausst. Kat.), Nürnberg 2012 / Von Hexen, Meerwundern und der Apokalypse – frühe Druckgraphiken von Albrecht Dürer, hg. von Julia M. Nauhaus (Ausst. Kat.), Wien 2018.

555 LDK, Bd. 4, 2004, S. 212.

die im 17. Jahrhundert in den nördlichen Niederlanden ihre typenprägende Gestalt erhält – unterscheiden. Das Motiv der realistischen, heimatlichen Landschaft begründeten die niederländischen Künstler des 17. Jahrhunderts. Die Niederländer malten die Küste und weite, flache Landstriche, die charakteristisch für die Nation am Meer waren. Dabei fand eine Spezialisierung in der Motivwahl statt, so dass sich Fachmaler nicht mehr nur allgemein für die Landschaft, sondern für signifikante Themen, wie See-, Fluss- und Waldlandschaften oder gar Tageszeiten, herausbildeten.⁵⁵⁶ Auch in der Graphik fand diese Entwicklung ihren Niederschlag, so zum Beispiel bei Esaias van de Velde oder Jan van Goyen.⁵⁵⁷ Im 19. Jahrhundert, zunächst in der Romantik, erhielt die Landschaft nochmals einen starken Bedeutungszuwachs, indem sie Aufgaben übernahm, die zuvor der Historienmalerei vorbehalten waren, etwa wenn mit Caspar David Friedrichs »Tetschner Altar« eine Landschaft als Altarbild in Betracht kam. Für Philipp Otto Runge trat gar die Landschaft an die Stelle der Historienmalerei als führende Bildgattung. Im Laufe des Jahrhunderts bildeten sich vielfältige Strömungen heraus, denen nicht selten subjektive Erfahrungen, Anschauungen und Empfindungen zu Grunde lagen.⁵⁵⁸ Entsprechende Entwicklungen vollzogen sich in der Graphik, in der nicht nur mit verschiedensten Techniken experimentiert wurde, sondern die auch, oftmals früher als Gemälde Neuerungen in Komposition und Darstellungsweise brachte.

Vor der preußischen Neugründung der Kunstakademie Düsseldorf, also in kurfürstlichen Zeiten, pflegte man die Landschaft nicht als eigenes Fach.⁵⁵⁹ Und auch unter Peter Cornelius lag der Fokus nicht auf einer Landschaftsmalerei, die über die Hintergrundgestaltung von Historienbildern hinausgingen. Erst unter Wilhelm Schadow kam es zu einer Förderung der Landschaftsmalerei, wenn auch der Akademiedirektor selbst wenig Ambitionen in diesem Bereich hegte. Carl Friedrich Lessing, der mit Schadow aus Berlin gekommen war, gilt als einer der ersten Vertreter der Landschaftsmalerei in Düsseldorf.⁵⁶⁰ Neben ihm war es im Besonderen Johann Wilhelm Schirmer, der richtungs-

556 Ebd.

557 Kim, Ho Geun: Die Kunden der Landschaften. Das Sammeln der Werke von Esaias van de Velde (1587-1630) und Jan van Goyen (1596-1656) im Holland des 17. Jahrhunderts, Stuttgart 2013, S. 72-115.

558 Vgl. Mai, Ekkehard: Zwischen Sinn und Sinnlichkeit. Düsseldorfs Beitrag zu Realismus und Idealismus in der Landschaftsmalerei, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 9–21, S. 9.

559 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 195.

560 Ebd.

weisend werden sollte. Zusammen gründeten sie 1827 den »Landschaftlichen Compagnierverein« und gingen hinaus in die Natur, um Skizzen vor dem Motiv anzufertigen.⁵⁶¹ Die nähere Umgebung wurde ihr Übungsfeld, und die gesammelten Erfahrungen fanden ihren Niederschlag in den im Atelier geschaffenen Kompositionen. Statt um Idealisierung ging es um die Schilderung authentischen Naturerlebens.⁵⁶² Die Ausbildung der frühen Landschaftler erfolgte noch im klassischen Sinne,⁵⁶³ und so verwundert es nicht, dass die fertigen Werke glatt gearbeitet waren, während die Freilichtstudien einem freien Pinselduktus aufwiesen.⁵⁶⁴ Ab 1829 war Schirmer Hilfslehrer im Landschaftsfach, bevor er 1839 zum Professor berufen wurde. Sein Schaffen prägte viele nachfolgenden Künstler, ebenso in Karlsruhe, wo er ab 1854 den Posten des Akademiedirektors bekleidete. Die Werke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren von der Romantik geprägt⁵⁶⁵, wobei sich zunehmend realistische Tendenzen zeigten. Ein Wandel setzte mit dem Amtsantritt Eugen Dückers im Jahr 1873 ein. Dieser präferierte in seinen Darstellungen unspektakuläre Landschaftsmotive speziell der Nord- und Ostseeküste. Die durchgezogene Horizontlinie, die zurückgenommene Farbigekeit und die fehlende Dramatik sind kennzeichnend für seine Werke.⁵⁶⁶ Ein sichtbarer Pinselduktus und die offene Gestaltungsart machten ihn zu einem Vorläufer der Impressionisten und etablierten die ‚paysage intime‘ nun auch in Düsseldorf. Obwohl Dücker selbst Küstendarstellungen bevorzugte, wies er seine Schüler auf Motive auch in der Umgegend hin,⁵⁶⁷ und so entstand ein neuer Bildtypus, der der niederrheinischen Landschaft.

Wie bereits erwähnt, bildete sich eine große Motivvielfalt in den nördlichen Niederlanden des 17. Jahrhunderts heraus. Neben der Wald- und Flusslandschaft gab es Dünen- und Küstenlandschaften, außerdem die südländischen Landschaften der Italianisanten, um nur einiges zu nennen.⁵⁶⁸ In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in der Düsseldorfer Graphik vor allem Wald-, Fluss- und Küstenlandschaften umgesetzt. Gerade Schirmer widmete sich neben seinen malerischen Werken verstärkt der Darstellung

561 Vgl. Haberland, Irene: "Ideale und höchste Vorbilder". Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei der ersten Generation: Schirmer, Lessing und Andreas Achenbach, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 23–35, S. 23.

562 Vgl. Hütt 1986, S. 130.

563 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 196.

564 Vgl. Hütt 1986, S. 130.

565 Vgl. Mai 2011, S. 12.

566 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 216.

567 Vgl. ebd.

568 Vgl. Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005.

von Landschaften in der Radierung.⁵⁶⁹ Sehr häufig wählte er Motive mit stehendem oder fließendem Gewässer, aber auch Stadtansichten und Waldlandschaften sind oft vertreten.⁵⁷⁰ Neben ihm sind Andreas Achenbach und Caspar Scheuren zu nennen. In Achenbachs graphischem Œuvre dominieren in der Frühzeit Stadtansichten, bevor er sich um die Jahrhundertmitte mit figürlichen Darstellungen, besonders der Karikatur, auseinandersetzte.⁵⁷¹ Es folgten bis 1862 nordische und italianisierende Landschaften sowie Naturdarstellungen mit Mühlen.⁵⁷² Dabei ist der Ausdruck entweder stürmisch, dramatischer Natur oder es ist ein gewisser erzählerischer Impetus vorhanden. Caspar Scheuren hingegen blieb stärker der romantischen Landschaft verpflichtet.⁵⁷³ Gerade in seinen Flussmotiven erscheint er als Vertreter der sogenannten ‚Rheinromantik‘. Obgleich sich unterschiedliche Motivfelder abzeichnen, handelt es sich in der ersten Jahrhunderthälfte doch um eine überschaubare Zahl. Im Gegensatz dazu stehen die Werke der Düsseldorfer Malerradierer des ausgehenden Jahrhunderts, die im Motivschatz sehr vielfältig sind und sich an niederländischen Vorbildern des ‚Goldenen Zeitalters‘ orientieren, aus. Fünf Bereiche gilt es näher zu beleuchten, wobei natürlich Überschneidungen und Mischungen vorhanden sind. Es handelt sich um Winter-, Wald- und Dorf- bzw. Flusslandschaften, um maritime Darstellungen und Stadtansichten.

5.4.1 *Winterlandschaften*

Schon die erste Generation von Landschaftern der Düsseldorfer Akademie befasste sich, zwar weniger in der Graphik als in der Malerei, mit dem Motiv des Winters. Als Ausgangspunkt kann man das Gemälde »Klosterhof im Schnee« von Carl Friedrich Lessing

569 Johann Wilhelm Schirmer, Flösschen mit ferner Burg, Steinbrücke, Wasserfälle und Angler, 1823, Radierung, 13,2 × 19,2 cm, Düren, Leopold-Hoesch-Museum, Inv. Nr. 1962/3395 / Johann Wilhelm Schirmer, Der Wald am Wasser, um 1839, Radierung, 21,8 × 33,5 cm, Frankfurt, Städel Graphische Sammlung, Inv. Nr. 61.804 / Johann Wilhelm Schirmer, Die grosse deutsche Landschaft, 1841/42, Radierung, 31,8 × 43,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv. Nr. 25-426.

570 Vgl. Vomm 2010c.

571 Andreas Achenbach: Travemünde, 1836, Lithographie, 10 × 18,6 cm, Privatsammlung / Andreas Achenbach: Erinnerungen an den Düsseldorfer Karneval 1842, 1842, Radierung, 20,6 × 28,8 cm, Privatsammlung / Andreas Achenbach: Sturmlandschaft mit Wasserfall, 1842, Radierung, Bremen, Kunsthalle, ohne Inventarnummer.

572 Vgl. Peiffer 2014.

573 Vgl. Ausst.-Kat. 2010.

sehen.⁵⁷⁴ Aber auch nach ihm folgten zahlreiche Darstellungen der kalten Jahreszeit.⁵⁷⁵ Dabei steht gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts die romantische Symbolsprache, bei der die eisige Natur als Inbegriff von Tod und Vergänglichkeit gedeutet werden kann, im Vordergrund.⁵⁷⁶ Im späteren Verlauf kommen Themen wie das winterliche Vergnügen auf dem Eis, Jagdgesellschaften oder die Reize der Natur unter der Schneedecke hinzu. Gerade das Motiv der Schlittschuhläufer oder Jäger lässt an prominente niederländische Vorbilder aus dem 16. und 17. Jahrhundert denken⁵⁷⁷ und deckt sich mit den Reise- und Seherfahrten der Düsseldorfer Künstler, für die es beinahe obligatorisch war, mindestens einen Studienaufenthalt in den benachbarten Niederlanden zu absolvieren. Einen weiteren Einfluss hatten die französischen Impressionisten, die sich sowohl im städtischen als auch ländlichen Umfeld mit dem Thema Winter auseinandersetzten.⁵⁷⁸ Ihr Umgang mit der Farbe, dem Farbauftrag und der Umsetzung von Stimmungen prägte merklich die Düsseldorfer Landschaftsmaler des ausgehenden 19. Jahrhunderts.⁵⁷⁹ So verwundert es nicht, dass genau diese Maler sich auch in der Graphik mit dem jahreszeitlichen Motiv beschäftigten.

Allen voran ist hier Helmuth Liesegang (1858–1945) zu nennen, der mehrere winterliche Radierungen schuf, die alle im dörflichen und städtischen Milieu zu verankern sind. Charakteristisch für sie ist die monochrom weiße Heraushebung der Dächer und die damit im Kontrast stehende Staffage, die Hauswände und die Landschaft. Bei »Kleines Städtchen« (Abb. 58) und »Winterstimmung« (Abb. 59) wird der Blick des Betrachters, einmal durch einen verschneiten Weg, das andere Mal durch einen Fluss, in den Mittelgrund in Richtung der Gebäude geführt. Vermittelt wird eine Stimmung von Ruhe und

574 Carl Friedrich Lessing, Klosterhof im Schnee, um 1829, Öl auf Leinwand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud; dazu Repp-Eckert, Anke: Winterlandschaften in der europäischen Malerei, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule (Ausst.-Kat.), hg. von Ekkehard Mai, Petersberg 2012, S. 28f.

575 Caspar Scheuren, Winter, 1865, Aquarell, Cincinnati, Cincinnati Art Museum / Carl Hilgers, Burg in Winterlandschaft, 1871, Öl auf Leinwand, 72 × 95 cm, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 322 / Max Clarenbach, Winterlandschaft am Niederrhein (Altwasser bei Wittlaer), 55,5 × 65,5 cm, Öl auf Leinwand, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 168.

576 Vgl. Pickartz, Christiane: Winterbilder in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 7–18, S. 7.

577 Pieter Bruegel d. Ä., Die Jäger im Schnee (Winter), 1565, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum (Müller, Jürgen: Stillgestellte Zeit in Eisbildern in: Frankfurter Allgemeine, 08.12.2018) / Hendrick Avercamp, Winterlandschaft mit Eisläufern, um 1608, Öl auf Leinwand, Amsterdam, Rijksmuseum.

578 Claude Monet, Schnee in Argenteuil, 1875, Öl auf Leinwand, 71,1 x 91,4 cm, National Gallery, London / Camille Pissarro, The Boulevard Montmartre on an Winter Morning, 1897, Öl auf Leinwand, 64,8 x 81,3 cm, Metropolitan Museum, New York, 60.174.

579 Vgl. ebd., S. 10.

Lautlosigkeit an einem früh einbrechenden Abend im Winter. Zwar unterlagen die Stadtbewohner des 19. Jahrhunderts nicht mehr in dem Maße den Auswirkungen der Jahreszeiten und Witterungsverhältnisse, wie es noch in den Jahrhunderten zuvor der Fall gewesen war und sicherlich für die Landbevölkerung nach wie vor eine größere Rolle spielte, aber auch sie mussten den Einschränkungen der dunklen Jahreszeit Rechnung tragen, und so spielte sich das Leben weitestgehend in den Innenräumen ab.⁵⁸⁰ Bei »Winter in Kleve« (Abb. 60) und »Winter vor einer Stadt« (Abb. 61) handelt es sich um eine größere Anzahl von Gebäuden, die jeweils den Mittelgrund des Bildraumes einnehmen. Vereinzelt beleben die Szenen, erscheinen jedoch lediglich als dunkle Silhouetten. Diese vier Arbeiten lassen sich weder mit den jahreszeitlichen Winterdarstellungen der Niederländer noch mit den atmosphärischen Schnee Bildern der Impressionisten vergleichen. Ebenso ist die Differenz zu Liesegangs malerischen Winterbildern augenfällig. Diese offenbaren, gerade im pastosen Farbauftrag und dem deutlich sichtbaren Pinselduktus, seine Nähe zur französischen Freilichtmalerei.⁵⁸¹ Mit der Vorliebe für starke Helldunkelkontraste geht eine Akzentuierung der geometrischen Formen einher, ein Verzicht auf Details zugunsten einer Flächenwirkung, die zum Teil in spannungsvollem Kontrast zur perspektivischen Anlage steht. Liesegangs Winterbilder besitzen eine Monumentalität, die dieser Jahreszeit den Charakter von lautloser Ruhe und bleierner Schwere verleihen. Dabei erinnern die flächigen Helldunkelkontraste eher an Bruegels »Jäger im Schnee« (man sehe die Mühle rechts im Vordergrund), während »Kleines Städtchen« auch motivisch an flämische Bilder beispielsweise von Josse de Momper erinnert.

Um eine im Sujet ähnliche Arbeit handelt es sich bei »Die alte Schulstraße im Winter« von Heinrich Hermanns (Abb. 62) Zwischen zwei Häuserzeilen verläuft eine verschneite Straße mit einer Pferdekutsche und Fußgängern auf den Bürgersteigen. Anders als in den vorausgenannten Werken arbeitete Hermanns die Details der Häuser sehr genau aus und deutete bei den Personen verschiedene Charakteristika an. Ihm ging es um eine topographisch genaue Wiedergabe einer für ihn präsenten Straße, nicht nur darum, eine Stadt im Winter zu zeigen. Oftmals handelt es sich bei den Motiven von Winterbildern um Örtlichkeiten des nahen Umfelds, da Reisen in der kalten Jahreszeit beschwerlich

580 Vgl. Repp-Eckert, Anke: Winterlandschaften in der europäischen Malerei, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 19–31, S. 19.

581 Vgl. Tofahrn, Silke: Helmuth Liesegang, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 94–97, S. 96.

und die Strecken schlecht ausgebaut waren.⁵⁸² So widmeten sich die Künstler der Düsseldorfer Malerschule Themen ihrer Heimatstadt oder des näheren Umlandes wie dem Niederrhein. Seltener wurde die Eifel, andere Mittelgebirge oder die niederländischen Ebenen verbildlicht. Eugen Kampf (1861–1933), der, bevor er nach Düsseldorf an die Akademie kam, in Antwerpen studiert hatte, behielt jedoch auch nach seiner Übersiedelung den Motivschatz der flandrischen Landschaft bei und schuf einige winterliche Radierungen, die weite verschneite Felder zeigen. Bei der Arbeit »Schnee« (Abb. 63) erstreckt sich eine weiße Ebene bis hin zum Mittelgrund, wo man ein kleines Dorf sieht. Der Übergang



Abbildung 63: Eugen Kampf: Holländisches Küstenstädtchen im Schnee, 1892, Radierung, 9,9 x 14 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9186 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 185.

führt, während das Dorf sich lediglich von links als dunkler Streifen zwischen Himmel und Erde schiebt. Es handelt sich hierbei um ein traditionelles Kompositionsschema, was bereits bei den niederländischen Landschaften des 17. Jahrhunderts zu sehen ist, wobei der Tiefenzug durch eine bildparallele Anordnung der Siedlung reduziert ist. Kampf stellt sich mit dieser Arbeit, sowohl in der Motivwahl als auch in der Umsetzung, in die direkte Nachfolge der niederländischen Landschaftskunst, etwa eines Jan van Goyen oder Salomon van Ruysdael. Anders nimmt sich das Werk »Winterliches Feld« (Abb. 64) aus. Zwar unterteilte der Künstler das Bildfeld ebenfalls im Verhältnis von eins zu zwei mit dem schmal eingeschobenen Streifen einer Stadt, aber er bereicherte den Vordergrund zusätzlich mit einem Heuschober. Dieses Motiv erinnert besonders an die Werkreihe von

gang in die Raamtiefe gelingt durch einen diagonal angelegten Weg, auf dem sich, als eine Art Repoussoirfigur, eine ältere gebeugte Frau befindet, die in Richtung der Häuser geht. Sowohl die Siedlung als auch die Vegetation sind nur angedeutet und nicht detailreich ausgearbeitet. Dominant erscheint der monochrom graue Himmel, der mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt, sowie das weiße Feld, das das untere Drittel

⁵⁸² Pickartz 2012b, S. 12.

Claude Monet, der Heuschober im Wechsel der Jahreszeiten und bei den unterschiedlichsten Lichtverhältnissen dargestellt hatte.⁵⁸³ Viele Düsseldorfer Künstler ließen sich von der französischen Freilichtmalerei beeinflussen, formal und inhaltlich. Das Motiv des Heuschobers begegnet vielfach.⁵⁸⁴

Bei Winterlandschaften orientierten sich die Künstler in der Graphik zum einen an traditionellen Bildschemata und jüngeren Vorbildern, namentlich in Frankreich, zum anderen flossen Elemente ein, die sich an der Düsseldorfer Akademie, besonders durch Dücker etabliert hatten. Der unspektakuläre Bildausschnitt mit wenig beziehungsweise keinem narrativen Inhalt sowie die Bevorzugung der näheren Umgebung bei der Wahl der Motive finden sich auch in der Graphik. Die technische Umsetzung differierte enorm und war vom Motiv und der Intention abhängig. So wurde sie umso detailreicher, je mehr es um eine topographische Wiedergabe bestimmter Orte ging. Wie das Thema des Winters nahelegt, arbeiteten die Künstler mit starken Helldunkel-Kontrasten, die das Gegenüber von weißem Schnee und der in Kälte erstarrten Umgebung versinnbildlichen. Harte Übergänge, ohne viele Graunancen, kennzeichnen die winterlichen Szenen in den Graphiken, was im Gegensatz zu der oftmals nuancierten tonigen Malerei der Zeit steht. Festzuhalten bleibt, dass das Sujet der Winterlandschaft auch im ausgehenden 19. Jahrhundert einen festen Platz behielt.

5.4.2 *Waldlandschaften*

Die früheste reine Waldlandschaft stammt von Albrecht Altdorfer.⁵⁸⁵ Doch vor allem in den Niederlanden entwickelte sich unabhängig davon, ausgehend von Pieter Bruegel d. Ä., der Typus der Waldlandschaft, bei der mitunter ohne Himmel und im Blickfeld begrenzt ein dichtes Walddickicht gezeigt ist, in dem als Staffagefiguren etwa Jäger oder Angler begegnen.⁵⁸⁶ „Die Überwindung des Alltäglichen und das im Wald verborgene Geheimnis machte die Waldlandschaft so erfolgreich und beliebt.“⁵⁸⁷ Die Entwicklung

583 Claude Monet, Heuhaufen, 1884, Öl auf Leinwand, 65 x 92 cm, Sammlung J. Rosensaft, New York / Claude Monet, Meules (milieu du jour), 1890/91, Öl auf Leinwand, 65,6 x 100,6 cm, National Gallery of Australia, Canberra, NGA 79.16.

584 Helmuth Liesegang: Winterlandschaft, 1898, Öl auf Leinwand, Düsseldorf, Museum Kunstpalast.

585 Vgl. Albrecht Altdorfer, Waldlandschaft mit dem hl. Georg, 1510, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (Wood, Christopher S.: Albrecht Altdorfer and the origins of landscape, London 2014.).

586 Vgl. Ertz, Klaus: Die Waldlandschaft, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 148–183, S. 149.

587 Ebd., S. 150.

des Motives vollzog sich von der geschlossenen, reinen Waldlandschaft hin zur bewaldeten Landschaft.⁵⁸⁸ Das zur Einordnung ausschlaggebende Kriterium ist dabei nicht nur die Anzahl der dargestellten Bäume, sondern darüber hinaus die Frage, ob eine überzeugende Schilderung des Waldes angestrebt ist.⁵⁸⁹ Auf der überzeugenden Wiedergabe von Bäumen liegt das Hauptgewicht und entsprechend lässt sich ein zunehmend naturalistische und detailgenaue Darstellung betrachten.⁵⁹⁰ Wenn zunächst noch eine Szene im Vordergrund, beispielsweise aus dem religiösen Kontext, die Waldlandschaft aufwerten musste, so gewann nach und nach der Wald selbst an Bedeutung.⁵⁹¹ Die Staffage wurde austauschbar und verlor an Größe, was bis zur Mikrostaffage führte oder in wenigen Fällen bis hin zu Waldlandschaften ohne Staffage.⁵⁹² Mikrostaffage betonte das Verhältnis vom ausgedehnten und tiefen Waldbereich zum kleinen Protagonisten. Dabei traten an die Stelle von Themen aus der Historienmalerei als Staffage bald auch Genremotive.⁵⁹³

Im Düsseldorfer Kreis lassen sich bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Auseinandersetzungen mit dem Thema der Waldlandschaft finden. Schirmer setzte sich nicht nur in seinen Leinwandbildern, sondern gerade auch in seinen Radierungen mit diesem Motiv auseinander, wobei er die Fauna unterschiedlichster Landschaften überzeugend wiederzugeben wusste.⁵⁹⁴ Ebenso griff Andreas Achenbach in seinen Darstellungen von Wassermühlen unter anderem Elemente der flämischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts auf, wo diese im bewaldeten Kontext angesiedelt wurden.⁵⁹⁵ Auch Carl Friedrich Lessing wählte für seine genrehaften Szenen oftmals den Wald als Schauplatz.⁵⁹⁶ Damit wird deutlich, dass sich die Künstler der Düsseldorfer Malerschule diesem Sujet von Beginn an widmeten. So verwundert es nicht, dass sich in der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts einige Beispiele für diesen Motivkreis erhalten haben.

588 Vgl. ebd., S. 149.

589 Vgl. ebd.

590 Vgl. ebd., S. 150.

591 Vgl. ebd., S. 151.

592 Vgl. ebd., S. 152.

593 Vgl. ebd., S. 154.

594 Johann Wilhelm Schirmer, Die grosse deutsche Landschaft, 1841/42, Radierung, 31,8 x 43,2 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Inv.Nr. 1947/91 / Johann Wilhelm Schirmer, Die grosse italienische Landschaft, 1841/42, Radierung, 31,7 x 43,2 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Inv.Nr. 1972/1037.

595 Andreas Achenbach, Die Wassermühle mit dem angeschwollenen Bach, 1862, Radierung, 14,1 x 20,8 cm, Privatsammlung / Pieter Stevens, Landschaft mit Wassermühle, nach 1600, Öl auf Leinwand, 60,5 x 103 cm, Warschau, Muzeum Narodowe, Inv.Nr. M. Ob. 2198.

596 Carl Friedrich Lessing, Waldlandschaft mit Reisenden am Abend, 1842, Öl auf Leinwand, 45 x 59,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 218.

Dabei ist augenfällig, dass der Schritt von der geschlossenen Waldlandschaft hin zur bewaldeten Landschaft konsequent vollzogen wurde und sich dementsprechend keine reinen Waldlandschaften finden lassen. Den Ausgangspunkt für uns kann das Werk Joseph Willroiders mit dem Titel »Waldlandschaft« bilden (Abb. 65). Zu sehen sind im Vordergrund klein drei Waldarbeiter bei ihren täglichen Verrichtungen. Zwei Männer sind damit beschäftigt einen großen Stamm zu zersägen, und ein dritter lädt das Holz auf einen Pferdewagen. Der Vordergrund wird durch den Waldboden eingenommen, der durch die Beleuchtungssituation und die in der linken Bildseite diagonal zur Bildmitte verlaufenden Baumstämme den Blick hin zum Mittelgrund führt. Das zentrale Motiv ist der knorrige alte Baum zwischen den Forstarbeitern. Dieser ist leicht aus der Mittelachse nach links – auf die Höhe des Goldenen Schnitts – verschoben. Dahinter befindet sich ein dichter Wald, der sich bis zum Horizont erstreckt, nur durchbrochen auf der rechten Bildseite durch eine sich hineinschiebende Wiese. Es handelt es sich hier nicht um eine geschlossene Waldlandschaft, da der Ausblick bis zum Horizont gewährleistet ist, sowie Teile vom Himmel sichtbar sind. Trotzdem vermittelt der Künstler die spezifische Atmosphäre einer siedlungsnahen, aber dennoch für den Menschen stets geheimnisvoll bleibenden Umgebung. Diese Wirkung wird unterstützt durch das Größenverhältnis zwischen den Menschen und den riesigen Bäumen, die durch ihre belaubten Kronen nur kleine Durchblicke zum Himmel frei lassen. Erst im Hintergrund wird der Blick freigegeben. Im Schatten eines jahrhundertealten majestätischen Baumriesen gehen die winzigen Arbeiter ihren Tagesgeschäften nach.



Abbildung 66: Heinrich Deiters: Waldweg, 1879, Radierung, Künstlerheft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8666. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 156.

Eher eine bewaldete Landschaft als eine eigentliche Waldlandschaft ist Heinrich Deiters »Waldweg« (Abb. 66); man sieht die Rückenfigur eines Jungen, der im Begriff ist, einem breiten Weg, auf dem Wagenspuren zu erkennen sind, durch einen Wald zu folgen. An den Seiten des Weges gruppieren sich Laubbäume, die im Vordergrund sehr detailgenau ausgearbeitet sind. Der Himmel ist klar, und die Szene liegt im hellen Sonnenlicht. »Vorfrühling« von Carl Irmer (Abb. 67) zeigt eine Wiesen- und

Moorlandschaft mit einzelnen Bäumen und kleinen Baumgruppen. Ein anscheinend aufgeweichter Weg führt in steiler Tiefenflucht in die Szene, wo als Blickfang im Mittelgrund ein Mädchen steht. In einer weiteren Radierung von ihm, die ebenfalls eine Wiesenlandschaft mit einem Gehölz rechts im Mittelgrund zeigt, findet man als Staffage Kühe beim Weiden (Abb. 68). Zu sehen sind vereinzelte Tiere auf einem leicht hügeligen Grasareal mit lichtem Baumbewuchs. Im Hintergrund ist klein ein Dorf auszumachen, was der Szene einen idyllischen Charakter verleiht. Hierbei handelt es sich in der Zuordnung um ein zu diskutierendes Werk. Ebenso wie bei den beiden abschließenden Arbeiten. Die »Landschaft mit Weiden« (Abb. 69) von Christian Kröner zeigt einen Fluss an dem ein Mädchen mit Ziegen seine Tiere trinkt während „Ras-



Abbildung 68: Carl Irmer: Baumlanschaft, Radierung, Künstlerheft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8674. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 153.

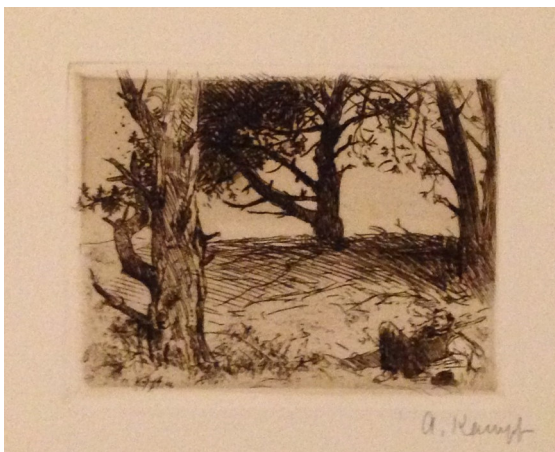


Abbildung 70: Arthur Kampf: Rastender, 1896, Radierung, 10 x 12 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

tender“ (Abb. 70) von Arthur Kampf einen jungen Wandersmann vor Augen bringt, der sich auf einer Wiese zum Ausruhen hingelegt hat. In beiden Blättern sind nur einzelne Bäume oder Baumgruppen zu sehen. Inwieweit es sich hierbei noch um Waldlandschaften handelt oder eher von Wiesenlandschaften zu sprechen ist, wird noch zu klären sein.

5.4.3 Dorf- und Flusslandschaften

Die Entwicklung von Fluss- und Dorflandschaften ist wissenschaftlich weniger gut aufgearbeitet, als es in anderen Teilbereichen der Landschaftsmalerei, aber auch in der Graphik der Fall ist.⁵⁹⁷ Als ein frühes Beispiel für die Flusslandschaften gilt der Kupferstich »Schlittschuhläufer vor dem Antwerpener

⁵⁹⁷ Ertz, Klaus: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 184–213, S. 185.

St. Georgstor« aus dem Jahr 1553 nach einer Vorlage Pieter Bruegel d. Ä.⁵⁹⁸ Dieses Werk beinhaltet einige Aspekte wie die Tiefenräumlichkeit und die Komposition, die auch im Folgenden eine wichtige Rolle spielen werden. Dabei dominieren die figürlichen Szenen, die überdies eine sinnbildliche Bedeutung besitzen; nichtsdestoweniger kommt auch der weithin ausgedehnten Landschaft ein hoher Stellenwert zu.⁵⁹⁹ Für die Ausbildung der Dorflandschaften waren zudem die Drucke des sogenannten Meister[s] der kleinen Landschaften maßgeblich, die um 1550/60 entstanden.⁶⁰⁰ Er etablierte zwei Kompositionsschemata. Die Darstellung zum einen mit einer diagonal in den Raum führenden Ebene, die im Folgenden als ‚keilförmige Tiefenraumlandschaft‘ bei den Flusslandschaften auftreten sollte, und zum anderen mit einer orthogonal in den Bildraum führende Ebene bzw. einem Weg, der von Häusern o. ä. flankiert ist zu beiden Seiten.⁶⁰¹ „Auf Grundlage der Orthogonalen in Kombination mit der Diagonalkonstruktion werden im Grunde alle Fluss- und Dorflandschaften gebaut.“⁶⁰² Dorflandschaften ebenso wie Flusslandschaften begegnen in den Niederlanden bereits in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vielfach etwa bei Jan Brueghel d. Ä. oder Josse de Momper. Entscheidende Kriterien für die Einordnung von Fluss- und Dorflandschaften, neben der primären Motivwahl, sind der Betrachterstandort, sowie die Art der Raumgestaltung und die Entscheidung über die Beschaffenheit des Vordergrundkeiles.⁶⁰³

Die Düsseldorfer Künstler, die sich in der ersten Jahrhunderthälfte mit der Landschaft auseinandersetzten, allen voran Schirmer, Lessing und Achenbach, widmeten sich dem Motiv der Fluss- und Dorflandschaften, wie sie zuerst in den Niederlanden ausgeprägt worden war, zunächst nur am Rande. Zwar finden sich Werke mit Wassermühlen am Fluss oder auch Gebirgsbäche, aber diese Arbeiten sind in der Frühzeit eher dem Geiste der Romantik verpflichtet beziehungsweise unterliegen in ihrer Ausgestaltung einer Idealisierung, die sich frei am Naturvorbild orientiert und eher Gebirgslandschaften mit Flüssen zuzuordnen wären.⁶⁰⁴ Dieser in den großformatigen Ideallandschaften mitschwingende ‚höhere Sinn‘ trat während der zweiten Jahrhunderthälfte zu Gunsten einer

598 Nach Pieter Bruegel d. Ä., Schlittschuhläufer vor dem Antwerpener St. Georgstor, 1553, Kupferstich (Quelle: Die flämische Landschaft, S. 186).

599 Vgl. ebd.

600 Vgl. Joannes und Lucas van Doetecum nach dem Meister der kleinen Landschaften, um 1550/1560, Radierungen und Kupferstiche (Quelle: Die flämische Landschaft, S. 92-93).

601 Vgl. ebd., S. 186.

602 Ebd.

603 Vgl. ebd., S. 187.

604 Vgl. Mai 2011, S. 9.

freieren Naturanschauung und deren direkter Umsetzung immer mehr in den Hintergrund. Erst mit dem Amtsantritt Eugen Dückers als Professor der Landschaftsklasse etablierten sich diese unspektakulären Motive als bildwürdig. Nicht nur empfingen die Künstler durch die Schule von Barbizon und die Haager Schule wichtige Anregungen, sondern auch im Besonderen die niederrheinische Landschaft wurde für die Düsseldorfer ein beliebtes Sujet, da diese leicht erreichbar war und somit zu Studienfahrten einlud. So schufen sie, ausgehend von der malerischen Auseinandersetzung mit diesem Motivkreis auch Graphiken, die die Umgebung Düsseldorfs und angrenzende Landstriche zum Thema hatten. Allein durch die Beschaffenheit der heimatlichen Landschaft ergab sich damit eine Präferenz für Fluss- und Dorflandschaften, was sich in der hohen Anzahl der erhaltenen Werke, von über 20 Arbeiten verschiedener Künstler, deutlich niederschlägt.

Am Beginn dieses Überblickes sollen zwei Radierungen stehen, die in den frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Die Erste mit dem Titel »Weg in's Dorf«, stammt von Joseph Willroider und zeigt einen Pferdewagen auf dem Weg in das im Hintergrund zu sehende Dorf (Abb. 71). Bei der Komposition handelt es sich um eine Mischform von Diagonal- und Orthogonalkonstruktion, denn zum einen führt der Weg diagonal bis hin zum Mittelgrund, was durch den keilförmigen Einschub in der rechten unteren Ecke unterstützt wird. Zum anderen staffeln sich zu beiden Seiten des Weges Bäume, ein Mäuerchen, ein Häuschen und ähnliche Motive. Der Künstler verknüpfte demnach nicht nur die beiden Kompositionsschemata, sondern setzte ebenso den Menschen bei einer alltäglichen Verrichtung in Bezug zu seinem Lebensraum. Die zweite Radierung von G. Meißner mit dem Titel »Windmühle« gibt als Motiv eine prominent auf einer Düne stehenden Mühle wieder (Abb. 72). Im Vordergrund, an einem Flusslauf, befinden sich eine kleine Herde Kühe sowie eine mit Reisig beladene Frau und ein Kind, das einen großen Ast hinter sich herzieht. Neben der Mühle sieht man ein weiteres Haus, auf das ein Mann zuzugehen scheint. Sowohl Willroiders Dorflandschaft als auch Meißners Flußlandschaft stehen ganz in der niederländischen Tradition des 16. bzw. 17. Jahrhunderts; im ersten Fall reicht sie zurück bis zum Meister der kleinen Landschaften, im zweiten Fall bis zu Jan van Goyen und Salomon van Ruysdael.



Abbildung 73: Eugen Kampf: Flandrische Landschaft, 1893, Radierung, 15,5 x 21,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9196 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 189.

auf die Bezug genommen wird, sondern jüngere Vorbilder, wie die Werke der Schule von Barbizon, der Haager Schule oder des frühen Max Liebermann.

Zu demselben Motivkreis gehört außerdem ein Werk Helmuth Liesegangs, das einen Schäfer mit seiner Herde bei der Heimkehr zeigt (Abb. 75). Ebenso gilt dies für einige Werke Eugen Kampfs.⁶⁰⁵ Dargestellt ist die dörfliche Umgebung, samt Feldern und Gebäuden. Immer taucht als Staffage eine einzelne Person auf, die sich auf dem Weg Richtung Dorf zu befinden scheint.⁶⁰⁶ Der Fokus liegt hier entschiedener auf der Landschaft, die Staffage

Sehr anders erscheinen zwei Dorflandschaften von Eugen Kampf. Beide sind betitelt mit »Flandrische Landschaft« (Abb. 73 und Abb. 74) und zeigen im Vordergrund ein Feld, auf dem zum Teil gearbeitet wird. Dahinter sieht man Bauernhäuser und Bäume. Es findet also eine Verknüpfung von Menschen bei der Arbeit und häuslicher Umgebung statt. Bei diesen Blättern ist es nicht mehr die niederländische Tradition des 17. Jahrhunderts,

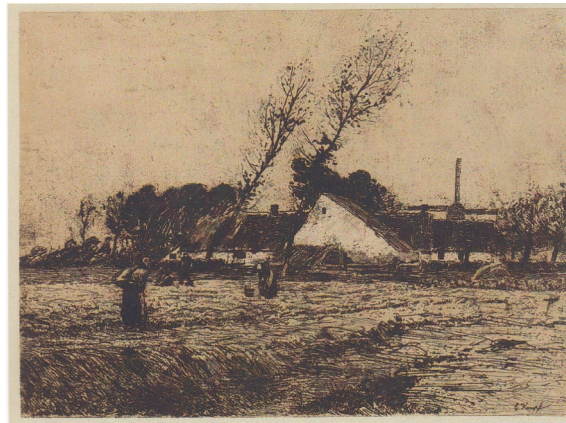


Abbildung 74: Eugen Kampf: Flandrische Landschaft, 1900, Radierung, 18,4 x 25,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9217 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 203.

605 Eugen Kampf, Ansicht eines Dorfes mit Weiher, Radierung, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 132-2 / Eugen Kampf, Holländische Dorfansicht mit Magd (Hochformat), Radierung, Dr. Axe-Stiftung / Eugen Kampf, Windmühle am Wegesrand, Radierung, Dr. Axe-Stiftung / Eugen Kampf, Dorfstraße mit Frau, Radierung, Graphische Sammlung Berlin, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Eugen Kampf, Feldstraße, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

606 Vgl. Schroyen 2018, S. 24.

verliert an Bedeutung. Ähnlich verhält es sich mit der Arbeit »Kirche in Niewport (Belgien)« von Helmuth Liesegang (Abb. 76). Prominent im Blickpunkt sind das Kirchengebäude und die umgebenden Häuser. Die drei abgebildeten Personen erscheinen fast nur als dunkle Silhouetten; nur bei einer der Frauen, um die es sich bei den wandernden beiden Gestalten handelt, leuchtet die weiße Haube im Licht hell auf und korrespondiert mit den weißen Häuserfronten hinter ihr. Ähnlich verhält es sich bei dem Blatt »Vor einem Dorf in Flandern«⁶⁰⁷, wo der Blick des Betrachters über eine Ebene hinweg auf ein Dorf geführt wird und nur einige Staffagefiguren auftauchen. Weder zu den Dorf- noch zu den Flusslandschaften gehören Blätter, die dennoch an dieser Stelle behandelt werden sollen, weil sie als Staffage Bauern bzw. dörfliche Bevölkerung bei der Feldarbeit zeigen. Die Tradition dieses Motivs reicht zurück bis zu den Monatsdarstellungen im Mittelalter, etwa in den schon erwähnten Trés Riches Heures der Brüder Limburg. Als eigenständiges Thema in Malerei und Graphik begegnet die Feldarbeit jedoch erst im 19. Jahrhundert. Beispiele dafür bieten Otto Strützel oder Eugen Dücker (Abb. 77 und Abb. 78). Demgegenüber zeigt Olof Jernberg einen Schäfer mit seiner Herde in der Heidelandschaft.⁶⁰⁸ Hirten bei ihrer Herde als Staffage finden sich seit langem in der idealen Landschaft, allerdings als Gestalten eines 'Goldenen Zeitalters' oder, wenn es sich um Gestalten der Gegenwart handelt, doch im Lichte einer ländlichen Idylle. Eine tendenziell realistische Darstellung begegnet auch in diesem Fall erst im 19. Jahrhundert, etwa bei Jean-Francois Millet.

Einen Schritt weiter geht August Deusser in seinem Landschaftsaquarell (Abb. 79), auf welchem nunmehr eine hügelige Landschaft gezeigt ist, in deren Mitte, von einem Mäuerchen umschlossen, eine Kirche erscheint. Hierbei handelt es sich vielmehr um eine Wiesenlandschaft. Staffagefiguren fehlen. So auch bei der Radierung »Aufziehendes Gewitter« von Liesegang, auf welcher der im Hintergrund aufragende Kirchturm auf den ersten Blick kaum auffällt (Abb. 80). Vielmehr ging es dem Künstler um die Auseinandersetzung und Verbildlichung eines beeindruckenden Wetterphänomens. Daher sind zwei Drittel der Bildfläche dem Himmel und der Wolkenformationen zugewiesen, während im unteren Drittel durch die stark im Wind sich wiegenden Bäume und das wogende

607 Helmuth Liesegang, Vor einem Dorf in Flandern, Radierung, Verkaufsausstellungskatalog Körs 2008 (Quelle: Dokumentationszentrum DD MS).

608 Olof Jernberg, Hirte, 1892, Radierung, Museum Kunstpalast DD, KA (FP) 9190 D / Olof Jernberg, In den Dünen, 1900, Radierung, Museum Kunstpalast DD, KA (FP) 9212 D.

Gras die Heftigkeit des Sturms verdeutlicht wird. Die Zeichen menschlichen Lebens beschränken sich auf ein Minimum. Auffallend subtil sind auch die Spuren von Besiedelung im Werk von Arthur Kampf, welches eine Wiesenlandschaft, die ein Fluss mit Segelboot durchzieht zum Thema hat (Abb. 81). Nur der im unteren Bildraum diagonal verlaufende Weidezaun verweist auf die Nutzung dieser Gegend als Koppel für Tiere. Über dieses Motiv mag der Betrachter hinweg schauen doch ist es ein wesentlicher Teil der Komposition, da es die Diagonalkonstruktion des Bildaufbaus unterstützt.



Abbildung 81: Arthur Kampf: Ebene mit Weidezaun, 1895, Radierung, 15 x 25 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Den Abschluss der Betrachtung von Landschaften, in denen weitestgehend Zeichen menschlicher Besiedelung eine Rolle spielen, bildet ein Werk Eugen Kampfs, das ausschließlich eine flache Landschaft mit prägnantem Wolkenbild und einer Ansammlung von Bäumen als Thema hat (Abb. 82). Keine Staffagefiguren oder architektonischen Elemente lenken mehr von der reinen Landschaft ab. Keine spektakulären Gesteinsformationen oder besonderen Naturereignisse sind in Szene gesetzt. Die klassische Dorflandschaft hat sich nun zur reinen Landschaft gewandelt.

Der Fluss als Bildmotiv ist bereits vor der Entwicklung der Landschaftsmalerei in religiösen Darstellungen wie der Taufe Christi präsent; in eigenständigen Landschaften, wie etwa bei Jan Brueghel d. Ä. im 16. Jahrhundert, begegnet er dann vielfach als den Tiefenraum erschließendes Element.⁶⁰⁹ Es lassen sich drei Kompositionsprinzipien erkennen, wobei ebenso Mischformen anzutreffen sind. Zum einen kann der Fluss orthogonal zum unteren Bildrand verlaufen, was die Möglichkeit beinhaltet, sowohl links als auch rechts davon die Umgebung großflächig wiederzugeben. Zum anderen ist eine diagonale

⁶⁰⁹ Vgl. Wiemann, Elsbeth / Gaschke, Jenny: Die Flusslandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 140–153, S. 141. Jan Brueghel d. Ä., Landschaft mit dem jungen Tobias, 1598, Öl auf Kupfer, 36 x 55 cm, Vaduz-Wien, Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein.

Anordnung denkbar, was den Eindruck von Bewegung unterstützt und eine Tiefenräumlichkeit erzeugt. Es ist möglich, das Gewässer parallel zum unteren Bildrand verlaufen zu lassen, wobei der Strom mitunter den ganzen Vordergrund einnimmt.

Ein Beispiel für den orthogonal verlaufenden Strom ist die Radierung Willroiders, auf der der Fluss die rechte Bildhälfte fast gänzlich einnimmt (Abb. 83). An seinem linken Ufer befinden sich ein Weg mit Staffagefiguren sowie Bäume, ein Zaun und ein Haus. Die rechte Uferseite ist nur angeschnitten und weist Sträucher und Bäume auf. Zwar ist der Fluss nicht in der Mitte der Komposition, so dass beide Ufer nicht gleichermaßen ausgearbeitet worden sind. Bei den nun folgenden Arbeiten verschiebt sich hingegen die Flussachse immer mehr in Richtung der Diagonalen. Beispielhaft dafür ist das Werk »Landschaft« von Eugen Dücker, bei dem der Fluss leicht diagonal aus der rechten unteren Ecke in den Bildmittelgrund verlaufen zu scheint. Es zeigen sich aber noch deutlich die beiden Uferseiten, so dass noch kein keilförmiger Einschub vorhanden ist.⁶¹⁰ Über die Darstellung eines Flusslaufes, der zentral angeordnet zu beiden Seiten dem Land gleichen Raum lässt und leicht angeschrägt bis zu dem durch Bäume begrenzenden Mittelgrund fließt,⁶¹¹ reicht das Spektrum über Olof Jernbergs »Landstraße«, in der sich der Fluss in Windungen durch die Landschaft zieht, wobei durch die Draufsicht und die zu beiden



Abbildung 84: Gustav Meißner: Waldsee, Radierung, Künstlerheft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8586. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 155.

Uferseiten angeordneten Bäume das orthogonale Kompositionsschema noch erkennbar ist,⁶¹² bis hin zu Werken wie »Waldsee« (Abb. 84) und »Niederrheinische Landschaft«,⁶¹³ in denen der Fluss diagonal verläuft und so den Blick in die Tiefe führt. Ebenso zur Veranschaulichung des Dia-

gonalschemas können das Werk Eugen Kampfs, auf welchem eine Schleuse am Fluss

610 Eugen Dücker, Landschaft, Radierung, Heft II Radir-Club, Museum Kunstpalast DD.

611 U.U., „Flusslauf“, Radierung, Heft IV Radir-Club, Museum Kunstpalast DD.

612 Olof Jernberg, Landstraße, 1894, Radierung, Museum Kunstpalast DD, KA (FP) 9202 D.

613 Helmuth Liesegang, Niederrheinische Landschaft, Lithographie, Verkaufsausstellungskatalog Körs 2010 (Quelle: Dokumentationszentrum DD MS).

dargestellt ist (Abb. 85), sowie eine Radierung Liesegangs mit dem Titel »Frau am Wasser«⁶¹⁴ gelten. Bei beiden verläuft der Fluss von einer vorderen Ecke diagonal bis zum Horizont. Augenfällig ist, dass Liesegang noch zwei weitere Graphiken in diesem Motivfeld schuf.⁶¹⁵ Im Aufbau der Kompositionen weitete er die Wasserfläche zusehends auf den gesamten Vordergrund aus, was den Betrachter unmittelbar involvierte. Die Darstellung eines sich im Vordergrund erstreckenden Gewässers beschäftigte auch andere Künstler in dieser Zeit. Demgemäß lässt sich eine Reihe weiterer Beispiele finden. Zu nennen sind eine Mühlendarstellung Gustav Wendlings⁶¹⁶ sowie eine weitere Wassermühle von Heinrich Deiters,⁶¹⁷ bei welchen nicht primär der Strom im Fokus steht, sondern vielmehr der Ausblick auf den Mittelgrund über das Wasser gelingt. Weiter ist eine Flussdarstellung Liesegangs anzuführen, in bei der der Strom in die Tiefe führt bis zum fernen Horizont.⁶¹⁸ Schließlich gehören auch August Deussers Arbeiten hierher, in denen weite Teile der Komposition der Wiedergabe des Wassers vorbehalten sind.⁶¹⁹



Abbildung 87: Arthur Kampf: Bäume am Ufer, 1895, Radierung, 25 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Eine seltenere Erscheinung stellte die Parallelschichtung von Landschaftsebenen dar. Dafür gibt es zwei Beispiele im Bereich der Flusslandschaften. Zum einen im quadratischen Format die Darstellung eines Gewässers mit dahinter liegendem Grünstreifen von August Deusser (Abb. 86)⁶¹⁹ sowie ein Werk Arthur Kampfs, welches auf vier Ebenen eine Abfolge von Ufer, Wasser, Ufer und Himmel verbildlicht (Abb. 87). Das Spektrum der Flusslandschaften ist somit sehr breit.

614 Helmuth Liesegang, Frau am Wasser, Radierung, Verkaufsausstellungskatalog Körs 1.12.-21.12.2012 (Quelle: Dokumentationszentrum DD MS).

615 Helmuth Liesegang, Kirche am Wasser, Radierung, Verkaufsausstellungskatalog Körs 6.12.-23.12.2008, S. 37 (Quelle: Dokumentationszentrum DD MS) / Helmuth Liesegang, Städtchen am Fluss, Radierung, Verkaufsausstellungskatalog Körs (Quelle: Dokumentationszentrum DD MS).

616 Gustav Wendling, Am Canal, 1894, Radierung, Radiermappe III Sankt Lucas Club, Museum Kunstpalastr Düsseldorf.

617 Heinrich Deiters, Der Fischer, Radierung, Heft I Radir-Club, Museum Kunstpalastr DD.

618 Helmuth Liesegang, „Fluss mit Baum“, Radierung, Stadtmuseum Düsseldorf.

619 August Deusser, „Weiter Strom in Landschaft“, Tinte auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Zürich / August Deusser, „Gewässer und Hügel“, Tinte auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Zürich.

5.4.4 Maritime Darstellungen

Der Überbegriff maritime Darstellungen beinhaltet sowohl Seestücke, Marinen und Küstenlandschaften. Bei den Seestücken bildet das Element des Wassers das Hauptthema, der Schwerpunkt bei Marinen liegt auf der Wiedergabe von Schiffen, und Küstenlandschaften können sowohl Veduten als auch frei komponiert sein. Die Marinemalerei, als Teil der Landschaftsmalerei, hatte ihren Höhepunkt als autonomes Bildthema in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts.⁶²⁰ Doch bereits im Mittelalter gab es Seebilder als Votivdarstellungen, die Seereisenden Schutz bei ihren gefährlichen Ausfahrten garantieren sollten.⁶²¹ Auch antike oder biblische Motive, in denen das Meer eine Rolle spielt, haben eine lange Tradition.⁶²² Darüber hinaus begegnen Meeres- und Küstenmotive bei nautischen Allegorien,⁶²³ in den vier Elemente-Zyklen,⁶²⁴ bei Seeschlachten, bei Schiffsporträts⁶²⁵ und bei Hafenlandschaften.⁶²⁶ Hierbei kann der Fokus entweder auf der genauen Wiedergabe einzelner Bildelemente oder auch auf der Stimmung des Gesamtensembles liegen. Graphiken, die sich mit maritimen Inhalten auseinandersetzen, sind ebenfalls seit dem 15. Jahrhundert vertreten. Beispiele sind Kupferstiche von prächtigen Schiffen.⁶²⁷

Von den Düsseldorfer Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint sich einzig Andreas Achenbach intensiver mit Marinedarstellungen in der Graphik auseinandergesetzt zu haben. Dies verwundert nicht, da sein malerisches Œuvre seine prägnantesten Motive der stürmischen See und der Wiedergabe von Schiffen verdankt. Zwar variierte Achenbach seine Kompositionen, griff aber dennoch auf seinen langjährig erprobten Motivschatz zurück, was in der Folge, und das besonders bei seinen Graphiken, zu Monotonie führen musste.⁶²⁸

620 Vgl. LDK, Bd. 4, 2004, S. 555.

621 Vgl. Gaschke, Jenny: Die Seelandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 166–179, S. 169.

622 Vgl. Middendorf, Ulrike: Seelandschaft: Seestück und Marine, in: Die flämische Landschaft 1520–1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 214–235, S. 215. Bildinhalte sind zum Beispiel die Sintflut, Jonas mit dem Wal oder Johannes auf Patmos.

623 Vgl. ebd., S. 216.

624 Vgl. Wiemann, Elsbeth: Die Küstenlandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 154–165, S. 156.

625 Vgl. Gaschke 2005, S. 167.

626 Vgl. LDK, Bd. 4, 2004, S. 556. / Bol, Laurens J.: Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts, München 1982. / Herren der Meere – Meister der Kunst. Das holländische Seebild im 17. Jahrhundert, hg. von Jereon Giltaij und Jan Kelch (Ausst.-Kat.), Berlin 1996.

627 Vgl. Meister WA, Schiffsporträts, 2. Drittel 15. Jhd., Kupferstiche (Quelle: Die flämische Landschaft, S. 218).

628 Vgl. Peiffer 2014

Im Gegensatz dazu erfreuten sich maritime Motive im ausgehenden 19. Jahrhundert in Düsseldorf größerer Beliebtheit. Den Ausgang bildeten dabei traditionelle Bildthemen wie das aufgewühlte Meer, das sich an einem Steg bricht. Dafür ist die Radierung H. Petersens ein Beispiel (Abb. 88), auf dem ein orthogonal ins Bild führender Steg die wogende See halbiert. Auf der Landungsbrücke befinden sich mehrere Menschen, die ein in Schräglage geratenes Schiff auf der rechten Bildseite zu beobachten scheinen. Damit verbildlichte der Künstler ein bereits etabliertes Motiv, welches an Rudolf Jordans Gemälde der ersten Jahrhunderthälfte denken lässt.⁶²⁹ Ebenso schließt Gustav Wendling mit seinen beiden Radierungen an eine Tradition an, wobei er niederländischen Vorbildern verpflichtet ist. Zum einen eine Ansicht von zwei an die Küste schippernden Booten, auf denen deutlich die Besatzung zu erkennen ist (Abb. 89), und zum anderen eine Darstellung zweier Boote auf dem Meer.⁶³⁰

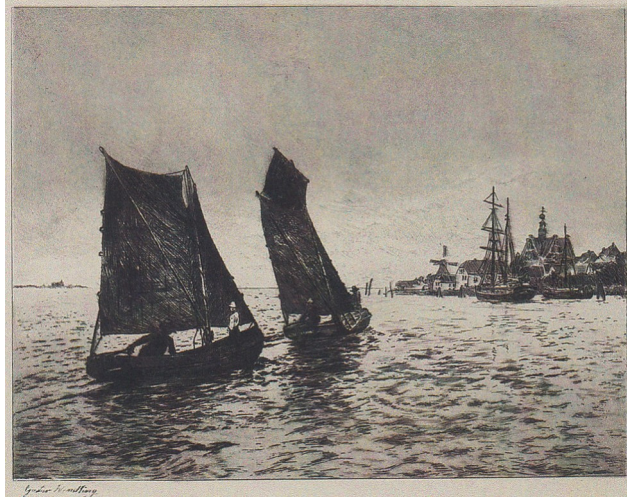


Abbildung 89: Gustav Wendling: Marine, 1893, Radierung, 17,1 x 22,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9200 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 191.

Beide unterscheiden sich im Bildaufbau nur marginal. Die weite Wasserfläche nimmt den Großteil der Bildfläche ein. Die Schiffe darauf bewegen sich von der linken Bildseite auf die rechts im Hintergrund angesiedelten Häuser zu. Der Unterschied liegt in der Darstellung der atmosphärischen Gegebenheiten und der damit einhergehenden Stimmung. Bei dem ersten Beispiel aus dem Jahr 1893 scheint es sich um einen klaren Tag zu handeln – die Figuren und Häuser sind detailgenau ausgearbeitet, der Himmel ist wolkenlos, das Wasser ruhig. In der zweiten Arbeit handelt es sich eher um einen diesigen Tag – die Konturen sind verschwommen, der Himmel durch Wolken verhangen. Alles erweckt den Anschein, als würde ein Nebelschleier darüber liegen. In ähnlicher Manier ist das Werk

629 Rudolf Jordan, Sturmläuten auf Helgoland, 1885, Öl auf Leinwand, 84 x 112 cm, Dr. Axe-Stiftung, Bonn, Nr. 95.

630 Gustav Wendling, Marine, 1892, Radierung, Radiermappe Künstlervereinigung St. Lucas, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

»Fischerboot« von Eugen Kampf gearbeitet.⁶³¹ Dieses für den Künstler eher ungewöhnliche Motiv zeigt ein im seichten Wasser liegendes Segelboot. Kompositorisch folgt einem kurzen Strandabschnitt der Meeresbereich, auf welchem sich im linken Teil des Hintergrundes ein weiteres Boot befindet. Der wolkenlose Himmel nimmt den größten Teil des Werkes ein. Eine noch ausgefallenerere Arbeit von Kampf ist ebenso im maritimen Bereich angesiedelt. Im Hochformat zeigt er ein im ruhigen Wasser liegendes Boot (Abb. 90), das prominent die linke Bildhälfte einnimmt. Zwei Personen befinden sich zur Rechten im flachen Gewässer. Sowohl das Wasser als auch der Himmel sind nur skizzenhaft angedeutet. Zum einen überrascht die Wahl des Formats, zum anderen die Umsetzung, die lediglich einem Entwurf gleicht und nicht an ein durchgearbeitetes Werk denken lässt. Ebenso setzte sich sein vielseitiger Bruder Arthur Kampf mit der Veranschaulichung des Meeres auseinander (Abb. 91). Es ist nicht ganz deutlich, worauf genau der Fokus des Künstlers gelegen hat, denn am Strand geht ein Mann spazieren und lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters, weg vom dahinter sichtbaren Wellenspiel, auf sich. Nichtsdestoweniger findet man eine virtuose Wiedergabe von Wellen, die sich am Strand brechen. Eine

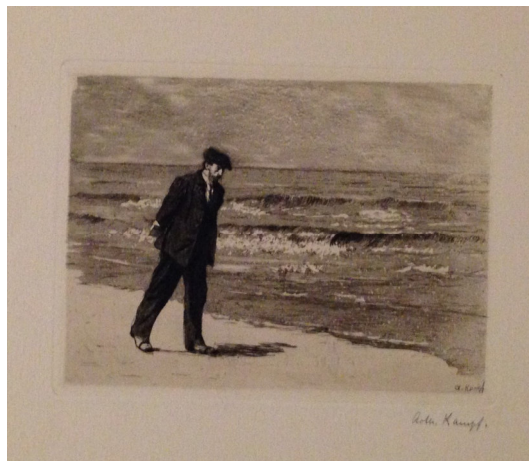


Abbildung 91: Arthur Kampf: Mann am Meer, 1894, Radierung, 20 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Radierung von Eugen Dückers zeigt eine ähnliche Küstenlandschaft (Abb. 92). Die für den Künstler typische durchgezogene Horizontlinie (Dückerlinie) markiert die Grenze zwischen Meer und Himmel. Nur ein in weiter Ferne zu erkennendes Segelboot sowie ein paar kleine Figuren an Land, die mit den Steinen zu verschmelzen scheinen, beleben die Szene. Diese Verschiebung des Augenmerkes auf die Landschaft gipfelt anschaulich in Dückers Lithographie »Marine«. Zu sehen ist nun allein das Meer mit seinen Wellen und der Himmel, an dem sich Wolken formieren (Abb. 93). Es gibt kein Schiff, keine Menschen und auch sonst keine Anzeichen von Leben mehr. Die Landschaft steht für sich und deutet die im Folgenden näher zu untersuchende Entwicklung hinsichtlich landschaftlicher Motive, ohne Staffage, an.

631 Eugen Kampf, Fischerboot, 1894, Radierung, Radiermappe Künstlervereinigung St. Lucas, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9207 D.

5.4.5 *Stadtansichten*

Stadtansichten lassen sich grob in zwei Kategorien einteilen. Zum einen die Vedute, die eine reale Stadt mehr oder weniger genau wiedergibt. Zum anderen Ansichten, die keine bestimmte Stadt meinen und in denen mithin der Akzent nicht auf tatsächlichen topographischen Gegebenheiten liegt. Im einen wie im anderen Fall kann der Blick von ferne auf die Stadt gerichtet sein oder es keinem in einem weiteren oder engeren Ausschnitt die Innenstadt bzw. ein einzelnes Gebäude vor Augen kommen. Die Entwicklung der Vedute vollzog sich vom Großen zum Kleinen, also von der Gesamtansicht einer Stadt hin zu Ansichten der Innenstadt mit ihren Straßen oder Boulevards.⁶³² Vedutenartige Stadtpanoramen lassen sich bereits seit dem späten Mittelalter finden. Der Begriff Chorographie, der im 16. und 17. Jahrhundert begegnet, beschreibt die Darstellung einer realen Umgebung, wobei damit nicht unbedingt eine perspektivisch richtige Wiedergabe gemeint war.⁶³³ Vielmehr ging es um eine Bestandsaufnahme vorhandener Landschaftsmerkmale wie Hügel, Kirchen oder besondere Bauwerke. Die Chorographie teilte sich mit der Zeit in die Vedute und die Kartographie.⁶³⁴ Die Ausdifferenzierung der Stadtlandschaft mit verschiedenen Schwerpunkten vollzog sich in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Das Spektrum reicht etwa von Jan Vermeers Stadtansicht von Delft bis hin zu den Innenstadtansichten von Jan van der Heyden und Gerrit Berckheyde, die als Fachmaler auf diesen Themenbereich spezialisiert waren.⁶³⁵ Stadtporträts wurden dabei nicht selten als Auftragsarbeiten zu einem festgelegten Zweck, wie zur Repräsentation einer Handelsstadt oder ähnlichem, angefertigt.⁶³⁶ Besonders im 18. Jahrhundert erfreuten sich Stadtansichten dann großer Beliebtheit - erwähnt seien nur Bernardo Belotto, Canaletto oder Francesco Guardi -, und das nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Graphik, was außerordentlich reizvoll in den Parisansichten Desnoyers zu sehen ist.

In der Düsseldorfer Graphik der frühen Zeit finden sich nur wenige Stadtansichten, auch wenn einzelne Werke mit topographisch bestimmbareren Orten entstanden, die aber meist illustrativen Zwecken dienten.

632 Vgl. Hütt 1986, S. 130.

633 Vgl. ebd.

634 Vgl. ebd., S. 240.

635 Vgl. *Malerische Winkel-weite Horizonte, holländische Stadtansichten des Goldenen Zeitalters von Vermeer bis Jan Steen*, hg. von Suchtelen, Ariane van u.a. (Ausst.-Kat.), Stuttgart 2008.

636 Vgl. Huvenne, Paul: *Landschaftsporträts*, in: *Die flämische Landschaft 1520-1700*, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 236–251, S. 238.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert hingegen scheint das Motiv der Stadt erneut Anklang gefunden zu haben. So schuf August Deusser eine Graphik, bei der man unmittelbar mit einer größeren, auffallend kirchenreichen Stadt konfrontiert wird (Abb. 94). Der Betrachter befindet sich außerhalb der Stadt und schaut über einen Grünstreifen, auf dem sich Soldaten mit ihren Pferden aufhalten, hinweg auf die vor ihm sich auftürmenden Bauten. Die Darstellung erinnert an Veduten, auch wenn tatsächlich hier keine bestimmte Stadt gemeint ist, was namentlich durch die Ballung von Kirchen im Zentrum sofort deutlich wird. Mit anderer Akzentsetzung zeigt ähnlich der in Griechenland geborene Themistokles von Eckenbrecher, der sich nur kurz in Düsseldorf aufhielt, eine orientalischem anmutende Stadt.⁶³⁷ Auf der rechten Bildseite ist ein Fluss angeschnitten, an dessen Ufer sich mehrere Boote befinden. Am Strand tummelt sich allerlei Volk. Aus größerer Distanz sieht man ein Dorf in dem Blatt »Vor einem Dorf in Flandern« von Helmuth Liesegang (Abb. 95). Dieses fand bereits Erwähnung im Kapitel Dorfansichten, eignet sich aber auch um die Schnittstelle Stadt bzw. Dorf und umgebende Landschaft zu veranschaulichen. Den Hintergrund bildet das Weichbild eines Dorfes, vor dem sich Wiesen hinziehen und eine Reihe von Bäumen steht. Der Künstler wollte demnach nicht nur die spezifische Anordnung der Häuser zeigen, sondern darüber hinaus das umgebende Land mit einbeziehen. Ebenso verhält es sich mit einer Radierung Eugen Kampfs, die aus kaum größerer Nähe die Ansicht eines Dorfes mit einer Wiese davor zeigt.⁶³⁸ Auffällig ist hier die Strichführung, was jedoch später eingehend untersucht werden soll. Kompositorisch mit dem Werk Eckenbrechers verwandt, ist eine Theodor Rocholl zugeschriebene Radierung.⁶³⁹ Diese wird auf der rechten Bildseite von einem Gewässer begrenzt, an dessen Ufer sich eine Stadt erhebt. Im Vordergrund sieht man die Bewohner ihren alltäglichen Pflichten nachgehen. Dabei handelt es sich hier angesichts der Gebäude nicht um ein Dorf, sondern um eine Stadt.

Die folgenden vier Radierungen Liesengangs, die im Kapitel Winterbilder schon beschrieben wurden, lassen sich über die Jahreszeit hinaus motivisch bei den Stadtansichten einordnen.⁶⁴⁰ Bei zwei dieser Arbeiten handelt es sich um eine genauer benannte Stadt, nämlich Kleve, was Liesengangs Vorliebe für niederrheinische Motive geschuldet sein mag. Die anderen beiden sind nicht näher bestimmt, auch wenn sie sich von den

637 Themistokles von Eckenbrecher, *Marine*, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft III, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

638 Eugen Kampf, »Dorfansicht«, Radierung, Dr. Axe-Stiftung.

639 Theodor Rocholl, »Stadtansicht mit Boot«, Radierung, Graphische Sammlung Berlin.

640 Abb. 58, Abb. 59, Abb. 60, Abb. 61.

vorgenannten Ansichten prinzipiell kaum unterscheiden. Eine weitere Ansicht Kleves, ebenfalls von Liesegang, gibt den Blick auf die erhöhte Schwanenburg wieder, die auf der linken Seite von der Stiftskirche flankiert wird (Abb. 96). Wie bei dem Künstler häufig,



Abbildung 96: Helmuth Liesegang: Cleve, 1900, Radierung, 14,4 x 19,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9211 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 204.

Arbeit die Kirche der zentrale Blickpunkt, anstelle der Häuserfassaden, ist.⁶⁴¹ Viel mehr als die Verbildlichung der Stadtansicht scheint dem Künstler die Wiedergabe der atmosphärischen Situation – im Sinne des Impressionismus – ein Anliegen zu sein.

Den Arbeiten Liesengangs schließen sich motivisch die Radierungen Heinrich Hermanns an, der ebenfalls Schüler in der Landschaftsklasse von Eugen Dücker war. Auch er schuf sowohl topographisch bezeichnete als auch unbestimmte Stadtansichten. Neben niederländischen Städten wie Amsterdam und der Verbildlichung seiner Heimatstadt Düsseldorf gehörten überdies

wandert der Blick über den Kermisdahl, einem alten Rheinarm, der Kleve halbrund umfließt, bis hin zum Mittelgrund, wo das eigentliche Motiv angesiedelt ist. Kompositorisch ähnlich schuf Liesegang eine Stadtansicht, durch die er von der Geldern'schen Kade zu Rotterdam inspiriert wurde (Abb. 97). Erneut wird der Blick über einen Kanal bis hin zu einer Brücke, die diesen überspannt, geführt. Beiderseits des Kanals reihen sich Häuser. Im Aufbau ähnlich ist eine Darstellung Dordrechts, wobei in dieser

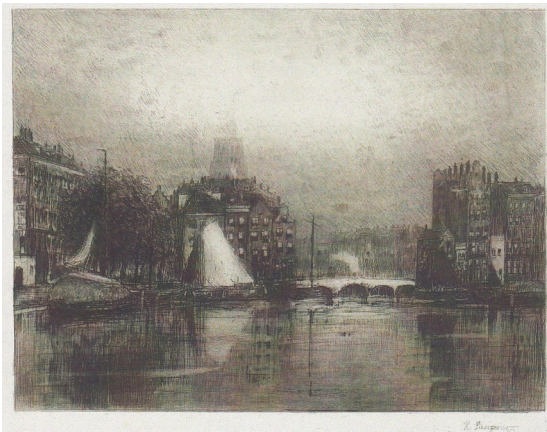


Abbildung 97: Helmuth Liesegang: Geldern'sche Kade zu Rotterdam, 1892, Radierung, 20,3 x 26,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9187 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 185.

641 Helmuth Liesegang, Dordrecht, 1894, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9206 D.

italienische Metropolen zu seinem Motivkreis. Im Bildaufbau ähnlich wie die gerade vorgestellten Werke Liesegangs ist der »Wintertag in Amsterdam« aus dem Jahr 1893 (Abb. 98). Über einen freien Vordergrund wird der Blick zu Häusern und den auf der linken Bildseite auf einem Kanal befindlichen Schiffe geführt. Nicht die Baulichkeiten der Stadt



Abbildung 98: Heinrich Hermanns: Wintertag in Amsterdam, 1893, Radierung, 21,1 x 27 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9192 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 188.

und die Personen, die ihren Alltagsgeschäften nachgehen, stehen dabei im Mittelpunkt des Interesses; vielmehr geht es Hermanns darum, die Atmosphäre eines Wintertages einzufangen. Bei den zwei Ansichten von Düsseldorf agieren die Personen dann jedoch nur noch als Staffage und sind der Architektur untergeordnet.⁶⁴² Stadtlandschaften – Stadtansichten und Szenen des städtischen Lebens – bilden einen Schwerpunkt in Hermanns` Schaffen, wobei sowohl bestimmte Örtlichkeiten als auch nicht näher gekennzeichnete städtische Motive begeg-

nen. Daneben entstanden auch Landschaften, in denen nur in der Ferne ein Dorf oder eine Stadt zu sehen sind.

5.5 Tierstücke

Tierdarstellungen gehören zu den ältesten und häufigsten Themen in der Bildkunst überhaupt.⁶⁴³ Die Geschichte als Bildgattung beginnt jedoch im 17. Jahrhundert in den Niederlanden.⁶⁴⁴ Neben der Erfassung von anatomischen und gattungsspezifischen Besonderheiten spiegelt sich in den Darstellungen ebenso das Verhältnis von Mensch und Tier wider und gibt somit Aufschluss über die jeweilige Bedeutung bestimmter Tierrassen sowie deren Nutzen.⁶⁴⁵ Über die Kategorisierungen als Arbeits- oder Haustier, Jagd- oder

642 Heinrich Hermanns, „Ansicht eines Platzes in Düsseldorf“, Radierung, Stadtmuseum Düsseldorf / Abb. 62.

643 Vgl. LDK, Bd. 7, 2004, S. 326.

644 Vgl. Waetzholdt, Wilhelm: Das Tierstück in: Kunst und Künstler – illustrierte Monatschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 15, Heft 7, Berlin 1917, S. 308-316, S. 308.

645 Vgl. LDK, Bd. 7, 2004, S. 326.

Schauobjekt hinaus liegt vielfach in Form von Tiersymbolik eine Metaebene vor.⁶⁴⁶ Besonders beliebt waren männliche Tiere, die durch ihre Spezifika, wie bunteres Federkleid oder Geweihe, mehr Details zur Wiedergabe boten.⁶⁴⁷ Nicht zum Tierstück gehört die Darstellung von toten Tieren, die in den Bereich des Stillebens fallen. Im 19. Jahrhundert stieg die Nachfrage nach Tiermotiven bzw. Tierstücken, was nicht zuletzt mit der wachsenden naturkundlichen Bildung in Zusammenhang gebracht werden kann. Gerade naturalistische Zeichnungen, die als Illustrationen in Zeitschriften und Fachbüchern genutzt wurden, gewannen an Bedeutung bis schließlich die Fotografie diese Aufgabe übernahm.

Wie bei der Landschafts- und Genremalerei, waren die Entwicklungen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ein Anknüpfungspunkt für die Düsseldorfer Künstler im 19. Jahrhundert. Allen voran ist hier Paulus Potter (1625–1654) zu nennen, der neben regelrechten Tierstücken auch Genrebilder schuf, in denen Tieren eine dominante Rolle zugewiesen ist.⁶⁴⁸ Seine Vorliebe galt Geflügel, Haustieren, wie Hunden und Katzen, und Tieren des bäuerlichen Umfeldes, wie Kühen und Pferden.⁶⁴⁹ Seine in den 1650er Jahren herausgegebenen Druckserien von Tieren - in einer Mappe widmete er sich der Darstellung von Kühen, in einer anderen der von Pferden - bildeten einen Bezugspunkt für die weitere Entwicklung.⁶⁵⁰ Auf dieser Basis führte im 19. Jahrhundert, ein fortgesetztes intensives Naturstudium, unter anderem eine Beschäftigung mit der Bewegung des Tieres, zu differenzierteren Darstellungen von großer Lebendigkeit.⁶⁵¹ In der Düsseldorfer Malerei etablierten sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts einige wenige Maler, die sich allein auf die Wiedergabe von Tieren spezialisierten. Tiermaler waren ebenso wie die Stillebenmaler im akademischen Umfeld wenig anerkannt, jedoch beim Publikum sehr beliebt.

Eine Künstlergraphik aus der ersten Jahrhunderthälfte, die dezidiert Tiere als beherrschendes Motiv wählte, ist nach derzeitigem Forschungsstand nicht bekannt. Erst im Zusammenhang mit den Mappen des »Düsseldorfer Radir-Club« ab 1879 liegen Tiergraphiken vor. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die zahlreichen Radierungen von

646 Vgl. ebd.

647 Vgl. ebd., S. 327.

648 Vgl. Walsh, Amy: The life of Paulus Potter, in: Walsh, Amy / Buijsen, Edwin / Broos, Ben (Hg.): Paulus Potter. Paintings, drawings, etchings 1995, 10–19, S. 15.

649 Vgl. ebd.

650 Vgl. Broos, Ben: Paulus Potter as draughtsman and etcher, in: Walsh, Amy / Buijsen, Edwin / Broos, Ben (Hg.): Paulus Potter. Paintings, drawings, etchings 1995, 38–54, S. 52.

651 Vgl. Sußet, Nicole Ricarda: Lebendigkeit im Bild. Joseph Wolf und die Tiermalerei im 19. Jahrhundert, Rangsdorf 2013, S. 292.

Carl Jutz d. Ä. (1838–1916), der sich vollkommen der Wiedergabe von unterschiedlichsten Geflügel verschrieben hatte. Beginnend mit einem Stilleben, das eine geköpftete Ente zeigt, gelangte er über eine Entenfamilie, einen Hahn mit Küken bis hin zur Darstellung eines Hühnerhofs mit Pfau.⁶⁵² Stets verraten die erzählerischen Bildtitel viel über das dargestellte Thema und weisen darüber hinaus auf die stagnierende Variabilität in seinem Motivschatz hin, was sich sowohl in seinem malerischen als auch in seinem graphischen Werk zeigt.⁶⁵³ Nichtsdestoweniger basieren seine Tierdarstellungen auf einer sicheren Kenntnis der Tieranatomie, die er durch viele Einzelstudien erworben hatte. Dabei kennzeichnet seine Arbeiten ein niedriger Betrachterstandpunkt, der die Tiere in großer Unmittelbarkeit vor Augen führt.⁶⁵⁴

In diesem zeitlichen Zusammenhang muss auch Christian Kröner (1838–1911) genannt werden, der zu den führenden Tier- und Jagdmalern der Düsseldorfer Malerschule gehörte. Er beteiligte sich an den Mappen mit Darstellungen von Wald- und Wildtieren in ihrem natürlichen Lebensraum. „Rehe im Wald“ zeigt im Vordergrund zwei im Gras lagernde Rehe, die aufmerksam in den hinter ihnen sichtbaren Wald blicken, wo man in einiger Entfernung zwei weitere äsende Rehe ausmachen kann (Abb. 99). Die differenzierte und detaillierte Strichführung erreicht dabei eine geradezu malerische Qualität. In seinem Bildaufbau folgt er konventionellen Vorgaben, indem er einer nahen Vordergrundszene einen diagonalen Tiefenzug folgen lässt, dem der Hintergrund angegliedert ist.⁶⁵⁵ So entsteht eine sehr harmonische Bildwirkung, die ebenso in seiner Radierung »Wildschweine an der Tränke« zu finden ist, die demselben Aufbau folgt.⁶⁵⁶ Bei seiner bekanntesten Arbeit handelt es sich, im Gegensatz zu den zwei vorgenannten Werken, um ein Querformat, in dem er mehrere Bildgattungen miteinander verknüpft. Denn die »Schweineherde im Walde« wird beaufsichtigt von einem kleinen Hütejungen, der von seiner Aufgabe nicht begeistert scheint.⁶⁵⁷ Missmutig hat er sich mit seiner Rute auf den Boden gesetzt und schaut nun den sich suhlenden Schweinen zu. Bei dieser Darstellung

652 Carl Jutz, Memento Mori, Radierung, Museum Kunstpalast, Radir-Club Düsseldorf Heft 1 / Carl Jutz, Enten, Radierung, Museum Kunstpalast, Radir-Club Düsseldorf Heft 3 / Carl Jutz, „Hahn mit Küken“, Radierung, Museum Kunstpalast, Radir-Club Düsseldorf Heft 4 / Carl Jutz, Hühnerhof mit Pfau, Radierung, Museum Kunstpalast, Radir-Club Düsseldorf Heft 5.

653 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 202.

654 Vgl. ebd.

655 Vgl. ebd.

656 Christian Kröner, Wildschweine an der Tränke, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Radir-Club Düsseldorf, Heft 1.

657 Christian Kröner, Schweineherde im Walde, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft 2, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

verschmelzen nicht nur das Tier- und das Landschaftsmotiv, sondern durch den Jungen kommt ein genrehaftes erzählerisches Moment hinzu. Auch der Aufbau unterscheidet sich deutlich von den übrigen Arbeiten des Künstlers, indem er sich in den Bildraum schiebende Dreieckskeile nutzt, um eine Tiefenwirkung zu entfalten.

Zu diesen zwei Vertretern der Tiermalerei gesellt sich ein dritter Maler, dessen Hauptaugenmerk auf Jagdstücken lag. Carl Friedrich Deiker (1836–1892) verkaufte ab Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich Jagdstücke, in denen nicht selten kämpfende Hirsche im Mittelpunkt stehen. Dieses Motiv nahm er auch in seiner Radierung »Kämpfende Hirsche« auf.⁶⁵⁸ Ein erbarmungsloser Kampf auf Leben und Tod findet im Vordergrund zwischen zwei männlichen Tieren statt. Häufig nutzte Deiker komplizierte Bewegungsmotive, wie Drehungen der Tiere, um eine möglichst dynamische Wirkung zu erzielen, so auch in dieser Arbeit.⁶⁵⁹ In seiner zweiten Radierung stellte er einen Jagdhund dar, der bereits ein Huhn erbeutet hat und dieses in seinem Maul davonträgt (Abb. 100). Der »Hühnerhund« durchstreift das Gras und erblickt einen flüchtenden Hasen. Man möchte im Blick des Hundes direkt die innere Zerrissenheit ablesen, in der er sich nun befindet. Denn wenn er dem davon hoppelndem Hasen folgen würde, müsste er das bereits erjagte Huhn zurücklassen. In der Ausarbeitung wird der Fokus auf die zentralen Motive gelegt. Die Tiere sind detailreich und anatomisch korrekt in ihren Bewegungen eingefangen, wohingegen die Umgebung lediglich summarisch angedeutet wird.

Bei dem letzten Repräsentanten der frühen Tiergraphiker handelt es sich um Ernst Bosch (1834–1917). Er beteiligte sich mit einer Radierung an den in den frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts herausgegebenen Mappenwerken. Sein »Bernhardinerhund« steht stolzen Hauptes auf einem Felsen.⁶⁶⁰ Im Hintergrund, nur angedeutet, erhebt sich ein Hochgebirgspanorama. Der Fokus liegt klar auf dem Tier, das womöglich als Rettungshund bereits Erfolge erzielen konnte.

Anders verhält es sich bei einem Werk, das Carl Ernst Forberg zugeschrieben wird und Kühe auf einem Waldweg zeigt (Abb. 101) Die Tiere bewegen sich auf einem durch viele Bäume verdunkeltem Weg in Richtung der unteren linken Bildecke. Der hintere Teil des Weges ist so verschattet, dass man kaum die weiteren Kühe erkennen kann. Durchblicke zum Himmel sind nicht möglich und auch kein Ausblick in die Landschaft. Hier

658 Carl Friedrich Deiker, Kämpfende Hirsche, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft 2, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

659 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 1, 1997, S. 273.

660 Ernst Bosch, Bernhardinerhund, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft 5, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

präsentiert der Künstler, im Gegensatz zu der vorgenannten Radierung, einen kleinen Ausschnitt des Waldes, der durch dichten Bewuchs besticht.

Ein annähernd gleiches Thema wählte Christian Kröner in seinem Werk »Heimkehr der Heerde« (Abb. 102). Hier findet sich ein Hirte mit seiner Herde von Ziegen auf einem im Vordergrund von Bäumen flankiertem Weg im Gebirge. Die Tiere scheinen direkt auf den Betrachter zuzukommen. Im Hintergrund ist links Nadelgehölz an dem steil abfallenden Hang und der Ausblick in ein Tal zu erkennen. Dem dunklen Vorder- und Mittelgrund folgt ein durch Sonnenlicht erhellter Hintergrund, wo der Hirte mit Hund und dem größten Teil der Herde steht.

Zu diesen Vertretern der ersten Generation schlossen sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts keine ausgeprägten Tier- oder Jagdmaler mehr an. Lediglich die graphische Auseinandersetzung mit Pferden, oft im militärischen Kontext, reizte einzelne Künstler, wie Theodor Rocholl (1854–1933) oder August Deusser (1870–1933). Bei den noch erhaltenen Arbeiten handelt es sich aber nicht um reine Radierungen, sondern um Lithographien und Zeichnungen, die skizzenhaft anmuten und nicht im Entferntesten an die durchgearbeiteten Mappenblätter der frühen Kollegen heranreichen.⁶⁶¹ Es scheint, als seien Tierdarstellungen an der Wende zum 20. Jahrhundert auf kein Interesse mehr – seitens der Künstler wie der Käufer – gestoßen.

6 Spektrum der Graphiken der Düsseldorfer Malerschule

6.1 Themen und Motivkreise

Wie bereits die vorangegangenen Kapitel gezeigt haben, lassen sich zahlreiche Motive und Themen in der Künstlergraphik der Düsseldorfer Malerradierer des ausgehenden 19. Jahrhunderts finden. Lediglich im Bereich des Stilllebens sind bis dato keine Funde zu verzeichnen, was nachfolgend noch erörtert werden soll. Allerdings weisen die klassischen Gattungen, wie Historie, Bildnis, Genre, Landschaft, dazu das Tierstück, ein breites

⁶⁶¹ Theodor Rocholl, „Schimmel“, Lithographie, Museum Kunstpalast Düsseldorf / August Deusser, „Steigendes Pferd“, Tusche, Antonie Deusser Stiftung Zürich / August Deusser, „Pferdeskizze frontal“, Bleistift und Tusche, Antonie Deusser Stiftung Zürich.

Spektrum auf. Im Folgenden sollen an Hand ausgewählter Beispiele die Motive und Themen der Düsseldorfer Künstlergraphik in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Mitunter müssen in diesem Zusammenhang Gemälde einbezogen werden, da es nicht für jede Motivgruppe direkte Vorbilder in der Graphik aus dem Düsseldorfer Umfeld oder darüber hinaus gibt.

6.1.1 *Historie*

Die historischen Darstellungen stellen mit 16 Arbeiten 10% des Gesamtvolumens der untersuchten Künstlergraphiken dar. Sie bilden demnach nur einen erstaunlich kleinen Bereich, was gerade in Hinsicht auf den Schwerpunkt der Düsseldorfer Akademie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verwundert, denn besonders für die Historienbilder wurden die Künstler der Rheinmetropole gerühmt und bekamen zu Zeiten des zweiten Kaiserreiches zahlreiche große Aufträge für die Ausmalung repräsentativer Räumlichkeiten, wie Ratssäle, Kirchen etc. Dieser Stellenwert der Monumentalmalerei, aber auch von entsprechenden großformatigen Leinwandbildern⁶⁶² scheint auf die Graphik keinen Einfluss gehabt zu haben. So liegen weder aus der ersten Jahrhunderthälfte noch aus der Mitte des Jahrhunderts graphische Historiendarstellungen seitens der in Düsseldorf ansässigen Künstler vor. Innerhalb der Künstlergraphik des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts bilden dann jedoch mythologische Motive mit über der Hälfte der Blätter den Schwerpunkt, gefolgt von religiösen Themen und Geschichtsdarstellungen.

Von den vier religiösen Darstellungen sind darüber hinaus zwei als programmatisch zu verstehen (Abb. 12 und Abb. 13). Diese zwei Arbeiten von Alexander Frenz, die den Evangelisten Lukas zeigen, beziehen sich auf den »Künstlerclub St. Lukas«, der im ausgehenden Jahrhundert in Düsseldorf einen hohen Stellenwert hatte (siehe dazu Kapitel 4.2). Die motivische Wahl bezieht sich also auf den Namenspatron der Vereinigung und zeigt den als Schutzpatron der Künstler geltenden Evangelisten.⁶⁶³ Eine solche Verknüpfung war durchaus nicht unüblich, wenn man über die vielen Lukasgilden hinaus zum

662 Vgl. zum Beispiel: Theodor Hildebrandt, Die Ermordung der Söhne Eduards IV., 1835 / Carl Friedrich Lessing, Die Hussitenpredigt, 1836 / Emanuel Leutze, Washington Crossing the Delaware, 1851.

663 „So hat gleich Alexander Frenz neben dem Titelblatt, welches den von Putten umgebenen Schutzpatron der Malerei, nach dem der Club sich nennt, den heiligen Lucas selbst dargestellt, wie er einen soeben von der Presse gekommenen, durch die Muse der Radirkunst ihm schüchtern dargebotenen ersten Abzug mit wohlwollendem aber scharfem Auge gerechter Würdigung zu unterziehen im Begriffe steht [...].“ (Zur Einführung fol. 1v).

Beispiel nur an die Lukasbrüderschaft, die in Rom später spöttisch sogenannten Nazarener, denkt, die sich ebenfalls auf diesen Schutzpatron bezogen. Die Wahl des religiösen Inhaltes oblag hier demnach nicht dem Künstler, sondern wurde durch die Art der Publikation bedingt. In Düsseldorf tritt der Evangelist anders als in traditionellen Evangelistenbildern meist im Zusammenhang mit Helfern oder Begleitern auf,⁶⁶⁴ im Übrigen ist ein Rekurs auf die Nazarener offenkundig und durch die Verbindung der Düsseldorfer Kunstakademie mit Cornelius und auch Schadow plausibel.⁶⁶⁵ Dabei ist das Titelbild (Abb. 12) mit einem Moment feiner Ironie verbunden, wenn dem als Maler gekennzeichneten Evangelisten der Abzug aus einer Druckerpresse präsentiert wird., den Lukas mit kritischen Blicken – doch unter den vermutlich wohlmeinenden Einführungen eines Engelchens – betrachtet bzw. begutachtet.

Die anderen beiden Werke stammen von Arthur Kampf und zeigen Themen der traditionellen christlichen Ikonographie. Zum einen handelt es sich um die Taufe Christi; zum anderen um dessen Geburt. Obwohl das Motiv der Taufe Christi eine lange Tradition aufweist, spielte es nicht nur bei den Düsseldorfer Künstlern im 19. Jahrhundert kaum eine Rolle. Vielmehr wurde eher Christus als Lehrer, wie in der Bergpredigt, dargestellt.⁶⁶⁶ Anders verhält es sich mit der Geburt Christi, die vielfach aufgegriffen wurde. So etwa in dem Stich von Schnorr von Carolsfeld aus dem Jahr 1860 (Abb. 151) oder in dem Triptychon Fritz von Uhdes »Die Heilige Nacht«, die zeitlich nur ein paar Jahre früher, nämlich 1888/89, entstand (Abb. 152). Das Thema der Geburt Christi erhielt im 19. Jahrhundert als Motiv seine traditionelle Bedeutung⁶⁶⁷ und wurde entsprechend auch von Kampf aufgenommen, dabei aber in ungewöhnlicher Weise wiedergegeben. Man sieht hier Josef im Zentrum der Komposition, der das Jesuskind auf dem Arm hält, während Maria im Hintergrund sitzt.

664 Vgl. Kirchengemälde wie St. Apollinaris (Remagen) / Schlosskapelle Stolzenfels (Koblenz) / Wilhelm Schadow, Die vier Evangelisten, lebensgroße, stehende Ganzfiguren für die Altarwand der Friedrichswerderschen Kirche, 1828/29 (Abbildung aus: Cordula Grewe, Wilhelm Schadow, Werkverzeichnis, Düsseldorf 2017, S. 90).

665 Vgl. dazu Kapitel 4.2.2 Namensgebung / Vgl. Vössing 2018, S. 162.

666 Carl Friedrich Lessing, Die Hussitenpredigt, 1836 / Max Klinger, Christi Bergpredigt, um 1877 / Eduard von Gebhard, Die Bergpredigt, 1903.

667 Carl Gottfried Pfannschmidt, Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande, 1865 / Charles Léandre, Die Anbetung der Hirten, 1862.

Allgemein gilt, dass sich nur wenige religiöse Motive in der Düsseldorfer Künstlergraphik finden lassen, was darauf schließen lässt, dass keine Nachfrage danach bestand. Der Markt für Heiligenbildchen war zudem durch den »Verein zur Verbreitung religiöser Bilder« gedeckt.⁶⁶⁸

Die Werke mit mythologischen Themen stellen im Bereich der Historie nur einen kleinen Bereich dar. Dabei ist jedoch zu beachten, dass nur ein einziger Düsseldorfer Künstler Graphiken mit mythologischen Motiven schuf. Alexander Frenz, der besonders für seine fantasievollen Darstellungen bekannt ist, beschäftigte sich in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts nicht nur in seinen Gemälden, sondern ebenso in seinen Graphiken mit mythologischen Themen. Überwiegend sind diese Szenen am Meer angesiedelt. Das Thema des Einsiedlers ist aus dem christlichen Kontext bekannt. Viele Heilige lebten zeitweilig zurückgezogen in der Natur, um zu meditieren und die Verbindung zu Gott zu suchen. Dabei gehört die Darstellung bestimmter heiliger Einsiedler in den Bereich der Historie, die Wiedergabe namenloser Eremiten zur Genrekunst. Motive dieser letzteren Art sind als Druckgraphik beispielsweise bei den Düsseldorfer Künstlern Carl Friedrich Lessing oder Caspar Scheuren zu finden (Abb. 103 und Abb. 104) und bilden somit einen



Abbildung 103: Karl Friedrich Lessing: Zwei Einsiedler, Radierung. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 73.

»Einsiedler« erscheinen die anderen durch die ihnen beigegebenen Symbole, wie das Kreuz oder monastisch anmutende Gewänder, klar im religiösen Kontext. Frenz` Darstellung scheint jedoch, besonders unter der Berücksichtigung der weiblichen Erscheinung, die Anlass gibt, die

klaren Anknüpfungspunkt für darauffolgende Generationen. Zwar unterscheiden sich die jeweiligen dargestellten Landschaften, aber es wird deutlich, dass sich die Männer in eine einsame Umgebung zur Kontemplation begeben haben. Im Gegensatz zu Frenz`



Abbildung 104: Caspar Scheuren: Der Einsiedler, Holzschnitt. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 72.

668 Vgl. dazu Kapitel 3.3

Szene nicht der Genrekunst zuzuordnen, eine Verquickung von verschiedenartigen Traditionen zu sein und in einer eher symbolistischen Richtung gedeutet werden zu können. Es wird demnach deutlich, dass Frenz sich an thematischen Vorbildern orientierte, diese dann aber individuell umsetzte und nicht zwangsläufig im überkommenen Formenkanon blieb. Originell wie bei dem oben erwähnten Einsiedler erscheint Frenz auch bei den Darstellungen der griechischen oder römischen Gottheiten. Darstellungen der Diana beziehungsweise Artemis finden sich in der Antike in vielfältiger Ausprägung, in der Vasenmalerei zum Beispiel auf der »François-Vase« aus dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts vor Christus. Oft sind ihr Pfeil und Bogen beigegeben. Mythologische Motive, wenn auch aus vorpreußischer Zeit, finden sich auch bei Johann Joseph Freidhof, der Schüler von Ernst Hess war, mit seinem Stich »Diana und Nymphen« (Abb. 105). Dieser zeigt



Abbildung 105: J. J. Freidhof: Diana mit Nymphen, Schabkunstblatt nach Liberi. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 47.

Diana, die jungfräuliche Göttin der Jagd, in Rückenansicht, umgeben von Nymphen, in einer szenischen, vielfigürlichen Komposition. Dabei sind die Nymphen in großer Aufregung und eifrig beschäftigt, die Blöße der Göttin zu bedecken, die im Bade von Aktaion überrascht worden ist. Dieser ist im Hintergrund zu sehen, bereits verwandelt in einen Hirsch, wie er von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird entsprechend der Schilderung in den »Metamorphosen« des Ovid (Met. 2, 760-832). Neben solchen Szenen sind auch Einzeldarstellungen von Göttern üblich und im Œuvre von Frenz, wie im Folgenden zu sehen sein wird, häufig anzutreffen. Carl Ferdinand Sohn befasste sich ebenfalls mit Darstellungen der Diana. Darunter war das Bild

»Das Bad der Diana« (1833) das Früheste, das er für Friedrich Wilhelm III. fertigte, und ein Zweites mit dem Titel »Diana mit Nymphen« (1852).⁶⁶⁹ Es scheint sich demnach im Düsseldorfer Umfeld um ein beliebtes Thema gehandelt zu haben.

Auf eine ebenso lange Darstellungstradition kann man bei Venus zurückblicken, die römische Göttin der Liebe. Ihr griechisches Pedant ist Aphrodite (von griech. aphros

⁶⁶⁹ Carl Ferdinand Sohn, Das Bad der Diana, 1833 / Carl Ferdinand Sohn, Diana mit Nymphen, 1852 / Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 84.

Meeresschaum), der gelegentlich der Beiname Anadyomene („die aus dem Meer aufsteigende“) gegeben wird. Nach Hesiod wurde Aphrodite aus dem Schaum des Meeres geboren und nach einem homnischen Hymnus in einer Muschel nach Zypern getragen.⁶⁷⁰ „Relativ häufig und sehr ausführlich wird die Geburt der Aphrodite aus dem Meer illustriert, gewöhnlich steht sie dabei halb im Wasser.“⁶⁷¹ Bei Alexander Frenz (Abb. 21) sieht man Venus kniend in einer Muschel, wie sie über das Meer treibt. Bereits 1861 schuf der Künstler ein Leinwandbild mit dem Titel »Geburt der Venus«, auf dem die nackte Venus frontal zu sehen ist. Sie steht aufrecht auf einem Stein, um den sich Wellen auftürmen. Eine Muschel befindet sich am unteren rechten Bildrand. Diese Darstellung lässt an das bekannte Werk von Botticelli denken⁶⁷² und zeigt eine frühe Auseinandersetzung mit dem Thema. Jedoch gibt es eine erweiterte Version aus dem Jahr 1897. »Die Geburt der Venus« zeigt die in einer weißen Muschel sitzende Göttin auf dem Meer treibend und von Seehunden umgeben (Abb. 106). Rechts, am Ufer der Insel Zypern, erscheinen mehrere



Abbildung 106: Alexander Frenz: Die Geburt der Venus, 1897, Öl auf Leinwand, 75 x 102 cm. Bildquelle: Auktionshaus OWL.

Personen – Alte und Junge, Männer und auch eine Frau die erstaunt die Landung der Göttin beobachten. Die ungewöhnliche Szene ist nicht ohne humoristische Elemente angesichts des schamvollen Erschreckens der Göttin und der voyeuristischen Neugier der schaulustigen Gesellschaft. So intensiv wie Alexander Frenz setzte sich kein weiterer Düs-

seldorfer Malerradierer mit mythologischen Themen auseinander, obwohl diese Stoffe nicht nur in Düsseldorf eine lange Tradition hatten und im 19. Jahrhundert etwa bei den Symbolisten neuerlich große Bedeutung erlangten. Vielmehr scheint es, als hätten die Düsseldorfer Graphiker andere Schwerpunkte für ihre Arbeiten gewählt.

Ebenso verhält es sich mit der Graphik »Der thronende Tod« (Abb. 20), die eine Allegorie darstellt. In dieser Darstellung tritt das Skelett als Personifikation des Todes

670 Vgl. Bellinger, Gerhard J.: Lexikon der Mythologie, München 1997, S. 40.

671 Vgl. LDK, Bd. 1, 2004, 205f.

672 Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus, um 1485/86, Tempera auf Leinwand, Uffizien Florenz.

auf. Eine Auseinandersetzung mit den Themen Tod und Vergänglichkeit gab es schon in der griechisch-antiken Kunst, doch erst seit dem wachsenden Einfluss der Bettel- und Predigerorden und besonders durch die große Pestwelle zwischen 1347 und 1352, wurde das Sterben in negativem Kontext gesehen.⁶⁷³ Der Tod wurde seither als Sieger über die Menschen aufgefasst, was sich in diesem Werk deutlich durch die Komposition und die beigegebenen Attribute, wie das Zepter und die Krone, zeigt. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts nahm sich ein Künstler der Düsseldorfer Malerschule der Thematik an. Bei Alfred Rethels »Auch ein Totentanz« aus dem Jahr 1849 handelt es sich um eine Holzschnittfolge mit sechs Darstellungen, die Verse des Literaten Robert Reinick illustrieren. Drei der sechs Drucke zeigen den Tod als Skelett bei unterschiedlichen Aktivitäten, wobei Blatt 1 der Folge, bei dem der Tod den Menschen gegenübertritt (Abb. 107), deutlich kompositorische Analogien zu Frenz' Arbeit erkennen lassen. Diese lassen darauf schließen, dass sich Frenz' an Rethels Zyklus orientierte und diese Eindrücke in seiner sehr symbolträchtigen Darstellung einfließen ließ. Weitere Anregung bot sicherlich der Radier-Zyklus »Vom Tode. Erster Teil, Opus XI« (erschienen 1889) von Max Klinger. Dieser besteht aus 10 Radierungen in loser Folge, die sich mit dem unerwartet eintretenden Ableben beschäftigen. Der Tod in Gestalt eines Skeletts ist lediglich auf Blatt 8 »Auf den Schienen« zu sehen, aber gerade die Kompositionen von Blatt 2 »Seeleute« (untere Darstellung) und Blatt 10 »Der Tod als Heiland« spiegeln sich in Frenz' »Der thronende Tod« (Abb. 108 und Abb. 109). Durch diese zwei Beispiele soll deutlich werden, dass Frenz sich motivisch an Vorläufern nicht nur der Düsseldorfer Malerschule, sondern auch weiterer etablierter Künstler des deutschsprachigen Raums seiner Zeit orientierte. Dabei wird offenkundig, dass das Thema des Todes in der Graphik schon länger seine Verbreitung gefunden hatte.⁶⁷⁴

Bei den Darstellungen, die ein Ereignis aus der Geschichte zum Inhalt haben, handelt es sich lediglich um drei Arbeiten. Zwei davon stammen von Arthur Kampf, der sich auch in seinem malerischen Œuvre diesem Themenkomplex widmete.⁶⁷⁵ Als Radierungen schuf er das 1890 entstandene Werk »1812 Rückzug aus Russland« (Abb. 26) und zwei Jahre später das Blatt »Die Leiche Schwerins« (Abb. 27). Wie bereits erwähnt, war

673 Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 6, Leipzig 2004, S. 700.

674 Meister des Hausbuch, Der Jüngling und der Tod, um 1485, Kupferstich und Kaltnadel / Andreas Vesalius, De humani corporis fabrica, 1543, Buchholzschnitt.

675 Arthur Kampf, Die Nacht vom 13. Zum 14. März im Dom zu Berlin, 1888, München Neue Pinakothek / Arthur Kampf, Einsegnung von Freiwilligen im Jahre 1813, 1891, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle.

das Motiv der Völkerschlacht sehr beliebt, da es das Ende der napoleonischen Herrschaft darstellte.⁶⁷⁶ Kampf wählte dagegen für »1812 Rückzug aus Russland« ein Motiv, das zwar nicht die endgültige Entscheidung zum Inhalt hat, aber doch den Wendepunkt während der Koalitionskriege betrifft. Die Niederlage der französischen Armee und der Rückzug aus Russland im Winter 1812 waren der Ausgangspunkt für die nachfolgenden Befreiungskriege dar. Andere Künstler widmeten sich ebenfalls diesem Motiv,⁶⁷⁷ wobei sich die Umsetzung stark unterschied und historische Ereignisse allgemein eher als Leinwandbilder präsentiert wurden als in graphischen Darstellungen. Ebenso verarbeitete Arthur Kampf das Thema in einem seiner Gemälde mit dem Titel »Rückzug aus Russland« (Abb. 110), bei dem heimkehrende Soldaten beim Einmarsch in eine verschneite Stadt zu sehen sind. Die motivische Auseinandersetzung in der Graphik könnte demnach als eine Art Skizze zu seinem malerischen Werk angesehen werden, zumal die Arbeit nicht in einem Mappenwerk veröffentlicht wurde.

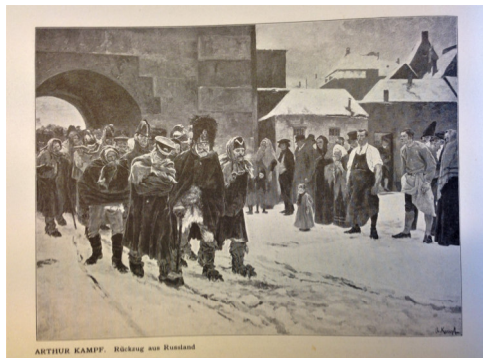


Abbildung 110: Arthur Kampf: Rückzug aus Russland. Bildquelle: Schaarschmidt, Friedrich "Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Insbesondere im 19. Jahrhundert", Düsseldorf 1902, S. 356.

Bei Kampfs zweitem Werk, das die Auffindung der Leiche des gefallenen preußischen Feldmarschalls Curt Christoph Graf von Schwerin zum Thema hat, verhält es sich ähnlich. Diese Gestalt wurde vielfach und in unterschiedlicher Weise dargestellt. So ließ zum Beispiel Friedrich II. ein Marmorstandbild Schwerins auf dem Wilhelmplatz in Berlin aufstellen,⁶⁷⁸ da es sich bei dem Verstorbenen um einen seiner bedeutendsten Generäle gehandelt hatte.⁶⁷⁹ Sein Heldentod wurde auch in zahlreichen Gemälden aufgegriffen.⁶⁸⁰ „Das

676 Vgl. zum Beispiel: Johann Peter Krafft, Karl Philipp Fürst zu Schwarzenberg meldet den Verbündeten Monarchen den Sieg in der Völkerschlacht bei Leipzig, 1817, Heeresgeschichtliches Museum Wien / Johann Peter Krafft, Siegesmeldung nach der Schlacht bei Leipzig am 18. Oktober 1813, 1839, Deutsches Historisches Museum Berlin.

677 Adolph Northen (1828–1876), Napoleon auf dem Rückzug von Moskau, Öl auf Leinwand, 120 × 95 cm / January Sucholski (1797–1875), The Grande Armée Crossing the Berezina, 1866, Öl auf Leinwand, National Museum Poznan / Napoleons nächtliche Ankunft in Dresden 14. 12. 1812, Graphik von 1853, British Library.

678 François Gaspard Adam / Sigisbert Michel Adam, Marmorstandbild von Kurt Christoph Graf von Schwerin, aufgestellt 1769.

679 Vgl. dazu Engelmann, Joachim / Dorn, Günter: Friedrich der Große und seine Generäle, Uttingen 2001.

680 Vgl. zum Beispiel: Adolf Northen, Der Tod Graf Schwerins in der Schlacht bei Prag 1757, zwischen 1865-75, Kassel / Johann Christoph Frisch (1738–1815), Tod des Feldmarshalls von Schwerin in der

allgemein-menschliche Motiv des Todes sollte den Betrachter nicht zur Parteinahme oder Identifikation anleiten; es ging vielmehr um eine Art gemaltes Denkmal für die große Persönlichkeit, die wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung als erinnerungswürdig schien.“⁶⁸¹ Auf einer Lithographie, die nach einem Kupferstich von Daniel Berger gefertigt wurde, dessen Grundlage das Gemälde »Tod des Feldmarshalls von Schwerin in der Schlacht bei Prag« von Johann Christoph Frisch war, sieht man ebenfalls den zusammengesunkenen Toten zwischen anderen Generälen am Boden liegen (Abb. 111). Es fällt auf, dass hier nicht die heroische Tat des Generals, kühn mit der Fahne voranzureiten, verbildlicht wurde. Frisch orientiert sich hier an dem berühmten Gemälde von Benjamin West, das den Tod des General Wolfe nach der Schlacht von Quebec 1759, zeigt. West seinerseits hatte hier das Motiv der Beweinung Christi unter dem Kreuz aufgegriffen, um den Tod des Generals als Opfertod zu überhöhen.⁶⁸² Daran schließt Frisch an. Kampf verweist mit seiner Graphik, in einer intimen Darstellungsweise, auf den Märtyrertod des Generals und versinnbildlicht einen kontemplativen Augenblick. Diese Vorgehensweise verfolgte Kampf oftmals, so zum Beispiel ebenfalls im Werk »Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kolin«, das den Herrscher nachsinnend und erschöpft auf einem Baumstamm sitzend zeigt (Abb. 112). Eigen ist den Darstellungen von Kampf, dass sie häufig mit wenigen Protagonisten auskommen, um die Wirkung zu steigern, und dass es sich oft um sogenannte Situationsbilder handelt, die keine Handlung suggerieren.⁶⁸³

Es zeigt sich, dass im Kontext der Geschichtsdarstellungen nur eine geringe Anzahl von Künstlergraphiken im ausgehenden 19. Jahrhundert zu finden sind. Bei diesen handelt es sich überdies teilweise um Werke, die in Richtung Genre tendieren, was in diesem Zusammenhang näher erörtert werden soll. Traditionelle Themen der antiken Geschichte begegnen dagegen kaum.

Motive der Geschichtsmalerei finden sich, wie der Überblick andeuten mag, in der Künstlergraphik verhältnismäßig selten. Insbesondere Schlachten- und Militärdarstellungen sind unterrepräsentiert im Vergleich zur Mythologie. Obwohl dieser Themenbereich, wie eingangs beschrieben, unter preußischer Regierung sehr gefördert wurde und es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen zu einer Orientierung an

Schlacht bei Prag 6. Mai 1757 / Daniel Nikolaus Chodowiecki, Schwerins Tod in der Schlacht bei Prag am 5. Mai 1757.

681 Bringmann 1990, S. 242.

682 Vgl. Zygmunt, Dr. Bryan: Benjamin West – The Death of General Wolfe, Khan Academy (13.10.2020 / 17:05 Uhr).

683 Vgl. Ausst.-Kat. 2011, S. 107.

vergangenen Idealen kam,⁶⁸⁴ denn die Historienmalerei wurde als Darstellung wichtiger geschichtlicher Ereignisse verstanden und als Medium zur Bildung des Volkes eingesetzt.⁶⁸⁵ Daher ist anzunehmen, dass das Medium der Drucktechnik sich nicht als geeignet für diese Art der Darstellungen erwies. Eher sind es großformatige Leinwandbilder oder gar monumentale Malereien, in denen wichtige historische Ereignisse behandelt wurden. Populäre Werke fanden anschließend größere Verbreitung in hochwertigen Reproduktionsstichen, die auch noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts angefertigt wurden. Obgleich es durchaus seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein Interesse daran gab, zeitgenössische nationale Ereignisse in der Graphik festzuhalten, überwog der dokumentarische Wert, in eher geringeren Maße ging es um eine künstlerische Gestaltung, wie bei Schlachtenbildern überhaupt.⁶⁸⁶

Ähnlich verhält es sich mit religiösen Darstellungen, die in der Künstlergraphik um die Jahrhundertwende in Düsseldorf ebenso wenig Anklang gefunden zu haben scheinen. Heinz-Toni Wappenschmidt fasst dieses Phänomen treffend zusammen:

Die Verbindung zwischen Kunst und Kommerz wurde stärker als vorher in eins gesetzt, der freie Kunstmarkt spielte eine größere Rolle als zuvor und die gesteigerte Nachfrage des privaten Geschmacks zur Ausstattung des bürgerlichen Heims wurde mit einem größeren Angebot an Genre-, Landschaftsmalerei, Porträts und Stillleben beantwortet, womit die Historienmalerei nicht nur quantitativ überrundet wurde.⁶⁸⁷

Hingegen finden sich einige mythologische Motive, wobei dieser Sachverhalt hauptsächlich einem einzigen Künstler, Alexander Frenz, und dessen Vorliebe für dieses Sujet geschuldet ist. Mehrfach setzte er sich in seinen Graphiken mit der Darstellung von phantastischen Meereswesen auseinander, aber auch mit mythologischen Themen der griechischen oder römischen Antike.

6.1.2 *Bildnisse*

684 Vgl. Hütt 1986, S. 174.

685 Vgl. Büttner, Frank: Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, 77–94, S. 77.

686 Vgl. Ausst.-Kat. 2011, S. 103.

687 Wappenschmidt, Heinz-Toni: Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs, in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, 335–346, S. 338.

Neben der Historienmalerei bildete das Porträt die Grundlage, nicht nur, aber auch finanziell gesehen, der Düsseldorfer Malerschule. Jedoch fällt auf, dass es ungleich viel weniger Bildnisse in der Künstlergraphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen gibt. Dieser Umstand mag der florierenden Bildnismalerei geschuldet sein. Bei den wenigen graphischen Beispielen handelt es sich ausnahmslos um bedeutende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. In der zweiten Jahrhunderthälfte entstanden dagegen deutlich mehr Bildnisse in der Künstlergraphik. Was diesen Wandel auslöste, bleibt nur zu vermuten, zumal der Fortschritt in der Fotografie ab den 1880er Jahren immens war und alle Aufgaben des Porträts dadurch abgedeckt waren.

Jedoch veränderte sich das Erscheinungsbild der Graphiken vom traditionell aufgefassten, repräsentativen und detailliert ausgeführten Männerbildnis, wie es das Beispiel von Carl Ernst Forberg aus dem Jahr 1883 noch zeigt (Abb. 29), hin zu mitunter flüchtigen, skizzenhaft angelegten Darstellungen. Entgegen der zeitgenössischen Entwicklung in der Porträtmalerei, die in den 1880er und 1890er Jahren zurück „zur repräsentativen Ganzfigur“⁶⁸⁸ ging, orientierten sich die Künstler in der Graphik an Traditionen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Offenkundig wird dies in den Bildnissen von Forberg, die im Aufbau stark an Porträts von Peter Cornelius oder an Stiche von Ernst Thelott, dem ersten Lehrer in der Graphikabteilung, erinnern.⁶⁸⁹ Bevorzugt wurde das Brustbild und damit eine „Rückerinnerung an die Vignette“⁶⁹⁰, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden ist und die Abkehr des Status-Porträts bezeichnet. Sie diente als Ausgangspunkt für die Männerbildnisse in der Künstlergraphik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die skizzenhaften Darstellungen von Janssen (Abb. 31 und Abb. 32) und Rocholl (Abb. 35) bezeugen dann eine andere Auffassung; als Studienköpfe sind sie jedoch nicht unmittelbar mit Porträts zu vergleichen.

Der Bereich der Frauenbildnisse ist deutlich unterrepräsentiert mit nur drei Arbeiten, die zudem vom gleichen Künstler, Arthur Kampf, stammen. Bei zwei der Dargestellten scheint es sich um die gleiche Person zu handeln (Abb. 37 und Abb. 38). In der Radierung von 1890 (Abb. 37) ist das Gesicht im Profil und extrem nahsichtig gezeigt. Weder Andeutungen vom Körper noch vom Umfeld sind sichtbar. Diese radikale Darstel-

688 Hütt 1986, S. 200.

689 Peter Cornelius, Bildnis des Herrn Feltmann (Quelle: Schaarschmidt 1902, S. 31) / Ernst Thelott, Bildnis des Philosophen Fritz Heinrich Jacobi, Kupferstich (Quelle: Schaarschmidt 1902, S. 55).

690 Melot 1981, S. 79.

lungsform scheint in der Graphik der Düsseldorfer Malerschule singulär zu sein. Allerdings ist die Profilansicht vor allem in der Frührenaissance beliebt; der Ausschnitt erscheint dabei aber stets größer. Allenfalls mit Medaillen oder Münzbildern ließe sich Kampfs Darstellung vergleichen. Ganz anders erscheint das Bildnis einer jungen Frau um 1889 (Abb. 36). Diese Radierung zeigt die Frau im Dreiviertelprofil mit geneigtem Kopf. Teile der Oberbekleidung sind angedeutet und auch die Frisur detailreich ausgestaltet. Motivisch orientierte sich Kampf hier an Carl Ferdinand Sohn, der mit dem Bildnis der Gräfin Monts im Jahr 1846 eine mögliche Vorlage lieferte.⁶⁹¹

Künstlerbildnisse stellen eine eigene Gruppe unter den Männerbildnissen dar. Eine große Anzahl von Künstlerbildnissen, die vielfach als Freundschaftsbilder entstanden, kennzeichnet besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Porträtkunst an der Düsseldorfer Akademie.⁶⁹² So verwundert es nicht, dass Carl Ernst Forberg, der noch bei Keller ausgebildet worden war, mit seinen Werken an diese Traditionen anknüpfte. Er schuf zahlreiche Miniatur-Graphiken seiner Künstlerkollegen. Als Beispiel sei hier jenes von Wilhelm Schadow genannt (Abb. 39). In Ausschnitt und Haltung unterscheiden sich diese Bildnisse nur minimal. Meist handelt es sich um Brustbilder, bei denen das Augenmerk ganz auf dem Gesicht und den charakteristischen Zügen des Dargestellten liegt. Die Zurückhaltung in der Ausarbeitung des Hintergrundes unterstützt diese Wirkung. Vielfach ist der Name hinzugefügt, was die Identifizierung der Personen erleichtert. Anders verhält es sich mit dem Bildnis des Künstlerkollegen Ludwig Knaus, welches Forberg 1879 schuf. Hier wählte er einen deutlich größeren Bildausschnitt und zeigt Knaus vor seiner Staffelei sitzend in seinem Atelier (Abb. 40). Diese Radierung schließt sich in ihrer Gestaltung an eine Tradition an, die zum Beispiel mit Hugo Crolas »Bildnis des Direktors Eduard Bendemann« oder mit Johann Peter Hasenclevers »Bildnis des Johann Wilhelm Preyer« zu fassen ist.⁶⁹³ Der Künstler in seinem Atelier, bei der Arbeit, ist ein Motiv, das darüber hinaus zurückreicht bis in das Mittelalter.

Auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden jedoch die Bildnisse von Künstlerkollegen dominiert von Darstellungen, die sich auf den Kopf konzentrieren. Nur der meist beigefügte Name verweist indirekt auf die Profession des Dargestellten. Darüber hinaus gibt es keine kennzeichnenden Attribute. Die beiden zuletzt genannten Werke

691 Carl Ferdinand Sohn, Bildnis der Gräfin Monts, 1846, Gemälde.

692 Vgl. Pickartz 2013a, S. 17.

693 Hugo Crola, Bildnis des Direktors Eduard Bendemann, Öl auf Leinwand (Quelle: Schaarschmidt 1902, S. 189) / Johann Peter Hasenclever, Bildnis des Johann Wilhelm Preyer, 1846, Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie (Abbildung: Blick auf die Sammlung, S. 23).

bilden somit die Ausnahme. Der Hintergrund ist neutral gehalten. Dies erinnert an die bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts verbreitete Bildnisminiatur.⁶⁹⁴ Forberg knüpfte demnach an eine vor der Jahrhundertmitte etablierten Tradition an.⁶⁹⁵ Der gesellschaftliche Stand oder repräsentative Zwecke sind nicht auszumachen. Am ehesten könnten diese Bildnisse als eine Art Visitenkarte, sowohl des Graphikers für sein Können als auch für den jeweils Dargestellten, fungiert haben.

Insgesamt machen Bildnisse nur einen kleinen Anteil der Künstlergraphiken des ausgehenden 19. Jahrhunderts aus. Womöglich waren entsprechende Arbeiten einfach nicht mehr einträglich genug, nachdem die Fotografie weite Teile der Porträtkunst übernommen hatte. Was jedoch besonders auffällt, ist, dass es keine Selbstbildnisse der Künstler gibt. Das verwundert insofern, als einzelne Künstler, zum Beispiel Arthur Kampf, gemalte Selbstbildnisse schufen und lässt sich nicht ohne Weiteres erklären.⁶⁹⁶

6.1.3 *Genre*

Mit einem Anteil von einem Drittel des Gesamtvolumens stellen die Genremotive den zweitgrößten Teilbereich der Künstlergraphik der Düsseldorfer Malerschule im ausgehenden 19. Jahrhundert dar. Besonders stark vertreten sind das Bauerngenre und Bilder des städtischen Lebens.

Darstellungen des alltäglichen Lebens sind schon aus der Antike überliefert und seit dem 18. Jahrhundert unter dem Begriff Genre greifbar.⁶⁹⁷ Im Holland des 17. Jahrhunderts kam es sodann zu einer ersten Hochzeit, in der sich die Genremalerei in viele verschiedene Themen auffächerte und so die Mannigfaltigkeit, die im 19. Jahrhundert wieder aufgenommen werden sollte, vorbereitete.⁶⁹⁸ Die rege Reisetätigkeit der Düsseldorfer Künstler in die Niederlande und die damit einhergehende Adaption von Bildthemen wurde bereits aufgearbeitet und so verwundert es nicht, dass sich diese Motive nicht nur in der Malerei, sondern auch in der Graphik wiederfinden lassen. Deren Wurzeln reichen

694 Vgl. Hütt 1986, S. 126.

695 Vgl. Hütt 1995, S. 104.

696 Arthur Kampf, Selbstporträt, 1909, Öl auf Leinwand, Düsseldorf, Künstlerverein Malkasten (Archiv), B-K 25-7746 / Arthur Kampf, Selbstporträt mit Malerpalette, 1928, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 459.

697 Vgl. Pickartz, Christiane: Genremalerei. "Kleinhistorie" des Alltags, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 20–21, S. 20.

698 Vgl. Bd. 2, 2004, S. 694.

bei den Düsseldorfer Künstlern bis in Schadows Zeit zurück, wo zwar die Historienmalerei an erster Stelle stand, aber ebenso die zum Teil humorvolle Darstellung von Alltagsszenen einen festen Platz einnahm.⁶⁹⁹ Gerade in der graphischen Umsetzung war das humoristische Element überaus beliebt. Das zeigt sich nicht nur an zahlreichen Karikaturen zum Beispiel von Andreas Achenbach,⁷⁰⁰ sondern auch in hohem Maße an den kunstvollen Arabesken von Adolph Schroedter.⁷⁰¹

Die Szenen des städtischen Lebens sind mit 25 Einzelgraphiken überaus stark vertreten und die Motive sind sehr vielfältig. Neben Theater- und Cafészenen, Straßen- und Marktszenen finden sich auch Motive, die Menschen bei der Arbeit zeigen. Bei den Darstellungen arbeitender Menschen handelt es sich zum einen um Radierer beim Erstellen einer Graphik (Abb. 44)⁷⁰² und zum anderen um eine Interieurszene nach niederländischem Vorbild in einer Amtsstube (Abb. 42), die vielmehr dem historischen Genre zugeordnet werden muss. Die Arbeiten zu den Radierern müssen durch ihren Entstehungskontext als Motiv für programmatisch angesehen werden und sollen hier nicht besprochen werden.⁷⁰³ Bei dem Werk »Audienz beim Bürgermeister« von Max Volkhart, das in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden ist, handelt es sich um einen Rückgriff auf die Darstellungen niederländischer Meister des Goldenen Zeitalters, die zahlreiche vergleichbare Interieurs schufen, wenn auch die dargestellte Szene keinen Vorläufer im 17. Jahrhundert hat. Niederländische Vorbilder wurden häufig von den Künstlern der Düsseldorfer Malerschule aufgenommen.⁷⁰⁴ Und nicht zuletzt Volkhart selbst beschäftigte sich in seinen Malereien mit entsprechenden Motiven und übernahm diese dann in seine Graphik (Abb. 113).⁷⁰⁵

Ein oftmals gezeigtes Thema war auch das Lesen von Büchern oder Zeitschriften. Lesegesellschaften gehörten seit dem 18. Jahrhundert zum aufgeklärten Bürgertum und wurden nicht selten auch verbildlicht. Dazu zählte das Vorlesen, was meist als generationenübergreifende Aktion, wenn zum Beispiel die Großmutter den Enkeln vorliest oder umgekehrt, dargestellt wurde. Die zwei vorhandenen Künstlergraphiken des ausgehenden

699 Vgl. Pickartz 2013b, S. 20.

700 Peiffer 2014, 42,43,47,87.

701 Adolph Schroedter, Traum von der Flasche, 1831, Radierung, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung.

702 Otto Heichert, „Der Radierer“, 1900, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9221 D.

703 Vgl. Vössing 2018, 168, 170.

704 Johann Peter Hasenclever, Das Lesekabinett, 1843 / Jacobus Leisten, „Innenraumszene“, 1895, Öl auf Leinwand, 35 x 43,5 cm / Charles Meer Webb, Der Zahltag, 1892, Öl auf Leinwand, 74,3 x 105 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 59.

705 Max Volkhart, Beim Notar, Öl auf Leinwand, 53,5 x 59,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 310.

19. Jahrhunderts geben motivisch einen Eindruck davon. Die Radierung von Max Volkart zeigt drei Männer bei der Lektüre, wobei der Älteste den beiden Jüngeren vorzulesen scheint (Abb. 114). In dieser Darstellung orientierte er sich an Motiven des 17. Jahrhunderts,⁷⁰⁶ die von den Düsseldorfer Künstlern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgegriffen wurden⁷⁰⁷ und bis in die Spätzeit der Akademie Verbreitung fanden; erneut ist die Szene im Ganzen allerdings ohne Vorbild im 17. Jahrhundert.⁷⁰⁸ Bei der zweiten Radierung handelt es sich um die frontale Darstellung eines lesenden Advokaten von Arthur Kampf (Abb. 43). Auch diese Darstellung – die Einzelfigur eines Lesers - hat ihre Vorläufer im Goldenen Zeitalter.⁷⁰⁹

Eine Darstellung scheint im höfischen Umfeld angesiedelt und zeigt eine Gesellschaft um einen Brunnen im Garten versammelt.⁷¹⁰ Eben zu jener Graphik gibt es ein identisches Gemälde des Künstlers Max Volkhart, was darauf schließen lässt, dass ein beliebtes malerisches Motiv in die Graphik übertragen wurde, um eine weitreichendere Verbreitung zu gewährleisten.⁷¹¹ Mögliche motivische Vorbilder findet die Darstellung bei der höfischen französischen Malerei von Antoine Watteau oder Nicolas Lancret.⁷¹² Eine Radierung von Arthur Kampf zeigt zwei Männer im Restaurant beim Lesen (Abb. 46). Auffällig ist, dass die in der Düsseldorfer Malerei am häufigsten vertretenen Motiven

706 Jan Vermeer, Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster, Gemäldegalerie, Dresden / Jan Stehen, Zwei Männer und eine junge Frau machen Musik auf der Terrasse [Frau liest], 1670-75, Öl auf Leinwand, 43,8 x 60,7 cm, National Gallery, London.

707 Johann Peter Hasenclever, Das Lesekabinett, 1843.

708 Max Volkhart, Beim Notar, Öl auf Leinwand, 53,5 x 59,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 310 / Charles Meer Webb, 1892, Öl auf Leinwand, 74,3 x 105 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 59.

709 Cornelis Bisschop, Schlafende alte Frau, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle / Gerrit Dou, Ein heiliger Einsiedler liest in einer Höhle / Gerrit Dou. Lesende alte Frau (Rembrandts Mutter), 1631.

710 Max Volkhart, „Am Brunnen“, Radierung, Museum Kunstpalaſt Düsseldorf.

711 Max Volkhart, „Das Welpenbad“, Öl auf Leinwand.

712 Antoine Watteau, Fetes Venitiennes, 1718/19, Öl auf Leinwand, 68,2 x 59 cm, Scottish National Gallery, NG 439 / Nicolas Lancret, Das Blindkuhspiel, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg, Inv. Nr. GK I 5608.

von lesenden jungen Frauen⁷¹³ und vorlesenden Großmüttern bzw. den Großmüttern Vorlesenden⁷¹⁴ in der Künstlergraphik so nicht vertreten sind. Ebenso finden sich keine humoristischen Auseinandersetzungen, wie sie Johann Peter Hasenclever Anfang und Mitte des Jahrhunderts lieferte.⁷¹⁵

Ähnlich verhält es sich im Bereich der Kinderdarstellungen. Zwar findet sich eine Arbeit von Ernst Bosch (Abb. 51), aber diese spiegelt motivisch nicht die starke Auseinandersetzung seitens der Düsseldorfer Künstler, noch der zeitgleichen nationalen Künstler mit Kinderdarstellungen wider. Nicht nur Hubert Salentin, sondern auch Heinrich Leinweber oder Bengt Nordenberg widmeten sich der Welt der Kinder, um lustige, unterhaltsame und zum Teil nachdenkliche Momente in Bilder umzusetzen.⁷¹⁶ Kinder eigneten sich im höchsten Maße, um Mitgefühl zu erwecken, und neben dem Unterhaltungswert konnten mit den Bildern auch moralische Inhalte mit einem Augenzwinkern transportiert werden.⁷¹⁷ In Deutschland beschäftigten sich mit diesem Thema unter anderem Ludwig Knaus und Fritz von Uhde.⁷¹⁸ Es verwundert nicht, dass diese Bilder beim Publikum äußerst beliebt waren, da jeder Mensch seine spezifischen Erfahrungen mit diesem Teil des Lebens gemacht hat.⁷¹⁹ Dabei handelt es sich bei der Darstellung alltäglicher Beschäftigungen von Kindern, um eine verhältnismäßig junge Erscheinung, die ihren Ursprung im mythisch-religiösen Typenbild hat.⁷²⁰ Ernst Bosch nahm sich in seiner graphischen Umsetzung ein Kind in Nahansicht heraus und verbildlichte den Moment in dem das dargebotene Essen abgelehnt wird. Der Titel »Ich esse meine Suppe nicht« macht

713 Hubert Salentin, Junge Schwärzwälderin, 1853, Öl auf Leinwand (Karton), Privatbesitz / Hubert Salentin, Lesendes Mädchen, 1875, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

714 Hubert Salentin, Die vorlesende Großmutter, 1859, Öl auf Leinwand, Privatbesitz / Hubert Salentin, Vorlesendes Mädchen, 1873, Öl auf Leinwand, Aufbewahrungsort unbekannt / Friedrich Peter Hidemann, Großmutter und Enkelkind, 1890, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung Nr. 38 / Carl Wilhelm Hübner, Die Vorlesestunde, 1874, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung Nr. 57.

715 Johann Peter Hasenclever, Die Betschwester, 1833, Öl auf Leinwand, Bergisches Museum Schloss Burg, Solingen / Johann Peter Hasenclever, Die Sentimentale, 1846, Öl auf Leinwand, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

716 Hubert Salentin, Die junge Schafhirtin, 1887, Öl auf Leinwand, 90 x 63 cm, Privatbesitz / Heinrich Leinweber, Blindekuh-Spiel, 1869, Öl auf Leinwand, 90 x 112 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 68 / Bengt Nordenberg, Spiel ohne Aufsicht, 1873, Öl auf Leinwand, 66 x 82 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 88.

717 Vgl. Czymmek 2012, S. 12.

718 Ludwig Knaus, Ein Kindefest-Der Katzentisch, Privatbesitz / Fritz von Uhde, Kinderstube, 1889, Öl auf Leinwand, 110,7 x 138,5 cm, Hamburger Kunsthalle, Nr. 1637.

719 Vgl. Hoke, Sarah: Fritz von Uhdes „Kinderstube“-Die Darstellung des Kindes in seinem Spiel- und Wohnumfeld, Göttingen 2011, S. 13.

720 Vgl. ebd. S. 51. Ausführlich zur Entwicklung der Kinderdarstellungen Hoke, Sarah: Fritz von Uhdes „Kinderstube“-Die Darstellung des Kindes in seinem Spiel- und Wohnumfeld, Göttingen 2011, S. 41-110.

deutlich, worum es geht. Auffällig ist, dass es nur eine Künstlerradierung eines Düsseldorfer Malers aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Kinderdarstellung gibt und diese stammt zudem aus der Mappenpublikation des Düsseldorfer Radierclubs, die nur bis Mitte der 80er Jahre verlegt wurden. Beispiele zu Kinderszenen in der Künstlergraphik vom ausgehenden 19. Jahrhundert in Düsseldorf liegen bis dato nicht vor.

Des Weiteren veranlasste die teilweise Reetablierung des Sonntages, als Wochentag an dem die Arbeit jedenfalls teilweise eingeschränkt war und überwiegend das Bürgertum der Freizeit nachgehen konnte zu Darstellungen. In der Graphik liegt eine Radierung mit dem Titel »Sonntag-Nachmittag« von Ernst Bosch vor (Abb. 115). Diese zeigt ein Paar, das mit seinem Hund spazieren geht. Schon um die Jahrhundertmitte beschäftigten sich die Düsseldorfer Künstler mit dem unbeschwerten Treiben am Sonntag,⁷²¹ und im ausgehenden 19. Jahrhundert gehörte es mit zu den beliebtesten Motiven der deutschen Genremaler.⁷²² Fernerhin gehörte das Freizeitvergnügen in Caféhäusern und im Theater zu den beliebten Sujets (Abb. 46, 47, 48). Ähnliche Motive finden sich zahlreich bei dem französischen Impressionisten Pierre-Auguste Renoir oder dem deutschen Maler Hermann Vogler.⁷²³ Die motivische Auseinandersetzung mit solch schillernden Umgebungen eröffnete zum einen die Möglichkeit Menschen in geselligen Momenten zu zeigen, zum anderen um bei Theaterszenen besondere Lichteffekte wiederzugeben. Im Mittelpunkt der Theaterdarstellungen standen nicht etwa die Bühne mit Künstlern und der Darbietung, sondern die Beschäftigung mit den Gästen, deren Kleidung und deren Kommunikation untereinander. Dieses trifft auf die Radierungen und auf die Gemälde zu, die meist einen engen Ausschnitt der Logen und des Zuschauerraumes in den Fokus nehmen.

721 Heinrich Deiters, Sonntagnachmittag im Garten, 1863, Öl auf Leinwand, 32 x 47 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 127.

722 Ludwig Knaus, Sonntäglicher Spaziergang, 1889, Öl auf Leinwand, 107 x 72 cm / Ludwig Knaus, Spaziergang, vor 1892, Öl auf Leinwand, 34,5 x 28 cm, Privatbesitz / Fritz von Uhde, Die drei Töchter des Künstlers im Garten, 1900, Öl auf Leinwand, 56 x 67 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

723 Pierre-Auguste Renoir, Die Loge, 1874, Öl auf Leinwand, 80 x 63,5 cm, Courtauld Institute of Art, London / Pierre-Auguste Renoir, Im Theater (La premier sortie), 1876/77, Öl auf Leinwand, National Gallery, London / Pierre-Auguste Renoir, Loge eines Theaters, 1898, Öl auf Leinwand, Privatbesitz / Hermann Vogler, Im Varieté, 1894, Öl auf Leinwand, 22 x 33,5 cm, Auktionshaus Düsseldorf.



Abbildung 117: Arthur Kampf: Fischmarkt, 1882, Radierung, 20 x 30 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

fer Marktplatzes lassen sich finden.⁷²⁶ Besonders eindrücklich ist ein Bild, dass vom Ausschnitt beinahe identisch das Motiv der Radierung wiedergibt (Abb. 118). Da die Entstehungsjahre beider Stücke nicht bekannt sind, bleibt offen, welches der beiden das Vorbild war, jedoch ist es eher wahrscheinlich, dass zuerst das Gemälde entstand. Dafür spricht schon die Praxis der Reproduktion von malerischen Werken in der Druckgraphik.

Zum alltäglichen städtischen Leben gehört auch der Besuch des Wochenmarktes. Zu diesem Themenkreis sind zwei Radierungen erhalten (Abb. 116 und Abb. 117). Im Œuvre Arthur Kampfs scheint der Fischmarkt eine singuläre Erscheinung zu sein. Inhaltliche Vorläufer aus dem Düsseldorfer Umfeld könnten zum Beispiel die Graphiken Andreas Achenbachs aus der ersten Jahrhunderthälfte sein, der einige skizzenartige Radierungen zum Thema Fischverkauf schuf.⁷²⁴ Bei Heinrich Hermanns jedoch zieht sich das Thema Markt durch sein ganzes Werk. Zahlreiche Blumenmarktdarstellungen⁷²⁵ und sogar einige weitere Ansichten des Düsseldorfer



Abbildung 118: Heinrich Hermanns: Marktstände in Düsseldorf unterhalb des Reiterdenkmals des Jan Wellem, Öl auf Leinwand, 35 x 48 cm. Bildquelle: Van Ham Auktion.

724 Andreas Achenbach, Scheveninger Fischweib, 1839, Radierung, 19,2 x 13 cm, Privatsammlung / Andreas Achenbach, Fischauktion am Strand, 1850, Radierung, 12,2 x 16,5 cm, Privatsammlung.

725 Heinrich Hermanns, Blumenmarkt an der Grachtenpromenade.

726 Heinrich Hermanns, „Markt am Jan Wellem in Düsseldorf“, Öl auf Leinwand, 61 x 80,5 cm, Privatbesitz / Heinrich Hermanns, Markttag am Jan Wellem im Winter, Öl auf Malkarton, 25 x 35 cm, Kunsthandel Alexander Stradmann.

Bei einem letzten Bereich der städtischen Szenen handelt es sich um die Interaktion zwischen zwei Personen, ohne Ausnahme Mann und Frau, die miteinander flirten. Dazu finden sich drei Beispiele. Zwei davon stammen von Jacobus Leisten (Abb. 50 und Abb. 49) und eines von Philip Grotjohann (Abb. 119). Motivisch schließen sich die beiden Graphiken von Leisten an sein malerisches Œuvre an, wo er ebenso Personenpaare vor eine Art Kulisse, sei es eine Hausfassade oder eine Wand im Innenraum, setzt, die in ein neckisches Gespräch vertieft sind bzw. einander näherkommen.⁷²⁷ Dabei bezieht er sich auf Vorbilder des 18. Jahrhunderts, wie Fragonard oder Watteau.⁷²⁸ In Grotjohanns Szene möchte eine junge Frau vor einer Mauer an dem Wachhabenden vorbeikommen und versucht dies dadurch, dass sie ihm schöne Augen macht. Dieser bleibt jedoch standhaft mit erhobener Hellebarde stehen und verzieht keine Miene. Die Kleidung mutet historisierend an und lässt motivisch auf einen literarischen Zusammenhang schließen, wie er in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Hauf im Düsseldorfer Umfeld besteht. Es wurden nicht nur Gedichte und Lieder illustriert, sondern auch Märchen und Romane oder Theaterstücke.⁷²⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich im Themenfeld der städtischen Genredarstellungen besonders viele Motive zum Freizeit Bereich finden lassen. Neu entdeckte Vergnügungen, wie der Besuch des Theaters und des Cafés, aber auch der fürs Bürgertum luxuriöse freie Sonntag wurden zu Bildinhalten der Künstlergraphik. Die Arbeitswelt steht dagegen kaum im Interesse. Ebenso frappierend ist, dass es kaum Darstellungen von Kindern gibt, was in der Malerei ein beliebtes Thema darstellte und bereits im Goldenen Zeitalter weite Verbreitung fand. Motivgeschichtlich finden sich Beziehungen zu den Niederlanden des 17. Jahrhunderts, aber auch zur französischen Malerei des 18. Jahrhunderts.

Ein weiteres Feld der Genrekunst stellte das Soldatenleben dar. Dieser Bereich kann als „kleine Schwester“ der Historienmalerei gesehen werden. Im Gegensatz zur Historie, die ihren Inhalt aus wichtigen kriegerischen Ereignissen und geschichtlichen Begebenheiten bezieht, steht beim Soldatenleben der Mensch im Mittelpunkt. Nicht etwa eine wichtige Schlacht, sondern vielmehr Soldaten in ihrem Alltag werden dargestellt. Der

727 Jacobus Leisten, Abschied, 1873, Öl auf Leinwand, Abbildung Kunsthau Lempertz.

728 Antoine Watteau, Der galante Harlekin, um 1716, Öl auf Leinwand, 34 x 26 cm, Wallace Collection, London / Jean-Honoré Fragonard, The musical contest, um 1754, Öl auf Leinwand, 62 x 74 cm, Wallace Collection, London.

729 Vgl. dazu Rudolph 1979

Anblick von Militär, auch in den Städten, war im 19. Jahrhundert durchaus üblich.⁷³⁰ Mit vier Graphiken macht das Soldatenleben jedoch nur einen sehr kleinen Teil der Genrekunst in Düsseldorf aus. Noch dazu, da es sich bei zwei Werken nicht um Radierungen, sondern um Tuschezeichnungen, handelt.⁷³¹ Diese seien hier nur der Vollständigkeit halber genannt. Bei der Radierung von Arthur Kampf handelt es sich um eine skizzenhafte Darstellung von Soldaten, die auf einer Wiese auf etwas zu warten scheinen.⁷³² Gemeint ist ein Nebenschauplatz des Krieges, wodurch das Motiv dem Soldatenleben zuzuordnen ist. Ebenso verhält es sich mit der Radierung von Theodor Rocholl, die den Titel »Kriegszeiten« trägt (Abb.53). Auf einem kleinen Weg reiten, vom Betrachter abgewandt, einige Soldaten in Richtung eines Fachwerkhauses. Diese Szene zeigt kein historisches Geschehen, sondern schildert den Alltag des Militärs. Rocholl gehörte zu den beliebtesten Düsseldorfer Schlachtenmalern des ausgehenden 19. Jahrhunderts und schuf etliche Kriegsszenen.⁷³³ Obwohl er in der Stecherklasse von Forberg seine Ausbildung genossen hatte, finden sich wenige reine Künstlergraphiken von ihm. Er widmete sich, neben der Malerei, hauptsächlich der illustrativen Graphik. Motivisch orientierte er sich nicht an seinem Lehrer Wilhelm Sohn, sondern steht in der Nachfolge von Wilhelm Camphausen und Emil Hünten, den Düsseldorfer Schlachtenmalern, die meist vielfigurige Szenen aus zeitgenössischen Feldzügen oder historischen Kriegen verbildlichten.⁷³⁴ Im Gegensatz zu Camphausen lässt sich Rocholls Graphik keinem bestimmten Kriegsgeschehen zuordnen, aber die Vorliebe für Darstellungen von Pferde in Bewegung wird offenkundig.⁷³⁵ Ein ähnliches Motiv findet sich in einer Arbeit von Hünten, in der reitende Soldaten von hinten auf einem Feldweg dargestellt sind.⁷³⁶ Eine alltägliche Szene wird hier malerisch umgesetzt und könnte Rocholl zu seiner später datierten Radierung inspiriert haben. Weitere Künstlergraphiken des Kriegsgenres aus dem Düsseldorfer Umfeld sind derzeit nicht bekannt. Es handelt sich demnach um eine sehr begrenzte Erscheinung, was insofern ver-

730 1756-63 Siebenjähriger Krieg, 1789 Französische Revolution, 1815 2. Pariser Frieden, 1848 Märzrevolution, 1866 Schlacht bei Königgrätz, 1870/71 Deutsch-Französischer Krieg, 1888 Dreikaiserjahr, 1914-18 1. WK.

731 August Deusser, „Salutierendes Militär in der Stadt“, Tusche auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Zürich / August Deusser, „Wartende Soldaten“, Tusche auf Papier, Antonie Deusser Stiftung Zürich.

732 Arthur Kampf, „Soldaten auf der Wiese“, Radierung, Kupferstichkabinett Dresden.

733 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 3, 1998, S. 151. Theodor Rocholl, In Feindesland, Öl auf Leinwand, 152 x 205 cm, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

734 Vgl. Pickartz 2012a, S. 63.

735 Wilhelm Camphausen, Kaiser Wilhelm und seine Paladine vor Paris, 1870, Öl auf Leinwand, 51 x 62,5 cm (Auktion 1.12.17).

736 Emil Hünten, „Reiterszene“, 1892, Öl auf Leinwand.

wundert, als dass die Auseinandersetzung mit kriegerischen Handlungen, sowohl im Bereich der Historie als auch im Bereich des Genres, ihren festen Platz im motivischen Kanon der Düsseldorfer Malerschule innehatte.

Darstellungen aus dem bäuerlichen Umfeld sind im gesamten Zeitraum des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts in der Künstlergraphik der Düsseldorfer Malerschule zu finden und haben ihre Vorläufer bereits in der ersten Jahrhunderthälfte. Das Motivspektrum umfasst sowohl den Arbeitsalltag als auch die Beschäftigung am Feierabend. In etwa die Hälfte der Graphiken zeigen Menschen bei ihrem Tagwerk. So zum Beispiel beim Tiere hüten (Abb. 120 und Abb. 121), bei der Arbeit auf dem Feld (Abb. 122) oder leichteren Verrichtungen des alltäglichen Lebens. Diese motivischen Umsetzungen der Arbeit auf dem Lande waren im ausgehenden 19. Jahrhundert sehr beliebt. Malerische Werke finden sich bei nicht wenigen Düsseldorfer Künstlerkollegen⁷³⁷ um die Jahrhundertmitte und vermehrt gegen Ende des Jahrhunderts. Die Inhalte der Graphiken nehmen demnach ein bereits bestehendes Motivrepertoire auf und übersetzen es in eine andere Technik.

Bei einer in der Graphik singulären Umsetzung handelt es sich um die Darstellung einer Bäuerin auf dem Feld nach getaner Arbeit (Abb. 54). Der abendliche Heimweg bzw. die Beendigung des Tagwerkes wurden motivisch häufig aufgenommen. Schon der Franzose Jean Francois Millet setzte die in einer Graphik um und heroisierte damit die bäuerlichen Tätigkeiten, was im Folgenden zu einem Imagewechsel des Bauern an sich führte.⁷³⁸ drei Personen im strömenden Regen auf einem Feldweg zeigt.⁷³⁹ In ähnlicher Weise scheint das ein Jahr spätere entstandene Werk Arthur Kampfs »Gang zur Arbeit« sich motivisch mit Besonders in der Malerei finden sich zahlreiche Darstellungen, die sich dem Thema des

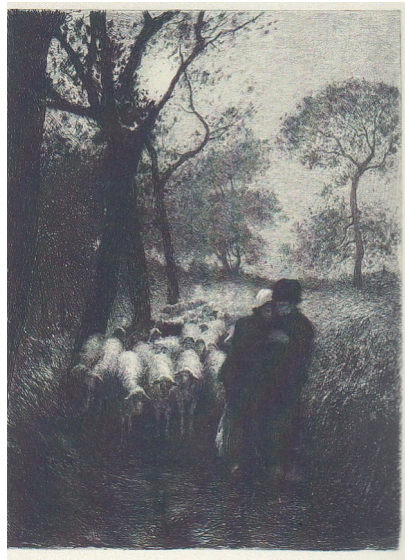


Abbildung 121: Olof Jernberg: Heimkehr, 1893, Radierung, 24,2 x 17,8 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9194 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 188.

737 Christian Eduard Boettcher, Junge Bäuerin bei der Heuernte mit ihrem schlafenden Kind, 1857, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung Nr. 296 / Hubert Salentin, Mädchen im Wald, 1883, Öl auf Leinwand / Hubert Salentin, Die junge Schafhirtin, 1887, Öl auf Leinwand / Ludwig Knaus, Kartoffelernte, 1889, Öl auf Holz, Grohmann Museum, Milwaukee, Wisconsin.

738 Jean F. Millet, Le départ pour le travail, Graphik

739 Arthur Kampf, „Heimgang“, 1895, Lithographie, Kupferstichkabinett Bremen.

Nachhausegehens widmeten.⁷⁴⁰ So verwundert es nicht, dass sich auch in Düsseldorf eine Graphik finden lässt, die dem Arbeitsweg auseinanderzusetzen.⁷⁴¹ Möglicherweise nutzte Kampf die früher entstandene Lithographie als Studie für eine spätere Umsetzung des Motivs in der Malerei.

Einen letzten Bereich der bäuerlichen Themen bilden die Wirtshausszenen. Sie sind zahlenmäßig ähnlich stark vertreten wie die Szenen des Arbeitsalltages. Jeweils sind zwei oder mehr Personen an bzw. um einen Tisch versammelt und geben sich einem feuchtfröhlichen Abendprogramm hin. Dies geschieht mehr oder weniger ausgelassen und meist in nur sehr rudimentär angedeuteten Innenräumen.⁷⁴² Motivische Vorbilder sind bereits aus dem 17. Jahrhundert bekannt, zum Beispiel wenn man an die »Kartenspielenden Bauern in einer Schenke« von Adriaen Brouwer denkt.⁷⁴³ Aber auch aus dem 19. Jahrhundert gibt es zahlreiche Beispiele für Wirtshausszenen, die über den bloßen Alkoholgenuss hinaus, Geschichten des Alltags wiedergeben. Besonders auch Düsseldorfer Maler beschäftigten sich mit dieser Materie, sowohl in der ersten wie auch in der zweiten Jahrhunderthälfte.⁷⁴⁴

Einen Teilbereich der ländlichen Szenen bilden die Kinderdarstellungen. Mit nur einer Darstellung sind diese zwar in der Graphik nicht stark vertreten, sie sollen dennoch nicht unerwähnt bleiben, da auch diese im Motivschatz der Malerei des 19. Jahrhunderts überaus beliebt waren.⁷⁴⁵ Motivgeschichtlich lässt sich somit zum Bauerngenre festhalten, dass es sowohl Anknüpfungspunkte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gab, als auch in der eigenen Zeit. Dass die Anzahl der graphischen Darstellungen hinter denen in der Malerei zurückbleiben, entspricht den Beobachtungen in allen anderen Teilbereichen, wobei sich die Anzahl proportional mit der Beliebtheit der Malerei entwickelte. Das heißt in diesem Falle, dass die bäuerliche Genremalerei im ausgehenden

740 Fritz von Uhde, Heimgang, um 1889, Öl auf Holz, Metropolitan Museum of Art, 17.120.203 / Ludwig Knaus, Heimtrieb der Schweine, 1875, Öl auf Leinwand, Frye Art Museum.

741 Arthur Kampf, Gang zur Arbeit, 1896, Öl auf Pappe auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung Nr. 313.

742 Oscar Hoffmann, Esthländisch, 1879, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Jacobus Leisten, „Männer mit Hüten und Pfeifen“, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf / Gerhard Janssen, Prosit, 1892, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9185 D / Gerhard Janssen, Die beiden Alten, 1894, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, KA (FP) 9203 D.

743 Adriaen Brouwer, Kartenspielende Bauern in einer Schenke, zw. 1630 und 1640, Öl auf Holz, 33 x 43 cm, Alte Pinakothek, München.

744 Johann Peter Hasenclever, Die entzweiten Kartenspieler, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 256 / Ludwig Knaus, Die Falschspieler, 1851, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin / Benjamin Vautier, Der Rennomist, 1873, Öl auf Leinwand, 51 x 66 cm, Auktionshaus Hampel.

745 Ludwig Knaus, Mädchen auf dem Feld, 1857, Öl auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg / Christian Eduard Boettcher, Zwei Kinder und Hund sitzen im Schatten, Öl auf Leinwand, 40,5 x 36,5 cm / Fritz von Uhde, Heideprinzeßchen, 1889, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin.

19. Jahrhundert sehr beliebt und stark vertreten war und dass somit auch deutlich mehr Graphiken mit diesen Sujets anzutreffen sind.

Der abschließende Motivkreis der Genrewerke betrifft sozialkritische Themen.⁷⁴⁶



Abbildung 123: Arthur Kampf: Reconvalescent, 1900, Radierung, 11,1 x 7,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 2916 D. Bildquelle: Dr. Axestiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 202.

tischen Malerei Mitte des 19. Jahrhunderts, zuvorderst in der französischen Malerei von Courbet und Millet. Im Unterschied zur Kunst des Klassizismus oder der Romantik waren diese Darstellungen des Alltages und der Gesellschaft oft politisch motiviert, um die Verhältnisse, Widersprüche und Konflikte der Zeit aufzudecken. In den beiden Radierungen beschäftigte sich Kampf mit sozialen Gegensätzen und stellte sie deutlich gegenüber (Abb. 57, 123). Die abgehärmte Frau mit Säugling im Arm, die vor dem Theater steht, tritt in deutlichen Kontrast zu den herausgeputzten Abendbesuchern. Und auch der noch stark mitgenommene Mann steht in klarer Diskrepanz zu den wohlgenährten, tratschenden Frauen im Hintergrund. In der Art der Gegenüberstellung knüpft Kampf bei diesen

Hierzu lassen sich vier Radierungen finden, die alle von Arthur Kampf stammen (Abb. 57, 123, 124, 125). Ihnen allen eigen ist die subtile Darstellungsart, die nicht in erster Linie die sozialen Missstände anprangert, sondern lediglich Momentaufnahmen liefert, die nicht dramaturgisch überspitzt oder in drastischen Posen zu schockieren versuchen. Kampf, der mit dem Werk »Die letzte Aussage« bekannt wurde, schilderte dort noch auf sehr eindruckliche Weise den Tod eines in ärmlichen Verhältnissen lebenden Arbeiter.⁷⁴⁷ Die Radierungen hingegen nehmen sich in ihrer sozialen Anklage deutlich zurück. So zeigt er auf den beiden Lithographien (Abb. 124, 125) Personengruppen, die auf Grund von schwerer Arbeit oder einer beschwerlichen Reise ausgeblutet, müde und kaputt sind. Diese Auffassung gründete in den Strömungen einer realistischen

⁷⁴⁶ Vgl. Flum 2013

⁷⁴⁷ Arthur Kampf, Die letzte Aussage, 1886, Öl auf Leinwand, 28,5 x 36,2 cm, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

beiden Graphiken an die Düsseldorfer Vorgänger Karl Wilhelm Hübner und Johann Peter Hasenclever an,⁷⁴⁸ die um die Jahrhundertmitte, zwar noch im vielfigurigen bühnenartigen Aufbau, schon zwei Bevölkerungsschichten aufeinandertreffen ließen. Kampfs sozialkritische Motive gründen demnach im Sozialen Realismus, der sich von Frankreich aus auf Europa ausbreitete, wobei er es verstand, lokale Traditionen zu verarbeiten und den Graphiken durch wenig Personal und einen engen Ausschnitt eine intime Wirkung zu verleihen, die am Rande des Voyeurismus anzusiedeln ist.

Die motivischen Anknüpfungspunkte der Genredarstellungen in der Künstlergraphik der Düsseldorfer im ausgehenden 19. Jahrhundert sind, wie sich gezeigt hat, sehr vielfältig. Dabei wird augenfällig, dass zwar beliebte Themen zum Beispiel aus dem Bauerngenre auch in der Graphik aufgenommen wurden, aber bei weitem nicht alle vertreten waren. Mit den Kinderdarstellungen fehlt beispielsweise ein fest etablierter Zweig der Genremalerei in der Künstlergraphik gänzlich. Die Düsseldorfer Maler, die sich der Künstlergraphik verschrieben hatten, orientierten sich aber nicht nur an internationalen oder nationalen Künstlern, sondern nahmen immer wieder bereits erprobte Sujets von in Düsseldorf an der Kunstakademie ausgebildeten Kollegen auf. Diese waren in einer offiziellen Genreklasse zwar erst ab den 1870er Jahren organisiert, aber bereits unter Schadow wurde das Alltägliche bildwürdig, und Meilensteine, wie die Atelierszene von Hasenclever sollten für das gesamte Jahrhundert stilprägend bleiben.⁷⁴⁹

6.1.4 *Landschaft*

Die Anzahl der Künstlergraphiken im Bereich der Landschaft stellen mit über 70 Blättern den größten Anteil dar. Dies macht beinahe die Hälfte aller erfassten Werke aus. Dabei stechen besonders Fluss- und Dorflandschaften zahlenmäßig heraus. Gefolgt werden diese von Waldlandschaften und Stadtansichten. Winterlandschaften und maritime Darstellungen kommen dagegen weniger häufig vor.

Bereits in den Stundenbüchern ab Mitte des 13. Jahrhunderts tauchen im Zusammenhang mit den Monatsdarstellungen Verbildlichungen des Winters auf.⁷⁵⁰ Dieser Motivkreis entwickelte sich sodann über die Jahrhunderte hinweg zu einem eigenständigen Themenfeld, welches nicht mehr an Darstellungen von Jahreszeitenzyklen gekoppelt war.

748 Karl Wilhelm Hübner, *Die schlesischen Weber*, 1844, Öl auf Leinwand, 119 x 158 cm / Johann Peter Hasenclever, *Arbeiter vor dem Magistrat*, 1848/49, Öl auf Leinwand, 91 x 133 cm.

749 Johann Peter Hasenclever, *Atelierszene*, 1836, Öl auf Leinwand, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

750 *Breviarium Grimani*, „Januar“, Flandern, ca. 1510, Venedig, Bibliothek Marc.

Auch in Düsseldorf beschäftigten sich die Vertreter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit diesen Inhalten.⁷⁵¹ Die Darstellungen des Winters behielten überdies im Motivkreis der Künstler einen festen Platz bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.⁷⁵² In der Künstlergraphik lassen sich erst nach 1880 vereinzelt Umsetzungen der kalten Jahreszeit finden. Dabei handelt es sich um sieben Radierungen von Landschaftsmalern, die sich ebenso in ihrem malerischen Œuvre mit diesem Thema beschäftigten.⁷⁵³ Heinrich Hermanns Werk »Die alte Schulstraße« im Winter (Abb. 62) erinnert motivisch an die impressionistischen Gemälde von Camille Pissarro, in denen er den Wintereinbruch im städtischen Kontext wiedergibt.⁷⁵⁴ Der Schnee liegt auf Hausdächern, auf der Straße und dem Gehweg. Die Menschen gehen ihren alltäglichen Tätigkeiten nach. Die dargestellten Orte sind topographisch genau wiedergegeben.

Um eine ebenfalls fest verortete Ansicht handelt es sich bei der Radierung »Winter in Kleve« von Helmuth Liesegang (Abb. 60). Einer vorgelagerten, nur durch wenige Bäume durchbrochenen, verschneiten Fläche folgt im Mittelgrund eine Stadtansicht. Die Stadtmauer wird flankiert von kleinen und mittelgroßen Häusern mit weißen Dächern. Einige Personen passieren den Vordergrund auf dem bereits mit Spuren übersäten Boden. In ähnlicher Weise gestaltete der Impressionist Claude Monet sein Werk »Boulevard St. Denis« aus dem Jahr 1875.⁷⁵⁵ Wenige Menschen, die zum Schutz vor dem fallenden Schnee Schirme tragen, befinden sich auf einem bereits verschneiten Weg, der an Gartenmauern vorbeiführt. Im Mittelgrund kann man Häuserfassaden und Bäume ausmachen. Liesengangs Rückgriff auf die Impressionisten ist in seinem malerischen Œuvre offenkundig, und auch in seinen Radierungen scheint er sich in der Motivik an den Franzosen, allen voran Claude Monet, orientiert zu haben. Seine weiteren drei Winterbilder be-

751 Carl Friedrich Lessing, Klosterhof im Schnee, um 1829, Öl auf Leinwand, Wallraff-Richartz Museum, Köln.

752 Gustav Lange (1811-1887), Winterlandschaft, Öl auf Leinwand, 75,5 x 110 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 155 / Johann Jungbluth II (1860-1912), Niederrheinische Winterlandschaft am Abend, Öl auf Holz, 24,6 x 36,6 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 12 / Heinz Flockenhaus (1856-1919), Winter, Öl auf Holz, 26,5 x 17,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 9b / Max Clarenbach, Winterlandschaft am Niederrhein (Altwasser bei Wittlaer), Öl auf Leinwand, 55,5 x 65,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 168.

753 Helmuth Liesegang, Winterlandschaft, 1898, Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Heinrich Hermanns, Wintertag in Münster, Galerie Paffrath.

754 Camille Pissarro, The Boulevard Montmatre on an winter morning, 1897, Öl auf Leinwand, 64,8 x 81,3 cm, Metropolitan Museum, New York, 60.174 / Camille Pissarro, Road to Versaille at Louveciennes, 1869, Öl auf Leinwand, 38,4 x 46,3 cm, Walters Art Museum, Baltimore.

755 Claude Monet, Boulevard St. Denis, Argenteuil, Snow Effect, 1875.

zeugen dies deutlich. Augenfällig wird dies zum Beispiel in einem Vergleich von »Winterstimmung« (Abb.59) mit dem Werk »Schnee in Argenteuil« von Monet,⁷⁵⁶ wo jeweils ein zentral angelegter, verschneiter Weg in ein Städtchen zu führen scheint. Oder im Vergleich von »Kleines Städtchen« (Abb. 58) mit »Sandviken, Dorf im Schnee« von Monet.⁷⁵⁷ Zentral bei diesen beiden Werken ist eine einen Fluss überspannende Brücke, die in eine Stadt führt. Zwar war das Motiv des zugefrorenen Flusses ein häufig anzutreffendes Motiv der Winterbilder des 16. und 17. Jahrhunderts in den Niederlanden, jedoch wurde es dort zum Zentrum für Aktivitäten, wie Schlittschuhlaufen oder Eisgolfen.⁷⁵⁸ Bei Liesegangs und Monets Bildern jedoch steht die Brücke im Fokus, und es geht vor allem um die Wiedergabe des atmosphärischen Eindrucks.

Ebenso verhält es sich bei den beiden Winterdarstellungen von Eugen Kampf. Kampf, der unter anderem in Antwerpen studierte und zu dessen Themenrepertoire die flandrische Landschaft zählte, orientierte sich bei seinen Winterlandschaften gleichfalls an impressionistischen Vorläufern. Gut vergleichbar sind »Schnee« von Kampf (Abb. 63) und »Schnee in Giverny« von Claude Monet,⁷⁵⁹ in denen eine weite schneebedeckte Fläche im Mittelgrund durch den keilförmigen Einschub einer Ansammlung von kleinen Häusern unterbrochen wird und der monochrome Himmel den Abschluss bildet. Große Entsprechungen lassen sich auch zwischen »Winterliches Feld« (Abb. 64) und »Mühlensteine, Schnee, Der Morgen«⁷⁶⁰ verzeichnen. In beiden Fällen ist das Thema ein winterliches Feld mit aufgeschichteter Heu Dieme. Für Monet stellte der Getreideschober das Motiv einer seiner großen Serien dar, und auch Eugen Kampf ließ sich offensichtlich davon inspirieren. Wo sich Carl Hilgers, ein Maler der ersten Generation der Düsseldorfer Malerschule, bei seinen Winterbildern noch eindeutig von niederländischen Motiven hatte beeinflussen lassen,⁷⁶¹ orientierten sich die Malerradierer bei ihren Graphiken im ausgehenden 19. Jahrhundert an den französischen Impressionisten. Erst recht sind diese

756 Claude Monet, Schnee in Argenteuil, 1875, Öl auf Leinwand, 71,1 x 91,4 cm, National Gallery, London.

757 Claude Monet, Sandviken, Dorf im Schnee, 1895, Öl auf Leinwand, 92,5 x 73,4 cm, Art Institute, Chicago.

758 Aert van der Neer, Winterlandschaft mit Golfspielern, um 1642, Öl auf Holz, 48,3 x 89,7 cm / Hendrick Avercamp, Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, um 1608, Öl auf Holz, 77,5 x 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

759 Claude Monet, Schnee in Giverny, 1892/93, Öl auf Leinwand, 65 x 92 cm, Stafford Collection, New Orleans.

760 Claude Monet, Mühlensteine, Schnee, Der Morgen, 1891, Öl auf Leinwand, 64,8 x 100,3 cm, J. Paul Getty Museum.

761 Carl Hilgers, Wintervergnügen, 1843, Öl auf Leinwand, 46 x 56 cm.

Blätter weit entfernt von den sinnbildlich aufgeladenen Winterlandschaften der Romantiker,⁷⁶² die in Düsseldorf mit Lessings »Klosterhof im Schnee« einen Nachhall fanden.

Mit zehn Arbeiten stellt das Sujet der Waldlandschaft einen größeren Teilbereich als die eben besprochenen Winterlandschaften dar. Der Hauptteil entstand in den 70er und frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts. Lediglich ein Werk kann gegen Ende des Jahrhunderts datiert werden. Schon zu Beginn der Düsseldorfer Malerschule beschäftigte sich Johann Wilhelm Schirmer mit Darstellungen bewaldeter Landschaften. Er schuf neben Gemälden⁷⁶³ auch großformatige Graphiken⁷⁶⁴ und etablierte so das Themenfeld an der rheinischen Akademie. Wo Schirmers Arbeiten allgemein hin noch dem Typus der Ideallandschaft verpflichtet waren, erscheinen die Darstellungen seines Zeitgenossen Carl Friedrich Lessing um einiges realistischer.⁷⁶⁵ Beide fußen jedoch auf den niederländischen Waldlandschaften von Ruisdael oder Hobbema.⁷⁶⁶ Dieser Tradition sind auch Heinrich Deiters, C.L. Fahrbach und Joseph Willroider verpflichtet. Deiters Radierung »Waldweg« aus dem Jahr 1879 zeigt einen Jungen auf einem mit Bäumen umgebenen Weg (Abb. 66). Die dichten Bäume umschließen den Pfad lassen aber den Himmel frei. Ähnliche Darstellungen mit einem beinahe zentralen Weg, der eine waldige Gegend durchbricht, lassen sich in der englischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts bei John Constable,⁷⁶⁷ und auch in der französischen plein-air Malerei finden.⁷⁶⁸ Deiters konnte sich demnach motivisch an Vorläufern aus dem Goldenen Zeitalter, an Werken von Schirmer und Lessing, aber auch an zeitgenössischen Vorbildern orientieren.

Bei der Arbeit Fahrbachs, die hier erwähnt werden soll, obwohl es sich um keine Wald- oder bewaldete Landschaft handelt - liegt ein beinahe analoger Bildaufbau wie bei »Waldweg« vor. Lediglich der Tiefenzug ist gesteigert und ein weites Panorama eröffnet

762 Caspar David Friedrich, Winterlandschaft, 1811, Öl auf Leinwand, 33 x 46 cm, Staatliches Museum Schwerin.

763 Johann Wilhelm Schirmer, Waldlandschaft („Deutscher Urwald“), 1828, Privatbesitz / Johann Wilhelm Schirmer, Am Morgen, um 1834, Museum Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur.

764 Johann Wilhelm Schirmer, Große Deutsche Landschaft / Johann Wilhelm Schirmer, Der Jäger Abschied vom Wald.

765 Carl Friedrich Lessing, Waldlandschaft mit Reisenden am Abend, 1842, Ö auf Leinwand, 45 x 59,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 218.

766 Jacob van Ruisdael, Waldlandschaft, frühe 1660, Öl auf Leinwand, 61 x 84,5 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham / Meindert Hobbema, Die alte Eiche, 1662, Öl auf Leinwand, 101 x 144 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2252-4.

767 John Constable, Das Kornfeld, 1826, Öl auf Leinwand, 143 x 122 cm, National Gallery, London, NG 130.

768 Camille Corot, Sommerlandschaft mit einem Weg und Gewässer, Öl auf Leinwand auf Holz, 47,5 x 62 cm, Privatbesitz.

(Abb. 126). Auf dem inmitten von Feldern gelegenen Weg befindet sich ein Schäfer mit seiner Herde. Flankiert wird der Weg von zwei riesigen Laubbäumen links und einem schlanken, fast unbelaubten Baum rechts. Eine solche prominente Darstellung von einzelnen exponierten Bäumen bzw. Baumriesen begegnet bereits im 17. Jahrhundert und verbreitet sich im 18. und 19. Jahrhundert.⁷⁶⁹ Bei Caspar



Abbildung 126: C. L. Fahrbach: Ein Feldweg, 1876, Radierung, Künstlerheft I, Düsseldorf, Museum Kunstepalast, 8579. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 160.

David Friedrich kann sich damit eine sinnbildliche Bedeutung verbinden,⁷⁷⁰ bei Théodore Rousseau auch eine politische Aussage.⁷⁷¹ Bei Fahrbach scheinen solche inhaltlichen Aspekte keine Rolle zu spielen; im Vordergrund steht vielmehr das malerische Motiv.

Das Motiv des Schäfers und seiner Herde haben eine lange Tradition in der pastoralen Landschaft, wie sie literarisch bereits in der bukolischen Dichtung der Antike etabliert wurde; aber auch bei Friedrich und Rousseau taucht es auf. Fahrbach verbindet in seiner Graphik demnach tradierte Motive und fügt sie zu einer in den Hauptzügen an den Schäfer- und Hirtenszenen des 17. Jahrhunderts, sowie der Romantik orientierten pastoralen Landschaft mit beherrschendem Baumriesen zusammen.

Die »Waldlandschaft« von Joseph Willroider hingegen widmet sich der Darstellung von alltäglichen Verrichtungen, die im Wald oder an dessen Rändern stattfinden (Abb. 65). Zu sehen sind Holzfäller beim Fällen und Zusägen eines Baumes. Der Baumbestand ist dicht und gibt nur einen geringen Blick in die sich im Mittelgrund ausbreitende

⁷⁶⁹ Claude Lorrain, *The Ford*, um 1636, Öl auf Leinwand, 74,3 x 101 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, 28.117 / Meindert Hobbema, *Die alte Eiche*, 1662, Öl auf Leinwand, 101 x 144 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne, 2252-4/ C. Heilmann u.a. (Hrsg.), *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon*, München 1996, S. 325.

⁷⁷⁰ C. D. Friedrich, *Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung (Der einsame Baum)*, 1822, Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

⁷⁷¹ Théodore Rousseau, *Eichengruppe, Apremont*, 1850/52, Öl auf Holz, 64 x 100cm, Louvre, Paris.

Lichtung frei. Die Verknüpfung der Waldlandschaft mit den darin stattfindenden Aktivitäten wie dem Holzfällen oder dem Jagen stammt aus der Tradition der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.⁷⁷²

Den Abschluss der zumeist eher bewaldeten Landschaften als regelrechten Waldlandschaften bilden die Radierungen, in denen Baumgruppen das beherrschende Motiv sind und der Blick über ein Tal freigegeben ist. Hierzu lassen sich drei Arbeiten finden, die alle aus den frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts stammen. Zwei dieser Werke stammen von Christian Kröner, der um die Jahrhundertwende einer der wichtigsten Jagdmaler der Düsseldorfer Tiermalerei darstellte.⁷⁷³ Und auch in seinen Graphiken verknüpfte er die Darstellung von Tieren mit der Landschaft (Abb. 127 und Abb. 128), wobei sie hier lediglich als Staffage dienten, was er zum Teil auch in seinen Gemälden so hielt.⁷⁷⁴ Charakteristisch für diese Graphiken und auch für das Blatt von Joseph Willroider mit dem Titel »Heranziehendes Gewitter«⁷⁷⁵ ist der erhöhte Standpunkt, von dem aus man über den Vordergrund mit der Staffage und den Mittelgrund mit Baumgruppen hinweg weit in die Landschaft hinein schauen kann. Diese Raumanordnung erinnert an die Überblickslandschaften, wie sie die Niederländer im 16. und frühen 17. Jahrhundert – von Joachim Patinir bis Josse de Momper – schufen, die aber auch später bei Rubens, noch wiederkehrt.⁷⁷⁶ Dabei spielt eine zumeist gebirgige Landschaft mit eingeschnittenen Tälern und weiten Ebenen eine große Rolle. Ähnlich sind die drei Künstlerradierungen der Düsseldorfer konzipiert. Das Motiv beginnt mit einer hügeligen Ebene, auf der sich kleinere Szenen, wie ein Schäfer mit seiner Herde oder Männer beim Angeln, befinden. Angrenzend folgt eine bewaldete Zone, der sich ein Blick über Berge, hin zum Horizont anschließt. Aber nicht nur vorangegangene Generationen befassten sich in dieser Form mit dem Themenkreis bewaldeter Landschaften, sondern auch der aus dem Süden Deutschlands stammende Zeitgenosse Hans Thoma, der in Karlsruhe bei Schirmer gelernt

772 Meindert Hobbema, Waldlandschaft mit Farmhaus, um 1665, Öl auf Leinwand, 88 x 120,7 cm, Mauritshuis, Den Haag, 1105 / Gillis van Coninxloo, Landschaft mit Reiher-Jägern, 1605, Öl auf Eichenholz, 58,5 x 83,5 cm, Historisches Museum der Pfalz, Speyer / Abraham Govaerts, Landschaft mit Abraham und Isaak bei den Holzfällern, um 1606, Öl auf Kupfer, 33,9 x 44,5 cm, Musée des Augustins, Toulouse.

773 Vgl. Schaarschmidt 1902, 234f.

774 Christian Kröner, Herbstlandschaft mit Rotwild, 1895, 80 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Quelle: Kunsthaus Lempertz).

775 Joseph Willroider, Heranziehendes Gewitter, Radierung, Radier-Club Düsseldorf, Heft 1, Museum Kunstpalast Düsseldorf.

776 Pieter Bruegel d.Ä., Landschaft mit der Elster auf dem Galgen, 1568, Öl auf Eichenholz, 45,9 x 50,8 cm, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt / Jan Brueghel d.Ä., Gebirgslandschaft mit Ausblick auf ein Flusstal, vor 1600, Öl auf Eichenholz, 34,5 x 41 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

hatte. Dieser zeigte in einigen Werken den gleichen Aufbau.⁷⁷⁷ Was schlussendlich nicht verwundert, da sich Johann Wilhelm Schirmer sowohl in seiner Zeit in Düsseldorf als auch ab 1854 in Karlsruhe mit dem Thema Waldlandschaft beschäftigte⁷⁷⁸ und sich dies auch in seinen Graphiken niederschlug.⁷⁷⁹ In einigen Radierungen zeigt sich sogar eine ähnliche Komposition von Vorder-, Mittel- und Hintergrund,⁷⁸⁰ jedoch ist der Standpunkt bei Schirmer nicht in dem Maße erhöht wie bei Thoma. Darüber hinaus finden sich geschlossene und beinahe geschlossene Waldlandschaften in Schirmers graphischem Œuvre, die eine intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema bezeugen.⁷⁸¹ Die Beschäftigung mit dem Motivkreis der Waldlandschaft oder der in größerer Anzahl vertretenen bewaldeten Landschaften reicht demnach vom 16. Jahrhundert, wo als Staffage noch vielfach Szenen aus der Bibel und aus Heiligenlegenden auftauchen, bis ins ausgehende 19. Jahrhundert. Die Malerradierer der Düsseldorfer Malerschule verbanden traditionelle Waldlandschaftsmotive der Niederländer, wie von Ruisdael oder Bruegel, mit Entwicklungen der französischen (Poussin und Lorrain) und englischen (Constable) Landschaftsmalerei. Sie orientierten sich außerdem an Düsseldorfer Größen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Schirmer und Lessing, und nahmen Elemente von zeitgenössischen Kollegen auf (Thoma). So entstanden sowohl nahsichtige Teilausschnitte von Wäldern als auch Ansichten, die in der Perspektive Überschaulandschaften verpflichtet sind, in denen der Wald eine eher untergeordnete Rolle spielt.

Die Anzahl der Dorflandschaften übertrifft die bereits besprochenen Bereiche – Winter- und Waldlandschaften – noch um ein Vielfaches. Es handelt sich etwa um 20 Radierungen, die dem Bereich Dorflandschaft im weitesten Sinne zuzuordnen sind, sich jedoch noch einmal in vier Unterkategorien teilen lassen.⁷⁸² Die Präferenz dieses Themas scheint dem Umstand geschuldet, dass mit der Übernahme Eugen Dückers als Professor

777 Hans Thoma, Rheintal bei Säcking, 1881, Öl auf Leinwand, 77,4 x 106 cm, Privatbesitz / Hans Thoma, Blick auf ein Taunustal, 1890, Öl auf Leinwand, 113,3 x 88,8 cm, Neue Pinakothek, München, 7834.

778 Johann Wilhelm Schirmer, Blick auf die große Terrasse des Heidelberger Schlosses (Waldlandschaft mit Viadukt/Arkaden des Heidelberger Schlosses), um 1851/59, Öl auf Pappe auf Leinwand, 40 x 52 cm, Inv.-Nr. M4213 (Rhld.-Kat. 60).

779 Johann Wilhelm Schirmer, Der Wald mit dem schleichenden Fuchs, um 1829, Radierung, 22 x 32,5 cm, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Inv. Nr. 19/599.

780 Johann Wilhelm Schirmer, Burgreste bei Meyringen, 1843, Radierung, 16,6 x 26,5 cm, Museum Kunstpalast Düsseldorf, FP 16-292 / Johann Wilhelm Schirmer, Abend bei Albano, 1844, 19 x 27,2 cm, Kunsthalle, Bremen, Inv.Nr. 31360.

781 Johann Wilhelm Schirmer, Aus dem Park Chigi, 1844, Radierung, 18,9 x 26,4 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Nr. 1964/3858/6 / Johann Wilhelm Schirmer, Der Waldstrom mit den Störchen, 1845, Radierung, 31,1 x 29 cm, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Nr. 1964/3858/2.

782 Vgl dazu Kapitel 5.4.3

für Landschaftsmalerei, die unspektakulären Motive der näheren Umgebung von Düsseldorf an Bedeutung gewannen und als Inspiration dienten. Diese zu damaliger Zeit ländlich geprägte Gegend lieferte zahlreiche Anregungen für dörfliche Darstellungen, die auch Eingang in die Graphiken fanden.

Am produktivsten in diesem Bereich war mit Abstand Eugen Kampf, der seine Ausbildung nicht nur in Düsseldorf genossen, sondern davor in Antwerpen an der Kunstakademie gelernt hatte. Er schuf elf Radierungen, die sich dem Thema auf intensive Weise widmen. Exemplarisch soll hier das Werk mit dem Titel »Dorfstraße mit Frau« besprochen werden (Abb. 129). Auf diesem führt ein orthogonal angelegter Weg bis weit in den Bildmittelgrund. Rechter Hand wird er von Häusern gesäumt, links befinden sich Felder. Am Horizont kann man Hügel und Bäume ausmachen. Auf dem Weg sieht man nur eine gebückte Frau in Rückenansicht. Motivisch lehnt er sich an Darstellungen der Niederländer des 17. Jahrhunderts, wie sie zum Beispiel Esaias van de Velde schuf, an.⁷⁸³ Dieser nutzte ebenfalls einen orthogonalen Weg, der von Feld und Dorf gesäumt wurde. Bedeutend früher und für die Künstler des 17. Jahrhunderts wegweisend war der Meister der kleinen Landschaften, der schon um 1550/60 in Antwerpen tätig war und einige Landschaftszeichnungen, die in der Folge (1559 und 1561) als Radierserien bei dem Verlag von Hieronymus Cock erschienen, geschaffen hatte.⁷⁸⁴ Diese gelten als Grundlage der gesamten nachfolgenden Entwicklung der Dorflandschaft.⁷⁸⁵ Einige seiner Arbeiten weisen, die von Kampf adaptierte Aufteilung auf.⁷⁸⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass Eugen Kampf auf Grund seines Studienaufenthaltes in Antwerpen die Arbeiten des Meisters der kleinen Landschaften bekannt waren. Er setzte diese Motive ebenso in seinen Malereien um,⁷⁸⁷ die ähnlich wie seine Graphiken mitunter zur Monotonie neigten.

783 Esaias van de Velde, Dorf hinter Feldern (Spaarnwoude), zw. 1614 und 1616, Radierung, 8,6 x 18 cm, Archiefdienst voor Kennemerland, Haarlem.

784 Vgl. Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, S. 389.

785 Vgl. ebd., S. 186.

786 Abbildungen ebd., S. 390.

787 Eugen Kampf, Mutter und Tochter auf der Dorfstraße, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Privatbesitz (Abbildung: Lempertz) / Eugen Kampf, Flämisches Dorf, Öl auf Leinwand, 61 x 81 cm, Privatbesitz (Abbildung: artnet).

Etwa zeitgleich entstand ein Bild des Düsseldorfer Malers Olof Jernberg das eine vergleichbare Komposition zeigt.⁷⁸⁸ Somit wird deutlich, dass sich auch andere von den Düsseldorfer Künstlern an niederländischen Vorbildern orientierten bzw. von einander Themen übernahmen.

Neben Eugen Kampf setzte sich auch Helmuth Liesegang mit dem Thema der dörflichen Landschaft auseinander. Seine Radierungen bestehen aus einem tiefen Vordergrund, der erst im Mittelgrund durch eine Dorfsilhouette aufgebrochen wird (Abb. 95), daher handelt es sich nicht im klassischen Sinne um eine Dorflandschaft. Zwar kann man in seinem Fall die Städte nicht eindeutig benennen, jedoch erinnert die Motivik an Arbeiten von Rembrandt wie der »Ansicht von Amsterdam vom Kadijk«,⁷⁸⁹ in der er in analoger Weise den Vordergrund ausbreitet und sodann im Mittelgrund das Weichbild der Stadt zeigt. Über allem erstreckt sich der weite Himmel, der sowohl klar als auch wolkenverhangen sein kann. Liesegang, der in seinen Malereien deutlich impressionistische Einflüsse verarbeitete,⁷⁹⁰ scheint sich bei seinen Radierungen an den niederländischen Vorläufern orientiert zu haben. Gleichermaßen scheint eine Auseinandersetzung mit Panoramalandschaften, wie sie Goltzius, Ruisdael oder Segers schufen, sehr wahrscheinlich.⁷⁹¹

Die verbleibenden Radierungen, seien sie nun Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts (Abb. 71, 72, 77) entstanden oder dem ausgehenden Jahrhundert (Abb. 78, 130, 131) zuzuordnen, orientieren sich alle an der Komposition der Dorflandschaften, wie sie durch die Niederländer im 16. und 17. Jahrhundert, durch die keilförmige Tiefenlandschaft oder die orthogonale Konstruktion, geprägt wurde.

788 Olof Jernberg, Abend an der Dorfstraße mit Bäuerin, 1900, Öl auf Leinwand, 43,5 x 57 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 211.

789 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Ansicht von Amsterdam vom Kadijk, zw. 1640 und 1642, Radierung, 10,8 x 15,4 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

790 Helmuth Liesegang, Auenlandschaft, Öl auf Holz, 26,5 x 35 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 217 / Helmuth Liesegang, Herbst im Düsseldorfer Hofgarten, Öl auf Leinwand, 62 x 81 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 248.

791 Hendrick Goltzius, Landschaft bei Haarlem, 1603, Feder in Braun, 7,9 x 19,9 cm, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Paris / Jacob van Ruisdael, Bleichwiesen bei Haarlem, um 1670/75, Öl auf Leinwand, 62,2 x 55,2 cm, Kunsthaus Zürich, Stiftung Prof. L. Ruzicka / Hercules Segers, Das Tal, 1620er Jahre, Öl auf Leinwand auf Holz, 29,3 x 45,7 cm, Museum Boijmans Van Beunigen, Rotterdam.

Anklänge an den Typus der Dünenlandschaft sind besonders bei Olof Jernberg augenfällig (Abb. 130, 131), der unter wolkenverhangenem Himmel die Landschaft im



Abbildung 130: Olof Jernberg: Heidelandschaft, 1892, Radierung, 10,2 x 14,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9190 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 183.

Kontrast dazu dunkel ausbreitet, wie es Ruysdael oder Santvoort taten.⁷⁹² Lediglich die Arbeit Arthur Kampfs fällt durch die Zurückgenommenheit aller Elemente auf (Abb. 81). Die Abbildung zeigt ein weites Grasland, das durch einen Weidezaun etwa mittig diagonal geteilt wird. Ein angeschnittener Baum am rechten Bildrand fungiert als Repoussoirmotiv. Im Hintergrund kann man zusätzlich ein kleines Gehölz ausmachen. Sowohl das Grasland als auch der Himmel scheinen so gut wie nicht strukturiert zu sein. Bei dieser Arbeit han-

delt es sich nicht um eine Dorflandschaft, jedoch soll sie den Endpunkt der Entwicklung markieren. Statt der in den Fokus gerückten Häuser mit Dorfstraße und Feldern wird hier der Blick auf eine offene Landschaft geboten. Sehr deutlich wird in diesem Abschnitt der Dorflandschaften aber die Nähe der Düsseldorfer Künstler zu den niederländischen Vorbildern, die hier unverkennbar dominieren.

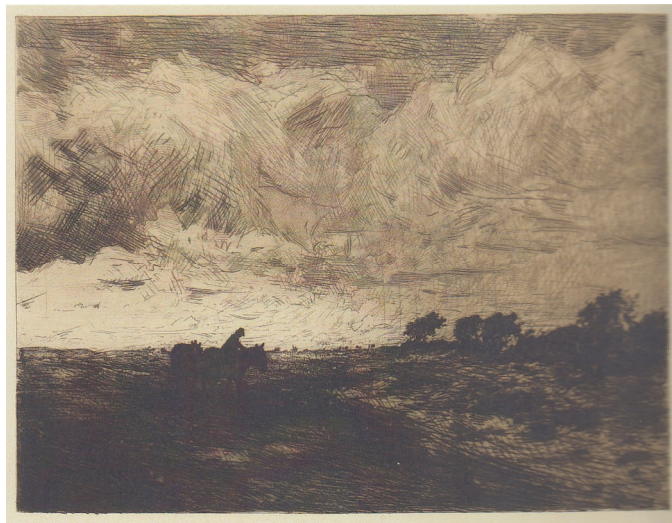


Abbildung 131: Olof Jernberg: In den Dünen, 1900, Radierung, 20,1 x 26,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9212 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 201.

Die Entwicklung der Flusslandschaften als eigenes Thema geht einher mit der Spezialisierung der Künstler in den Niederlanden des 16. und 17. Jahrhundert. Die Düsseldorfer Maler und Malerradierer

⁷⁹² Pieter Dirksz. Van Santvoort, Landschaft mit Feldweg und Bauernhaus, 1625, Öl auf Eichenholz, 30 x 37 cm, Staatliche Museen, Berlin / Salomon van Ruysdael, Dünenlandschaft, 1633, Öl auf Holz, 33,5 x 44 cm, Museum Wasserburg Anholt, Fürst zu Salm-Salm, Isselburg.

widmeten sich diesem Motiv erst im ausgehenden 19. Jahrhundert. Besonders häufig tat dies Helmuth Liesegang, was womöglich seiner Präferenz für die niederrheinische Umgebung geschuldet ist. Bei zahlreichen Gemälden aus diesem Motivkreis⁷⁹³ verwundert es nicht, dass er sich auch in seinen Graphiken damit beschäftigte. Vier von den fünf Werken weisen einen diagonalen Flusslauf auf, an dessen Ufern sich Felder oder auch Ansammlungen von Häusern ausbreiten. Exemplarisch soll hier die »Niederrheinische Landschaft« besprochen werden (Abb. 132), die sehr anschaulich die diagonale Komposition verdeutlicht, indem der Flusslauf von der linken unteren Ecke bis zum Horizont rechter Hand führt. Dieser wird von Bäumen gesäumt. Das umgebende Land ist mit hohem Gras bewachsen. Im Mittelgrund links ist der Blick auf einen Kirchturm freigegeben. Diesen schmalen Flusslauf findet man auch in seinen Gemälden.⁷⁹⁴ Dagegen breitet sich der Fluss in seinen anderen Darstellungen breit über den Vordergrund aus und signalisiert dadurch eine landschaftliche Weite, wie sie ebenso in den Werken der Niederländer im 17. Jahrhundert zum Tragen kam.⁷⁹⁵ Hier findet man zwar eine Präferenz für die diagonale oder orthogonale Flusslandschaft, aber das Gewässer dominiert den gesamten Bildraum. Augenfällig ist die Parallele der Radierung »Städtchen am Fluss« (Abb. 133) mit einer Arbeit Rembrandts, in der ebenfalls eine rundbogige Steinbrücke der Blickfang und Zielpunkt des Wasserlaufes ist.⁷⁹⁶ Deutlich wird demnach Liesegangs Motivaufnahme der niederländischen Vorbilder, wobei die erstgenannte Radierung »Niederrheinische Landschaft« durch ihren schmalen, gezackten Fluss aus diesem Schema herausfällt.

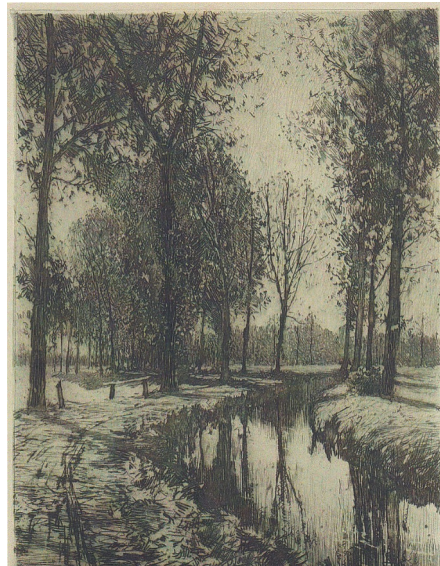


Abbildung 134: Olof Jernberg: Landschaft, 1894, Radierung, 19,1 x 13,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9202 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 194.

793 Helmuth Liesegang, Winter im Düsseltal, Öl auf Leinwand (Abbildung: Van Ham) / Helmuth Liesegang, Wintertag am Niederrhein, Öl auf Leinwand, 46 x 66 cm (Abbildung: Düsseldorfer Auktionshaus) / Helmuth Liesegang, Altwasser am Niederrhein.

794 Ebd.

795 Pieter Bruegel d. Ä., Flusslandschaft Basrode, Staatliche Museen Berlin / Jan Brueghel d. Ä., Dorf mit Kanal, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.

796 Rembrandt, Landschaft mit Steinbrücke, um 1638, Öl auf Holz, 29,5 x 42,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

In ähnlicher Weise setzten jedoch Olof Jernberg und Eugen Dücker, zwei Zeitgenossen von Liesegang, das Motiv Flusslandschaft in ihren Radierungen um (Abb. 134, Abb. 135). Beide in Hochformat angelegten Arbeiten zeigen einen schmalen, von der



Abbildung 135: Eugen Dücker: Landschaft, Radierung, Künstlerheft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8589. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 152.

rechten unteren Bildecke nach links in die Tiefe führenden Fluss, der sich, von Bäumen umgeben, durch eine Graslandschaft zieht. Da alle drei Künstler der Düsseldorfer Malerschule sich motivisch der niederrheinischen Landschaft widmeten, wäre es nicht verwunderlich, wenn dieses Flussmotiv bei ihnen seinen Ursprung hätte. Die Region des Niederrheins, die durch weite Graslandschaften mit Fluss-, Bach- und Kanalläufen und charakteristischen Bäumen wie der Kopfweide gekennzeichnet ist, war für die Düsseldorfer Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein beliebter Ausflugsort, der zu zahlreichen Darstellungen anregte.⁷⁹⁷ Nicht zuletzt durch die Berufung Eugen Dückers als Professor für die

Landschaftsklasse im Jahr 1874 und dessen Einfluss veränderten sich die Motive deutlich im Gegensatz zu seinem Vorgänger Oswald Achenbach, der seine Landschaften komponierte und stets ein besonders beeindruckendes Moment, sei es in der dargestellten Stimmung oder im Ausschnitt bevorzugte. Dücker hingegen, der einen „ausgeprägten Naturalismus vertrat“, bevorzugte eine „möglichst exakte Wiedergabe vorgefundener Wirklichkeitsausschnitte in ihrer momentanen Erscheinung.“⁷⁹⁸ Durch diese Präferenz etablierte sich die „paysage intime“ mit Motiven der näheren Umgebung von Düsseldorf und wirkte bis ins 20. Jahrhundert hinein als stilbildend für die Düsseldorfer Landschaftsmaler. So ergab es sich, dass die Flusslandschaft auch in dieser Ausprägung Einzug in die Graphik

⁷⁹⁷ Max Clarenbach (1880-1952), Winterlandschaft am Niederrhein (Altwasser bei Wittlaer), Öl auf Leinwand, 55,5 x 65,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 168 / Hermann Grobe (1857-1938), Niederrheinlandschaft, Öl auf Leinwand, 60 x 80,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 128 / Johann Jungbluth II. (1860-1912), Niederrheinische Winterlandschaft am Abend, Öl auf Holz, 24,6 x 36,6 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 12.

⁷⁹⁸ Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, S. 86.

hielt und neben den stark niederländisch geprägten Arbeiten als Neuinterpretation eines alten Themas angesehen werden kann.

Um eine ungewöhnliche Arbeit im Œuvre von Eugen Kampf handelt es sich bei der Radierung, die eine Schleuse darstellt (Abb. 85). Diese quadratische Flusslandschaft, die im Vordergrund eine treppenartige Schleusenkonstruktion zeigt, die das Wasser kaskadenartig hinabstürzen lässt, passt nicht in die Reihe der Dorflandschaften, die Kampf ansonsten radiert hat. Auch findet sich keine vergleichbare Arbeit unter den anderen Künstlerradierungen der Düsseldorfer im ausgehenden 19. Jahrhundert. Womöglich inspirierte ihn ein Holzschnitt von Hendrick Goltzius aus dem 16. Jahrhundert.⁷⁹⁹ Diese zeigt in einem beinahe quadratischen Format einen Flusslauf, der sich im Vordergrund über eine Steinstufe als Wasserfall ergießt. Ein an der rechten Bildseite stehendes Haus mit Mühlrad macht auf die Nutzung des Wasserfalls aufmerksam. In Kampfs Radierung befindet sich am rechten Ufer eine kleine Hütte. Hier wird jedoch nicht deutlich, ob diese in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Wasserlauf steht. Offensichtlich beschäftigte sich Eugen Kampf neben seinen zahlreichen sowohl malerischen als auch graphischen Darstellungen von zum Teil monotonen Dorflandschaften auch mit für ihn untypischen Bildmotiven.

Eine weitere Kategorie der Flusslandschaften sind die, in denen das Gewässer parallel zum unteren Bildrand verläuft. Dies kann sehr deutlich sein, wie in dem Beispiel von Arthur Kampf (Abb. 87), bei dem die dargestellten Ebenen (Ufervordergrund-Flussmittelgrund-Uferhintergrund) in horizontaler Schichtung angelegt sind. Entsprechend verhält es sich in den Arbeiten August Deussers, wo die Wasserfläche die ganze untere Bildhälfte und damit den Vorder- und Mittelgrund einnimmt, den das jenseitige Ufer begrenzt (Abb. 86). Kompositionen dieser Art sind vielfach vorgeprägt bei Claude Monet. Die horizontale und bildparallele Schichtung, die eine Reduktion der Tiefenräumlichkeit und eine Akzentuierung der Bildfläche bedeutet, begegnet – als Folge einer Auseinandersetzung mit japanischen Farbholzschnitten – aber auch bei van Gogh und anderen Künstlern in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Eine Sonderform der Flusslandschaften stellen die Wassermühlenbilder dar. Dieses Themenfeld gehörte „zum festen Motivrepertoire“⁸⁰⁰ der Düsseldorfer Maler und

799 Hendrick Goltzius, Landschaft mit einem Wasserfall, um 1597/98, Holzschnitt, 11,4 x 14,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

800 Pickartz, Christiane: Landschaften der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 37–52, S. 39.

wurde bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch Schirmer und Scheuren etabliert. Nicht nur in zahlreichen Gemälden,⁸⁰¹ sondern auch in Grafiken kamen Mühlen eine zur Darstellung.⁸⁰² Um die Jahrhundertmitte führte Andreas Achenbach das Thema weiter und nutzte es sowohl für großformatige Leinwandbilder⁸⁰³ als auch für kleinere Graphiken.⁸⁰⁴ In beiden Medien verstand es Achenbach, einen Flusslauf mit Mühle und die dörfliche Umgebung mit Häusern, Bäumen und Staffagefiguren souverän zu verbinden. Er blieb mit seinen Kompositionen motivisch sehr nah an den Düsseldorfer Vorläufern und führte das Motiv bis zum ausgehenden Jahrhundert fort.⁸⁰⁵ In entsprechender Manier nahm der Schüler Achenbachs, Paul Köster (1855–1946), in seinen Mühlendarstellungen das Motiv auf.⁸⁰⁶ Und auch ein Schüler von Eugen Dücker, der mit seinem Wirkkreis am Ende des Jahrhunderts steht, setzte das Motiv der Mühle in einem Gemälde um und orientierte sich an den in Düsseldorf tradierten Vorlagen.⁸⁰⁷ Somit bleibt dieses traditionelle Bildmotiv bis zur Jahrhundertwende bestehen, lediglich in der Umsetzung zeigen sich Veränderungen,⁸⁰⁸ wobei es sich größtenteils um eine Verbindung von Wald- und Flusslandschaft mit einer Mühle handelt. Ihrerseits hatten sich die Düsseldorfer Künstler zweifelsohne an den niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts orientiert. In diesem Zusammenhang seien Maler wie Jacob van Ruisdael oder Meindert Hobbema genannt, die im Folgenden in Bezug auf die Künstlergraphiken des letzten Viertels noch näher untersucht werden sollen.

Unter den Radierungen der besprochenen Zeitspanne lassen sich fünf Werke, sowohl der älteren wie der jüngeren Generation, finden. Dabei handelt es sich um die Darstellung sowohl von Wind- als auch von Wassermühlen (Abb. 72, Abb. 136, Abb. 83).

801 Caspar Scheuren, *Alte Wassermühle im Wald*, um 1830/43, Historisches Museum am Strom, Bingen / Johann Wilhelm Schirmer, *Landschaft mit Mühle im Morgenbachtal*, 1833, Öl auf Leinwand, 77 x 68,5 cm, Museum Kunspalast, Düsseldorf, 4442.

802 Johann Wilhelm Schirmer, *Die Mühle in der alten Burg*, 1829-33, Radierung, 25,4 x 33,8 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, FP 16038 / Johann Wilhelm Schirmer, *Die Mühle am Wald*, um 1845, Radierung, 23,8 x 34,2 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, FP 16036.

803 Andreas Achenbach, *Große Erftmühle mit drei Rädern*, 1868, Öl auf Leinwand, 118 x 175 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. A3 / Andreas Achenbach, *Wassermühle vor einer Kirche*, 1897, Öl auf Leinwand, 37,5 x 46 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. A11.

804 Andreas Achenbach, *Die Wassermühle mit dem angeschwollenen Bach*, 1862, Radierung, 14,1 x 20,8 cm, Privatsammlung / Andreas Achenbach, *Dorfhäuser mit Mühle*, 1862, Radierung, 12,2 x 18,7 cm, Privatbesitz.

805 Andreas Achenbach, *Wassermühle vor einer Kirche*, 1897, Öl auf Leinwand, 37,5 x 46 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. A11.

806 Paul Köster, *Bei der Wassermühle*, Öl auf Leinwand, 81 x 101 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 5 / Paul Köster, *An der alten Mühle*, Öl auf Leinwand, 65,5 x 94,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 131.

807 Heinrich Böhmer (1852-1930), *Waldlandschaft mit Wassermühle*, Öl auf Leinwand, 75,5 x 106 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 92.

808 Vgl. ebd.

Wie bereits erwähnt wird die Mühle als Windmühle ins Bild gesetzt (Abb. 137). Wie erwähnt, fand die Mühle schon in den Bildern der Niederländer weite Verbreitung. Dies ist nicht verwunderlich, insofern Mühlen ein charakteristisches Element der niederländischen Landschaft waren und sind. So waren sie stets Teil einer Stadtansicht, wie sie beispielsweise schon Rembrandt oder Visscher in ihren Graphiken wiedergaben.⁸⁰⁹ Gerade die Radierungen von Willroider, Meißner und Deiters zeigen deutliche Anklänge an niederländische Vorbilder. Joseph Willroiders Wassermühlenmotiv (Abb. 83), mit großzügigem Mühlenhaus, dem Fluss, Bäumen und einem Pfad mit Staffagefiguren erinnert direkt an Meindert Hobbemas »Wassermühle mit großem rotem Dache«.⁸¹⁰ Nicht nur die Bildelemente entsprechen sich weitestgehend, auch die Komposition weist große Übereinstimmungen auf.

Sehr ähnlich verhält es sich mit der schon erwähnten Flusslandschaft von Gustav Meißner, das auf der rechten Bildseite eine Windmühle auf einem Hügel zeigt (Abb. 72) im Vergleich mit dem Bild »Landschaft mit Windmühle« von Jacob van Ruisdael.⁸¹¹ In beiden Kompositionen thront die Windmühle oberhalb der Ebene mit einem Flusslauf. Motivisch orientierte sich auch Gustav Wendling an niederländischen Vorbildern; seine Radierung »Am Canal« mit einer weitläufigen ruhigen Wasserfläche im Vordergrund, die ein langgestreckter Häuserkomplex und im Hintergrund eine Mühle säumen, folgt jedoch nicht mehr den Vorbildern des 17. Jahrhunderts, sondern eher Werken der Haager Schule (Abb. 138).



Abbildung 138: Gustav Wendling: Am Canal, 1894, Radierung, 8,1 x 12,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9209 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 197.

809 Rembrandt Harmensz. van Rijn, Ansicht von Amsterdam vom Kadijk, 1640-42, Radierung, 10,8 x 15,4 cm, Staatsgalerie Stuttgart / Claes Jansz. Visscher, Die Straße nach Leiden, Radierung, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

810 Meindert Hobbema, Wassermühle mit großem roten Dach, 1662-64, Öl auf Leinwand, 81,3 x 109,6 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.

811 Jacob van Ruisdael, Landschaft mit Windmühle, 1646, Öl auf Holz, 49,5 x 68,5 cm, The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Die Mühlendarstellung im Hochformat von Heinrich Deiters (Abb. 136) kommt vom Motiv eher dem Düsseldorfer Vorbild Carl Hilgers nahe, der bei seiner Arbeit »Windmühle in Schidam« einen vergleichbaren Ausschnitt wählte und gegenüber der Landschaft stärker das Gebäude der Mühle in den Fokus rückt.⁸¹² Eugen Kampf, der das Motiv der Mühle gleichermaßen in seinem malerischen Œuvre aufnahm,⁸¹³ ist der flachen niederländischen Landschaft mit orthogonal in die Tiefe führendem Weg, Feldern, Bauernhaus und Windmühle (Abb. 137) bereits in seinen frühen Ausbildungsjahren, die er in Antwerpen genoss, begegnet. Wie auch sein Zeitgenosse Helmuth Liesegang, mit dem er zusammen zu den Gründungsmitgliedern des »Sankt Lucas-Clubs« gehörte, widmete sich Kampf unspektakulären Landschaftsausschnitten des Niederrheins und der Niederlande. So verwundert es nicht, dass sich ein beinahe identisches Motiv bei Liesegang finden lässt.⁸¹⁴ Im Bereich der Mühlenmotivik zeigen sich demnach deutlich die Bezüge zu den niederländischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts, wie sie auch die erste Generation der Düsseldorfer Maler aufgenommen hatte. Zum einen erfolgte in der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine direkte Übernahme von Bildelementen und dem Aufbau, zum anderen verbanden sich traditionelle Gegenstände, frei zu einem neuen Arrangement. Des Weiteren fand eine Entwicklung bezüglich der Fokussierung statt, indem die Mühle ins Bildzentrum rückte und somit die umgebende Landschaft ein Stück weit an Wichtigkeit einbüßte.

Die maritimen Darstellungen umfassen sowohl Seestücke als auch Marinen und Küstenlandschaften. Als eigenständige Gattung der Landschaftsmalerei mit verschiedenen Teilbereichen entwickelte sich dieser Motivkreis in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Künstler wie Jacob van Ruisdael, Simon de Vlieger oder Jan van de Cappelle waren drei von deren Hauptvertretern und boten den Düsseldorfer Künstlern, die oft Studienreisen nach Holland unternahmen, eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten. Eigene Studien der Küstenlandschaft, des Meeres oder von Schiffen an der Nord- und Ostsee konnten dabei mit tradierten Bildelementen verknüpft werden. Gerade Andreas Achenbach setzte sich intensiv mit Marinen auseinander und schuf sowohl in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als auch in seinem Spätwerk am Übergang zum 20. Jahrhundert kontinuierlich großformatige Gemälde, aber auch Graphiken, die von seinen Reisen u.a.

812 Carl Hilgers (1818-1890), Windmühle in Schidam, Öl auf Leinwand auf Pappe, 28 x 19,8 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 195.

813 Eugen Kampf, Mühle in Flandern, Öl auf Leinwand, 62 x 80 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 165.

814 Helmuth Liesegang, Landschaft am Niederrhein mit einer Windmühle, Öl auf Leinwand, 32 x 42,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 114.

nach Holland, Schweden und Italien inspiriert waren. Nach Art von Schirmer orientierte er sich dabei an niederländischen Vorbildern des Goldenen Zeitalters,⁸¹⁵ wie ein Vergleich zwischen seinem Werk »Sturm an der Mole« und van Ruisdaels »Stürmischem Meer« exemplarisch zeigt.⁸¹⁶ Auch andere Düsseldorfer Maler, wie Caspar Scheuren und Andreas Dirks, beschäftigten sich mit maritimen Darstellungen, die den Künstlerradiierungen des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts als Vorlagen dienten.

Als Ausgangspunkt mag Petersens »Marine« genannte werden (Abb. 88). Diese zeigt einen Landungssteg, der weit in die bewegte See hinein sich erstreckt. In ähnlicher Weise findet sich das Motiv bei den gerade erwähnten Bildern von Achenbach und van Ruisdael. Außerdem erinnert die Graphik an ein etwa zeitgleich entstandenes Gemälde von Rudolf Jordan, auf dem eine Fischerfamilie bei tosendem Sturm auf die Rückkehr eines Bootes wartet.⁸¹⁷ Der Motivkreis des Bootsstegs reicht von den Niederländern des 17. Jahrhunderts bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, wo selbst Eugen Dücker, als Vertreter einer neuen Generation, die sich der plein-air Malerei verpflichtet sah, diesem Thema widmete.⁸¹⁸

Stark auf die niederländische Malerei bezogen hat sich ebenso Gustav Wendling, der Schüler in der Landschaftsklasse bei Dücker gewesen war, bevor er einige Jahre in Amerika arbeitete. Als Radierungen schuf er, soweit bekannt, ausschließlich maritime Darstellungen, wohingegen er als Maler auch Interieurs und Porträts schuf. In seinen zwei Werken, die sich motivisch beinahe vollkommen entsprechen, befinden sich auf einer weiten glatten Wasserfläche Segelboote, die in Richtung Küste, die als eingeschobener Keil zwischen Wasser und Himmel am rechten Bildrand für Tiefenräumlichkeit sorgt, unterwegs sind (Abb. 89). In seinem malerischen Œuvre finden sich ebenfalls Marinen, die übereinstimmende Elemente aufweisen.⁸¹⁹ Als Vorbild kann der für seine Marinen be

815 Vgl. Ausst.-Kat. 2011, S. 54.

816 Andreas Achenbach, Sturm an der Mole (Landing im Hafen bei Sturm), 1865, Öl auf Leinwand, Privatbesitz / Jacob van Ruisdael, Stürmisches Meer, 1650er Jahre, Öl auf Leinwand, 98,1 x 132 cm, Kimbell Art Museum, Texas.

817 Rudolf Jordan, Sturmläuten auf Helgoland, 1885, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung.

818 Eugen Dücker, Auf der Mole, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

819 Gustav Wendling, Auslaufende Fischerboote, Öl auf Leinwand, 57 x 80 cm, Privatbesitz / Gustav Wendling, Boote vor niederländischen Küstenlandschaft, Öl auf Leinwand, 30,5 x 45,5 cm, Privatbesitz.

kannte holländische Maler Jan van de Cappellen angesehen werden, bei dem gleichermaßen Segelschiffe, eine weite ruhige Wasserfläche und eine in der Ferne angedeutete Küste die Komposition bestimmen.⁸²⁰

In gleicher Weise greifen die Düsseldorfer Maler Andreas Dirks und ihm folgend Wilhelm und Georg Hambüchen das Motiv auf.⁸²¹ Große Dramatik und zum Teil sinnbildliche Inhalte, wie sie Andreas Achenbach in seinen Arbeiten umsetzte, fehlen bei den Radierungen von Wendling gänzlich. Vielmehr scheint eine Wiedergabe der atmosphärischen Situation das Bestreben des Künstlers gewesen zu sein. Motivisch anschließen lassen sich zwei Werke von Eugen

Kampf (Abb. 90, Abb. 139), die thematisch aus dem graphischen Œuvre des Landschaftsmalers herausstechen, da sonst beinahe nur Dorflandschaften von ihm bekannt sind. Jedoch schuf er einige Gemälde mit maritimen Darstellungen, wobei er sich sehr unterschiedlichen



Sujets, von tosender See bis Fischerbildern, widmete.⁸²²

Die maritimen Graphiken nehmen sich gegenüber den Ge-

mälden zurück, da sie im Motiv viel verhaltener und anspruchsloser sind. Den Bildinhalten nach orientierte sich Kampf bei seinen graphischen Marinen, wie Wendling, an niederländischen Vorläufern. Als Vergleich sei in diesem Zusammenhang auf das Werk »Fischer am Strand« von Jacques de Gheyn verwiesen, der ebenso anlandende Segelboote mit Fischern zeigte.⁸²³

Abbildung 139: Eugen Kampf: Fischerboot, 1894, Radierung, 15,8 x 21,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9207 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 195.

820 Jan van de Cappelle, Einschiffung vor der Küste, um 1650, Öl auf Leinwand, 61,9 x 84 cm, Toledo Museum of Art, Toledo.

821 Andreas Dirks (1866-1922), Segelboote auf hoher See, Öl auf Leinwand, 70 x 96 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 192 / Wilhelm Hambüchen (1869-1939), Schiffe im Hafen, Öl auf Leinwand, 60 x 81 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 241/1 / Georg Hambüchen (1901-1971), Heimkehr vom Fang, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 266.

822 Eugen Kampf, Fischerboote auf der Nordsee, 1884, Öl auf Leinwand, 36 x 55 cm, Privatbesitz / Eugen Kampf, Bewegte See, 1884, Öl auf Leinwand, 38 x 55, Privatbesitz.

823 Jacques de Gheyn II., Fischer am Strand, 1602, Feder in Braun, 19,7 x 30,5 cm, Städel, Frankfurt.

Eugen Dücker, in dessen Umkreis sich Kampf aufhielt, beschäftigte sich ebenfalls mit dem Thema der Segelboote am Strand,⁸²⁴ was darauf hinweist, dass es sich um ein beliebtes Motiv der Landschaftsmaler im ausgehenden 19. Jahrhundert handelte. Des Weiteren schuf auch Dücker graphische Arbeiten zum Themenkreis der Marine. Eine Radierung mit dem Titel »An der Küste« eröffnet über eine steinige Küste hinweg, einen weiten Blick auf das ruhige Meer (Abb. 92). Eine auf den Klippen sitzende Frauengestalt, zu deren Füßen sich zwei kleine Kinder befinden, erschließt dem Betrachter als Rückenfigur den Bildraum. Auch wenn man diese Graphik nicht direkt mit Caspar David Friedrichs »Mondaufgang am Meer« oder ähnlichen Kompositionen in Verbindung bringen sollte,⁸²⁵ fallen doch Anklänge an die Romantik auf. Dückers zweite Arbeit, bei der es sich um eine Lithographie handelt, zeigt lediglich einen Ausschnitt des Meeres mit bewölktem Himmel (Abb. 93). Keine Staffagefiguren oder Boote lenken von dem Natureindruck ab. Diese Art der Wiedergabe findet sich gleichermaßen in seinem malerischen Œuvre⁸²⁶ und ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass er häufig die Nord- und Ostseeküste bereiste und dort direkt vor der Natur Skizzen und Bilder anfertigte. Nicht minder scheinen ihn die Ölskizzen von Johann Wilhelm Schirmer, der die Landschaftsmalerei in Düsseldorf etablierte, beeinflusst zu haben.

Diese zum Teil an der französischen Küste entstandenen Studien zeigen nahsichtige Ansichten des Meeres und der Küste.⁸²⁷ Gerade für die frühe Entstehungszeit ist die Art der Umsetzung, die Schirmer hier wählte, beeindruckend, da sie die Entwicklungen der französischen Freilichtmalerei vorwegzunehmen scheint. Gleichwohl handelte es sich für Schirmer nur um Studien, nicht um vollendete Werke, die er im Atelier aus Versatzstücken als Ideallandschaften komponierte. Dücker, der einige Jahrzehnte später arbeitete und der noch dazu die Werke der Impressionisten kannte, schuf mit seiner Meeresansicht eine stimmungsvolle Wiedergabe eines authentischen Natureindrucks, wie es Gustav Courbet, der dem Realismus zuzuordnen ist, und dann Claude Monet getan hatten. Vergleichbar ist beispielsweise das Werk »Cliff und Porte d'Amont bei schwerem Wetter« von Monet, die Darstellung »Hafen Saint Aubin« und im besonderen Maße durch seine

824 Eugen Dücker, Fischerboote am Strand, Öl auf Holz, 20 x 46 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 281.

825 Caspar David Friedrich, Mondaufgang am Meer, 1822, Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

826 Eugen Dücker, Meeresbrandung, 1903, Öl auf Leinwand auf Presspappe, 111 x 150 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 201.

827 Johann Wilhelm Schirmer, Meeresbrandung mit fernen Schiffen, 1836, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe / Johann Wilhelm Schirmer, Meeresstudie bei Etretat mit Felsküste zur Rechten, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Eindringlichkeit das Bild »Die Woge«, beide von Courbet.⁸²⁸ Eugen Dücker brachte als Nachfolger Oswald Achenbachs, der stets im Sinne traditioneller Landschaftsmalerei, für die beispielhaft Claude Lorrain steht, der Ideallandschaft verpflichtet,⁸²⁹ viele neue Impulse an die Düsseldorfer Akademie. Er knüpfte an die Errungenschaften der Landschaftsmaler der ersten Düsseldorfer Generation, wie dem „Landschaftlichen Componierverein“, an und etablierte die Arbeitsweise der zeitgenössischen französischen Landschaft.

Zum Abschluss der maritimen Darstellungen seien zwei Radierungen von Arthur Kampf genannt, von denen eine auffällt, insofern sie eine prominente Repoussoirfigur am Meer zeigt (Abb. 91), die den Blick Richtung Wasser gerichtet hat und dort badenden Frauen zuschaut. Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein Beispiel, das den Motivwechsel zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Bereich der Düsseldorfer Marinemalerei veranschaulicht.⁸³⁰ Nach Pickartz kam, neben den weiterhin gepflegten Motiven des Alltags mit der Bevölkerung am Meer, die Darstellung von freizeithlichen Aktivitäten, wie Baden und Strandspiele, hinzu.⁸³¹ In diesen Kontext gehört die Radierung Arthur Kampfs, der nicht nur durch seine vielfältigen Themen auffällt, die er in der Graphik umsetzte, sondern auch durch seine Innovationen, die damit einhergingen. Die maritimen Darstellungen der Künstlergraphik knüpfen motivisch demnach größtenteils an eine von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts begründeten Tradition an, beziehen sich aber zum Teil auch auf französische Vorbilder; die jüngeren Künstler orientieren sich überdies bereits an Kollegen der Akademie aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Der motivische Ursprung von Stadtansichten liegt in vedutenartigen Stadtpanoramen, wie sie bereits im späten Mittelalter auftauchen. Topographisch genaue Ansichten finden sich dann in der Graphik schon im ausgehenden 15. Jahrhundert, vor allem aber im 16. Jahrhundert,⁸³² wie etwa mit seinem großformatigen Holzschnitt von Anton Woensam, der die Stadt Köln zeigt, noch bevor eine Ausdifferenzierung des Genres in

828 Claude Monet, *Cliff und Porte d'Amont bei schwerem Wetter*, 1886, Öl auf Leinwand, 63,5 x 80 cm, Privatbesitz / Gustave Courbet, *Hafen Saint Aubin*, 1872, Öl auf Leinwand / Gustav Courbet, *Die Woge*, 1869, Öl auf Leinwand, 65,6 x 92,4 cm, Städel, Frankfurt, 1433.

829 Claude Lorrain, *Hafen im Sonnenuntergang*, 1639, Öl auf Leinwand, 1 x 1,3 m, Musée du Louvre, Paris, INV 4715.

830 Vgl. Pickartz 2011, 44f.

831 Vgl. ebd., S. 45.

832 Anton Woensam, *Ansicht von Köln*, 1531, Holzschnitt von 9 Stöcken, 592 x 3520 mm.

der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts stattfand. Daneben steht die Darstellung von bedeutenden Einzelbauten und Monumenten.⁸³³ In der Düsseldorfer Künstlergraphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich nur vereinzelt Arbeiten dieses Motivkreises finden. So zum Beispiel Andreas Achenbachs Illustrationen bedeutsamer Bauwerke oder Monumente für die Veröffentlichung des Reisebuches seines Vaters oder Caspar Scheurens Ansichten der Umgebung in seinen Rheinalben.⁸³⁴ Im ausgehenden Jahrhundert, insbesondere seit dem Ende der 1880er Jahre, setzten sich einige Künstler jedoch mit Stadtansichten auseinander. So kam es immerhin zu über zehn Graphiken, die diesem Bereich zuzuordnen sind. Den Ausgangspunkt bildet die in der Tradition der Vedute stehende, dabei jedoch frei komponierte Stadtansicht von August Deusser (Abb. 94), der sich nicht nur in seinem graphischen Œuvre mit diesem Thema beschäftigte, sondern auch in seinem malerischen Werk.⁸³⁵ Von einer Wiese aus blickt man auf eine raumgreifende Stadtsilhouette mit unzähligen dichtgedrängten Häusern und vor allem Kirchen. Motivisch lässt sich diese Darstellung mit dem erwähnten Holzschnitt von Woensam oder ähnliches vergleichen.

Demgegenüber zeigen die Radierungen von Helmuth Liesegang eine bestimmte Örtlichkeit. So schuf er eine Aussicht der Stadt Kleve, in der die Schwanenburg, die links davon gelegene Stiftskirche und der Kermisdahl, ein alter Rheinarm, der die Stadt halbrund umfließt, deutlich auszumachen sind (Abb. 96). In gleicher Weise entstanden Darstellungen der Geldern'schen Kade zu Rotterdam (Abb. 97) und der Liebfrauenkirche in



Abbildung 140: Helmuth Liesegang: Dordrecht, 1894, Radierung, 19,7 x 25,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9206 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 196.

Dordrecht (Abb. 140). Auffällig ist, dass sich in seinem malerischen Œuvre bisher keine solchen Arbeiten nachweisen lassen. Als Bezugspunkt läge die Radierung Rembrandts,

833 Hieronymus Cock, Das Kolosseum in Rom, 1550, Radierung, 232 x 324 mm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

834 Andreas Achenbach, Die Börse mit der Aussicht nach der Petersburger Seite, 1836, Lithographie, 11 x 14,8 cm, Privatsammlung / Caspar Scheuren, Köln, 1865-68, Farblithographie, LVR-Landesmuseum Bonn.

835 August Deusser, Der Kölner Dom von der Deutzer Wiese aus gesehen, 1910/11, Öl auf Leinwand, 46,5 x 63 cm, Antonie Deusser Stiftung.

die Amsterdam zeigt, am nächsten.⁸³⁶ Bei Heinrich Hermanns finden sich entsprechende,

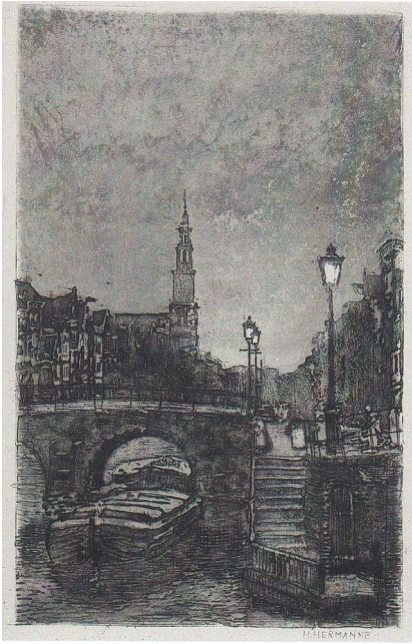


Abbildung 141: Heinrich Hermanns: Amsterdamer Prinsengracht, 1892, Radierung, 21,3 x 13,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9184 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 182.

jedoch im engeren Ausschnitt gegebene Ansichten, der Amsterdamer Prinsengracht (Abb. 141) und der Villa d'Este (Abb. 142). Es handelt sich um Radierungen im Stile der Parisansichten von Charles Meryon,⁸³⁷ der diese um die Mitte des 19. Jahrhunderts herausgegeben hatte und als einer der wichtigsten Radierer der Zeit gilt.

Zuletzt soll Themistokles von Eckenbrechers Darstellung einer orientalisch anmutenden Stadt genannt werden (Abb. 143).

Eckenbrecher, der Privatschüler



Abbildung 142: Heinrich Hermanns: Villa D'Este, 1894, Radierung, 11,6 x 8,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9204 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 193.

von Oswald Achenbach war, orientierte sich motivisch sehr stark an seinem Lehrer, der seinerseits Vorbildern, wie Claude Lorrain, und das heißt wie erwähnt der Tradition der idealen Landschaft, verpflichtet war. Seine zahlreichen Reisen einerseits und die Vorliebe für südliche und orientalische Gegenden führte zu Darstellungen, die in Düsseldorf eher die Ausnahme bilden. Dass diese Themen auch in der Graphik begegnen, ist lediglich diesem einen Künstler zu verdanken, der sich zudem nur sehr kurz in Düsseldorf aufhielt. Bildthemen dieser Art

836 Rembrandt, Ansicht von Amsterdam vom Kadwijk, zw. 1640 und 1642, Radierung, 10,8 x 15,4 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

837 Charles Meryon, Blick auf Notre Dame, 1850-54, Radierung / Charles Meryon, La Morgue, 1854, Radierung.

waren jedoch außerhalb von Düsseldorf in dieser Zeit beliebt, zum Beispiel bei dem niederländischen Künstler Marius Bauer, der seinerseits Graphiken von orientalischen Bauwerken schuf.⁸³⁸

Mehr noch als die thematischen Parallelen zwischen Gemälden und druckgraphischen Werken fallen die Motive auf, die keine Entsprechung in der Künstlergraphik der Düsseldorfer Ende des 19. Jahrhunderts gefunden haben, jedoch in der Malerei der Zeit zu finden sind. Dabei handelte es sich um Boulevardbilder, Ansichten von Städten in den Mittelgebirgen, die sehr beliebt für Studienaufenthalte waren, und italienische Stadtansichten.⁸³⁹

6.1.5 *Tierstück*

Was das Tierstück betrifft, so finden sich bei den Düsseldorfer Künstlern im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Darstellungen von Geflügel, Wald- und Wildtieren, Hunden und Pferden. Dabei hat diese Gattung einen zahlenmäßig ebenso großen Umfang wie das Porträt, auch wenn das Ansehen der Tiermaler ähnlich gering wie das der Stillebenmaler war. Nichtsdestoweniger verlegten sich ein paar wenige Künstler auf diesen spezifischen Bereich, der beim Publikum durchaus Anklang fand.

Allen voran muss in diesem Zusammenhang Carl Jutz d.Ä. genannt werden, dessen Kompositionen sich zwar vielfach wiederholten, dabei aber bei der Wiedergabe insbesondere von Vögeln wie Enten, Hühner und Pfauen sehr detailliert und naturgetreu ausfielen. Die Tradition dieser Darstellungen reicht zurück bis ins 17. Jahrhundert in den Niederlanden, wo der Künstler Melchior D'Hondecoeler (1636–1695) die Vogelmalerei für sich entdeckte.⁸⁴⁰ Vier Radierungen von Jutz aus diesem Themenkreis sind erhalten. Sie zeigen exemplarisch sein Motivspektrum, das ebenso in seinen Gemälden begegnet.⁸⁴¹ Ausgehend von Entenbildern (Abb. 144), über Hühnerdarstellungen (Abb. 145),

838 Marius Bauer (1867-1932), Moschee, Radierung.

839 Olof Jernberg, Auf dem Kurfürstendamm in Berlin, Öl auf Leinwand, 60 x 55 cm, Privatbesitz / Fritz von Wille, Blick auf Kronenburg in der Eifel, 1902, Öl auf Leinwand auf Karton, 51,5 x 40,5 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 294 / Oswald Achenbach, Die Via Marinella in Neapel mit Blick auf den Vesuv bei heraufziehendem Gewitter, um 1885-89, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

840 Vgl. Wepler, Lianne: Bilderzählungen in der Vogelmalerei des niederländischen Barocks, Petersberg 2013, S. 9-36.

841 Carl Jutz d.Ä., Enten im Wasser, Öl auf Leinwand, 22 x 27 cm, Privatbesitz / Carl Jutz d.Ä., Hühnerhof, Öl auf Holz, 10 x 14 cm, Privatbesitz / Carl Jutz d.Ä., Buntes Federvieh, 1901, Öl auf Holz, 17,5 x 23 cm, Privatbesitz.

die in seinem Spätwerk ergänzt werden durch Pfauen (Abb. 146), verstand es Jutz, mitunter eine symbolische Ebene, wie in dem Werk »Memento Mori« (Abb. 147), einzubringen. Wo er in seinen malerischen Werken bisweilen den Fokus vom Tier weg, hin zu einem weiteren Landschaftsausschnitt wählte,⁸⁴² nahm er bei seinen Radierungen einen nahen Betrachterstandpunkt ein, der es ihm ermöglichte, die Struktur des Gefieders deutlich auszuarbeiten. Die Anfänge seines Schaffens liegen vor seinem Umzug nach Düsseldorf im Jahr 1867. Bereits in seinen Jugendjahren hatte er Kontakt mit dem niederländischen Tiermaler August Knip (1819–1859), der sich unter anderem mit der Darstellung von Enten auseinandersetzte.⁸⁴³ In München, wo Jutz ab 1861 lebte, machte er die Bekanntschaft mit Anton Braith (1836–1905), dem Landschafts- und Tiermaler, der als Professor an der Akademie der bildenden Künste lehrte. Dieser konzentrierte sich zwar weitestgehend auf Rinder- und Kuhmotive,⁸⁴⁴ aber er scheint doch eine Inspirationsquelle gewesen zu sein, jedenfalls was die grundsätzliche Auseinandersetzung mit diesem Thema anging. In Düsseldorf angelangt, hielt Carl Jutz selbst Geflügel in seinem Garten, um Skizzen machen und die Tiere studieren zu können. Er verschrieb sich voll und ganz dieser Materie.

Ein vergleichbarer Werdegang lag hinter Christian Kröner (1838–1911), der 1863 nach Düsseldorf kam und vorher ebenso im Münchner Umfeld Erfahrungen gesammelt hatte. Krönens Schwerpunkt war die Jagd- und Landschaftsmalerei. Er ist mit drei Radierungen, die Rehe, Wild- und Hausschweine zeigen, in der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertreten. Bei zwei der Stücke handelt es sich um Waldlandschaften, in denen die Tiere in ihrer natürlichen Umgebung dargestellt sind (Abb. 99, Abb. 148). Tiere in einer Landschaft stellten bereits niederländische Maler, wie Roelant Savery und Jan Brueghel d. Ä. dar, die Paradiesgärten oder dichte Waldlandschaften mit exotischen oder einheimischen Tieren zeigen.⁸⁴⁵ In der Düsseldorfer Tradition findet sich in der ersten Jahrhunderthälfte zwar kein dezidiertes Tiermaler, jedoch begegnen Tiere oft als Staffage in Landschafts- oder Genrebildern und werden dabei sehr detailliert und naturgetreu

842 Carl Jutz d.Ä., Flusslandschaft mit Enten, S. 135 im Landschaftskatalog.

843 August Knip, Entenfamilie am Flussufer, 1856, Öl auf Leinwand, 50 x 42 cm, Privatbesitz.

844 Anton Braith, Kühe auf der Weide, Öl auf Leinwand, 64 x 109 cm, Privatbesitz.

845 Roelant Savery, Tiere in einer bewaldeten Landschaft an einem Bach, 1623, Öl auf Holz, 26 x 35 cm, Privatbesitz / Roelant Savery, Landschaft mit Vögeln, 1622, Öl auf Holz, 54 x 108 cm, National Gallery, Prag.

abgebildet.⁸⁴⁶ In Krönners malerischem Œuvre lassen sich eine Vielzahl von stimmungsvollen Darstellungen mit Damm- und Rotwild in seinem natürlichen Lebensraum finden.⁸⁴⁷ Darüber hinaus gibt es eine weitere Radierung Krönners, die einen Hüttejungen mit Hausschweine im Wald zeigt (Abb. 149). Der Junge hat sich gelangweilt und missmutig

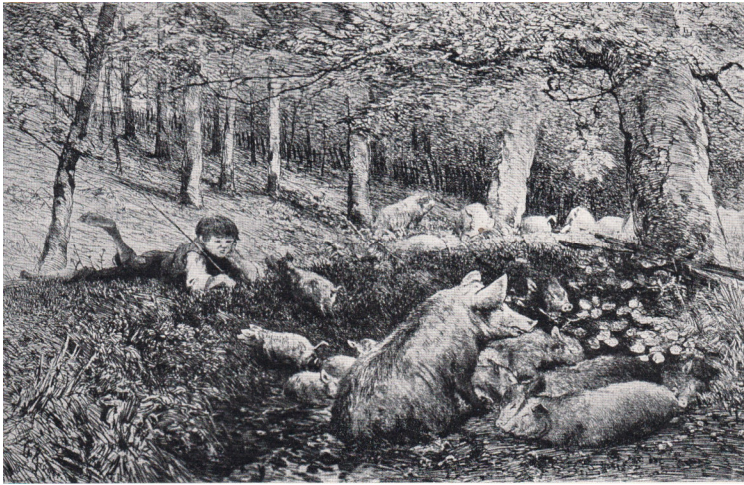


Abbildung 149: Christian Kröner: Schweineherde im Walde, Radierung, Künstlerheft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8584. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 150. im Mittelpunkt.

auf den Boden gelegt und schaut nun den Schweinen beim Sulen im Dreck zu. Als anekdotisches Element wird dabei eine direkte Gegenüberstellung mit einem Ferkel geboten, das den Jungen neugierig ansieht. Das Werk hat Berührungspunkte mit dem Bauerngenre, doch die minutiöse Wiedergabe der Tiere steht hier entschieden

Verbindungen von Genre- und Tierstücken begegnen einem auch bei anderen Düsseldorfer Kollegen, zum Beispiel bei Ernst Bosch.⁸⁴⁸ In einer Radierung zeigt er in einer Alpenlandschaft einen Bernhardiner prominent auf einem Felsen stehend.⁸⁴⁹ In Boschs malerischem Œuvre taucht der Hund als Motiv verschiedentlich auf.⁸⁵⁰ Der Hund als Bildmotiv kann zudem auf eine lange Tradition zurückblicken. Die Blütezeit einer Hundemalerei im Rahmen einer eigenständigen Gattung des Tierstückes war zwischen 1750 und 1850 in England, wo der Hund sich immer mehr als Haustier etablierte. Maler wie George Stubbs oder Thomas Gainsborough fertigten zahlreiche Werke mit Hunden

846 Albert Flamm, Heimkehrende Landleute in der Campagna, Öl auf Leinwand, 77 x 113 cm, Dr. Axe-Stiftung Nr. 233.

847 Christian Kröner, Hirschkampf, Öl auf Leinwand, Privatbesitz / Christian Kröner, Hirschrudel, 1911, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm, Privatbesitz.

848 Ernst Bosch, Der alte Schäfer und die Enkelin, 1861, Öl auf Leinwand, 51,5 x 43 cm, Privatbesitz / Ernst Bosch, Fern der Heimat, 1865, Öl auf Leinwand, 49,2 x 65,4 cm, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.

849 Ernst Bosch, Bernhardinerhund, Radierung, Museum Kunstpalast Düsseldorf, Heft 5 Radier-Club.

850 Ernst Bosch, Der alte Schäfer und die Enkelin, 1861, Öl auf Leinwand, 51,5 x 43 cm, Privatbesitz / Ernst Bosch, Fern der Heimat, 1865, Öl auf Leinwand, 49,2 x 65,4 cm, Milwaukee Art Museum, Milwaukee.

als Hauptmotiv an.⁸⁵¹ Ernst Bosch reihte sich mit seiner Radierung demnach in eine bestehende Tradition ein, wenngleich er durch die landschaftliche Umgebung eine Geschichte implizierte und nicht nur ein Porträt anfertigte, was jedoch anschaulich seine Klassifizierung als erzählender Maler unterstreicht.

Carl Friedrich Deiker, in der Künstlergraphik des ausgehenden Jahrhunderts mit einer Graphik vertreten, widmete sich hingegen mehr dramatischen Darstellungen. Seine Radierung zeigt zwei kämpfende Hirsche in hügeligem Terrain, beobachtet von zwei Rehen (Abb. 150). Dieses Bildmotiv stammte aus seinem malerischen Œuvre, wo sich eine identische Arbeit findet.⁸⁵² Womöglich stellte Deiker eigenhändig einen Nachstich eines seiner bekannten und beliebten Gemälde her, um dieses in der Mappenedition des Düsseldorfer Radierclubs einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Tiermalerei in Verbindung mit Landschaftsdarstellungen erfreute sich großer Beliebtheit und stellte neben den Genrewerken einen weiteren Schwerpunkt in den Graphiken dar. Deiker orientierte sich insbesondere an den Tierdarstellungen der Rubensschule.⁸⁵³ Er hatte somit eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten; motivisch würde man seine Radierung am ehesten mit Werken Frans Snyders in Verbindung bringen.

Am Ende sollen die Pferdedarstellungen zur Sprache kommen, die zum einen von Theodor Rocholl und zum anderen von August Deusser stammen. Bei diesen Graphiken handelt es sich nicht um Radierungen oder Kupferstiche, sondern um eine Lithographie, eine Tuschzeichnung und eine Bleistiftzeichnung. Sie sollen lediglich die Bezeichnung des Motivbereichs der Tierstücke vervollständigen und damit verdeutlichen, dass sich Düsseldorfer Künstler, hauptsächlich des späten 19. Jahrhunderts, auch mit diesem Thema auseinandersetzten. Parallelen fallen zu den graphischen Werken von Paulus Potter auf, der jeweils eine Mappe mit Kuhradierungen und mit Pferdedarstellungen herausbrachte.⁸⁵⁴

Der Motivkreis der Düsseldorfer Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts war sehr umfangreich. Aus allen großen Gattungen liegen Beispiele vor, wenn auch die An-

851 George Stubbs, A couple of Foxhounds, 1792, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Tate, London, TO1705 / Thomas Gainsborough, Tristram and Fox, 1775-85, Öl auf Leinwand, 61 x 50,8 cm, Tate, London, NO1483.

852 Carl Friedrich Deiker, Die Rivalen/Kämpfende Hirsche, Öl auf Leinwand, 75 x 105 cm, Privatbesitz.

853 Vgl. Schaarschmidt 1902, S. 232.

854 Paulus Potter, The Plough Horse

zahl divergiert. Besonders zahlreich sind Landschaftsdarstellungen, gefolgt von Genremotiven. Deutlich weniger Werke gibt es im Bereich der Historie, des Bildnisses und des Tierstückes. Stilleben fehlen gänzlich.

Vorbilder der Landschaftsgraphiken bildeten in vielerlei Hinsicht die Werke der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Dies liegt nahe, da einige Düsseldorfer Künstler ihre Ausbildung neben der Düsseldorfer Kunstakademie auch in den Niederlanden absolviert hatten. Außerdem fuhr bereits in der Frühzeit des Akademiealters die Künstler in das benachbarte Land für Studienreisen und schufen dort nicht nur Skizzen vor der Natur, sondern studierten auch die Alten Meister. Ebenso dienten die Impressionisten und zum Teil auch der französische Realismus, wie ihn Courbet etablierte, als Vorbilder. Private Fahrten von einzelnen Malern nach Paris und besonders Eugen Dücker, der ab 1872 die Nachfolge der Landschaftsklasse an der Akademie übernahm und vorher mit einem Stipendium durch Europa reiste, brachte Eindrücke der plein-air Malerei aus Frankreich mit. Darüber hinaus gab es einige wenige Arbeiten, die durch die englische Malerei des 19. Jahrhunderts, die Romantik oder die zeitgenössische französische Graphik beeinflusst waren. Mehr noch orientierten sich die Düsseldorfer Malerradierer des ausgehenden 19. Jahrhunderts an Vorläufern in der Akademie, wie Schirmer und Lessing, oder an Zeitgenossen aus dem deutschsprachigen Raum. Hervorzuheben ist die niederrheinische Flusslandschaft als neues Motiv, die meist im Hochformat von Eugen Dücker, Olof Jernberg und Helmuth Liesegang etabliert wurde. Abschließend bleibt nur zu erwähnen, dass Boulevardansichten, Bilder von Städten des Mittelgebirges sowie italienische Stadtansichten im Bereich der Landschaftsgraphiken fehlen.

Die Genregraphiken sind ebenfalls stark beeinflusst von niederländischen Vorläufern des 17. Jahrhunderts. Hinzu kommen französische Anregungen, sowohl der Malerei des 18. Jahrhunderts als auch des Impressionismus und vereinzelt des Realismus, wie er bei Courbet zu finden ist. Die erste Generation der Düsseldorfer Genremaler, wie beispielsweise Hasenclever, bildete jedoch stets die Basis. Zeitgenössische Strömungen anderer deutscher Malerzentren wie München gingen nicht an den Düsseldorfer Malerradiern vorbei. Auffällig ist, dass es in der Künstlergraphik des ausgehenden Jahrhunderts keine Darstellungen junger lesender Frauen und nur eine Kinderdarstellung gibt. Diese Themen finden sich häufig in malerischen Werken, jedoch nicht in der Graphik.

Der Bereich der Historiendarstellungen fällt mit nur 16 Werken stark gegenüber den zwei gerade genannten Bereichen ab. Anregungen bot hier die Kunst der Nazarener, die durch Cornelius und Schadow die Düsseldorfer Akademie stark geprägt hatte. Ebenso

bildeten die vorangegangenen Düsseldorfer Künstler einen Bezugspunkt für Historien- darstellungen in der Graphik; nicht zuletzt gilt dies für die zeitgenössische deutsche Ma- lerei insgesamt.

Die Bildnisse im ausgehenden 19. Jahrhundert orientierten sich an den Traditio- nen der ersten Hälfte des Jahrhunderts und somit verstärkt an der Form der Vignette, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Verbreitung gefunden hatte. Die zeitgenös- sische Porträtmalerei, sowohl in Düsseldorf als auch im ganzen deutschsprachigen Raum, hatte keinen Einfluss auf die Bildnisse in der Künstlergraphik. Eine zweite Tendenz stel- len die flüchtigen skizzenartigen Arbeiten dar. Diese haben ihre Wurzeln mutmaßlich vor allem in den Radierungen von Rembrandt; darauf deutet bei Janssens „Studienkopf“ (Abb. 32) nicht zuletzt das Helldunkel. Verwunderlich ist, dass es in der Künstlergraphik keine Selbstbildnisse gibt.

Für die Umsetzung der Tierstücke sind zum einen Parallelen zu den Tierbildern in Malerei und Graphik der Niederländer des 17. Jahrhunderts aufzuzeigen, zum anderen aber auch zur englischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Hinzu kommen deutliche Ein- flüsse der zeitgenössischen Münchner Kollegen.

6.2 Zwischen Idealismus und Realismus – Inhaltliche Auffassungen

Im folgenden Kapitel geht es darum, die bereits vorgestellten Graphiken, über die Motivkreise hinaus auf ihre inhaltliche Ausrichtung hin zu untersuchen. Wie fanden die Themen ihre Umsetzung? Woran orientierten sich die Düsseldorfer Künstler bei der Aus- führung ihrer Graphiken im ausgehenden 19. Jahrhundert? Nahmen sie zeitgenössische Tendenzen zur Kenntnis oder blieben ihre Bezugspunkte historische Vorbilder wie die Niederländer des 17. Jahrhunderts? Es empfiehlt sich dabei, exemplarisch vorzugehen, um punktuell anhand einzelner bezeichnender Werke die Bezugspunkte zu bestimmen.

6.2.1 *Historie*

Der Bereich der mythologisch-allegorischen Darstellungen bildet den größten An- teil an Historiengraphiken. Allen voran war Alexander Frenz der Düsseldorfer Künstler, der sich

diesem Themenbereich am intensivsten widmete. Dabei greift Frenz zwar auf mythologische Gestalten zurück, doch nur zum Teil, um traditionelle Stoffe oder Themen der Kunst neuerdings darzustellen. Mit »Venus Anadyomene« wird auf eine ikonographische Tradition Bezug genommen, im Vordergrund steht allerdings ein überaus sinnlich aufgefasster üppiger Frauenakt, der in kecker Pose in der Muschel über das Meer treibt (Abb. 21). Wie zuvor etwa namentlich in der Salonmalerei mythologische Themen die Lizenz für vielfach stark erotisierte Aktdarstellungen bieten mussten – genannt seien die Gemälde von Alexandre Cabanel und William Bouguereau, die ihrerseits jeweils die Geburt der Venus aus dem Meeresschaum zeigen⁸⁵⁵ –, so gebraucht auch Frenz das mythologische Thema, um einen reizvollen – aber nicht ideal überhöhten, sondern unmittelbar sinnlich-schönen Frauenakt in Szene zu setzen. Er nutzte dafür ganz unterschiedliche Vorgehensweisen und Bezugspunkte. Ähnliches gilt für die Darstellung der Diana/Luna, die leicht geschürzt, barbusig erscheint und mit einem Hasen als Jagdbeute in der Rechten, den Bogen in der Linken und mit keckem Lächeln auf den Betrachter blickt (Abb. 16).

Entgegengesetzt verfuhr er in seiner Radierung »Offenbarung«, die einen in einen Reisemantel gehüllten jungen Mann vor einer Landschaftskulisse zeigt (Abb. 15). Womöglich betritt der Mann ein ihm unbekanntes Land und lässt seinen staunenden Blick ein erstes Mal über die Landschaft gleiten. Hinter ihm steht eine junge Frau mit Schmetterlingsflügeln, die ihm eine Augenbinde abnimmt und ihm so den Blick für die umliegende Umgebung öffnet. In der griechischen Mythologie wird Psyche als Frau mit Schmetterlingsflügeln dargestellt, die als Personifikation für die menschlichen Seele steht. Die Graphik scheint verschiedene Vorbilder zu verarbeiten. Zum einen scheint Frenz von der Naturauffassung der Romantiker beeinflusst worden zu sein, indem er die Personen von exponierter Stelle aus auf die stille Landschaft blicken lässt. Zudem handelt es sich um eine gefühlvolle Umsetzung der Szene, die an Werke von Caspar David Friedrich erinnert.⁸⁵⁶ Ebenso schließen sich die geflügelten Wesen an romantische Vorbilder an, vergleicht man sie mit denen, die beispielsweise Philipp Otto Runge in »Der kleine Morgen« zeigt.⁸⁵⁷ Jedoch schwingt zum anderen in der »Offenbarung« eine Tendenz zum Symbolismus mit, wie sie das gesamte Œuvre von Alexander Frenz zu durchweben scheint. Hinzu kommen durch den gleich einem floralen Element bis in den Rahmen des

855 Vgl. Venus-Bilder einer Göttin (Ausst.-Kat.), Hg. von Alte Pinakothek, München 2001.

856 Caspar David Friedrich, Zwei Männer in Betrachtung des Mondes, 1818/20, Öl auf Leinwand, 33 x 44,5 cm, Galerie Neue Meister, Dresden.

857 Philipp Otto Runge, Der kleine Morgen, 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 85,5 cm, Kunsthalle, Hamburg.

Bildes sich schlängelnden Stoff Anklänge an den Jugendstil. Darüber hinaus scheint sich Frenz an Arnold Böcklins Auffassung orientiert zu haben, wo mythologische Gestalten von stärkster sinnlicher Präsenz in vielfach erotischen Handlungszusammenhängen begegnen, die nichts mit den griechisch-römischen Mythologie bzw. der ikonographischen Tradition zu tun haben. Entsprechend geht es nicht mehr um eine Idealisierung, sondern um eine vitale schöne Natur. Frenz verknüpft demnach verschiedene Eindrücke zu einem harmonischen Ganzen, das die Programmatik der veröffentlichenden Künstlergruppe, für die diese Graphik entstand, widerzugeben vermag.

Den allegorisch-mythologischen Teil abschließend soll auf ein weiteres typisches Werk im Œuvre Frenz hingewiesen werden. »Der thronende Tod« zeigt ein in ein stoffreiches Gewand gehülltes Skelett auf einem Steinthron sitzend (Abb. 20). Um dieses schlängeln sich auf einem Schachbrettboden Schlangen, die sich zwischen ihm und den ankommenden Menschen befinden. Die Fülle an Symbolen, wie die Schlangen für Sünde und Verfall oder das Schachbrett als Vanitassymbol, verorten die Graphik direkt im symbolistischen Umfeld, in dem vielfach surreale, nicht der Wirklichkeit entsprechende Inhalte, häufig antiken mythischen Ursprungs, in sinnbildlicher Form umgesetzt werden. Das Thema Tod spielte dabei eine signifikante Rolle, so dass sich bei einigen Vertretern des Symbolismus Werke mit ähnlichen Motiven finden lassen.⁸⁵⁸ Damit zeigt sich, dass Alexander Frenz bei mythologischen und allegorischen Themen unterschiedliche inhaltliche Auffassungen wählte. Für klassische Motive wie antike Göttinnen, bezog er sich auf eine lange ikonographische Tradition, wohingegen er für die Umsetzung visionärer Ideen an die Romantik mit ihrer gefühlsbetonten Imagination anknüpfte. Allegorien versah er mit einer reichen Symbolik und eröffnete eine Traumwelt, die nicht der Wirklichkeit entsprach und kennzeichnend für sein weiteres Œuvre werden sollte. Sein Gesamtwerk steht in dieser Hinsicht im Vergleich mit Franz von Stuck oder Edvard Munch in nichts zurück.

Der Umfang der religiösen Darstellungen in der Graphik ist nur sehr gering, was auf Grund der deutlich höheren Anzahl von Gemälden und Werken der Monumentalmalerei der Düsseldorfer Künstler verwundert. Beide zu besprechenden Arbeiten stammen von Arthur Kampf, der eine Radierung mit der Geburt Christi und Anbetung der Hirten (Abb. 9) und eine Lithographie mit einer Taufszene (Abb. 10) schuf. Dabei handelt es sich bei dem ersten Blatt um ein traditionelles Thema. Ungewöhnlich ist die Darstellung allerdings, insofern nicht wie üblich Maria mit dem Kind im Zentrum steht; vielmehr

858 Arnold Böcklin, Die Toteninsel, 1880, Öl auf Leinwand, 111 x 155 cm, Kunstmuseum, Basel /
Edvard Munch, Das Kind und der Tod, 1899, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm, Kunsthalle, Bremen.

sieht man die Muttergottes als erschöpfte Wöchnerin links auf einem Strohlager, während Josef das Kind den schon eintretenden Hirten präsentiert.

Möglicherweise wurde Arthur Kampf durch eine in Düsseldorf häufiger auftretende Darstellungsweise von Vater-Kind-Beziehungen inspiriert,⁸⁵⁹ und diese veranlasste ihn zu der ungewöhnlichen Gewichtung. Noch 1860 konzipierte Schnorr von Carolsfeld in seinem Stich der »Christi Geburt« die Szene auf traditionelle Weise (Abb. 151). Das Jesuskind steht im Mittelpunkt, umgeben von Maria, Josef, den Hirten und einer Schar von Engeln, die es ergriffen betrachten. Auch die repräsentative Architektur knüpft an die ikonographische Tradition an, in der die Christi Geburt vielfach in der Ruine eines entsprechenden Gebäudes als dem Geburtshaus vom König David gezeigt ist. Allerdings scheint es sich bei Schnorr um keine Ruine zu handeln, und von einem Stall, der traditionell in diese Ruine eingebaut ist, lässt sich nichts erkennen. Von dieser idealisierenden Auffassung der Geburt Christi unterscheidet sich Kampfs Szene durch eine entschieden realistische Darstellung. Damit steht sie dem Triptychon »Die Heilige Nacht« (1888/89) von Fritz von Uhde nahe (Abb. 152). Situiert ist diese Szene hier in einem gewölbartigen Kellerraum. Den Mittelteil dominiert Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß. Der im hinteren Bildteil auf einer Holzterasse sitzende Josef ist erst auf den zweiten Blick erkennbar und spielt eine untergeordnete Rolle. Auf den Seitenflügeln haben sich die Hirten und eine Schar von Engeln eingefunden, um das Wunder zu betrachten. Uhde zielt damit seinerseits auf eine realistische Vergegenwärtigung des Geschehens, ohne dass dies eine Profanisierung meint.⁸⁶⁰ In Kampfs Geburt Christi handelt es sich bei der Örtlichkeit wie traditionell um einen Stall. Er verändert jedoch das Geschehen im Sinne einer realistischen Auffassung, die Maria als nach der Geburt erschöpfte Wöchnerin ebenso wie die Erscheinung der Hirten als `arme Leute` in Rechnung stellt.⁸⁶¹ Kampf griff damit zeitgenössische Entwicklungen auf, für die als Beispiel auch Eduard Gebhardt mit seiner realistischen religiösen Malerei zu nennen wäre. Für Kampf dürfte allerdings auch Rembrandt ein Anknüpfungspunkt gewesen sein, der längst einer realistischen Auffassung des

859 Mai, Ekkehard: Adolph Schroedter, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 186–189, S. 188. In diesem Abschnitt bezieht sich der Autor auf Baumgärtel, Bettina: Adolph Schroedter. "Der König der Arabeske", in: Adolph Schroedter. Humor und Poesie im Biedermeier, hg. von Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie (Ausst.-Kat.), Karlsruhe 2010, 33–50, S. 45. Carl Friedrich Lessing, Der Räuber und sein Kind, 1832, Philadelphia Museum of Art, Theodor Hildebrandt, Der kranke Ratsherr, 1833, Bonn LVR-LandesMuseum, Theodor Hildebrandt, Der Krieger und sein Kind, 1832, Düsseldorf Museum Kunst Palast.

860 Vgl. Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 395.

861 Vgl. Flum 2013, 38, 168.

biblischen Geschehens den Weg bereitet hatte. In stilistische Hinsicht deutet das Hell-dunkel unverkennbar auf Rembrandt als Vorbild.

Ein ungewöhnliches Thema wählt Arthur Kampf mit seiner Darstellung der Taufe der Jünger durch Jesus an einem Fluss in der Lithographie. Im Zentrum befindet sich Jesus, der auf einem Stein steht und mit einer kleinen Schale Wasser über das Haupt eines Jüngers gießt. Hinter dem Täufling warten weitere Männer, die sich ebenfalls taufen lassen wollen. Die Jünger sind bis auf ein Gewand um die Hüften nackt und in ihren Altersmerkmalen realistisch wiedergegeben. Demütig, nachdenklich, auch scheu begegnen sie dem Taufgeschehen. Stärker noch als bei der Geburt Christi ist hier Kampfs ungeschönte realistische Auffassung zu erkennen, indem hier auch auf einen Nimbus verzichtet ist. Durch nichts erscheint Christus als Gottessohn kenntlich gemacht; die Szene mutet an wie ein Geschehen aus der Alltagswirklichkeit.

Von Kampf stammen auch zwei Geschichtsdarstellungen als ein weiterer Bereich der Historie. Bei der Radierung des gefallenen Generalfeldmarschalls Schwerin (Abb. 27) bezieht er sich ebenfalls nicht auf idealisierende Vorbilder des Klassizismus oder des späten 19. Jahrhunderts, die in Anknüpfung an religiöse Motive auf eine Überhöhung des Geschehens zielen. Kampf folgt einer realistischen Geschichtsmalerei, wie sie namentlich von Adolph Menzel – etwa mit dessen »Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen« – verfolgt wurde. Ohne irgendein Moment der Heroisierung sieht man in der Radierung vor dem zerpflogten Schlachtfeld vier Offiziere, die aufmerksam, nachdenklich auf den Gefallenen blicken, den ein fünfter, der neben der Leiche kniet, eben enthüllt.

Dasselbe gilt für Kampfs zweite Darstellung, den Rückzug der napoleonischen Armee aus Russland (Abb. 26). In einer schier endlosen Weite sieht man in einem ebenso scheinbar endlosen Zug die Reste der Grand Armée auf ihrem Rückzug aus Russland, der den Wendepunkt in Napoleons Herrschaft markiert. Kampf wandte sich auch hier von idealisierten, heroischen Darstellungsformen ab und zeigt eine wirklichkeitsgetreu anmutende Szene. Die Männer, die sich als dichte Kolonne über eine weite weiße Ebene und unter einem dunklen Himmel, der bleiern über der Landschaft liegt, bewegen, sind nur undeutlich erkennbar. Keine Details beschreiben die Individuen, nur die Gegenüberstellung der schwarzen Masse mit dem weißen Schnee bestimmt den Eindruck. Gezeigt wer-

den damit die verzweiflungsvollen Umstände, unter denen die Geschlagenen aus Russland zurückkehren. Dies steht im Gegensatz zu dem Gemälde von Adolph Northen,⁸⁶² in dem Napoleon inmitten seiner Armee prominent auf seinem Pferd gezeigt wird. Bei Arthur Kampf sind - dem wahren Sachverhalt entsprechend - lediglich Soldaten zu sehen.

Ebenso verarbeitete er das Thema in einem seiner Gemälde mit dem Titel »Rückzug aus Russland« (Abb. 110), auf dem die heimkehrenden Soldaten beim Einmarsch in eine verschneite Stadt zu sehen sind. Diese sind am Rande ihrer Kräfte in gebeugter Haltung gezeigt und werden von den Bewohnern verwundert und neugierig angestarrt. Das Geschehen ist hier nahsichtig und detailreicher als in der kleinformatischen Graphik wiedergegeben, doch in der gleichen realistischen, denkbar unheroischen Weise. Im Fokus steht das Elend der Soldaten. Sowohl in der Wahl des Motivs wie in der inhaltlichen Auffassung wird Kampfs Realismus deutlich. Auch in diesem Fall ist auf die Tradition namentlich von Menzel – oder in Frankreich Ernest Meissonnier – zu verweisen, die beide gegenüber einer idealisierenden Geschichtsmalerei eine realistische Tendenz verfolgten.

Zusammenfassend für den Bereich der Historie und hinsichtlich der inhaltlichen Auffassung ist festzuhalten, dass unter den Düsseldorfer Künstlerradiereern sehr unterschiedliche Temperamente begegnen, die sich an unterschiedlichen Vorbildern orientierten. Denkbar groß erscheint der Abstand zwischen den symbolistischen, zum Teil an Böcklin erinnernden mythologischen Darstellungen von Frenz und den zuletzt genannten Werken. Bei Kampfs Geschichtsdarstellungen fällt der ausgeprägte Realismus auf, der abweicht von nach wie vor bestehenden idealisierenden Darstellungsformen. Dies zeigt, dass in der Düsseldorfer Akademie vieles möglich war, und dass es Raum für sehr verschiedene Künstlermöglichkeiten gab.

6.2.2 *Bildnisse*

Der Bereich der Künstlerbildnisse ist nur mit einem Graphiker vertreten. Carl Ernst Forberg hatte noch in der Kellerschule seine Ausbildung als Graphiker genossen und fertigte zahlreiche Stiche nach berühmten Gemälden an. Seine Künstlerbildnisse sind alle in sehr kleinem Format gearbeitet, dabei jedoch überaus nuanciert und detailreich. Stellvertretend für über 15 Werke, die allesamt Düsseldorfer Künstler oder stadtbekannte Persönlichkeiten zeigen, soll hier die Darstellung von Wilhelm von Schadow näher betrachtet

862 Adolph Northen (1828–1876), Napoleon auf dem Rückzug von Moskau, Öl auf Leinwand, 120 × 95 cm.

werden (Abb. 39). Entsprechend seiner Ausbildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist Forbergs Werk, auf dem Schadow sachlich und detailgenau dargestellt ist, der Zeit des Frühklassizismus zuzuordnen. Forberg orientierte sich auch noch in den späten 70er Jahren des 19. Jahrhunderts an den Bildtraditionen, die sich zur Blütezeit des Bürgertums etabliert hatten. Die klare, zurückgenommene Gliederung und die einfachen Formen lassen an Vorbilder, wie die Bildnisse der Familie Tischbein denken.⁸⁶³ Forberg, der hauptsächlich reproduktiv tätig war, knüpfte in seinen Künstlerbildnissen an klassische Bildnistypen an und ist bis zuletzt als Traditionalist zu bezeichnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Porträt eines unbekanntes Mannes von Forberg (Abb. 29). Üblicherweise signierte und datierte Forberg seine Arbeiten nicht nur, sondern versah sie auch mit dem Namen des Dargestellten. In diesem Falle jedoch nicht. Dieses Beispiel kann als Ausgangspunkt für die Männerbildnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts dienen. Ihm folgt eine Lithographie von Arthur Kampf, die einen Mann mit Hut zeigt (Abb. 34). Die Technik der Lithographie ermöglicht eine malerischere Darstellung als der Kupferstich oder die Radierung, und so verwundert es nicht, dass sich die Graphik deutlich von den bereits besprochenen Radierungen abhebt. Dieser Effekt wird durch den großen Hell-Dunkel-Kontrast und die teils unscharfen Konturen unterstützt. Der Aufbau folgt jedoch der traditionellen Form einer über die Schulter hinweg gegen den Betrachter gewendeten Darstellung im Dreiviertelprofil (man denke an Vermeers »Mädchen mit dem Perlenohrring«). Stilistisch begegnet ein ähnlich realistischer Zugriff wie bei den Geschichtsbildern. Dabei ist das detailgenau durchgezeichnete Gesicht wirkungsvoll in Kontrast gesetzt zu den verschwimmenden Formen der Büste und des Huts. Man könnte zum Vergleich an die zeitgenössische Porträtmalerei von Franz Lenbach denken, der eine ähnlich effektvolle Umsetzung bietet.

Nicht zur Porträtdarstellung, sondern in den Bereich von Studien gehört, die Darstellung eines lachenden Mannes von Gerhard Janssen die hier aber abschließend mit einbezogen werden soll (Abb. 31). Gezeigt ist das Brustbild eines älteren Mannes mit Schiebermütze en face, der mit offenem Mund lacht und dabei seine Zahnlücken zeigt. Diese Ausdrucksstudie – die in einem Mappenwerk veröffentlicht wurde, schließt an eine lange Tradition an; Anknüpfungspunkte waren anscheinend die frühen Selbstbildnisse Rembrandts, der in einer Reihe von Radierungen an sich selbst Ausdrucksstudien unternahm.

⁸⁶³ Johann Anton Tischbein, Selbstbildnis im Sessel, um 1760, Öl auf Leinwand, 117 x 96 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel, 1875/1325 / Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Selbstporträt.

Die offene Strichführung lässt im Übrigen formal-stilistisch an Werke des Impressionismus denken. Eine realistische Auffassung verbindet sich hier mit der Fixierung einer lebendigen, augenblickhaften Erscheinung.

Das Bildnis einer jungen Frau mit lockigem Pony von Arthur Kampf schließt in seiner Formensprache, so wie der bereits genannte Mann mit Hut, an traditionelle Porträtformen an (Abb. 36). Im Halbprofil dargestellt, der Kopf geneigt mit vom Betrachter abgewandtem, strengem Blick, besticht die Darstellung durch ihre großen Hell-Dunkel-Kontraste und das detailliert ausgearbeitete Gesicht. Der nicht vollständig ausgearbeitete Hintergrund lenkt zunächst von der klassischen inhaltlichen Auffassung, die der Künstler mit diesem Frauenbildnis vertritt, ab. Jedoch deutet die Positionierung der Person und deren filigrane Wiedergabe auf eine der Tradition verbundene Formensprache, wie sie in der Porträtmalerei der Düsseldorfer Malerschule zu Hauf vorkam und auf die Prägung seitens Heinrich Christoph Kolbes zurückgeht. Dieser war unter Peter Cornelius an die Düsseldorfer Akademie gekommen und wurde für seine dem Klassizismus verbundenen, detailgenauen und präzise ausgeführten Bilder gelobt.⁸⁶⁴ Anders verhält es sich mit dem zweiten Bildnis von Arthur Kampf, das einen im strengen Profil und sehr nah gerückten Frauenkopf zeigt (Abb. 37). Diese Art der Darstellung gehört nicht zu den tradierten Porträtformen, sondern erinnert an Studienköpfe der Renaissance.⁸⁶⁵ Weder in einen Kontext eingebettet noch durch Merkmale des Körpers oder der Kleidung ergänzt, steht hier die Ansicht des Kopfes für sich allein und kann nicht leicht auf bestimmte Vorbilder zurückgeführt werden. Die Annahme, dass Kampf hier für eine größere Komposition eine Detailstudie angefertigt habe, liegt nahe.

Die Bildnisse in der Düsseldorfer Graphik knüpfen nach alldem vielfach an die Tradition an, wie Forberg oder Kampf zeigen. Die Bildnisgraphik verharrte in tradierten Formen und sollte zum Ausgang des 19. Jahrhunderts von der Fotografie abgelöst werden.

6.2.3 *Genre*

Der Bereich des Genres war wie in der Malerei auch in der Künstlergraphik sehr beliebt, und es entstanden zahlreiche Radierungen und Lithographien, die das alltägliche Leben,

⁸⁶⁴ Vgl. Ausst.-Kat. 2013, S. 16.

⁸⁶⁵ Leonardo da Vinci, Head and shoulders of a young woman, um 1490, Biblioteca Reale, Turin / Leonardo da Vinci, Study of the head of a warrior, Museum of Fine Arts, Budapest.

sowohl auf dem Lande als auch in der Stadt, zum Thema hatten. Besonders Darstellungen der dörflichen Welt, etwa Bauern bei der Feldarbeit in einer reizvollen Landschaft oder beim Feierabend im Wirtshaus, waren beim städtischen Publikum willkommene Motive. Dabei stand häufig eine stark idealisierte Sichtweise im Vordergrund. In diesen Kontext gehört die Arbeit des norwegischen Landschafts- und Genremalers Hans Dahl, der von 1873 bis 1881 die Düsseldorfer Akademie besuchte. Eine Radierung von ihm zeigt eine junge Frau, die mit Handarbeiten beschäftigt ist, in einer heiteren Frühlingslandschaft mit Wiesen, Blumen, einem See und umherschwirrenden Schmetterlingen (Abb. 55). Dahl vermag hier in idealisierter Weise einen Moment im Leben einer jungen Landfrau wiederzugeben. Die starke körperliche Arbeit auf dem Feld oder dem Hof wird für den Betrachter ausgeblendet. Dabei stellt er die Person und die Landschaft mit Bäumen und Sträuchern naturalistisch dar.

Ein anderes Ziel verfolgt die Radierung von Jacobus Leisten, die fünf ältere Männer um einen Tisch herum in lebhaftem Gespräch zeigt (Abb. 153). Diese tragen auffal-



Abbildung 153: Jacobus Leisten: Männer mit Hüten und Pfeifen, Radierung, Künstlerheft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8677. Bildquelle: Horn, Paul "Düsseldorfer Graphik", Düsseldorf 1928, S. 157.

lende Hüte mit großen weißen Schmuckfedern und rauchen Pfeife. Zwar hatte sich diese Art der Themen bereits im 17. Jahrhundert in den Niederlanden herausgebildet, zum Beispiel Wirtshausszenen oder diskutierende Männergesellschaften, aber hier scheint es sich nicht um eine Wiederaufnahme zu handeln, sondern um ein Interesse an volkstümlichen

Darstellungen, der man zeitgleich auch bei anderen deutschsprachigen Malern begegnet.⁸⁶⁶ In der inhaltlichen Auffassung jedoch offenbaren sich idealisierende Elemente, die das Leben auf dem Lande in ein positives Licht rücken.

Wieder anders verhält es sich mit einer Wirtshausszene von Gerhard Janssen (Abb. 154). Gezeigt werden zwei Personen. Dargestellt ist offenbar ein altes Paar, das in

⁸⁶⁶ Ludwig Knaus, Die goldene Hochzeit

stiller Zweisamkeit an einem Tisch sitzt. Der Mann hat seinen rechten Arm um die Hüfte der Frau gelegt, und die Köpfe der beiden sind zueinander geneigt. Janssen deutet mehr an als er zeigt. Die Rückansicht des Mannes und die halb verdeckte Gestalt der Frau geben keinen genaueren Eindruck von den Personen. Hinzu kommt eine skizzenhafte Gestaltungsweise. Die formale Geschlossenheit des Paares und die Geste des Alten vermitteln nichtsdestoweniger eine deutliche Vorstellung von der engen, noch immer zärtlichen Beziehung eines alten (Ehe)paars, das in einem stillen häuslichen Winkel beisammensitzt.



Abbildung 154: Gerhard Janssen: Die beiden Alten, 1894, Radierung, 13,5 x 10,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9203 D. Bildquelle: Dr. Axe-Stiftung Bonn "Wege in die Moderne", Kronenburg 2018/19, S. 193.

Den Übergang des bäuerlichen Genres zu städtischen Darstellungen stellt das Werk »Concurrenz« von Ernst Bosch dar (Abb. 56). Wie der Titel bereits vermuten lässt, handelt es sich um eine Gegenüberstellung von zwei konkurrierenden Situationen. Zu sehen ist ein Mann auf einem Weg, der seinen Pferdewagen anführt. Auf diesem ist Stroh geladen, was durch eine Plane notdürftig vor dem Regen geschützt wird. Begleitet werden Mann und Wagen von einem Hund. Im Hintergrund dieser Szene ist eine steinerne Trasse mit vorbeifahrendem Dampfzug ausmachen. Der Pfeife rauchende Mann schaut hinüber zu der Lokomotive. Es findet demnach eine Konfrontation von traditioneller Lebensweise, bei der die Waren per Fuhrwerk vom Bauern an den Bestimmungsort verbracht werden, und fortschrittlichen Entwicklungen, wie der Dampfisenbahn, statt. Lediglich durch die Wahl des Künstlers, den Wagen mit Bauern in den Vordergrund zu setzen, nimmt er eine Gewichtung vor, insofern die Veränderung durch die Industrialisierung aus der Perspektive des Fuhrwerkes als Konkurrenz dargestellt werden. Im Ausdruck des Mannes hingegen scheint sich weder Begeisterung noch Abneigung zu zeigen. Neue Entwicklungen auf Bildern zu etablieren oder die Arbeitswelt abzubilden, war um die Mitte des 19. Jahrhunderts begründet worden und führte nicht immer zu einer direkten Wertung oder Gewichtung der ungewohnten Neuerungen. Künstler des deutschsprachigen Raumes wie

Adolph Menzel mit seinem »Eisenwalzwerk« und auch Düsseldorfer Kollegen wie Heinrich Hermanns, setzten sich mit der Veränderung, die durch den industriellen Fortschritt vonstattenging, auseinander.⁸⁶⁷ Das Spektrum an Vorbildern innerhalb des bäuerlichen Genres erstreckt sich demnach von der Aufnahme tagesaktueller Entwicklungen, wie der Technisierung, die wirklichkeitsgetreu wiedergegeben wurden, ohne dabei jedoch eine Wertung vorzunehmen, bis hin zur absoluten Idealisierung der bäuerlichen Lebensverhältnisse, wo der kraftraubende Alltag einfach ausgeblendet wurde. Darstellungen, die das idyllische Landleben glorifizierten und durch den Rückbezug auf biedermeierliche Strukturen den Gegenpol zur schnelllebigen, zeitgenössischen Welt schufen, standen neben Blättern, die genau diese neue Welt darstellen wollten. Der Bereich der volkstümlichen Kunst stellte dabei einen eigenständigen Zweig der Genrekunst dar, der nicht nur identitätsstiftend sein, sondern ebenso kulturell regionale Eigenheiten bewahren sollte.

Den Kontrast zum Bauerngenre bilden die Szenen des städtischen Lebens. Dabei liegt ein breiteres Spektrum an Motiven vor. Aktivitäten, die man gemeinsam als Paar ausführt, stehen denen, die man als Einzelperson wahrnimmt, gegenüber. Beispielhaft für den Paarbereich sollen drei Arbeiten unterschiedlicher Künstler vorgestellt werden. So befindet sich das Werk mit dem Titel »Handkuss« zeitlich am Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts und lässt sich außerdem in seinen Bezügen als Ausgangspunkt verstehen. Zu sehen sind in höfischem Umfeld, eine Dame, die ihre Hand einem Herrn zu einem Handkuss reicht (Abb. 50). Diesem anschließend folgt die Radierung »Sonntag-Nachmittag«, die ein Paar bei ihrem sonntäglichen Spaziergang zeigt (Abb. 115). Die Möglichkeit eines freien Tages in der Woche noch im 19. Jahrhundert meist der Oberschicht vorbehalten, wenn auch Arbeitsgesetze im ausgehenden Jahrhundert regelten, dass die Arbeit am Sonntag eingeschränkt werden solle. Jedenfalls zeigte Ernst Bosch, der in seinen Werken häufig ein erzählendes Moment einbaute, ein junges Paar in seiner besten Kleidung, dem sogenannten Sonntagsstaat, der durch den Zylinder, den Gehrock und -stock des Mannes, dem Sonnenschirm und der Haube der Frau an zeitgenössische Kleidung des 19. Jahrhunderts denken lässt. Der Künstler orientiert sich demnach im Inhalt und in der Ausgestaltung an zeitgenössischen Vorgaben oder Strömungen, wenn auch ein biedermeierlicher Anklang mitschwingt.

Das dritte Beispiel stammt von Arthur Kampf und zeigt einen Theaterinnenraum (Abb. 48). Der Betrachter blickt, womöglich von einem Mittelgang aus, parallel zu den

867 Adolph von Menzel, Das Eisenwalzwerk, 1875, Öl auf Leinwand, 153 x 253 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Sitzreihen hinüber zu den Logen. Ein Mann mit Schnauzbart, der sich sitzend zwischen anderen Besuchern des Theaters im Parkett befindet, schaut ebenfalls in Richtung der Balkone und begegnet dort dem Blick einer hübschen Frau. Wie bereits im vorherigen Kapitel erläutert, scheint Kampf dieses Motiv impressionistischen Künstlern nachempfunden zu haben. Seine Darstellung, die eine klare dreizonige Gliederung aufweist, zeigt eine jeweils individuelle Mimik bei den Besuchern, die dem Theaterstück nicht nur mit positiven Gefühlen zu folgen scheinen.

Die Zeit neben der Arbeit wurde jedoch nicht nur mit dem Partner verbracht, sondern auch mit Freunden. So zeigt eine Graphik, ebenfalls von Arthur Kampf, zwei Männer in einem Restaurant (Abb. 46). Im Vordergrund auf dem Tisch befindet sich Essgeschirr. Die zwei Freunde, gebeugt über ein Buch, scheinen bester Laune zu sein. Im Hintergrund, mit dem Rücken zu den zwei Restaurantbesuchern, befindet sich ein Kellner, der damit beschäftigt ist Gläser zu polieren oder ähnliches zu tun. Kampf, der sich bereits bei seinen anderen Genrestücken als genauer Beobachter des alltäglichen Lebens erwiesen hat, zeigt hier über die Wahl des Bildausschnittes, die Positionierung der Protagonisten, die Mimik und Gestik wiederum seine Nähe zum sozialen Realismus.

Nur eine Radierung soll exemplarisch für das historische Genre vorgestellt werden. »Audienz beim Bürgermeister« von Max Volkhart ist situiert in einem Innenraum, der mit Fliesen verkleidet und mit Fellen auf dem Boden und Gemälden an der Wand reich ausgestattet ist (Abb. 42). Ein Mann, der in teure Gewänder gehüllt und mit einer Halskrause, die Bestandteil der Amtstrachten und sozial höhergestellten Persönlichkeiten vorbehalten war,⁸⁶⁸ ausgestattet ist, sitzt entspannt auf einem Stuhl und schaut auf einen anderen Mann, der soeben von seinem jungen Diener vorgestellt wird. So wie es der Titel nahelegt, bittet der in eine leichte Verbeugung begriffene ältere Mann um eine Audienz bei dem sitzenden Bürgermeister. Weniger das Thema, das es in der niederländischen Malerei nicht gibt, als vielmehr die Komposition insgesamt, das Interieur mit Delfter Fliesen, einem Vorhang und großformatigen Ölgemälden, die Kostüme und auch die detaillierte Umsetzung beziehen sich auf niederländische Vorbilder des 17. Jahrhunderts. Wie in der Malerei, so war auch in der Graphik das historische Genre im mittleren und späten

⁸⁶⁸ Schon der Begründer der Niederlande trug diese Halskrause. Adriaen Thomasz Key, Wilhelm von Nassau-Dillenburg, Fürst von Oranien, Gründer der Niederlande, 1579, Öl auf Holz, 48 x 35 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

19. Jahrhundert beliebt. Maler wie Pieter de Hooch könnten ihm als direkte Vorbilder gedient haben.⁸⁶⁹

Als Beispiel für die Darstellung der Arbeitswelt in der Stadt soll die Radierung von Arthur Kampf, die einen Fischmarkt zeigt, betrachtet werden (Abb. 117). Ein geschäftiges Treiben auf einem nicht näher spezifizierten Platz mit Verkaufsständen, an denen Waren feilgeboten werden, und die müden Verkäufer den prüfenden Käufern gegenüberstehen, bildet den Inhalt dieses Werkes. Die dargestellten Personen gehören offensichtlich der Arbeiterklasse an. Mit einer Marktszene wählte Kampf ein Motiv, das seit dem 17. Jahrhundert in der niederländischen Malerei zu finden ist, doch zeigt er als Protagonisten betont das einfache Volk. Zudem verknüpfte Kampf die dargestellten Elemente nicht mit einer für die niederländische Malerei des Goldenen Zeitalters üblichen sinnbildlichen Bedeutung, sondern zeigt wirklichkeitsgetreu eine Alltagsszene, ohne etwas zu beschönigen. Diese Vorgehensweise trifft man oft in seinem Œuvre an, und er offenbart damit die Berührungspunkte mit den Vertretern des französischen Realismus wie Courbet oder Millet, aber auch zu den deutschsprachigen Vertretern wie Menzel und den frühen Liebermann.

Erwähnt seien an dieser Stelle noch zwei ganz andere Darstellungen, zuerst die Arbeit »Ich esse meine Suppe nicht« von Ernst Bosch (Abb. 51). Diese zeigt ein weinendes Kind und steht singulär für die sonst, sowohl in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, als auch in der zeitgenössischen Düsseldorfer Genremalerei weit verbreiteten Kinderbilder. In der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts scheint dieses Thema jedoch sonst nicht zu begegnen. Zum zweiten soll die Graphik »Spielerei« genannt werden (Abb. 52), die auf Grund ihres Motivs gänzlich aus dem Rahmen fällt. Zu sehen ist der Oberkörper eines Mannes im Profil. Dieser löst mit seiner rechten Hand einen Mechanismus an einer asiatischen Statuette aus, so dass diese Statuette mit ihrer Hand winkt. Es ist anzunehmen, dass es zu dieser Zeit üblich oder beliebt war, Asiatica zu sammeln. In jedem Falle war es jedoch ungewöhnlich, dieses Motiv aufs Papier zu bringen. Es zeugt gleichwohl von Arthur Kampfs Humor, der sonst oft das einfache Leben darstellt oder sogar sozialkritische Tendenzen verfolgt. Die inhaltliche Auffassung

869 Jan Vermeer, Herr und Dame beim Wein, 1658-60, Öl auf Leinwand, 66,3 x 76,5 cm, Gemäldegalerie, Berlin / Jan Vermeer, Das Konzert, 1664, Öl auf Leinwand, 72,5 x 64,7 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Stolen / Jan Vermeer, Der Liebesbrief, 1669, Öl auf Leinwand, 38,5 x 44 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

erinnert an Karikaturen des französischen Künstlers Honoré Daumier. Besonders augenfällig scheint der Bezug zu der Zeichnung »In der Gemäldegalerie« zu sein.⁸⁷⁰ Auch in Daumiers Werk beugt sich ein Mann herab zu einem Bild, das auf einer Kommode stehend ausgestellt wird. Kampf wählte einen engeren Ausschnitt, so dass sein Asiaticasammler wie ein Ausschnitt aus Daumiers Gemäldegalerie wirkt. Daumier gilt als einer der wichtigsten Vertreter des französischen Realismus, den Kampf als Inspirationsquelle nutzte. Darüber hinaus war Daumier einer der Wegbereiter für die Künstlergraphik, besonders seine sozialkritischen und politischen Karikaturen wurden über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt. Mit Sicherheit kannte Arthur Kampf die Arbeiten Honoré Daumiers und eine Vorbildfunktion des umstrittenen Franzosen ist nicht auszuschließen, zumal bereits bei Andreas Achenbachs Karikaturen deutliche Parallelen zu Daumier zu erkennen sind.

Motive aus den unteren Bevölkerungsschichten wurden in der Künstlergraphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts nur von Arthur Kampf aufgenommen. Dabei achtete er darauf, die Szenen wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, aber Gegensätze nicht zu kritisch gegeneinander zu setzen. Zum einen handelt es sich um eine Lithographie, die Auswanderer auf einem Schiff zeigt (Abb. 125). Im engen Ausschnitt sieht man auf einem Schiffsdeck drei sitzende und eine Handvoll stehende Passagiere, die erschöpft, missmutig und traurig ins Leere blicken. Kampf schildert hier einen in realistischer Weise eine Situation, ohne eine Wertung oder Anklage vorzunehmen. Dabei orientierte er sich wiederum an Strömungen des französischen Realismus.

Die zweite Arbeit in diesem Motivkreis trägt den Titel »Reconvalescent«, das heißt einen Genesenden (Abb. 123). Zu sehen ist ein Mann auf einen Stock gestützt. Auf seiner anderen Seite wird er durch seine Frau gestützt. Der Titel lässt vermuten, dass der Mann nach längerer Krankheit nun auf dem Wege der Besserung ist. Am Ende der Gasse wird sein womöglich erster Spaziergang an der frischen Luft durch eine Gruppe von Frauen beobachtet, die recht skeptisch dreinblicken. Arthur Kampf führte hier eine alltägliche Situation vor Augen, um Betrachtern möglicherweise beide Positionen zu verdeutlichen. Zum einen die des gesunden Mannes, der Mühe hat, sich auf den Beinen zu halten, und zum anderen die gaffende Menge, die sich das Maul zerreißt.

870 Honoré Daumier (1808-1879), In der Gemäldegalerie, Lithographie.

In der letzten Arbeit des Themenkreises stellt Kampf nun deutlicher zwei soziale Schichten einander gegenüber. Der Titel »Vor dem Theater« beschreibt den Ort der Begegnung, am Abend vor dem Beginn einer Vorstellung vor einem Schauspielhaus (Abb. 57). Auf den Stufen des hell erleuchteten Eingangs tummelt sich die illustre Gesellschaft, wohingegen auf der vorbeiführenden Straße eine ärmlich gekleidete Frau mit Säugling auf dem Arm vorbeigeht. Ihr Blick geht über ihre rechte Schulter zurück zu den sich Vergnügenden. In dieser Graphik setzte Kampf sich am deutlichsten mit der sozialen Ungerechtigkeit am Ausgang des 19. Jahrhunderts auseinander und bezog einen kritischen Standpunkt, den er nach Diskussionen um sein malerisches Werk »Die letzte Aussage« eigentlich zu vermeiden gesucht hatte. Kampf, der in seinen frühen Arbeiten eine drastische Bildsprache zur Verdeutlichung sozialer Missstände verwendete, bemühte sich gegen Ende des Jahrhunderts, weniger konfrontativ zu sein. Gerade in der Graphik widmete er sich sodann unterhaltsameren Themen wie dem Taubenzüchter oder illustrativen Aufgaben wie dem Shakespeare-Zyklus.⁸⁷¹

6.2.4 *Landschaft*

Künstlergraphiken mit landschaftlichen Motiven stellen den größten Teilbereich der hier gesichteten Blätter dar. Zahlreiche Werke, davon die Meisten als Radierungen oder in Mischtechniken ausgeführt, zeigen Wald-, Winter-, Fluss- und Dorflandschaften, aber auch maritime Darstellungen und Stadtansichten. In diesem Kapitel soll es über die Motive hinaus darum gehen, die Entwicklungsschritte bzw. unterschiedlichen Bezugspunkte in der Auffassung der Künstler nachzuvollziehen.

Den Begriff Waldlandschaft assoziiert man zum einen mit einer großen Ansammlung von Bäumen und zum anderen mit Verrichtungen, die unverkennbar mit dieser Gegend verbunden sind, wie dem Jagen oder dem Holzfällen. Joseph Willroider zeigt in seiner Radierung »Waldlandschaft«, Waldarbeiter beim Zersägen eines großen Baumstammes (Abb. 65). Motivisch orientierte sich der österreichische Landschaftsmaler an niederländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts wie Hobbema und Ruisdael, die das Thema der Waldlandschaft nachhaltig prägten. Zugleich ist bei Willroider in der inhaltlichen Auffassung das Vorbild von Johann Wilhelm Schirmers Landschaften zu erkennen.

⁸⁷¹ Arthur Kampf, Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken, nach 1900, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser Verlag GmbH, Berlin, Privatbesitz.

Dieser war in seinen Gemälden und Graphiken, noch ganz der Tradition der Ideallandschaft verpflichtet. Die Baumstrukturen erinnern darüber hinaus an Werke von Ludwig Richter (1803–1884), der ein Vertreter der Spätromantik war.⁸⁷² Willroiders Arbeit, die Ende der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts entstanden ist, ist ganz in dem Sinne einer idealisierenden Landschaft verpflichtet.

Ebenso verhält es sich bei einem Werk von Gustav Meißner. Auf diesem schlängelt sich ein ruhiger, weiter Flusslauf vom rechten unteren Bildrand bis hin zum Bildmittelpunkt (Abb. 84). An den Ufern befinden sich Bäume, und ein kleines Reh erscheint in Rückansicht mit Blick in die Weite. Der Künstler komponierte eine ideale Landschaft, indem er durch den gewundenen Flusslauf in die Bildtiefe führt, Bildelemente wie Gras oder Laub detailliert ausarbeitete und das Reh passgenau als Blickpunkt einführte. Genau solche Landschaftsradiierungen schuf Johann Wilhelm Schirmer in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in großer Zahl. Der künstlerische Grundgedanke, ausgewählte, idealschöne Landschaftsmotive in einer freien Komposition vor Augen zu bringen, entspricht – im Anschluss an die Vorbilder des 17. Jahrhunderts, namentlich Claude Lorrain und Nicolas Poussin - klassizistischen Anschauungen, wie sie bereits im Werk von Joseph Anton Koch zu finden sind.⁸⁷³ Skizzen, die in der Natur angefertigt wurden, dienten im Atelier als Grundlage für die frei komponierten Landschaften. Es entstanden demnach fiktive Landschaften in naturalistischer Ausarbeitung. Dieser Tradition ist Gustav Meißner, der seine Arbeit in der Mappenpublikation des Radier-Club Düsseldorf herausgab, verbunden und führt sie bis in das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts fort.

Auch im Bereich der maritimen Darstellungen findet man eine Arbeit, die inhaltlich Bezug nimmt auf Düsseldorfer Vorläufer, wie Rudolf Jordan oder Andreas Achenbach und somit der Ideallandschaft verpflichtet ist. H. Petersen fertigte eine Graphik, die einen Holzsteg inmitten des tosenden Meeres zeigt (Abb. 88). Die Schaulustigen auf dem Steg schauen in Richtung eines in Seenot geratenen Bootes, das sich in Schräglage befindet und brennt. Ein Rettungsboot hat sich zu diesem aufgemacht, und nun wird der Ausgang dieser Aktion verfolgt. Nicht nur Andreas Achenbach, der um die Jahrhundertmitte

872 Ludwig Richter, Waldbrunnen bei Ariccia, 1831, Öl auf Leinwand, 47 x 61 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

873 Joseph Anton Koch, Römische Ansichten, um 1810, Radierungen, Graphikfolge, Privatbesitz.

nach seinen eigenen bekannten Gemälden Graphiken mit sturmaufgepeitschtem Meer anfertigte,⁸⁷⁴ sondern auch Rudolf Jordan, der das Themenfeld des Fischerlebens und damit das wilde, unbezwingbare Meer verbildlichte,⁸⁷⁵ etablierten diesen Motivkreis im Düsseldorf-Umfeld und setzten Schwerpunkte in den inhaltlichen Bezügen, denen sich Petersen anschloss.

Fahrbachs Landschaft (Abb. 126), die in ihrer naturalistischen Darstellung noch an die Tradition der Niederländer des 17. Jahrhunderts, hinsichtlich der Bäume etwa an Ruisdael oder Hobbema, erinnert, und die sowohl hinsichtlich der Lichtführung als auch angesichts des Motivs eines Schäfers mit seinen Tieren Anklänge an die Ideallandschaften eines Claude Lorrain bzw. allgemein an bukolische Landschaften aufweist, ist doch zuletzt von diesen Traditionssträngen deutlich abzugrenzen. Die Darstellung einer isolierten Baumgruppe – hier der beiden Eichen –, deren gleichsam denkmalhafte Monumentalisierung, man könnte geradezu von einer Heroisierung sprechen, die deutlich wird im Kontext mit dem schlanken Stamm rechts des Feldweges und mit dem Schäfer – der als Maßstab die riesenhafte Größe der beiden Bäume zu erkennen gibt –, ist im 17. Jahrhundert in dieser Form nicht denkbar. Zum Vergleich könnte man hier vielmehr an Caspar David Friedrichs »Dorflandschaft bei Morgenbeleuchtung« denken, die eine isolierte Eiche als zentrales Bildmotiv bietet, die hier im Zusammenhang mit der Morgenbeleuchtung für eine „vergangene Epoche germanisch-vorchristlicher Frühzeit“ steht, während eine zweite Landschaft als Pendant „ein Bild der Gegenwart“⁸⁷⁶ meint. Oder auch an Friedrichs Bilder eines von (allerdings vollkommen entlaubten, abgestorbenen) Eichen umstandenen Hünengrabs.⁸⁷⁷ Auch an eine Landschaft wie Theodore Rousseaus Eichen-Gruppe/Apremont wäre zu denken, die möglicherweise politische Implikationen besitzt.⁸⁷⁸ Fahrbachs Landschaft scheint allerdings weder eine sinnbildlich-religiöse bzw. geschichtliche noch eine politische Bedeutung zu haben. Eher spielen Gesichtspunkte des Erhabenen und des Pittoresken – also rezeptionsästhetische Kategorien des 18. Jahrhunderts – eine Rolle. In jedem Fall geht es Fahrbach um eine malerische Inszenierung zweier

874 Andreas Achenbach, Untergang des Dampfschiffes 'Der President', 1851, Lithographie, 55,6 x 77,2 cm, Privatsammlung / Andreas Achenbach, Seesturm, 1853, Farblithographie, 14,2 x 19,7 cm, Privatsammlung.

875 Rudolf Jordan, Sturmläuten auf Helgoland, 1885, Öl auf Leinwand, Dr. Axe-Stiftung, Bonn.

876 Unverfehrt, Gerd: Caspar David Friedrich, München 1984, S. 75.

877 Caspar David Friedrich, Hünengrab im Schnee, 1807, Öl auf Leinwand, 61 x 80 cm, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2196.

878 Theodore Rousseau, Eichengruppe/Apremont, zwischen 1850-52, Öl auf Leinwand, 63 x 99,5 cm, Louvre, Paris.

majestätischer Baumriesen, die in einer weiten, sonnenbeschienenen Landschaft im Zusammenhang mit dem Schäfer (der wohlgerneht der Gegenwart und nicht der idealen Vorzeit angehört) ein geschichtliches und bukolisches Moment enthalten. Bei einer ausnehmend naturalistischen Darstellungsweise finden sich hier mithin idealisierende und realistische Elemente gleichermaßen – wie das übrigens auch für Schirmer kennzeichnend ist, der maßgeblich die Landschaftsmalerei der Düsseldorfer Akademie prägte.

Eine gleichermaßen deutliche Entwicklung zeichnete sich im Teilgebiet der Dorflandschaften ab, die eng mit den Flusslandschaften verbunden waren. Wiederum bildet ein Werk von Joseph Willroider den Ausgangspunkt. Zu sehen ist ein breiter Weg, der zwischen Bäumen und einer niedrigen Gartenmauer hindurch in Richtung eines kleinen Dorfes mit Häusern und einer Kirche führt (Abb. 71). Auf dem Weg, in Rückansicht dargestellt, befindet sich ein Pferdefuhrwerk. Die Komposition scheint idealtypisch gegliedert, alle Elemente haben ihren spezifisch festgelegten Platz, um die Gesamtansicht harmonisch wirken zu lassen. Willroider orientierte sich an Graphiken Johann Wilhelm Schirmers, der bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ähnliche Kompositionen schuf.⁸⁷⁹ Der zentral angelegte Weg, die umstehenden Bäume und Häuser sowie Staffagefiguren referenzieren dabei direkt auf klare Gliederungen mit einfachen Formen, wie sie ebenso in niederländischen Landschaftsstücken des 17. Jahrhunderts zu finden sind.

Bei dem Beispiel von Eugen Kampf ist im Vordergrund ein weitverschneites Feld zu sehen, auf dem eine ältere Frau in Rückenansicht in Richtung eines kleinen Dorfes unterwegs ist (Abb. 63). Der Künstler gibt eher die Stimmung des Momentes wieder, als auf eine naturalistische Durchgestaltung zu achten. Im Unterschied zu den vorangegangenen Beispielen sind zudem die Details nicht spezifisch genug, um den Ort genauer zu bestimmen. Im Fokus steht demnach die Atmosphäre, und ein stark gefühlsbetontes Moment kommt hinzu. Schlichte, einfache Bildmotive spiegeln die Sicht des Künstlers wider. Eugen Kampf orientierte sich dabei an den Paysage intime der französischen Maler, die Mitte des 19. Jahrhunderts aktiv waren. Ebenso gestaltet es sich bei der Radierung von Eugen Kampf, die die Ansicht eines Dorfes mit Weiher zeigt (Abb. 155). Einem vorgelagertem Grasgebiet mit kleiner Wasserfläche folgt im Mittelgrund die Ansicht eines Dorfes mit Baumbestand. Die Himmelszone ist monoton und beinahe unbearbeitet. Der Ausblick bis zum Horizont ist durch die Häuser verstellt. Kampf schichtete die Bild-

⁸⁷⁹ Johann Wilhelm Schirmer, Flusslandschaft mit Angler, Kahnfahrer, Burg und Gehöft, 1823, Radierung, 7,3 x 10,5 cm, Stadtgeschichtliches Museum, Jülich, Inv. Nr. 2010-006-5.

ebenen parallel, wählte ein unspektakuläres Sujet ohne erzählerische Staffage und arbeitete sehr frei in der Strichführung. Seine Graphik erinnert an die Freilichtmalerei, die sich zuerst in Frankreich herausgebildet hatte. Diese stand nicht mehr im Einklang mit den durchgearbeiteten, idealisierten Werken, sondern gab die subjektive Wahrnehmung von atmosphärischen Gegebenheiten wieder.

Dem gegenüber stehen die zeitlich später entstandenen Künstlergraphiken von Eugen Dücker und Olof Jernberg, die beide im Hochformat einen Flusslauf in der nieder-rheinischen Region darstellen (Abb. 135, Abb. 134). Beide Arbeiten werden durch einen sehr schmalen, gewundenen Flusslauf dominiert. Dieser ist an den Ufern von Bäumen und Graslandschaft umgeben. Weder Staffagefiguren noch eine dörfliche Szenerie lenken von der einfachen Landschaft, die die direkte Umgebung der Künstler zeigt – beide skizzierten häufig am Niederrhein -, ab. Dücker, dem zu verdanken war, dass sich nach und nach immer mehr Düsseldorfer Landschaftsmaler derartigen unspektakulären Ansichten widmeten und dabei den Fokus auf den Eindruck und die Atmosphäre legten, lieferte hier eine mustergültige Graphik, die den Grundgedanken der plein-air Malerei vollkommen entsprach. Ebenso modellhaft erscheint Olof Jernberg, der Schüler bei Dücker gewesen war, in seiner Arbeit. Beide Graphiken verdeutlichen den Bruch in der Landschaftsmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts, bei dem sich die Künstler immer mehr von traditierten Vorstellungen der komponierten Ideallandschaft lösten und dagegen, gleich den französischen Impressionisten, einen unscheinbaren Ausschnitt wählten, den sie direkt vor Ort auf die Leinwand bannten. Diese Entwicklung scheint sich im gleichen Maße in der Künstlergraphik fortgesetzt zu haben.

Die Radierung von Helmuth Liesegang, die den Titel »Winter in Kleve« trägt (Abb. 60), tendiert noch mehr zum Impressionismus. Liesegang, der als Zehnjähriger nach Kleve gekommen war, streifte bereits als Jugendlicher durch die Straßen, um Skizzen anzufertigen. Er kannte sich demnach in der niederrheinischen Stadt gut aus und stellte in der Radierung einen Blick auf die alte Stadtmauer, vermutlich die heutige Wanderstraße, dar. Es handelt sich um die Wiedergabe einer realen Situation, die lokal verortbar ist. Helle Schneeflächen heben sich vor dem dunklen Himmel und den schwarzen Fassaden ab. Die Formen verschwimmen. Der Künstler fängt in seiner Graphik die Atmosphäre eines subjektiv erlebten Momentes ein.

Eugen Dücker, der selbst vom Baltischen Meer stammte und ab 1872 Professor für Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Kunstakademie war, gab die Wasserfläche deutlich anders wieder. Er stellte in seiner Graphik »An der Küste« das Meer als ruhige

Oberfläche dar (Abb. 92). Auf einer felsigen Küste, die den Vordergrund bildet, haben sich eine Mutter und zwei Kinder eingefunden, um auf die See zu schauen. Die ruhige Wasserfläche wird nur durch ein einzelnes kleines Segelboot aufgelockert. Dieses durchbricht die Horizontlinie, die bei Dücker immer äußerst präsent ist und daher auch Dückerlinie genannt wird. Durch die wenigen Bildelemente wird die Wirkung des weiten Meeres unterstützt. Ein Moment des vollkommenen Friedens stellt sich durch die Wiedergabe der milden Landschaft und des erhabenen Ausblicks ein. Diese Auffassung des Motivs zeigen bereits die Künstler der Romantik, allen voran Caspar David Friedrich, um eine beinahe meditative Wirkung zu entfalten. Für Dücker stellte ganz subjektiv das Meer keine Bedrohung dar, sondern wirkte entspannend und einladend.

Einen Schritt weiter ging Arthur Kampf in seinem Werk, das ebenfalls einen Fluss zeigt. Bei diesem verlaufen die dargestellten Ebenen parallel zur Bildfläche (Abb. 87). Die Bildebenen erscheinen in der Fläche wie übereinandergeschichtet (Ufer – Fluss – Ufer – Himmel) und nur die im Vordergrund stehenden, alle Ebenen überspannenden Bäume erzeugen Räumlichkeit. Die dargestellte Region bleibt unklar, lediglich die Stimmung des Lichtes, das gleißend auf die Wasseroberfläche trifft, schien für Kampf im Fokus zu stehen, der sich damit an Vertretern des französischen Impressionismus, wie Claude Monet oder Camille Pissaro, orientierte.

Es zeigt sich, dass bei den Landschaften der Düsseldorfer Künstler die inhaltliche Auffassung von der Ideallandschaft, die Ruhe und Harmonie ausstrahlt und im Aufbau teils stark konstruiert ist, über niederländische Traditionen und Anklänge an die *paysage intime*, bis hin zum Impressionismus reicht.

6.2.5 *Tierstücke*

Der Bereich der Tierdarstellungen wird durch Vertreter der späten 70er und frühen 80er Jahre geprägt. Dabei stellen Carl Jutz d.Ä., Christian Kröner und Carl Deiker die Bedeutendsten dar. Alle drei gaben ihre Tiere minutiös, detailreich und naturalistisch wieder. Anatomisch korrekt zeigten sie sie in Nahansicht oder betteten sie in ihren natürlichen Lebensraum ein. Darüber hinaus wurde die Interaktion zwischen den Tieren oder typische Verhaltensweisen der Arten verbildlicht. Jutz, der sich sowohl in seinem malerischen als auch in seinem graphischen Œuvre dem Federvieh verschrieben hatte, studierte die Anatomie und das Verhalten von Hühnern und Enten in seinem Garten. Daher verwundert es

nicht, dass seine Darstellungen überaus naturalistisch sind und die Tiere in ihrem gewohnten Umfeld gezeigt werden (Abb. 144, 145, 146). Eine Auseinandersetzung mit den Spezifika verschiedener Arten setzte schon während der Renaissance ein und wurde auch in der Graphik umgesetzt.⁸⁸⁰ Doch stellten diese Arbeiten in der Regel Studien dar. Erst in der Malerei des 17. Jahrhunderts entfaltet sich das Tierstück zu einer eigenen Gattung. Daran konnte Jutz anknüpfen, wenn er mehrere Tiere in einer Komposition zusammenschloss und darüber hinaus erzählerische Elemente bot. Bei frei und harmonisch komponierten Szenerien, achtete Jutz stets darauf, dass sie realistisch wirkten. Die Kennzeichnung von einem seiner Werke mit dem Titel »Memento mori« (Abb. 147) gibt der Darstellung zusätzlich einen Symbolwert (der abgetrennte Hühnerkopf, sowie der Titel verweisen auf die Vergänglichkeit des Seins) und lässt an niederländische Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts denken.

Christian Kröner nahm dagegen wildlebende Tiere wie Rehe oder Wildschweine in den Fokus seiner Arbeiten (Abb. 99). Diese arbeitete er minutiös aus und verband sie mit ihrem natürlichen Lebensraum. Dabei wirken seine Graphiken realistisch und wie eine Momentaufnahme. In einer seiner Graphiken führte er zudem den Bereich der Tierdarstellungen mit dem Genre zusammen, indem er einen Hüttejungen beim Beobachten der sich sulenden Schweine zeigt (Abb. 149). Dem Jungen ist sehr deutlich sein Unmut anzusehen und vielmehr als die korrekte Wiedergabe der Schweine steht das erzählende Moment im Vordergrund. Damit verdeutlicht dieses Beispiel sehr schön die Verquickung verschiedener Gattungen miteinander, wie Tierstück und Genre oder Tierstück und Landschaft, was zum ausgehenden Jahrhundert hin sehr beliebt war.

Deikers Darstellung zweier kämpfender Hirsche soll hier den Abschluss bilden und steht für die Jagdstücke in der Künstlergraphik, wobei in diesem Fall als Vorbild eines seiner Gemälde diente (Abb. 150). Zu der naturalistischen Darstellung, die auch die Landschaft betrifft, kommt ein erzählerisches Moment hinzu. Die Hirsche scheinen sich auf dem Boden zu winden, die Läufe sind geknickt, die Geweihe ineinander verhakt. Ein Moment größter Anspannung und Dramatik wird hier festgehalten. Deutlich wird, dass sich die Düsseldorfer Künstler bemühten, die Tiere naturgetreu und lebendig wiederzugeben. Den Bezug zu den Niederländern im Goldenen Zeitalter zeigen die gelegentlich auftretenden sinnbildlichen Elemente, wie auch erzählerische Momente im Tierstück dort ihren Ursprung haben.

880 Albrecht Dürer, Feldhase, 1502, Zeichnung, 25 x 22,5 cm, Wien, Albertina.

6.3 Vom Naturalismus zur Abstraktion – Stilistische Analyse

In diesem Kapitel geht es, nachdem die Motive auf ihre Vorläufer hin untersucht und die inhaltliche Auffassung hinterfragt wurden, um eine stilistische Analyse. Welcher Mittel bedienten sich die Düsseldorfer Künstlergraphiker im ausgehenden 19. Jahrhundert? Wie haben sie ihre Motive umgesetzt? Orientierten sie sich an der vorangegangenen Reproduktionsgraphik oder an der zeitgenössischen Malerei und Graphik? Berücksichtigt werden soll auch die Wahl der Technik. Nutzten sie ausschließlich den Kupferstich oder die Radierung oder bevorzugten sie Mischtechniken? Exemplarisch sollen dafür einige ausgewählte Blätter untersucht werden.

6.3.1 *Historie*

Die Zahl an religiösen Darstellungen ist, wie bereits vorgelegt, sehr klein. Lediglich zwei Graphiken stehen für eine stilistische Analyse zur Verfügung. Beide stammen von Arthur Kampf. Bei der einen handelt es sich um eine Radierung, die die Geburt Jesu darstellt (Abb. 9). Die Taufszenen dagegen wurde als Lithographie gearbeitet (Abb. 10). Diese ist im Format deutlich größer und gibt naturalistisch und detailreich Christus wieder, der im Beisein von Johannes dem Täufer seine Jünger tauft. Die Anatomie der Körper, die Stoffe der Gewänder, das Wasser, die Felsen und die Bäume sind wirklichkeitsgetreu durchgearbeitet. Ein differenziertes Helldunkel von Weiß bis ins Dunkelbraun gehend, strukturieren die Darstellung und verleihen den Gegenständen Plastizität und haptische Präsenz. Deutlich unterscheidet sich die Oberfläche des fellenen Lendenschurzes von Johannes dem Täufer und Jesu Stoffkutte oder die spiegelnde Wasseroberfläche. Die Technik der Lithographie erlaubt eine malerische Gestaltung, da durch den Gebrauch von Pinsel und Lithotusche weiche Übergänge möglich sind.

Im Gegensatz dazu stellt die ‚Geburt Christi‘ eine Radierung dar. Im Format von gerade einmal 10 x 15 cm ist sie sehr klein, was jedoch für die Düsseldorfer Künstlerradierungen nicht unüblich war. Vielmehr wurde die Wirkung der Darstellungen dadurch unterstützt, dass die kleinen Platten auf A3 große Büttenpapierbogen gedruckt wurden, die folglich eine Art von großem Passepartout bildeten. Im Fokus, leicht aus der Mittelachse gerückt, steht Josef mit dem Jesuskind im Arm. Durch das weiße Gewand und den Heiligenschein, der den Kopf des Kindes umgibt, scheinen die beiden von innen heraus

zu leuchten. Die staunende Schar der Hirten und auch Maria, die am linken Bildrand auf dem Stroh sitzt, sind in dunkle Schatten gehüllt. Kampf arbeitete hier mit starken Kontrasten, um die Bedeutung der Personen hervorzuheben. Die Ausarbeitung der Personen, bis auf Maria, ist detailliert und plastisch. Lediglich der Stall ist nur summarisch durch wenige Schraffuren angedeutet. Kampf lenkt damit das Augenmerk auf die Figuren und das zentrale Handlungsmotiv.

Bei den geschichtlichen Darstellungen handelt es sich ebenfalls nur um zwei Arbeiten. Beide stammen auch von Arthur Kampf. »Die Leiche Schwerins« erschien 1892 und ist in Mischtechnik – Radierung, Kaltnadel, Aquatinta – gearbeitet (Abb. 27). Schon in einer Besprechung von 1897 äußerte der Rezensent, dass es sich bei dieser Graphik um „ein durchgebildetes Historienbild, das gleichsam durch Zufall auf die Kupferplatte gerathen und eigentlich als lebensgroße Composition empfunden zu sein scheint“⁸⁸¹, handele. Die oben besprochene realistische Auffassung der Szene geht mit einer ausgeprägt naturalistischen Darstellungsform zusammen. Die Figurengruppe im Vordergrund ist detailliert – bis in eine fein differenzierte Mimik hinein – und plastisch durchgebildet. Ein ebenso differenziertes Helldunkel gibt der Graphik eine malerische Qualität; die Reduktion der Detailgenauigkeit gegen den Hintergrund hin verleiht ihr eine hohe atmosphärische Wirkung. Die für die Radierung charakteristische freie Linienführung bietet hier bei einzelnen präziser die Formen fixierenden Konturen ein feines Liniengespinnst, das gleichermaßen die einzelnen Personen und Gegenstände modelliert wie tonal und damit atmosphärisch zusammenschließt.

Wie bereits erläutert, wurde der Bereich der mythologischen Darstellungen von dem Künstler Alexander Frenz dominiert. Drei Werke eignen sich im besonderen Maße, um die Arbeitsweise von Frenz herauszustellen und eine stilistische Analyse vorzunehmen. Am Ausgangspunkt soll das Objekt mit dem Titel »Cantale« stehen, bei dem es sich um einen kreisrunden Druck handelt. Allein dieses Format mutet im Bereich der Druckgraphik ungewöhnlich an, jedoch ist es im Œuvre des Künstlers häufiger anzutreffen und stellt daher keine singuläre Erscheinung dar.⁸⁸² Zu sehen ist Triton umgeben von Menschen- und Meermädchen auf einem Felsen sitzend (Abb. 18). Im Wasser tummeln sich

881 W. v. Ö. [Wolfgang von Oettingen], Düsseldorf, in: Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1897, H. 2, S. 20; entnommen aus: ebd., S. 205.

882 Alexander Frenz, Diana, 1894, Radierung, Museum Kunstpalast, Düsseldorf / Alexander Frenz, Venus Anadyomene, 1900, Radierung, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Seehunde, die dem Gesang zu lauschen scheinen. Die Personen sind naturalistisch durchgearbeitet und detailreich wiedergegeben. Feine schwarze Linien konturieren die Körper, die durch Schraffuren an Dreidimensionalität gewinnen. Frenz setzte starke Hell-Dunkel-Kontraste ein, indem er die Haut der Figuren weitestgehend unbearbeitet ließ, so dass sie im Druck als weiße Flächen erscheint. Im Gegensatz dazu sind das Wasser, die Felsen und die Seehunde sehr dunkel gegeben, was darauf schließen lässt, dass diese Flächen stark bearbeitet wurden, sei es durch Linienbündel, wie bei den Schnauzen der Robben, sei es durch flächendeckende Ätzungen, wie bei den Felsen oder beim Wasser. Frenz erreicht damit eine geradezu malerische Wirkung, die ähnlich in dieser Zeit bei Max Klinger zu finden ist. Dies und die überzeugende Wiedergabe der Stofflichkeit verleihen seiner Darstellung überdies eine hohe sinnliche Qualität.

Seine kolorierte Radierung mit dem thronenden Tod zeichnet sich gleichfalls durch eine detaillierte und anatomisch genaue Ausarbeitung der Figuren aus (Abb. 20). Der Akzent liegt dabei auf den Umrisslinien und einer ebenso dekorativ-linearen Binnenzeichnung, während Schraffuren zur Modellierung der Figuren und Gegenstände nur sparsam verwendet werden. Dunkle Partien, wie die Fliesen und Säulenschäfte, sind eher flächig aufgefasst. Der Künstler betont den zentralperspektivisch konstruierten Bildraum durch den schachbrettartigen Fliesenboden und den Steg, während die Szene im Übrigen friesartig, d. h. flächenbezogen, konzipiert ist. Als Bezugspunkt ist hier deutlich die hochgradig stilisierte elegant-dekorative Graphik von Aubrey Beardsley zu erkennen. Ein Naturalismus in der Formbestimmung der Figuren und Gegenstände verbindet sich folglich mit der ornamental-dekorativen, stark abstrahierenden Linienkunst des Jugendstil.

Wieder anders erscheint die Radierung »Verfolgung«, die eine Unterwasserszene zeigt (Abb. 19). Ein sehr großer Tintenfisch verfolgt mit ausgestreckten Tentakelarmen eine Gruppe von Meeresbewohnern, die sich ängstlich zurückblickend davon überzeugen, dass ihr Verfolger immer näherkommt. Dabei nutzte Frenz das Kaltnadelverfahren für die Umrisslinien der Meeresbewohner und ätzte in Aquatinta-Manier das Meereswasser, das als einheitlicher Blauton erscheint. Schon Silke Tofahrn weist darauf hin, dass der „Bildraum unbestimmt“ bleibt und nur kleine Fische und Pflanzen in der rechten unteren Ecke die Umgebung spezifizieren.⁸⁸³ Tiefenräumlichkeit wird fast gar nicht erreicht und die Plastizität der Körper nur durch wenige kurze Striche angedeutet. „Die ganze Szene erin-

883 Tofahrn 2018, S. 199.

nernt an einen Cartoon. Dazu trägt auch bei, dass Frenz die Figuren und die Tiere karikierend überzeichnet und als reine Strichätzung vor einen einheitlichen Hintergrundton gesetzt hat.⁸⁸⁴ Er arbeitet hier demnach, im Gegensatz zu seinem Werk »Cantale« und ähnlich dem 'thronenden Tod', mit Abstraktionen, die hier hauptsächlich die Umgebung betreffen. Die Protagonisten werden zwar, wie auch bei dem 'thronenden Tod', durch Umrisslinien und sparsam eingesetzte Schraffuren vereinfacht dargestellt, jedoch achtete Frenz immer auf eine naturalistische Formbestimmung.

Zeitlich dürften diese Beispiele in der Mitte der 90er Jahre entstanden sein,⁸⁸⁵ was den Schluss nahelegt, dass Frenz sich je nach Motiv für eine Darstellungsweise entschied und diese sukzessive umsetzte. Gegenüber dem 'thronenden Tod' fehlt hier das Moment der ornamental-dekorativen Schönlinigkeit, auch ist die Komposition nicht streng bildparallel entwickelt.

6.3.2 *Bildnis*

Als ein klassischer Vertreter der Miniaturporträtkunst des 18. Jahrhunderts stellte Carl Ernst Forberg eine Vielzahl von kleinformatigen Männerbildnissen her. Exemplarisch soll die Graphik, die einen Mann mit Vollbart im Dreiviertelprofil nach rechts mit abgewandtem Blick zeigt, besprochen werden (Abb. 156). Forberg arbeitete bei diesem Beispiel in der Technik der reinen Radierung, die hier durch eine überaus feine, zum Teil sehr regelmäßige Strichführung gekennzeichnet ist. Dabei wird in hohem Maße auf Konturen verzichtet, so dass eine malerische Wirkung, ja geradezu ein Sfumato erreicht ist. Das Gesicht des Mannes ist detailreich ausgestaltet, Stirnfalten sowie die Nasolabialfalten und die tiefer liegenden Augen durch leichte Schattierungen hervorgehoben. Die Linienfolge bei Bart- und Haupthaar steht durch ihre geschwungene Form im Gegensatz zur Kleidung und hebt die lebendigen organischen Partien hervor. Forberg gibt die Erscheinung des Mannes mit seinen Charakteristika naturalistisch wieder. Die leicht erhöhte Position des Porträtierten unterstreicht dabei dessen würdevolle Gestalt, die Wendung des Kopfes, der Blick zur Seite und die subtile, offene Strichführung mit ihrem atmosphärischen Helldunkel verleihen ihr ein hohes Maß an Lebendigkeit.

884 ebd.

885 Alexander Frenz, Cantale, 1896, Radierung, Kupferstichkabinett Dresden (signiert und datiert auf der Arbeit) / Alexander Frenz, „Der thronende Tod“, 1896, kolorierte Druckgraphik, Graphische Sammlung Berlin (signiert und datiert auf der Arbeit) / Alexander Frenz, Verfolgung, Mitte der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, Kaltnadel und Aquatinta, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Arthur Kampf, der sich ebenfalls dem Bildnis widmete, schuf mit seiner Lithographie, die einen Mann mittleren Alters mit Hut zeigt, eine ähnlich naturalistische Darstellung (Abb. 34). Jedoch nutzte er, statt der Technik der Radierung, die Lithographie und ein größeres Format. Kampf arbeitete mit großen Hell-Dunkel-Kontrasten, so sind die Jacke und der Hut des Mannes beinahe ganz schwarz gegeben. Der Fokus liegt, genau wie bei Forberg, auf dem Gesicht des Dargestellten, das durch feine Linien, die zwar in der Grundrichtung homogen zu verlaufen scheinen, jedoch nicht akkurat parallel ausgerichtet sind, charakterisiert ist. Kampf scheint von einem vollständig dunkel getönten Grund ausgegangen zu sein, von dem er mit einem feinen Pinsel Tusche abgetragen haben könnte. So wäre zu erklären, dass die schwarzen Flächen so gleichmäßig sind. Der Künstler bietet bei der Ausarbeitung des Gesichtes eine differenzierte, detailgenaue Wiedergabe, die Kleidung und den Hintergrund dagegen behandelt er summarisch, das heißt auch flächig, während das Gesicht nuanciert modelliert ist. Die Wirkung des Porträts ist wesentlich bestimmt durch diesen Kontrast zwischen dem detailgenau und plastisch hervortretenden, überdies frontal vom Licht getroffenen Gesicht und der flächenhaft und unscharf gegebenen Bereiche von Büste und Hut. In anderer Weise und mit anderen Mitteln als Forberg hat Kampf eine ähnlich malerische Wirkung und ein vergleichbares atmosphärisches Helldunkel erreicht. Hier wie dort ist eine im Wesentlichen naturalistische und lebendige Wiedergabe der Porträtierten zu finden. Die Büste und der Hut sind zwar nicht vollkommen abstrahiert, aber doch ohne Details und Schatten als Flächen mit weichen Übergängen angelegt. So unterstützten sie die malerische Wirkung des Bildes. Arthur Kampf zielte sich demnach auf eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Person, jedoch nicht im detailgenauen Sinne wie bei Forberg, sondern in einer freien malerischen Auffassung.

Anders verfährt Gerhard Janssen in seinem Studienkopf eines lachenden Mannes mit Mütze (Abb. 31). In der Radierung und Aquatinta zielt Janssen auf eine freie, skizzenhafte Form. Die Strichfolge scheint dabei keiner Ausrichtung zu folgen. Kurze parallele Linien, geschwungene Folgen, ja geradezu Kritzeleien mit der Radiernadel geben dem Gesicht seine Gestalt. Die zum Teil vorhandenen Umrisslinien sind an den Schultern oder bei den Haaren aufgebrochen und Schraffuren im Bereich wie Kopf und Schulter gehen in den Hintergrund über. Das Blatt ist als Studienkopf nicht direkt vergleichbar mit den beiden vorgenannten Porträts; es mag aber zeigen, wie bei der Aufgabe einer männlichen Büste die bildnerischen Mittel sich im 19. Jahrhundert entwickeln bzw. variieren.

Janssen wendet sich von einer naturalistischen Darstellungsform ab, auch wenn die Person klar erkennbar bleibt und keine Veränderungen der Formen und Proportionen erfolgt. Doch die Linien stehen nicht vornehmlich im Dienst der Formbegrenzung und Körpermodellierung, sondern machen sich als eigenmächtige Ausdrucksträger geltend. Von Forberg – als Schüler Kellers – bis Janssen lässt sich damit allein schon – und auch – im Bereich des Männerporträts bzw. der männlichen Büste die kunstgeschichtliche Entwicklung im 19. Jahrhundert verfolgen.

Dass Arthur Kampf in weiten Teilen eine Ausnahme darstellte, sollte in dieser Arbeit bereits deutlich geworden sein. So verwundert es nicht, dass sich bei seinen Frauenbildnissen, die in einem engen Zeitraum entstanden sind, trotzdem sehr unterschiedliche Herangehensweisen finden lassen. Zum einen schuf er naturalistische Werke, wie die Abbildung einer jungen Frau mit Lockenfrisur (Abb. 36). Zum anderen näherte er sich dem Bereich der Bildnisse über skizzenartige Arbeiten, die er ebenfalls als Radierung ausführte (Abb. 37). Bei der Frau mit Löckchen orientierte er sich an klassischen Porträtvorbildern, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Düsseldorfer Kreisen Verwendung fanden.⁸⁸⁶ Der Fokus liegt auf dem leicht geneigten Gesicht, das er vor einen schwarzen Hintergrund setzte. Die Physiognomie und die das Gesicht umspielenden Löckchen arbeitete er detailreich mit parallel gesetzten Linien aus. Dagegen deutete er die Bluse lediglich mit Umrisslinien an. Den Hintergrund schraffierte er dicht, so dass eine beinahe homogene schwarze Fläche entstand, die in starkem Kontrast zu dem hellen Gesicht steht. Kampf orientierte sich demnach an traditionellen Bildtraditionen im Aufbau und in der naturalistischen Wiedergabe der Person. Er arbeitete das Werk jedoch nicht stringent durch, sondern deutete den Hintergrund nur an, was dem Werk die Wirkung des Unvollendeten verleiht. Bei seinem zweiten Werk, das im engen Ausschnitt nahsichtig einen Frauenkopf zeigt, verstärkt sich die skizzenartige Wirkung noch. Im strengen Profil umriss er den Frauenkopf durch eine durchgängige Linie. Die Haut modellierte er durch feine parallel gesetzte Linienfolgen in hellem Grau, so dass kein starker Kontrast entstand, sondern lediglich die Plastizität hervorgehoben wurde. Besonders der Ohr- und Augenpartie schenkte er große Aufmerksamkeit und arbeitete sie detailreich naturalistisch aus. Der Hintergrund wird durch unregelmäßig gesetzte Linien und Flächen beschrieben. Alles in allem trägt diese Arbeit den Charakter einer Detailstudie, wie es seit der Zeit der Renaissance gibt. Warum Arthur Kampf dafür die Technik der Radierung

⁸⁸⁶ Julius Hübner, Pauline Hübner geb. Bendemann, 1829, Öl auf Leinwand, 189,5 x 130 cm, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. NG 1442.

wählte, wo sie doch bei Weitem aufwendiger und weniger flexibel erscheint als eine Zeichnung, muss offenbleiben. Deutlich wird aber, dass ein Künstler in seinem Œuvre, je nach gewünschter Wirkung oder Zweck, unterschiedliche Bezugspunkte wählen kann und dieses Vorgehen, gerade Ende des 19. Jahrhunderts, verbreitet war.

Im Bereich der Bildnisse von Künstlerkollegen wurde nur Carl Ernst Forberg tätig. Diese Arbeiten beinhalten dabei jedoch keine differenzierten Darstellungsweisen, sondern entsprechen seinen sonstigen Porträtdarstellungen, die bereits besprochen wurden und in ihren Grundtendenzen an Vorbildern des 17. und 18. Jahrhunderts orientiert sind.

Die stilistische Analyse offenbart die rasche Veränderung in der Art der Umsetzung im Bereich des Bildnisses. Am Ende der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts ging es zu weiten Teilen noch um die Repräsentation von bestimmten Personen, gleich einer Fotografie. In den 90er Jahren hingegen wurde das Bildnis mehr als Übungsfeld bzw. als subjektive Ausdrucksmöglichkeit des Künstlers angesehen. Nicht mehr die naturalistische Wiedergabe stand im Mittelpunkt, sondern die Vermittlung von Gefühlen und Stimmungen. Diesen Zielen untergeordnet, ergab sich ein freier Umgang mit den graphischen Techniken und eine damit einhergehende Abstraktion, die jedoch nicht zur völligen Auflösung der Formen führte.

6.3.3 *Genre*

Genredarstellungen waren im ausgehenden 19. Jahrhundert überaus beliebt und waren ein Thema nicht nur von Gemälden, sondern auch vielfach in der Graphik. Reproduktionen nach bekannten Gemälden von populären Künstlern, aber auch eigenständige Kompositionen fanden Verbreitung als Druckgraphiken in Mappen- oder Zeitschriftenpublikationen wie der »Gartenlaube« oder der »Kunst für alle«. Gerade Darstellungen des ländlichen Lebens, in seiner Einfachheit und Beschaulichkeit, sprachen das städtische Publikum an, das oftmals durch die rasanten Entwicklungen sowohl im industriellen als auch im sozialen Bereich überfordert war und sich nach Ruhe sehnte.

Das Werk »Concurrenz« von Ernst Bosch stellte die alte Zeit und die neuen Er rungenschaften gegenüber, indem er im Vordergrund einen Mann mit Pferdefuhrwerk mit der im Hintergrund fahrenden Dampflok kontrastierte (Abb. 56). Doch nicht das Motiv, bei dem es sich nicht um eine sozialkritische Anklage handelt, sondern die Art der Umsetzung soll näher beleuchtet werden. So arbeitete Ernst Bosch bei seiner Radierung im

Stil eines Kupferstiches und setzte parallel geführte Linien nebeneinander, um Flächen zu strukturieren, wie sehr deutlich im regenverhangenen Himmel zu erkennen ist. Die in unterschiedliche Richtungen führenden Striche, beispielsweise kurze Parallellinien bei der Abdeckung des Heuwagens oder kurze geschwungene Striche, die ebenfalls parallel angeordnet sind, zu sehen bei dem Dampf der Eisenbahn, grenzen die verschiedenen Flächen voneinander ab und charakterisieren sie näher, ähnlich der Lokalfarbigkeit in der Malerei. Bosch arbeitete bei den Personen und festen Gegenständen mit zurückhaltenden Umrisslinien, wohingegen er die umgebende Landschaft durch freie Schraffuren gestaltet hat. Das Pferd mit Geschirr und den Mann setzte er naturalistisch und äußerst minutiös um, so dass auch kleinste Details wie die Knöpfe an der Jacke, zu erkennen sind. Der vom Regen aufgeweichte Weg, ja sogar die sich in den Pfützen spiegelnden Schatten und das rechte Rad des Wagens sind aufs Genaueste wiedergegeben. Der Künstler präsentiert hier eine durchgearbeitete Graphik, die sich an traditionellen Reproduktionsstichen, wie sie gerade zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu Hauf gefertigt wurden, orientierte. Farbwerte setzt er durch differenzierte Linien und Linienmuster um.

Einige Jahre später beschäftigte sich Otto Heichert mit dem Themenfeld der bäuerlichen Arbeit, indem er eine Graphik mit dem Titel »Feierabend« schuf, die eine Bäuerin nach getanem Tageswerk auf dem Feld zeigt (Abb. 54). Diese in Untersicht dargestellte, auf einen Spaten gestützte Frau schaut erschöpft in den Sonnenuntergang. Auch hier handelt es sich nicht um eine sozialkritische Darstellung, wenn auch die Monumentalisierung der Gestalt als ein Moment der Idealisierung eine inhaltliche Position zu erkennen gibt. Heichert gliedert das Werk in Vorder- Mittel- und Hintergrund, die er durch verschiedene Graustufen voneinander absetzt. Im Gegensatz zu Ernst Bosch arbeitete er weniger mit strukturierenden Linien als mit monochromen Flächen, die durch Mischverfahren wie der Aquatintaätzung entstehen. Lediglich bei der Person sind einige zusätzliche Linien zu erkennen, die eine größere Plastizität schaffen. Alle Grundformen sind jedoch durch Flächenätzungen entstanden, die dem Werk durch weiche Übergänge eine malerische Wirkung verleihen. Viel mehr als ein möglichst naturalistisches Abbild zu schaffen, zielte der Künstler darauf ab, eine Stimmung zu vermitteln.

Eine flächige Gestaltungsweise in anderer Form lässt sich bei dem Werk »Der Pflüger« von August Deusser finden. Diese Farblithographie zeigt einen Mann mit zwei, vor einen Handpflug gespannten Pferden (Abb. 122). Die Lithographie bietet die Möglichkeit zu weicheren malerischen Übergängen; hier aber werden unterschiedlich getönte Flächen hart nebeneinandergesetzt. Deusser nutzte diese Mittel, um starke Helldunkel-

Kontraste herauszuarbeiten. Neben einer homogenen Fläche wie beim Himmel wird bei dem Schimmel eine weiße Fläche hellblauen Zonen gegenübergestellt; auch ohne eine weiche Modellierung wird damit der Eindruck von Plastizität erreicht. Deusser hält sich bei der Form durchaus an das Naturvorbild, gliedert die Fläche jedoch in Farbfelder, was ein Moment der Verfremdung oder der Abstraktion bedeutet.

Einen nochmals höheren Grad der Abstraktion zeigt die Radierung »Die beiden Alten« von Gerhard Janssen (Abb. 154). Bei einzelnen Partien, wie dem Tisch, dem Stuhl und der Jacke des Mannes, sieht man enge, zum Teil parallel verlaufende Linien. Daneben aber finden sich freie, kitzelnde Striche, die keiner Gegenstandsform folgen und nur als Tonwerte der Modellierung dienen und ein atmosphärisches Helldunkel schaffen. Auf Konturen hat Janssen fast vollständig verzichtet. So entsteht ein skizzenhafter Eindruck. Auch nutzte er deutlich weniger changierende Grauwerte, als dies in Ernst Boschs Arbeit oder auch bei Otto Heichert der Fall war. Lediglich zur Abgrenzung der Personen setzte er einen gezielten Hell-Dunkel-Kontrast ein. Die restlichen Objekte scheinen dagegen miteinander und auch mit dem Hintergrund zu verschmelzen. Die Ausarbeitung des Hintergrundes bleibt ebenso unbestimmt und verhilft dem Werk nicht zu mehr Tiefenräumlichkeit. Die Absicht des Künstlers ist hier keine naturalistische Darstellung, sondern die atmosphärische Wiedergabe einer Situation und Stimmung, für die er eine skizzenhafte, in Teilen abstrahierende Form gewählt hat.

Boschs Radierung »Sonntag-Nachmittag« (Abb. 115) zeigt dagegen wieder einen detaillierten Naturalismus. Durch eine differenzierte Strichführung werden Form und Stofflichkeit der unterschiedlichen Gegenstände anschaulich. Kurze parallel gesetzte Linien bildeten dabei die Grundlage, wie man sie anschaulich an der Gestaltung des Himmels erkennen kann. Je dichter sich das Liniennetz gestaltet, umso dunkler wird die Graustufung, die bei dieser Radierung von nicht bearbeiteten Stellen, die am Ende weiß erscheinen, bis hin zu dicht verwobenen Linien reicht, die dadurch eine nahezu geschlossene schwarze Fläche ergeben. Virtuos dienen die verschiedenen Grautöne zur Kennzeichnung von Farbwerten. Diese Darstellungsweise erinnert an Reproduktionsstiche.

Arthur Kampfs »Fischmarkt« zeigt den Ausschnitt eines womöglich größeren Platzes, einen langen Tisch, auf dem Vogelhäute ausgelegt sind (Abb. 117). Auf der rechten Seite befindet sich ein älterer Handwerker, der wahrscheinlich gerade mit einem Messer die Federn des toten Tieres abschabt. Links des Tisches stehen mehrere Interessierte, darunter ein kleiner Junge, die dem Geschehen folgen. Gerade zwischen 1840 und 1890 wurden in vielen Städten Europas die Häute einiger Vogelarten in größerem Umfang von

Kürschnern zu Kleidung verarbeitet, da es zu dieser Zeit in Mode war, sich mit dem außergewöhnlichen Gefieder zu schmücken. Kampf arbeitete hier in klassischer Strichätzungsmanier, wobei er von der akkuraten Linienfolge, wie sie beim Kupfer- oder Stahlstich Anwendung fand, abwich, indem er Leerstellen ließ und zum Teil durch Flächenätzung zusätzliche Graustufen erlangte. Außerdem behandelte er die Gebäude im Hintergrund summarisch und setzte die Linien ohne erkennbares Muster. Trotzdem bemühte er sich um eine möglichst große Authentizität und wirklichkeitsgetreue Wiedergabe, wenn auch der malerische Eindruck überwiegt. Im Gegensatz zu den Blättern von Ernst Bosch nimmt die Genauigkeit der Einzelelemente ab und die Bildebenen scheinen durch die weniger abwechslungsreiche Oberflächenstruktur ineinander zu verschwimmen. Weniger intensive Hell-Dunkel-Kontraste führen partiell zu undeutlichen Bereichen. Man kann hier von Abstraktion bzw. von Vereinfachung sprechen, die sich durch eine Verschiebung der inhaltlichen Auffassung in der Darstellungsweise manifestiert. Die städtischen Motive abschließend, soll eine weitere Arbeit Arthur Kampfs vorgestellt werden. Es handelt sich ebenfalls um eine Radierung, die diesmal einen Innenraum zeigt. Der Blick in den Zuschauerraum eines Theaters, der gegliedert wird durch das Parkett und der höher liegenden Loge, bildet den Aktionsraum (Abb. 48). Die Personen im Parkett sind durch Umrisslinien erfasst und wenig plastisch ausgearbeitet. Das Geländer der Loge bildet eine horizontale Zäsur, die nur durch wenige Linien umgesetzt wurde. Weite Flächen sind gänzlich unbearbeitet. Der Balkon der Loge wird durch eine Säule im Verhältnis des Goldenen Schnittes geteilt. Der Hintergrund ist flächendeckend schwarz, wahrscheinlich durch eine nachträgliche Flächenätzung entstanden. Kampf beschränkt sich hier in hohem Grade auf die Umrisslinien und die Binnenzeichnung; dagegen wird auf eine differenzierte Modellierung verzichtet. Unterschiedliche Tonwerte entstehen vielfach nur durch formübergreifende Schraffuren. Jedoch blieb eine Durcharbeitung aus und somit fehlt die Plastizität. Auch das Auftauchen zweier kleiner Putti auf dem Geländer, die lediglich mit sehr dünnen Linien angedeutet wurden, geben mehr Fragen auf, als zur Klärung des Sachverhaltes beizutragen.

6.3.4 *Landschaft*

Am Beginn der Betrachtung der Landschaftsdarstellungen bezüglich der Auffassung soll die Radierung von Joseph Willroider, die in den späten 70er Jahren entstand und eine

Lichtung auf der Forstarbeiter Bäume zersägen zeigt, stehen (Abb. 65). Bei der Darstellungsweise orientierte sich der Künstler an der Kupferstichmanier, in der viele feine Linien gegeneinander oder parallel zueinander gesetzt werden, um Oberflächen zu beschreiben. Die Nähe der Linien bestimmt dabei die Grautöne, die sehr vielfältig sein können und von hellen, unbearbeiteten Flächen bis hin zu sehr dunklen, fast homogenen Abschnitten reichen. Dabei wird meist der Vorder- und Mittelgrund minutiös durchgearbeitet und der Hintergrund summarisch in helleren Grautönen zusammengefasst, bei denen man durchaus noch das dargestellte Objekt, wie zum Beispiel einen Baum, erkennen kann, aber einzelne Details wie die Blätter nicht mehr differenziert wahrgenommen werden können. Willroider orientierte sich an Schirmer, der seine Waldlandschaften ähnlich gestaltete, und schuf eine Künstlergraphik, die naturalistisch den Erfahrungsraum Wald wiedergibt. Virtuos werden die Grauwerte gegeneinandergesetzt, um ein Äquivalent für die Farbwerte von Gemälden zu schaffen.

Ebenso detailliert verfährt Gustav Meißner bei seiner Radierung, die in der Mappenpublikation des Düsseldorfer Radierclubs erschien. Zu sehen ist ein mäandrierender Flusslauf, umgeben von Bäumen (Abb. 84). Zutiefst naturalistisch sind die Gräser, Blätter und Spiegelungen erfasst. Jede Fläche ist durch gezielt gesetzte Linien durchgearbeitet. Die Graustufungen reichen von sehr hellen Partien bis hin zu schwarzen Stellen. Der Künstler bewegt sich virtuos in allen Zwischenstufen, was sowohl die Vielfalt der Strukturen als auch die Farbigkeit betrifft. Die Grundlagen für diese Umsetzung liegen in den Reproduktionsstichen. Graphik wird hier als Zusammenspiel von Linien verstanden.

Auch im Bereich der Dorflandschaften lassen sich Beispiele für eine naturalistische Auffassung finden. Joseph Willroider liefert mit seiner Arbeit »Weg in 's Dorf« erneut eine Radierung, die sich an traditionellen Kupferstichen orientierte. Zu sehen ist in einer orthogonalen Komposition ein Weg, der zu einem Dorf führt (Abb. 71). Auf dem Weg befindet sich in rückwärtiger Ansicht eine Pferdekutsche. Die Seiten werden durch eine Gartenmauer und Bäume gesäumt. Nicht nur die Zentralperspektive, in der die Arbeit konzipiert ist, sondern auch die Umsetzung mit vielen engen parallel oder in Gitterstruktur gesetzten Linien deutet auf die Vorbildfunktion von Reproduktionsstichen hin. Willroider arbeitete das Motiv detailliert durch, unterschied die verschiedenen Flächen durch Nutzung differenzierender Linienstrukturen, nutzte die gesamte Bandbreite an Grautönen, um Farbigkeit zu suggerieren und übersetzte so ein Motiv, das gut auch monumental gewirkt hätte, in eine Graphik.

Die maritimen Darstellungen setzen sich deutlich ab von den anderen Landschaften. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Wasseroberfläche, was zum einen eine Verbindung mit dem Leben an Land eingehen kann oder für sich steht. Im Beispiel von H. Petersen nimmt das stürmische Meer viel Fläche ein, der Fokus indes liegt auf dem in das Meer hineinragenden Steg, auf dem sich Menschen befinden (Abb. 88). In einer differenzierten Strichführung setzte Petersen die unterschiedlichen Strukturen voneinander ab und definierte Hell-Dunkel-Kontraste deutlich. Umrisslinien füllte er mit kurzen parallelen Linien auf, um Dreidimensionalität zu erzeugen. Die Bandbreite der Tonwerte geht von unbehandelten Flächen, die im Druck weiß erscheinen, bis hin zu komplett schwarzen Stellen, bei denen er die Striche sehr eng gesetzt haben muss. Naturalistisch versucht er die Gegenstände so wirklichkeitsgetreu wie nur möglich umzusetzen, was zum Beispiel bei der Maserung des Holzsteges auffällt. Auch er orientierte sich demnach, wie einige andere Vertreter der vorigen Generation, die in ihrer Ausbildung deutlich von der Kellerschule geprägt waren, an Kupferstichen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch meist für Reproduktionszwecke genutzt wurden.

Für die jüngere Generation der in Düsseldorf ausgebildeten Künstler war Eugen Kampf derjenige, der sich am intensivsten mit den Motiven von Dorflandschaften auseinandergesetzt hatte. Er schuf nicht nur zahlreiche Gemälde zu diesem Thema, sondern ebenso vielzählige Künstlergraphiken. Exemplarisch soll hier »Flandrische Landschaft« aus dem Jahr 1900 stilistisch untersucht werden. Der dreizonige Aufbau gliedert sich in die Felder im Vordergrund, auf dem Frauen bei der Arbeit zu sehen sind, den Mittel- und Hintergrund mit den Häusern des Dorfes und den fernen Bäumen links sowie dem monochromen Himmel (Abb. 74). Neben der Linienätzung nutzte Eugen Kampf die Flächenätzung, um den Grundton des Motives farblich vorzubereiten. Nur die Fassaden der Häuser sparte er aus, so dass diese deutlich heller sind als die Umgebung. Die anderen Objekte definierte er durch Striche und Linien, die zum Teil parallel, aber mitunter auch regellos gesetzt sind. Die Bäume und Dächer im Mittelgrund sind teilweise so dunkel gehalten, dass es sich entweder um sehr eng gesetzte Linien oder um eine nachträgliche flächige Behandlung handeln muss. Die Wirkung der Radierung gleicht einer Tuschezeichnung, da sich vielfach Stellen wie kleine Kleckse finden lassen. Zwar achtete Eugen Kampf auf eine realitätsnahe Umsetzung, so dass die einzelnen Elemente klar zu erkennen sind, aber er sparte Details aus und gab die Umgebung nicht naturalistisch, sondern mit dem Ziel, eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, in vereinfachter Form wieder. Weniger starke Hell-Dunkel-Kontraste, ein geringerer Umfang an Tonwerten sowie eine weniger klare

und nachvollziehbare Linienführung unterscheiden seine Dorflandschaft von der Willroiders. Eugen Kampf, der es ebenfalls in seinem malerischen Werken verstand, zum Teil expressive Farben zu nutzen und dargestellte Objekte hin zu geometrischen Grundformen zu vereinfachen, übertrug diese Merkmale auch auf seine Graphiken.

Im Gegensatz dazu arbeitete Gustav Wendling, der im ausgehenden 19. Jahrhundert für seine Marinedarstellungen bekannt war, viel mit Flächenätzungen. So auch in seinem Werk »Am Canal«, das er 1894 in der Mappenpublikation des Sankt Lucas Clubs herausgab. An einem den Vordergrund einnehmenden Gewässer befindet sich auf der rechten Seite ein Holzhaus und im linken Bereich, etwas zurückgesetzt, eine Windmühle (Abb. 138). Den Uferbereich, mit Haus und Mühle, arbeitete der Künstler in den Konturen mit Linien vor und legte darüber eine beinahe ebenso dunkle Flächenätzung, so dass dieser Anteil des Bildes flächendeckend dunkel wirkt. Nur sehr wenige Kontraste, wie beispielsweise die Fensterrahmen, setzen sich in den Tonwerten ab. Die Wasserfläche deutete er durch wenige parallel geschwungene Linien an und ließ sie zum Ufer hin durch eine nachträglich angebrachte Flächenbehandlung um eine Nuance dunkler werden, was die Raumwirkung unterstützt. Der Himmel dagegen scheint aus einer homogenen Fläche zu bestehen, keine Wolke oder Vögel sind zu sehen. Den Übergang zum Landbereich schuf er durch Linien, die er gitterartig anordnete, so dass der Kontrast zwischen dem hellen Himmel und der dunklen Landmasse abgemildert wurde. Wendling arbeitete demnach mit Strich- und Flächenätzung, was insgesamt zu einem malerischen Ergebnis führte, dabei aber wenig nuancierte Grautöne beinhaltet, wie denn auch der Fokus nicht auf einer naturalistischen, detaillierten Ausarbeitung lag.

Eugen Kampf, dessen Darstellung einer Mühle nur in einem Nachdruck unserer Zeit erhalten ist, fertigte diese wieder nur in Strichätzung. Zu sehen ist ein in der Mittelachse ein steil in die Tiefe führender Weg, der zur Linken von einem kleinen Haus und zur Rechten von einem Feld, auf dem eine Windmühle steht, gesäumt wird (Abb. 137). Zwar nutzte auch Kampf partiell parallel gesetzte Linien, zum Beispiel bei der Wiedergabe der Mühle, jedoch lassen sich viel häufiger regellose, kurze Striche finden, die die unterschiedlichsten Elemente, wie Boden oder Himmel, darstellen sollen. Der Künstler scheint dabei spontan und skizzenhaft vorgegangen zu sein, was besonders eindrücklich bei dem Feldweg, der mit wellenartigen Schraffuren versehen wurde, deutlich wird. Dabei finden sich strahlenförmige kurze Linien, die vom Mond ausgehen und den Lichtschein bezeichnen. Zwar kann nicht endgültig geklärt werden, ob Eugen Kampf nicht schlussendlich noch eine Flächenätzung über bestimmte Bereiche legen wollte, aber es

wird trotzdem deutlich, dass er die Strichätzung in einer ganz anderen, wesentlich freieren, mutmaßlich dem impressionistischen Pinselduktus nachempfundenen Weise nutzte.

Ein weiterer Repräsentant von jungen Landschaftern um Professor Dücker war Olof Jernberg. Er schuf eine Graphik mit dem Titel »Heidelandschaft«, die einen Hirten mit seiner Schafherde inmitten einer flachen Landschaft zeigt (Abb. 130). Eine weite Wiesenlandschaft, nur durch wenige dünne Bäumchen unterbrochen, breitet sich bis hin zum Horizont aus. Der Schäfer mit seiner Herde, die sich keilförmig von der rechten unteren Ecke in den Bildraum schiebt, ist von dem Wiesenuntergrund nur schwer zu unterscheiden. Der Himmel, der durch Wolkengebilde näher bestimmt wird, nimmt mehr als die Hälfte des Bildraumes ein und setzt sich durch seine helle Farbigkeit von der Wiese ab. Primär scheint Jernberg hier mit verschiedenen Flächenätzungen experimentiert zu haben. Nur sehr selten hat er mit dem Griffel Striche gesetzt, um Strukturen abzugrenzen, wie man es am Himmel oder bei der Schafherde sehen kann. Sowohl die Wiese als auch die Wolken sind womöglich durch verlaufende Säure sichtbar geworden. Die fleckigen, unregelmäßigen Begrenzungen lassen vermuten, dass der Künstler hier spontan agiert hat und die Flächen vorher nicht durch Ätzgrund festlegte. Es zeichnet sich hier demnach eine neu genutzte Möglichkeit ab: die Unvorhersehbarkeit. Spontan und unmittelbar bewegte der Künstler die Platte oder ließ die Säure frei verlaufen, um neue Formen und Oberflächenstrukturen zu schaffen. Die Wirkung, die sich dadurch ergibt, gleicht einem Aquarell und unterscheidet sich stark vom Kupferstich, bei dem stets mit Linien gearbeitet wird, und auch von Beispielen, wie sie Eugen Kampf mit der Flächen- und Linienätzung erreichte. In Jernbergs Werk verschwimmen Konturen und Flächen ineinander, Objekte lassen sich nicht mehr zweifelsfrei voneinander unterscheiden, und Details werden gänzlich ausgespart. Er vereinfachte Elemente gerade soweit, dass man sie gerade noch erkennen kann. Der Zweck der Darstellung scheint hier ein technischer zu sein, indem der Künstler ein Verfahren anwendet, das neuartige Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet.

Arthur Kampf fertigte eine Flusslandschaft an, deren Komposition durch die horizontale Schichtung der Motive auffällt. Sie gliedert sich in einen Vordergrund mit Uferstreifen, in den Mittelgrund des Flusslaufes, einen angrenzenden dünnen Uferstreifen im Hintergrund sowie den Himmel (Abb. 87). Kampf schuf mit umfangreichen Flächenätzungen die Grundlage für diese Darstellung und setzte mit Strichätzungen Akzente. Dabei nutzte er hauptsächlich durchlaufende Linien von gleichem Tonwert, die den Effekt des Gegenlichtes unterstützen. Es entstand eine stimmungsvolle Wiedergabe, die durch die flächige Behandlung malerisch anmutet.

Ein Flusslauf, der als solches nicht auf den ersten Blick erkennbar ist, schuf Arthur Kampfs Bruder Eugen (Abb. 85). Diese Radierung, von der nicht bekannt ist, ob sie veröffentlicht wurde, zeigt hauptsächlich parallel geführte Strichlagen, teils auch als Kreuzstrichlagen angelegt sind. Zu sehen ist ein Fluss, der sich über zwei Schleusenstufen hinab ergießt. Die Umgebung ist durch windschiefe Bäume und Graslandschaft näher beschrieben. Eugen Kampf nutzte hier keine Flächenätzung oder Grauabstufungen, sondern beließ es bei einem groben und gleichförmigen Lineament, das kaum eine Unterscheidung von Farbwerten zulässt. Dies erschwert auch die räumliche Wahrnehmung, da in den Bildraum führende Diagonalen zwar vorhanden sind, aber als raumschaffende Elemente nicht durch eine Abstufung der Tonwerte unterstützt werden. Da es sich bei dieser Darstellungsart in Eugen Kampfs Œuvre um eine singuläre Erscheinung handelt, ließe sich vermuten, dass es sich um eine unfertige Arbeit oder um eine Skizze handelt.

Am Ende soll nochmals ein Werk von Arthur Kampf stehen, der hier eine Wiese mit Weidezaun darstellt (Abb. 81). Die Arbeit ist nicht mehr geprägt von einzelnen gezielt gesetzten Linien, sondern lebt von starken Schwarz-Weiß-Kontrasten die nebeneinandergesetzt sind. Es liegen keine Abstufungen in Grauwerten vor. Die Formen wurden als Flächen erfasst und schwarz vor den hellen Hinter- bzw. Untergrund gesetzt. Nur wenige bildgliedernde Elemente lassen sich finden, und diese sind nur vereinfacht wiedergegeben.

Der Bogen spannt sich demnach von detailliert ausgearbeiteten Graphiken, in denen die Details und Oberflächen minutiös erfasst wurden, bis hin zu Werken, in denen die Bildgegenstände in ihrer Form vereinfacht, die Strichführung von der Flächenätzung abgelöst und die Grauwerte reduziert wurden.

6.3.5 *Tierstück*

Die stilistische Analyse der Tierdarstellungen in der Düsseldorfer Künstlergraphik gestaltet sich verhältnismäßig einfach, da es sich zum einen um sehr wenige Künstler handelt, die sich mit diesem Thema befasst haben, und zum anderen die Art der Umsetzung sehr ähnlich, wenn nicht sogar beinahe gleich ist. Bei allen Werken von Carl Jutz d. Ä., die ausnahmslos Geflügel zum Inhalt haben, und auch bei den Arbeiten von Christian Kröner und Carl Friedrich Deiker findet man den klassischen dreizonigen Aufbau – Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Die Werke sind minutiös naturalistisch durchgearbeitet und bilden Tiere in ihrer natürlichen Umgebung ab. Die Szenen sind dabei zum Teil

kunstvoll komponiert, um die Dramatik der Szene oder das prächtigste Tier in den Mittelpunkt zu rücken. Der Künstler lenkt den Blick des Betrachters durch in den Bildraum führende Diagonalen oder Dreieckscompositionen. Helle und dunkle Flächen lösen sich gegeneinander ab. Ähnlich der Lokalfarbigkeit zeigen die Objekte eine je eigene Strichführung, wie parallele Linien oder Kreuzschraffuren. Die Haptik von Fell, Stein, Holz und Gräsern ist so wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, dass man sie zu spüren meint. Die graphischen Darstellungen orientierten sich an den malerischen Werken der Künstler, und so verwundert es nicht, dass versucht wurde, durch vielseitige Grauabstufungen ein Äquivalent für die Farbwerte zu schaffen. Diese drei Künstler, die sich der Tierdarstellung widmeten, orientierten sich an der Reproduktionstechnik des Kupferstiches und setzten ihre Gemälde in monochrome Miniaturstücke um.

6.4 Arthur Kampf als Paradebeispiel der Düsseldorfer Künstlergraphiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Der in Aachen geborene Arthur Kampf gehört zu der jüngeren Generation der Düsseldorfer Künstler, die in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts geboren wurden und ihre Ausbildung besonders in den 80er Jahren erfuhren. Zwischen 1879 und 1891 besuchte er die Kunstakademie und war unter anderem Schüler von A. Müller, E. v. Gebhardt, C. E. Forberg und J. Roeting, bevor er Meisterschüler von Peter Janssen wurde – in der Radierklasse von Forberg ist er von 1882 bis 1886 vermerkt.⁸⁸⁷ Forberg lehrte traditionelle Techniken wie den Kupferstich und war selbst in seiner Ausbildung noch durch die Kellerschule geprägt, die ihre Wurzeln um 1800 hatte. Kampf nutzte verschiedene graphische Techniken, um sich neben der Zeichnung und der Malerei, ein weiteres Medium zu erschließen.⁸⁸⁸ Er setzte sich intensiv mit der Druckgraphik auseinander und „galt als Erneuerer der Lithographie.“⁸⁸⁹ Daneben gilt „Arthur Kampf nicht nur als der prominenteste junge Düsseldorfer Künstler jener Zeit, sondern in der Folge auch als der beruflich erfolgreichste Absolvent der königlich-preußischen Kunstakademie.“⁸⁹⁰ Nicht nur im Bereich der monumentalen Historien- oder Genremalerei, sondern ebenso in der Graphik

887 Lexikon DdM, Bd. 2, S. 212.

888 Vgl. Schroyen 2018, S. 13.

889 Lexikon DdM, Bd. 2, S. 212.

890 Vgl. Schroyen 2018, S. 12.

vermochte er es, Meilensteine zu setzen und soll daher als Repräsentant für seine Generation von Düsseldorfer Künstlergraphikern betrachtet werden, um exemplarisch deren Entwicklung im ausgehenden 19. Jahrhunderts zu verfolgen. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts schuf Kampf mindestens 50 Künstlergraphiken, wobei davon ausgegangen werden kann, dass es weitaus mehr sind, da viele Werke von ihm nicht signiert wurden und heute meist falsch zugeordnet in – zum Teil nicht inventarisierten – öffentlichen und privaten Sammlungen verborgen liegen. Nichtsdestoweniger handelt es sich bei Arthur Kampf um einen der Künstler, dessen Leben und Werk im Verhältnis zu einer Vielzahl anderer Düsseldorfer Künstler bereits ansatzweise aufgearbeitet worden ist. Der Anteil seiner graphischen Arbeiten übersteigt den aller bereits genannten Künstler der betreffenden Zeit. Aber nicht nur zahlenmäßig, sondern auch aufgrund der stilistischen und thematischen Vielfalt lohnt sein Werk eine nähere Betrachtung im Hinblick auf die Entwicklung der Düsseldorfer Künstlergraphik des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts.

Kampf bezog 1879 die Akademie in Düsseldorf. Er durchlief die Zeichenklasse von Andreas Müller, die Naturklasse von Peter Janssen, arbeitete in der Malklasse von Eduard von Gebhardt und war zuletzt Meisterschüler von Peter Janssen.⁸⁹¹ Neben diesem Unterricht besuchte er zwischen 1882 und 1886 die Radierklasse von Carl Ernst Forberg, wobei die Bemerkung „Kampf mit sehr großem Eifer und Erfolg“ in seinem Zeugnis erschien.⁸⁹² Er beschäftigte sich demnach schon früh, neben der Malerei, mit der Druckgraphik und verdiente durch die Anfertigung von Illustrationen bereits als Student Geld.⁸⁹³ Seine erste Künstlergraphik erschien 1886 in der Mappenpublikation des Düsseldorfer Radierclubs, zeitgleich mit der ersten öffentlichen Ausstellung seines Gemäldes »Die letzte Aussage«, das aufgrund seines sozialkritischen Inhaltes Aufsehen erregte, jedoch positiv durch seine künstlerische Gestaltung auffiel.⁸⁹⁴ Die Radierung, die im Inhaltsblatt der Mappe als »Fischmarkt zu Antwerpen« betitelt ist, zeigt eine Marktszene unter freiem Himmel (Abb. 117). Im Zentrum befinden sich mehrere Männer um einen rechteckigen Tisch, an dem gearbeitet wird. Jedoch scheint es sich eher um Vögel zu handeln, als um Fische, denen hier die Haut abgezogen wird, was auch die Lagerung weißer großer Flügeltiere sowohl in der rechten unteren Bildecke als auch im Mittelgrund auf der linken Seite nahelegt. Wie bereits im vorigen Kapitel angesprochen, war es zwischen 1840 und 1890

891 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 212.

892 Zitat Landesarchiv NRW, BR 0004 Nr. 1561, 398v, 487v, 529v nach Schroyen 2018, S. 12.

893 Vgl. Rosenhagen, Hans: Arthur Kampf. Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken, Berlin 1925, S. 1.

894 Vgl. ebd., S. 2.

in vielen Städten Europas üblich, das Gefieder von einigen Vogelarten für Kleidung zu verarbeiten.⁸⁹⁵ Gerade junge Frauen schmückten sich gern mit einem Ensemble, bestehend aus Hut, Muff und eine Art Krawatte aus dem Gefieder von Vögeln. Eventuell war die Radierung mit einem, zwar im ersten Moment passenden, aber schließlich doch nicht richtigen Titel versehen wurden. Dieser Umstand kann nach Schroyen der Tatsache geschuldet sein, dass die Mappe zwar 1886 erschien, die Graphik von Kampf jedoch bereits 1882 entstanden war.⁸⁹⁶ Diese zeitliche Differenz könnte zu Ungenauigkeiten bezüglich des Titels geführt haben. Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht das gewählte Motiv von Kampf, der sich des Öfteren in seinen Graphiken dem Arbeitsalltag der einfachen Bevölkerung widmete, sondern die Art der Umsetzung, die auf Kosten einer detailgenauen Durchzeichnung der Formen offenbar auf einen atmosphärischen Gesamteindruck abzielt, der Anklänge an den Impressionismus offenbart.⁸⁹⁷ Gewiss sind in diesem Beispiel wie auch in anderen Graphiken von Kampf, die danach veröffentlicht wurden, die Einzelheiten beobachtet, die Szene ist jedoch stimmungsorientierter aufgefasst, als es zum Beispiel bei der »Leiche Schwerins« aus dem Jahr 1892 der Fall ist (Abb. 27).

Nach diesem Debut setzte er sich in den Folgejahren mit dem Porträt auseinander und schuf unter anderem zwei Frauenbildnisse, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Orientierte er sich 1889 bei seiner Darstellung einer jungen Frau mit Löckchenpony (Abb. 36) in der Komposition bzw. im Ausschnitt noch an der Tradition, wie sie in der Düsseldorfer Malerei Eduard Bendemann oder Carl Ferdinand Sohn vertreten – auch wenn die formale Gestaltung mit beiden nichts zu tun hat, sondern in der atmosphärisch-malerischen Auffassung ganz anderen Vorbildern verpflichtet ist, wie etwa Rembrandt – ,so schuf er ein Jahr später einen Damenkopf im Profil als Kopfstück (Abb. 37). Diesen hob er mit einer Umrisslinie hervor und gestaltete die Details überaus naturalistisch. Die Radierung wirkt dabei ganz so wie eine Studie, wohingegen die Darstellung der Frau mit Löckchen als fertige Komposition verstanden werden kann, wenn auch Teile, Hintergrund und Bluse, weniger akribisch ausgearbeitet sind. Diesen Unterschied in der Auffassung kann man als einen Schritt in Richtung Autonomie der Künstlergraphik, im Ge-

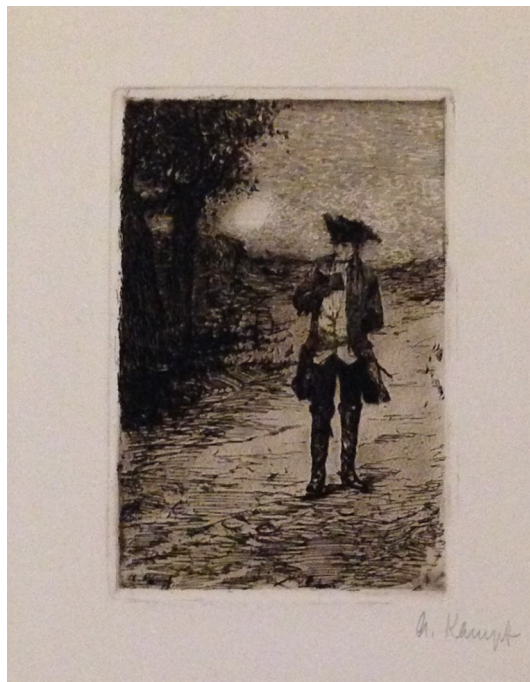
895 Schmidt, Fritz: Das Buch von den Pelztieren und Pelzen, München 1970, S. 388-391.

896 Vgl. Schroyen 2018, S. 12.

897 Vgl. Junge-Gent, Henrike: Über Wandaktien und andere (bunte) Blätter. Die Entwicklung der deutschen Künstlergrafik im späten 19. Jahrhundert und ihre Folgen, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 128–143, S. 132.

gensatz zu den zuvor angefertigten Reproduktionsgraphiken, werten. Nicht mehr zwangsläufig musste in der Graphik ein durchgearbeitetes Kunstwerk entstehen, auch für Skizzen oder zur Übung konnte sie genutzt werden. Kampf offenbarte darüber hinaus eine Vorliebe für Porträts im Profil, was man ebenso in seinen Gemälden erkennen kann, die vielfach die Personen, entweder in Gesamt- oder auch Teilausschnitten, im Profil wiedergeben.⁸⁹⁸

Zwischen 1890 und 1892 beschäftigte sich Arthur Kampf intensiv mit der Ausführung historischer Motive in der Künstlergraphik. Diesen Schwerpunkt hatte er in der Malerei bereits seit 1887 verfolgt, weshalb Kampf als einer der letzten deutschen Historienmaler gilt.⁸⁹⁹ In der Graphik handelte es sich zum einen um Geschichtsdarstellungen, und zum anderen um das historische Genre. Für die Genreszenen wählte er einmal einen Innen- und einmal einen Außenraum. Die jeweils dargestellten Männer stellte er im historischen Kostüm des 18. Jahrhunderts dar.⁹⁰⁰



Der Mann im Mondschein zeigt wohl einen preußischen Offizier, der aber nicht zu identifizieren ist und auch nicht identifiziert werden soll; in ein Buch vertieft begegnet einem der Mann anscheinend auf einem nächtlichen

Abbildung 157: Arthur Kampf: Mann im Mondschein, 1891, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Spaziergang (Abb. 157). Die Landschaft wird nur summarisch wiedergegeben, etwas genauer ist die Figur ausgearbeitet. Die Stimmung der nächtlichen Lektüre soll vermittelt werden, nicht die Details der Kleidung oder der Landschaft.

Im Gegensatz dazu ist das Brustbild eines Lesers ebenfalls des 18. Jahrhunderts, der ein zweites Beispiel für das historische Genre darstellt, präzise durchgezeichnet (Abb. 43). Sowohl die Kleidung, als auch die Perücke und besonders die Physiognomie des alten Mannes sind nuanciert dargestellt. Die beiden Blätter zeigen, wie Kampf je nach

898 Arthur Kampf, Frau Jernberg, Öl auf Leinwand, 95 x 66 cm, Aufbewahrung unbekannt (Abb. in Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 214).

899 Vgl. Lexikon DdM, Bd. 2, 1998, S. 212.

900 Vgl. Tofahrn 2018, S. 184.

Motiv und Thema stilistische Mittel unterschiedlich wählte; gemeinsam ist beiden Blättern indes eine realistische Auffassung.

Entsprechend verhält es sich bei den beiden Geschichtsdarstellungen, der »Leiche Schwerins« und »1812 Rückzug aus Russland«, die beide ein historisches Ereignis verbildlichen und etwa zeitgleich mit den beiden Genreszenen entstanden waren. Bei dem 1890 geschaffenen »1812 Rückzug aus Russland« (Abb. 26) fallen direkt der leicht erhöhte Standpunkt und der hohe Horizont auf. Darunter breitet sich eine weite weiße Ebene aus. In großem Kontrast dazu zeichnet sich eine Gruppe von zurückkehrenden Soldaten, als schwarze Menschentraube, darauf ab. Diese sind nicht detailliert ausgearbeitet, sondern nur im Pulk wahrzunehmen. Es gibt demnach lediglich drei Bildelemente: den weißen Schnee, den schwarzen Himmelsstreifen und die Masse sich fortbewegender Männer. Arthur Kampf reduzierte seine Formensprache bei diesem Beispiel auf ein Minimum und ließ vielmehr die Helldunkel-Kontraste sprechen. Die einzelnen Elemente subsumierte er in Flächen und löste sich in diesem Beispiel von der naturalistischen Auffassung, die sein weiteres Œuvre oft prägt, und bewegte sich einige Schritte hin zur Abstraktion. Die endlose Weite und die sich dagegen eng zusammendrängenden Männer, die den Elementen hilflos ausgeliefert sind, lösen beim Betrachter ein Gefühl der Bedrückung und der Tristesse, aber auch Mitgefühl aus.

Entgegengesetzt verhält es sich bei seiner anderen historischen Graphik, die das Auffinden der Leiche von Curt Christoph Graf von Schwerin zum Thema hat (Abb. 27). Hierbei handelt es sich um ein durchgearbeitetes Historienbild, wie es auch als Gemälde hätte umgesetzt werden können.⁹⁰¹ Sowohl in der Komposition, die eine in den Bildraum einführende Rückenperson, vielerlei blickführende Diagonalen sowie pointierten Helldunkel-Kontrasten umfasst, als auch in der Ausarbeitung orientierte sich Arthur Kampf an klassischen Darstellungskonventionen. Der Künstler nutzte eine differenzierte Strichführung, um die unterschiedlichen Materialien darzustellen und voneinander abzugrenzen, aber auch um unterschiedliche Tonwerte zu schaffen, vergleichbar mit der Lokalfarbigkeit in der Malerei. Darüber hinaus versah er die Personen und Gegenstände mit Umrisslinien, um sie deutlich hervorzuheben. Besonders in dieser Graphik kommt Kampf seinem malerischen Œuvre, sowohl im Inhalt als auch im Ausdruck, am nächsten. Dies

901 Vgl. ebd.

wird augenfällig, wenn man als Vergleich das Ölgemälde »Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle in Koeben«, das ein Jahr nach der Graphik entstand, heranzieht.⁹⁰² Auch hier wird ein Geschehen am Rande einer Schlacht dargestellt, die Generäle haben sich um das Lager des Herrschers verteilt und lauschen ihm. Eine Person ist von hinten dargestellt und führt so in die Szene ein, die übrigen Männer sind in ihrer Erscheinung und in ihrer Mimik detailgetreu ausgearbeitet. Deutlich in der Gegenüberstellung wird nochmals, dass sich der Künstler auf vielfältige Art einem Sujet näherte und dieses je nach Ziel in differenzierter Weise wiederzugeben verstand. Er verfügte über unterschiedliche stilistische Möglichkeiten, um die angestrebte Wirkung zu erzielen. Nach diesen vier Genre- und Geschichtsdarstellungen widmete er sich bis zum Ende des Jahrhunderts in der Graphik nicht mehr diesen Themenfeldern. Möglicherweise nutzte er fortan die Künstlergraphik, um neue bzw. andere Motive zu gestalten, anstatt bereits etablierte Themen zu variieren.

Im Folgejahr entstanden zwei für Arthur Kampf ungewöhnliche graphische Arbeiten. Bei der einen handelt es sich um ein religiöses Motiv, die andere ist ein Genrestück. Nicht die jeweiligen Gattungen fallen auf, denn entsprechende Darstellungen schuf er in der Folgezeit noch häufiger, sondern die Art der Umsetzung findet sich so bis dato nicht noch einmal in seinem graphischen Œuvre. Die Geburt Christi zeigt im Zentrum der Radierung den greisen Joseph mit dem Jesuskind auf dem Arm (Abb. 9). Die Tatsache, dass der Nährvater den Heiland hält, ist schon mehr als ungewöhnlich, aber dass Maria damit nicht auch im Zentrum des Geschehens steht, kann als eine kühne Idee des Künstlers betrachtet werden. Die Hirten und die Umgebung des ärmlichen Stalles inszenierte Kampf dann wieder sehr traditionell, indem er die einfachen Verhältnisse und die das Jesuskind bestaunenden Männer in ihrer üblichen Kleidung, Fellwesten und Sandalen, wiedergab. Die Ausarbeitung ist in weiten Teilen skizzenhaft, wobei die Personen sehr nuanciert geschildert sind. Auffallend ist die Lichtregie, denn nur eine von einem Hirten mitgebrachte Laterne erhellt die Szenerie. Vom Schein dieser Lampe werden in erster Linie die staunenden Hirten beschienen, deren schwarze Schatten sich dementsprechend an der hinteren Stallwand abzeichnen. Das Leuchten der Lampe dürfte aber eigentlich Joseph und das Kind nicht mehr in dieser Intensität erstrahlen lassen: so liegt die Vermutung nahe, dass das göttliche Strahlen des kleinen Heilands das überirdische Leuchten

902 Arthur Kampf, Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generäle bei Koeben, 1893, Öl auf Leinwand, 204 x 280 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

erzeugt, welches durch das helle Gewand Josephs unterstützt wird. Zwar war im ausgehenden 19. Jahrhundert zu beobachten, dass sich einige Künstler, wie von Uhde oder Franz Hofer, dem Motiv der Geburt Christi in einer realistischen Auffassung näherten, aber keiner von ihnen hob die Person des Josef in diesem Maße hervor.⁹⁰³

In gleicher Weise ungewöhnlich verhält es sich mit dem Genrestück »Spielerei« (Abb. 52), das einen älteren Mann im Anzug vor einem kleinen Tischchen zeigt. Dieser hat sich vorgebeugt und betätigt mit seiner rechten Hand einen Mechanismus an der auf dem Tisch stehenden asiatischen Figur, die sodann mit der Hand winkt und die Zunge herausstreckt. Bei diesem Phänomen handelt es sich um eine Wackelpagode, die man durch anstupsen zum Ausschwingen bringen kann, ähnlich einer heutigen Winkekatze. In ihrer Beschreibung weist Silke Tofahrn darauf hin, dass der Künstler weitere asiatische Sammelobjekte im Hintergrund platzierte.⁹⁰⁴ Dabei handelte es sich um gruselige Masken, die eventuell aus dem traditionellen japanischen Noh-Theater stammen könnten, und Vasen mit Chrysanthemen, der japanischen Nationalblume.⁹⁰⁵ In großem farblichen Kontrast stehen der dunkle Anzug des Mannes und die helle, beinahe unbearbeitete Wand, an der die zwei Masken hängen. Auch beim Grad der Ausarbeitung gibt es große Unterschiede. Den Sammler und das Tischchen mit seinen Objekten gibt Kampf detailliert und wirklichkeitsgetreu wieder, die Umgebung deutete er indes durch leichte Schraffuren nur an. Ein im selben Jahr entstandenes Gemälde könnte als Vorlage gedient haben,⁹⁰⁶ in jedem Falle zeigt es, dass der Künstler sich in dieser Zeit mit entsprechenden Motiven auseinandersetzt hat. Jedoch erscheinen Kampfs Radierungen vielfach wie Studien oder Ideenskizzen, die bei seiner malerischen Arbeit entstehen oder ihr vorausgehen.⁹⁰⁷ Entschieden ungewöhnlich ist dem ungeachtet die Beschäftigung mit einem derart skurrilen Thema. Arthur Kampf verharnte demnach nicht in bereits etablierten und vielfach erprobten Motivbereichen, sondern erschloss sich neue Themen des Alltages oder verstand es, traditionelle Bildinhalte, wie die Geburt Christi, neu in Szene zu setzen.

Während sich Kampf im Jahr 1893 diesen ungewöhnlichen Motiven widmete, fokussierte er sich 1894 erneut auf seine vormaligen Themen des Genres mit der Darstel-

903 Franz Hofer (1885-1915), Anbetung der Hirten im Stall zu Bethlehem, Radierung, 25 x 34,5 cm, Privatbesitz / Fritz von Uhde, Die Heilige Nacht, Öl auf Leinwand, 134,5 x 117 cm, Galerie Neue Meister, Dresden, Gal.-Nr. 2417.

904 Vgl. ebd., S. 189.

905 Vgl. ebd.

906 Vgl. Schroyen 2018, S. 20.

907 ebd.

lung von Arbeitern bei ihrem Tagwerk. »Vor dem Theater« stellt dabei eine seiner wenigen Auseinandersetzungen mit sozialen Missständen in der Graphik dar.⁹⁰⁸ Wo er sonst Szenen des alltäglichen Lebens ohne eine Bewertung zeigte, stellte er in diesem Beispiel die sozialen Gegensätze von Arm und Reich plakativ einander gegenüber. Eine erschöpfte, vom Leben gezeichnete Frau mittleren Alters mit einem Kleinkind auf dem Arm läuft des Abends an einem hell erleuchteten Theater vorbei (Abb. 57). Deutlich grenzt der Künstler die arme Frau von dem geselligen Ereignis ab, indem er den Bordstein diagonal als Trennlinie verlaufen lässt. Die Theaterbesucher nehmen, bis auf eine einzelne, dem Eingang zustrebende Frau, die Kampf durch ein weißes Kopftuch von der grauen Masse hervorhebt und sich nach der vorüber eilenden Mutter mitleidig umschauen lässt, keine Notiz von ihr. Die Protagonistin hingegen wendet ihren Kopf in Richtung der vergnügten Abendgesellschaft. Kampf arbeitete besonders die Gestalt der Frau minutiös aus und verstand es durch die Zeichnung und das Helldunkel, das eingefallene Gesicht und die knöchigen Hände deutlich zu akzentuieren. Die Besucher im Mittelgrund sind dagegen nur angedeutet und mehr als Schatten wahrnehmbar denn als individuelle Charaktere. Auffallend virtuos setzte er den von einem Regen nassen Boden um. Auf diesem haben sich Pfützen und Schlieren gebildet. Kampf verstand es, verschiedene Techniken zu verbinden, indem er durch Strichätzung entstandene Konturen oder parallel gesetzte Schraffuren in einem nächsten Arbeitsgang durch Flächenätzung in ihrer Wirkung unterstützte. Mit dem Aquatintaverfahren gelangen ihm Flächen, wie der nasse Boden, die im ersten Moment wie Aquarellmalerei wirken. Diese Ähnlichkeit bzw. Koinzidenz ist womöglich dem Umstand geschuldet, dass im Folgejahr ein Aquarell mit dem gleichen Motiv entstand.⁹⁰⁹ Dabei änderte der Künstler die Perspektive minimal, so dass man nun frontal auf die Frau schaut und sich direkt im Hintergrund parallel dazu die Treppen zum Theater erheben. In der Grundaussage bleibt das Werk aber identisch mit der vorangegangenen Graphik.

In eben jenem Jahr schuf er ein weiteres durch Kontraste geprägtes Werk. »Der Einsame« erschien im Verein für Originalradierungen zu Berlin und zeigt einen Mann von hinten am Wasser stehend (Abb. 91). Der dunkel ausgearbeitete Herr trägt einen Anzug und hält in den auf dem Rücken verschränkten Händen einen Hut. Er schaut in Richtung Meer, wo einige junge Damen schwimmen. Die Haltung des Protagonisten sowie

908 Vgl. Tofahrn 2018, S. 194.

909 Arthur Kampf, Vor dem Theater, Aquarell, 1895, Privatbesitz (Abbildung: Wege in die Moderne S. 20).

der Titel legen nahe, dass der Mann sehnsüchtig dem Treiben zuschaut und sich selbst ausgeschlossen fühlt. Diese Gegenüberstellung betonte Kampf auch formal, indem er den Mann sehr dunkel und minutiös ausarbeitete im Gegensatz zum Wasser, das als helle Fläche vor ihm liegt, und den Damen, die allesamt nur durch wenige Umrisslinien und Schraffuren deutlich heller erscheinen. Zwar handelt es sich hier nicht um soziale Missstände, die Kampf offenbart, sondern um emotionale Befindlichkeiten, aber er nutzte ähnliche Mittel, um die Gegensätze deutlich zu machen. Kampf verstand es empathisch zwischenmenschliche Situationen zu schildern und Emotionen wiederzugeben, die den Betrachter zum Nachdenken und zum Mitgefühl animieren konnten.

Aus dem Zeitraum bis zur Jahrhundertwende sind nur wenige weitere graphische Werke bekannt, was dem Umstand geschuldet sein könnte, dass der Künstlerclub Sankt Lucas, in dem Arthur Kampf führendes Mitglied war, in seinen Aktivitäten nachließ und bis zum Jahr 1900 keine Radiermappe mehr herausbrachte. Womöglich fokussierte der Künstler sich in dieser Zeit auf Leinwandgemälde. Die wenigen genau auf diesen Zeitraum zu datierenden Arbeiten zeugen indes von einer neuen Herangehensweise des Künstlers an die Graphik. Sowohl seine Radierung, die Bäume an einem Flussufer zeigt, als auch die badenden Mädchen und Männer im Nebel offenbaren verstärkt eine malerische Auffassung. Insbesondere seine 1895 entstandene Graphik fällt aus seinem gesamten Œuvre heraus, da sie lediglich Bäume an einem Flussufer zeigt (Abb. 87). Diese reine Landschaftsdarstellung passt so garnicht zu den anderen Arbeiten von Kampf. Weder als Gemälde noch als Graphik ist ein weiteres Landschaftsbild bekannt.⁹¹⁰ Umso interessanter ist dieses singuläre Motiv und auch die Art der Umsetzung, die hauptsächlich das Ziel verfolgt, eine beeindruckende Stimmung zu vermitteln. Im Hochformat staffeln sich die Bildebenen in ein vorderes Flussufer, den Flusslauf, ein hinteres schmale Flussufer und die Himmelszone. In weichen Grautönen, durch Flächenätzung entstanden, scheinen diese Ebenen ineinander zu fließen. Nur die im Vordergrund platzierten Bäume, ein kleines angeschnittenes Boot sowie die Baumreihe im Hintergrund sind durch Strichätzung entstanden und heben sich wie Scherenschnitte vor dem hellen Untergrund ab. Ein nahezu weißer Bereich auf der Wasseroberfläche spiegelt das gleißende Sonnenlicht wider. Die Szene erscheint wie eine Momentaufnahme, die der Künstler vor Ort anfertigte, um den Eindruck eines heiteren Sommertages wiederzugeben. Nicht nur die atmosphärische

910 Vgl. Schroyen 2018, S. 15.

Auffassung des Motives, sondern auch die für Kampf ungewöhnliche, weil nicht minutiöse Durcharbeitung, lassen bei dieser Darstellung eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus erkennen. So deutet auch diese Arbeit darauf hin, dass Kampf sich immer wieder neuen Einflüssen öffnete und neue Möglichkeiten in der Graphik erprobte, bevor er entschied, ob er sie auch in der Malerei umsetzen wollte.

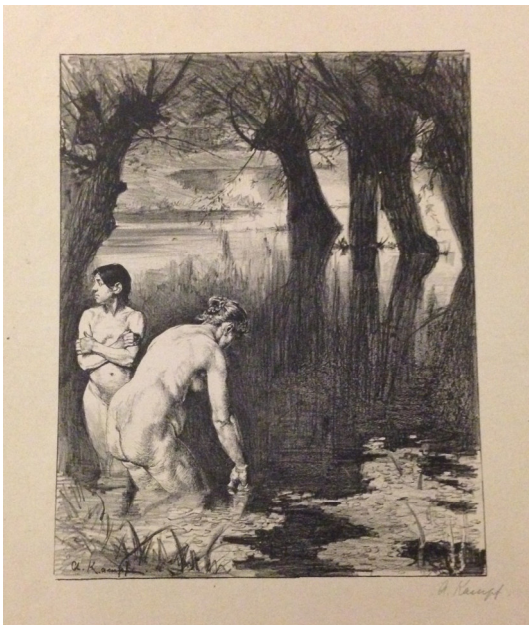


Abbildung 158: Arthur Kampf: Badende Mädchen, 1897, Lithographie, 40 x 45 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

Aber nicht nur neue Einflüsse nahm er auf, sondern er experimentierte auch mit unterschiedlichen graphischen Techniken. So schuf er 1897 eine Lithographie, die zwei badende Mädchen an einem Waldsee zeigt (Abb. 158). Die Technik der Kreidelithographie ermöglichte hier eine überaus malerische Wirkung. Denn sie erlaubt eine flächige Ausgestaltung mit fein nuancierten Tonwerten. Geschwungene kurze Striche, hier im Schilf zu sehen, wären in der reinen Strichätzung so nicht möglich. Hinzu kommt, dass die Übergänge fließender gestaltet werden können. Zwar ergänzte Kampf hier die landschaftliche Szenerie durch zwei Badende, bietet jedoch,

wie im vorgenannten Blatt eine Ansicht im Gegenlicht, bei der die Sonne sich auf der Wasseroberfläche spiegelt und die Bäume als dunkle Silhouetten vor dem Himmel stehen. Kampfs Ziel war es hier offenbar Figuren und Landschaft in einen atmosphärisch-stimmungsvollen Zusammenhang zu bringen.

Ebenfalls darum, eine Stimmung einzufangen, ging es ihm in der Werkreihe

»Männer im Nebel [Auf dem Weg zur Arbeit]«, die im selben Jahr entstand wie die badenden Mädchen. Mindestens zwei Radierungen zu diesem Motiv sind erhalten und zeigen jeweils drei Männer im verlorenen Profil, die auf einem Weg schräg nach rechts gehen (Abb. 159, Abb. 160). Dabei befinden sich zwei von ihnen nebeneinander im Mittelgrund, während der dritte mit Mantel, Hut und geschulter-



Abbildung 159: Arthur Kampf: Männer im Nebel (Auf dem Weg zur Arbeit), 1897, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

ter Schaufel, der dem Betrachter zunächst erscheint, in einigem Abstand folgt. Konturen und Details scheinen sich im Nebel aufzulösen, wenn auch einzelne Gegenstände, wie die Straßenlaterne und ein knochiger Baum im Hintergrund, undeutlich zu erkennen sind. Im Übrigen ist die Örtlichkeit nur schemenhaft angedeutet; die Intention des Künstlers war



Abbildung 160: Arthur Kampf: Männer im Nebel (Auf dem Weg zur Arbeit), 1897, Variante, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Bildquelle: Verfasser.

es auch hier anscheinend, wenngleich in ganz anderem Sinne als bei den badenden Mädchen, eine atmosphärisch-stimmungsvolle figürliche Szene, hier von Arbeitern auf ihrem frühmorgendlichen Gang zur Arbeit, zu schaffen. Inwieweit es sich hier um Studien handelt, wird sich nicht klären lassen. Aber die Auseinandersetzung mit atmosphärischen Phänomenen, sei es gleißende Sonne oder sei es dichter Nebel,

scheinen Kampf beschäftigt zu haben. Diese drei Beispiele, die zwischen 1895 und 1897

entstanden sind, sind zudem in einer malerischen Weise aufgefasst, die in diesem Maße vorher im graphischen Œuvre von Kampf nicht zu finden ist.

In dieser Zeit findet sich mit dem Blatt »Reconvalescent« ein weiteres sozialkritisches Werk, das ebenfalls in einer Mappenpublikation des Sankt Lucas-Clubs im Jahr 1900 erschienen ist, jedoch womöglich schon im Jahr 1897 Erwähnung fand.⁹¹¹ Zu sehen ist ein älterer Mann, der von einer Frau gestützt wird (Abb. 123). Dieser scheint sehr schwach und ausgemergelt zu sein. Im Hintergrund, die Gasse entlang, steht eine Gruppe von Frauen, die den Mann, zum Teil kritisch, beobachten. Ausgeführt ist diese Szene skizzenhaft mit groben sichtbaren Linien und wenig nuancierten Flächenätzungen. Mit dieser Arbeit, wenn auch weniger detailliert und akkurat ausgeführt, begab sich Kampf zurück zu seinem angestammten Motivkreis, der im graphischen Bereich vielfach alltägliche Momente der Arbeiterschicht verbildlichte.

Nach seinem Umzug nach Berlin im Jahr 1898 schlofen die Aktivitäten des Sankt Lucas-Clubs, der die Kunstszene in Düsseldorf neu beleben wollte, nach und nach ein, und insbesondere die Initiativen im Bereich der Graphik wurden nicht weiterverfolgt. 1900 erschien das letzte gemeinschaftliche Mappenwerk. Danach arbeitete Arthur Kampf allein weiter. Im graphischen Bereich schloss das vor allem Illustrationsgraphiken ein, die in den folgenden 25 Jahren erschienen. Sehr erfolgreich schuf er Szenen zu Shakespeares Dramen und zu anderen Werken der Weltliteratur. Die thematische Vielfalt, die seine Graphik zwischen 1882 und 1900 auszeichnet, erreichte er danach nicht mehr. Kampf verstand es, zeitgenössische Strömungen aufzunehmen und die Künstlergraphik als eigenständige Kunstrichtung in Düsseldorf zu etablieren. Nicht zuletzt durch die Gründung der Künstlervereinigung Sankt Lucas gelang es, wenigstens für kurze Zeit, gemeinschaftliche graphische Projekte, wie sie seit Beginn der Malerschule Tradition waren, erneut aufleben zu lassen. Wenn auch der Fokus auf individuellen Lösungen und nicht auf Illustrationsprojekten lag, konstituierte sich doch eine neue Generation von *peintre-graveurs* im Düsseldorfer Umfeld, die auf ihre Nachfolger anregend wirkten. Arthur Kampf sollte nicht nur als Historienmaler ein Begriff sein, sondern gerade auch als Zeichner und Graphiker.

911 Vgl. Tofahrn 2018, S. 202.

7 Fazit

Die Künstlergraphiken stellen bis heute einen wenig beachteten Teilbereich der Düsseldorfer Malerschule (1819 – 1918) dar. In der Forschung wurden die gemeinsamen Illustrationsprojekte, die hauptsächlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertmitte entstanden, hervorgehoben und gemeinsam mit der hochwertigen Reproduktionsgraphik erwähnt. Künstlerisch eigenständige Druckgraphiken wurden zu Beginn der Düsseldorfer Akademie jedoch nur wenige geschaffen. Verstärkt traten diese erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf. Dies ging einher mit der Berufung von C. E. Forberg als letztem Professor der Kupferstichklasse (1879) sowie einer nationalen und internationalen Wiederbelebung der Originalgraphik. Für die Düsseldorfer Künstler stellte diese Zeit die letzte intensive Auseinandersetzung mit der Graphik dar. Unterstützt wurden die Bemühungen zum einen durch die Gründung des Düsseldorfer Radierclubs Ende der 1870er Jahre und zum anderen durch das Bestehen des Künstlerclubs Sankt Lucas von 1892 bis 1900. Beide Vereinigungen hatten sich mehr oder weniger offensiv der Künstlergraphik verschrieben und gaben jeweils mehrere Radiermappen heraus. Die beteiligten Künstler waren allesamt bereits etablierte und angesehene Maler der Akademie. Die jungen Künstler nutzten die Graphik nicht nur um ihren Bekanntheitsgrad zu steigern, sondern auch als Experimentierfeld, was um die Jahrhundertwende dazu führen sollte, dass die Graphik neben der Malerei einen festen Platz im Akademiebetrieb gewann. Gerade diese Entwicklung ebnete den Weg für avantgardistische Tendenzen wie den expressionistischen Holzschnitt. Im letzten Jahrhundertdrittel fand demnach eine Neubewertung der Graphik statt, die nicht mehr nur der Reproduktion diente, sondern zum eigenständigen originalen Kunstwerk aufstieg. Dies hängt eng zusammen mit dem Siegeszug der Fotografie, die traditionellen Aufgaben der Graphik übernahm und diese zwang, ihre Daseinsberechtigung neu zu bestimmen.

Aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts sind beinahe 200 graphische Einzelwerke der Düsseldorfer Künstler erhalten, die nahezu alle Gattungen umfassen. Somit ist ein repräsentativer Überblick gewährleistet, und der Stellenwert der Objekte kann eingeschätzt werden.

Die Historiendarstellungen umfassen nur zehn Prozent der Graphiken, was gerade für die Düsseldorfer Künstler bemerkenswert ist, da diese in der Gattung der Malerei und

besonders in der Monumentalmalerei namentlich mit religiösen und geschichtlichen Themen einen hohen Stellenwert hatten. Die intensive Auseinandersetzung mit diesem Bereich wurde demnach nicht in die Graphik übernommen. Nur einzelne Künstler wie Arthur Kampf und Alexander Frenz befassten sich in der Graphik mit diesem Genre. Frenz beschäftigte sich, wie auch in seinen malerischen Werken, vielfach mit mythologischen Darstellungen. Götter und antike Geschichten setzte er detailliert und naturalistisch um. Im Laufe der Zeit tendierte er im Stil zu Vereinfachungen. Die Umrisslinie gewann an Bedeutung und die Ausarbeitung der Schauplätze seiner figürlichen Szenen rückte in den Hintergrund. Inhaltlich orientierte sich Frenz an Düsseldorfer Vorläufern und zeitgenössischen Künstlern nicht nur des deutschsprachigen Raumes, besonders an den Symbolisten und Vertretern des Jugendstil. Den religiösen sowie den Bereich der Geschichtsdarstellungen dominierte Arthur Kampf, der als Maler seit seinem Debüt »Die letzte Aussage« als einer der letzten großen Historienmaler galt. Geschichtsdarstellungen waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Düsseldorfer Künstlergraphik nicht vertreten. Erst im letzten Viertel kam es zu einer Auseinandersetzung mit diesem Motivkreis, die über die reine Reproduktion von Gemälden hinausging. Arthur Kampf schuf sowohl Werke, die an eine realistische Geschichtsdarstellung im Sinne Menzels anschlossen, als auch Ereignisbilder, die bereits zum historischen Genre tendieren. Diese realistische Ausrichtung sollte sich gegen Ende des Jahrhunderts noch verstärken. In stilistischer Hinsicht ist festzustellen, dass zum Teil mit extremen Hell-Dunkel-Kontrasten gearbeitet wurde, jedoch die Entwicklung hin zur Abstraktion ging – im Sinne einer Reduktion des Naturalismus - und die Betonung der Fläche immer mehr in den Vordergrund trat. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der klassische Bereich der Historie für die Düsseldorfer Malerradierer des ausgehenden 19. Jahrhunderts keine bedeutende Rolle gespielt hat.

Graphische Bildnisse aus vorpreußischer Zeit und aus den Jahrzehnten unmittelbar nach der Neugründung der Akademie sind nur wenige bekannt. August Küssener und Ernst Thelott schufen in der Graphik nur wenige Porträts. Dies geschah vielmehr in der Malerei, mit der die Düsseldorfer Künstler einen Teil ihres Unterhaltes bestreiten konnten. Lediglich Carl Ernst Forberg schuf Ende der 1870er Jahre eine größere Anzahl Miniaturbildnisse von Künstlerkollegen oder Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die an, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig vertretene Vignetten erinnern. Diese sind traditionell aufgefasst und sehr fein und detailliert ausgeführt, offenbaren aber keine modernen Tendenzen. Ganz anders präsentieren sich die »Studienköpfe« von Gerhard Janssen in ihrer freien, skizzenhaften Strichführung, die den veränderten Stellenwert der

Graphik zu erkennen geben. Nicht nur repräsentative Porträts, sondern auch Ausdrucksstudien (die allerdings mit Rembrandts radierten Selbstbildnissen an eine große Tradition anschließen konnten) wurden nun als eigenständige druckgraphische Werke geschaffen und als originale Schöpfungen wertgeschätzt. Auffällig ist dabei die geringe Anzahl der Frauenbildnisse und im Besonderen das Fehlen von Selbstbildnissen.

Im Gegensatz zu diesen beiden nur mit wenigen Werken vertretenen Gattungen findet sich im Bereich des Genre ein breites Themenfeld. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Beispiele von eigenständigen Genreszenen in der Graphik, besonders von Adolph Schroedter, der es virtuos verstand, seine Arabesken mit Szenen des alltäglichen Lebens zu verschmelzen. Ebenso entstanden zeitgleich viele Reproduktionsstiche nach bekannten Genrebildern. In der Düsseldorfer Künstlergraphik kam es dann gegen Ende des Jahrhunderts zu einer Neuaufnahme der bereits etablierten Motive. Der Bogen spannte sich vom historischen Genre, über höfische und städtische Szenen, das Militärgenre bis hin zum Bauerngenre und zur sogenannten „Arme-Leute-Malerei“, bei der die sozialen Unterschiede zwischen den verschiedenen Bevölkerungsschichten sichtbar gemacht wurden. Die Düsseldorfer Künstlerradierer fanden ihre motivischen Vorlagen in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, aber auch im Impressionismus und im sozialen Realismus. Sie orientierten sich an Düsseldorfer Künstlern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ebenso an Zeitgenossen des deutschsprachigen Raumes. Zahlreiche Künstler sowohl der älteren Generation – Jacobus Leisten, Philip Grotjohann, Ernst Bosch, Max Volkhart – als auch der jüngeren – Olof Jernberg, Arthur Kampf, Heinrich Hermanns, Otto Heichert – beschäftigten sich mit Szenen des alltäglichen Lebens. Inhaltlich stehen eher idealisierende neben realistischen Darstellungen. Stilistisch reicht das Spektrum von detailliert naturalistisch ausgeführten bis hin zu skizzenhaft impressionistischen Szenen. Auffällig dabei ist, dass die frühen Radierungen in der Linienführung noch (bis etwa 1880) vom Kupferstich geprägt sind, wohingegen um die Jahrhundertwende beispielsweise bei August Deusser und Eugen Kampf oder bei Gerhard Janssen sowohl im Lineament wie bei der Flächenbehandlung andere Gestaltungsformen entwickelt werden. Jedoch wurden nicht alle Themen der Genremalerei in die Graphik übernommen. So fehlen etwa Darstellungen von lesenden Frauen und Großmüttern, die in der Malerei beliebt waren gänzlich, und auch eine Auseinandersetzung mit Kinderszenen fand nicht statt.

Die Gattung der Landschaft bildet den größten Anteil an graphischen Erzeugnissen. Mit über 70 Arbeiten stellt sie beinahe die Hälfte aller zu besprechenden Werke dar.

Wie im Bereich des Genres, gibt es auch bei der Landschaft zahlreiche unterschiedliche Motivgruppen. Von der Winterlandschaft, über Wald-, Dorf-, und Flusslandschaften bis hin zu maritimen Darstellungen und Stadtansichten. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lassen sich bei den Düsseldorfer Künstlergraphiken hauptsächlich Wald-, Fluss- und Küstenlandschaften finden. Hauptvertreter waren Johann Wilhelm Schirmer, Andreas Achenbach und Caspar Scheuren. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts fächerten sich die Themen deutlich aus und führten zu einer großen Vielfalt der Motive. Die jungen Düsseldorfer Malerradierer orientierten sich stark an niederländischen Vorbildern des 16. und 17. Jahrhundert, aber auch an den Malern der Schule von Barbizon und am Impressionismus, das heißt an der französischen *plein-air*-Malerei, an englischen Künstlern des 19. Jahrhunderts wie Turner und Constable, Künstlern des deutschsprachigen Raumes, die der Romantik verpflichtet waren, zeitgenössischen Kollegen und immer wieder deutlich an Düsseldorfer Vorläufern.

Wurde die Winterlandschaft hauptsächlich durch die späten Vertreter (nach 1880), die die Landschaft als Stimmungsträger betrachteten und mit großen Hell-Dunkel-Kontrasten arbeiteten, geprägt, so lag der Fokus bei den Waldlandschaften bei den traditionell ausgebildeten Akademikern wie Carl Ernst Forberg, Christian Kröner oder Joseph Willroder. Zwar verschob sich der Schwerpunkt von reinen Waldlandschaften auf bewaldete Landschaften, aber die Umsetzung erfolgte minutiös und detailreich, wie es die Düsseldorfer Vorbilder, allen voran Johann Wilhelm Schirmer, vorgemacht hatten. Mit Dorf- und Flusslandschaften setzten sich hingegen alle Generationen der Düsseldorfer Künstler auseinander. Dies führte dazu, dass besonders viele Werke erhalten sind. Im besonderen Maße muss der Einfluss Eugen Dückers als Professor für Landschaftsmalerei hervorgehoben werden. Seit seinem Amtsantritt erfolgte eine intensive Auseinandersetzung mit der heimatlichen Landschaft und somit mit Dorf- und Flusslandschaften, da diese prägend waren für die rheinische Provinz. So fanden die heimatlichen Auen- und Weidelandchaften nicht nur Aufnahme in die Malerei, sondern auch in die Künstlergraphik. Mit der Umsetzung der niederrheinischen Flusslandschaft, deren Spezifika ein in Hochformat angelegtes Motiv mit engem gezacktem Flusslauf, umgeben von Grünland war, schufen Eugen Dücker, Olof Jernberg und Helmuth Liesegang einen neuen Landschaftstypus.

Auch die maritimen Darstellungen, zu denen Seestücke, Marinen und Küstenlandschaften gehörten, waren das gesamte Jahrhundert hindurch beliebt. Dagegen fand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine dezidierte Auseinandersetzung mit Stadtansich-

ten statt. Es zeigt sich demnach, dass einige Motive das ganze Jahrhundert hindurch andere dagegen nur zeitlich begrenzt Aufmerksamkeit erfuhren. Inhaltliche Schwerpunkte liegen im Besonderen bei der tendenziell idealen Landschaft, wie sie Schirmer vertreten hat, und beim Impressionismus. Deutlich lässt sich eine Entwicklung von traditionellen Landschaftstypen hin zu freier aufgefassten Motiven ablesen. Stilistisch orientierten sich die Malerradierer vor 1880 noch deutlich am Kupferstich und zielten darauf, die Objekte möglichst naturalistisch wiederzugeben. Die jüngeren Künstler hingegen nutzten neben der Strichätzung auch die Technik der Aquatinta, der Flächenätzung, mit der sich eine größere malerische Wirkung erreichen ließ. Auch eine größere Vielfalt an Strukturen war damit möglich.

Mit dem Bereich des Tierstücks setzten sich nur sehr wenige Düsseldorfer Künstler auseinander. In der Malerei fanden sich eine Handvoll von ihnen zusammen, die sich im Folgenden ebenso in der Graphik damit beschäftigen sollten. Dabei handelt es sich ausschließlich um Vertreter der älteren Generation wie Carl Jutz d. Ä., Christian Kröner oder Ernst Bosch, die ihre Ausbildung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts genossen hatten. Tiergraphiken gab es jedoch in der ersten Jahrhunderthälfte nicht, und auch die Malerradierer, die dieses Sujet aufgriffen, verbanden das Tierstück zumeist mit anderen Gattungen. So integrierte Christian Kröner seine Tiere in Landschaften oder verband sie mit Genremotiven. Hauptmotive waren Geflügel, Wald- und Wildtiere, Hunde und Pferde. Dabei orientierten sich die Düsseldorfer Künstler an niederländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts, der englischen Malerei des 18. Jahrhunderts und besonders an zeitgenössischen Münchner Kollegen, bei denen sie zum Teil auch studiert hatten. Die Umsetzung erfolgte dabei immer überaus naturalistisch und detailgetreu. Auffällig ist, dass keine Stilleben in der Düsseldorfer Künstlergraphik vorkommen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich eine Vielzahl von Düsseldorfer Malern im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auch mit der Künstlergraphik beschäftigte. Es entstanden Werke in beinahe jeder der klassischen Gattungen (Historie, Bildnis, Genre, Landschaft und Tierstück). Motivisch waren sie breit aufgestellt, wobei nochmals besonders auf die Vielzahl und die Vielfalt der Genreszenen und Landschaften hingewiesen werden soll. Formal reicht das Spektrum von detailliert durchgearbeiteten bis hin zu skizzenhaft freien Darstellungen, was die Möglichkeiten der Künstlergraphik im damaligen Kunstbetrieb zu erkennen gibt. Denn mitnichten war der Stellenwert der Künstlergraphik schon festgelegt, vielmehr konnte sie als Medium frei genutzt werden.

Diese Arbeit will einen Überblick über die Düsseldorfer Künstlergraphiken im 19. Jahrhundert geben, genauere Untersuchungen zu den einzelnen Künstlern und Werken könnten und müssten sich daran anschließen. Eine Kontextualisierung im nationalen und internationalen Sinne wäre wünschenswert.

8. Literaturverzeichnis

- Achenbach 1835 Achenbach, Hermann: Tagebuch meiner Reise nach den nord-amerikanischen Freistaaten. Das neue Kanaan, Düsseldorf 1835.
- Ausst.-Kat. 2003 Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003.
- Ausst.-Kat. 2005 Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005.
- Ausst.-Kat. 2010 Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. von Marcell Perse, et al. (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010.
- Ausst.-Kat. 2010 Caspar Scheuren. Leben und Werk eines rheinischen Spätromantikers, hg. von Wolfgang Vomm (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010.
- Ausst.-Kat. 2011 Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011.
- Ausst.-Kat. 2012 Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012.
- Ausst.-Kat. 2012 Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012.
- Ausst.-Kat. 2013 Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013.
- Ausst.-Kat. 2013/14 Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922, hg. von Manfred Großkinsky (Ausst.-Kat.), Konstanz 2013/14.
- Ausst.-Kat. 2016 Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016.
- Ausst.-Kat. 2018 Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018.
- Baumgärtel 2009 Baumgärtel, Bettina: Adolph Schroedter. "Der König der Arabeske", in: Adolph Schroedter. Humor und Poesie im Biedermeier, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Karlsruhe 2009, 33–50.
- Baumgärtel 2010 Baumgärtel, Bettina: Adolph Schroedter. "Der König der Arabeske", in: Adolph Schroedter. Humor und Poesie im Bieder-

- meier, hg. von Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie (Ausst.-Kat.), Karlsruhe 2010, 33–50.
- Baumgärtel 2011 Baumgärtel, Bettina: Kriegs- und Schlachtenmalerei. Reformstau in der Kaiserzeit, in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011, 286.
- Bering 2013 Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013.
- Beyer 2011 Beyer, Andreas: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, München 2011.
- Bieber 1973 Bieber, Dietrich: Aus der Chronik der Kunstakademie. Personen und Ereignisse, in: Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- Bilstein 2013 Bilstein, Johannes: Lehrformen im 18. Jahrhundert, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, 289–304.
- Bringmann 1990 Bringmann, Michael: Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys 'Seni vor der Leiche Wallensteins', in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, 229–252.
- Broos 1995 Broos, Ben: Paulus Potter as draughtsman and etcher, in: Walsh, Amy / Buijsen, Edwin / Broos, Ben (Hg.): Paulus Potter. Paintings, drawings, etchings 1995, 38–54.
- Büttner 1990 Büttner, Frank: Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland, in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, 77–94.
- Clasen 1847-1861 Clasen, Lorenz (Hg.): Düsseldorfer Monatshefte, Düsseldorf 1847-1861.
- Czymmek 2012 Czymmek, Götz: Genre-Themen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 9–24.
- Die Rheinlande 1900 Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (Hg.), Die Rheinlande - Vierteljahresschrift des Verbandes der Kunstfreunde am Rhein, 1. Jg., 1900.

- Die Rheinlande 1901 Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (Hg.), Die Rheinlande - Vierteljahresschrift des Verbandes der Kunstfreunde am Rhein, 2. Jg., 1901.
- Die Rheinlande 1902 Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (Hg.), Die Rheinlande - Vierteljahresschrift des Verbandes der Kunstfreunde am Rhein, 3. Jg., 1902.
- Die Rheinlande 1903 Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein (Hg.), Die Rheinlande - Vierteljahresschrift des Verbandes der Kunstfreunde am Rhein, 1903.
- Dohmen 1982 Dohmen, Walter: Die Lithographie. Geschichte, Kunst, Technik, Köln 1982.
- Drenker-Nagels 1995 Drenker-Nagels, Klara (Hg.): August Deusser. Leben und Werk, Köln 1995.
- Drenker-Nagels 1995 Drenker-Nagels, Klara: August Deusser als Kunstpolitiker, in: Drenker-Nagels, Klara (Hg.): August Deusser. Leben und Werk, Köln 1995, 45–62.
- Drenker-Nagels 1995 Drenker-Nagels, Klara: August Deussers Arbeiten auf Papier, in: Drenker-Nagels, Klara (Hg.): August Deusser. Leben und Werk, Köln 1995, 71–98.
- Eberlein 1929 Eberlein, Karl Kurt: Geschichte des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 1829-1929. Zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Kunstvereins, Düsseldorf 1929.
- Engelmann/Dorn 2001 Engelmann, Joachim / Dorn, Günter: Friedrich der Große und seine Generäle, Uttingen 2001.
- Ertz 2003 Ertz, Klaus: Die Fluss- und Dorflandschaft, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 184–213.
- Ertz 2003 Ertz, Klaus: Die Waldlandschaft, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 148–183.
- Flum 2013 Flum, Carmen: Armeleutemalerei. Darstellungen der Armut im deutschsprachigen Raum 1830-1914, Merzhausen 2013.
- Gaschke 2005 Gaschke, Jenny: Die Seelandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 166–179.

- Gerber 2013 Gerber, Julia: Aus Grahes Sammlung, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, 15.
- Gross 1989 Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.
- Haberland 2005 Haberland, Irene: Aquarelle von Caspar Scheuren (1810-1887). Die Binger Mappe, Bad Kreuznach 2005.
- Haberland 2011 Haberland, Irene: "Ideale und höchste Vorbilder". Die Düsseldorfer Landschaftsmalerei der ersten Generation: Schirmer, Lesing und Andreas Achenbach, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 23–35.
- Haberland 2016 Haberland, Irene: Das Mühlenbild. Mensch und Landschaft, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 216–219.
- Horn 1928 Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928.
- Horn 1931 Horn, Paul: Der Kupferstecher Joseph von Keller. Sein Leben, sein Werk und seine Schule, Düsseldorf 1931.
- Hütt 1984 Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, 1 Aufl., Leipzig 1984.
- Hütt 1986 Hütt, Wolfgang: Deutsche Malerei und Graphik 1750-1945, Berlin 1986.
- Hütt 1995 Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, 2 Aufl., Leipzig 1995.
- Huvenne 2003 Huvenne, Paul: Landschaftsporträts, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 236–251.
- Jahresbericht 1941-44 Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1941-44.
- Jahresbericht 1948-50 Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1948-50.
- Junge-Gent 2018 Junge-Gent, Henrike: Über Wandaktien und andere (bunte) Blätter. Die Entwicklung der deutschen Künstlergrafik im späten 19. Jahrhundert und ihre Folgen, in: Wege in die Moderne. Die

- Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 128–143.
- Kalnein 1979 Kalnein, Wend von (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1979.
- Kampf 1950 Kampf, Arthur: Aus meinem Leben, Aachen 1950.
- Kanz 2012 Kanz, Roland: Fröhliche Behaglichkeit. Unterhaltung und Atmosphären der Geselligkeit in der Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 41–54.
- Köhne 1939 Köhne, Carl Ernst: Caspar Scheuren, Aachen 1939.
- Kunstchronik 1874 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 1874, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunstchronik 1894 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 5. Jg. 1894, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunstchronik 1895 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 1895, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunstchronik 1896 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 7. Jg. 1896, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunstchronik 1897 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 8. Jg. 1897, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunstchronik 1898 Kunstchronik - Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 9. Jg. 1898, Seemann Verlag, Leipzig.
- Kunst für alle 1892 Pecht, Friedrich (Hg.), Kunst für alle - Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 1892, Bruckmann Verlag, München.
- Kunst für alle 1893 Pecht, Friedrich (Hg.), Kunst für alle - Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 1893, Bruckmann Verlag, München.
- Kunst für alle 1900 Pecht, Friedrich (Hg.), Kunst für alle - Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 1900, Bruckmann Verlag, München.
- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 1, Leipzig 2004.
- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 2, Leipzig 2004.

- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 4, Leipzig 2004.
- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 5, Leipzig 2004.
- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 6, Leipzig 2004.
- LDK Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. von Harald Olbrich, Bd. 7, Leipzig 2004.
- Lexikon gr. Kunst Lexikon der graphischen Künste. Techniken und Stile, hg. von Markus Stegmann / René Zey, Hamburg 1992.
- Lexikon DdM Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 1, München 1997.
- Lexikon DdM Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 2, München 1998.
- Lexikon DdM Lexikon der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 3, München 1998.
- Mai 1979 Mai, Ekkehard: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Kalnein, Wend von (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1979, 19–40.
- Mai 2011 Mai, Ekkehard: Zwischen Sinn und Sinnlichkeit. Düsseldorfs Beitrag zu Realismus und Idealismus in der Landschaftsmalerei, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 9–21.
- Mai 2012 Mai, Ekkehard: Adolph Schroedter, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 186–189.
- Mai 2012 Mai, Ekkehard: Düsseldorfer Genremalerei. Lebenswelten der "Kleinhistorie", in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 25–40.
- Mai/Repp-Eckert 1990 Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

- Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1872 Lützow, Carl von (Hg.), Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst - Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 1, 1872.
- Melot, et al. 1981 Melot, Michel / Griffiths, Antony / Field, Richard S.; Béguin, André (Hg.): Die Graphik. Entwicklungen, Stilformen, Funktion, Genf 1981.
- Melot 1981 Melot, Michel: Wesen und Bedeutung der Druckgraphik, in: Melot, Michel / Griffiths, Antony / Field, Richard S. / Béguin, André (Hg.): Die Graphik. Entwicklungen, Stilformen, Funktion, Genf 1981, 8–132.
- Memmel 2018 Memmel, Matthias: "um einen Ton zum Idealen hin höher gestimmt". Defreggers Genremalerei und die Krise des poetischen Realismus um 1900, in: Scholz, Peter / Imorde, Joseph / Zeising, Andreas (Hg.): Der Bauer und die Moderne. Konstruktionen und Kritik "volkstümlicher" Bildwelten und die populäre Massenkunst der Gründerzeit 2018.
- MGKonLex Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. 7, Leipzig 1907.
- Middendorf 2003 Middendorf, Ulrike: Seelandschaft: Seestück und Marine, in: Die flämische Landschaft 1520-1700, hg. von Kulturstiftung Ruhr Essen (Ausst.-Kat.), Lingen 2003, 214–235.
- Moeller 1984 Moeller, Magdalena: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen und Anfänge in Düsseldorf, Köln 1984.
- Müller 1851-1867 Müller, Wolfgang (Hg.): Düsseldorfer Künstler-Album, Düsseldorf 1851-1867.
- Paffrath 1987 Paffrath, Hans: Olof Jernberg (1855-1935). Ein Düsseldorfer Landschaftsmaler im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, München.
- Peiffer 2014 Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach. Das druckgraphische Werk, Oberhausen 2014.
- Peiffer 2016 Peiffer, Wolfgang: Andreas Achenbach Herrscher über Land und Meer. Lebensabschnitte eines Malerfürsten, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 21–76.
- Pickartz 2011 Pickartz, Christiane: Landschaften der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Landschaften von Andreas Achenbach bis Fritz von Wille. Ideal und Wirklichkeit, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2011, 37–52.

- Pickartz 2012a Pickartz, Christiane: Genrebilder der Düsseldorfer Malerschule in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung. Eine Bestandsaufnahme, in: Lebensbilder. Genremalerei der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 55–66.
- Pickartz 2012b Pickartz, Christiane: Winterbilder in der Sammlung der Dr. Axe-Stiftung, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 7–18.
- Pickartz 2013a Pickartz, Christiane: Bildnismalerei. Spiegel der bürgerlichen Gesellschaft, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 16–17.
- Pickartz 2013b Pickartz, Christiane: Genremalerei. "Kleinhistorie" des Alltags, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 20–21.
- Pickartz 2013 Pickartz, Christiane: Künstlervereine und Kunsthandel. Netzwerke der Düsseldorfer Malerschule, in: Blick auf die Sammlung. Düsseldorfer Malerschule in der Dr. Axe-Stiftung, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Kronenburg 2013, 26–28.
- Radziewsky 1983 Radziewsky, Elke von: Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule, Bd. 36, Bochum 1983.
- Repp-Eckert 2012 Repp-Eckert, Anke: Winterlandschaften in der europäischen Malerei, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 19–31.
- Repp-Eckert 2018 Repp-Eckert, Anke: Theodor Rocholl, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 122–123.
- Rönz / Steger 2011 Rönz, Andrea / Steger, Denise: Joseph von Keller. Kupferstecher aus Linz am Rhein 1811-1873. Festschrift und Katalog der Werke zum 200. Geburtstag, Linz am Rhein 2011.
- Rosenberg 2013 Rosenberg, Heidrun: Zu den Preiszeichnungen der Düsseldorfer Akademie 1776-1786, in: Bering, Kunibert (Hg.): Lambert Krahe 1712-1790. Maler, Sammler, Akademiegründer, Oberhausen 2013, 139–184.
- Rosenhagen 1925 Rosenhagen, Hans: Arthur Kampf. Zwanzig Radierungen zu Shakespeares Werken, Berlin 1925.

- Roth 2011 Roth, Nicole: Wie modern ist die Düsseldorfer Malerschule? in: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1819-1918, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Düsseldorf 2011, 251–261.
- Roth 2013/14 Roth, Nicole: Die Künstler der Zeitschrift `Die Rheinlande`. Nördliche Rheinprovinz und Westfalen, in: Die andere Moderne. Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922, hg. von Manfred Großkinsky (Ausst.-Kat.), Konstanz 2013/14.
- Rudolph 1973 Rudolph, Gerhard: Druckgraphik in Düsseldorf. 1800-1860, in: Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- Rudolph 1979 Rudolph, Gerhard: Buchgraphik in Düsseldorf, in: Kalnein, Wend von (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1979, 186–196.
- Rudolph 1979 Rudolph, Gerhard: Die illustrative Graphik, in: Trier, Eduard (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 3, München 1979.
- Schaarschmidt 1902 Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst. Insbesondere im 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.
- Schadow 1945-47 Schadow, Wilhelm von: Abdruck des Reglement vom 24. November 1831 für die Königliche-Akademie zu Düsseldorf, in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1945-47 1945-47, 87–97.
- Scherenberg 1867-77 Scherenberg, Ernst (Hg.): Deutsches Künstler-Album, Düsseldorf 1867-1877.
- Schmitz 2002 Schmitz, Thomas: Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur-, Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter, Neuried 2002.
- Schober 1974 Schober, Lieselotte: Die Radierung und ihre Technik. Von der Platte zum Druck, Göttingen 1974.
- Schroyen 2018 Schroyen, Andreas: Arthur und Eugen Kampf im Künstler-Club Sankt Lucas, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 12–27.
- Sottriffer 1966 Sottriffer, Christian: Die Druckgraphik. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien / München 1966.

- Stoffers 1902 Stoffers, Gottfried (Hg.): Die Industrie- und Gewerbeausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer Deutsch-Nationalen Kunstaussstellung, Düsseldorf 1902.
- Suβet 2013 Suβet, Nicole Ricarda: Lebendigkeit im Bild. Joseph Wolf und die Tiermalerei im 19. Jahrhundert, Rangsdorf 2013.
- Tofahrn 2012 Tofahrn, Silke: Helmuth Liesegang, in: Winterbilder der Düsseldorfer Malerschule, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2012, 94–97.
- Tofahrn 2018 Tofahrn, Silke: Die Mappen mit Originalradierungen des Künstler-Clubs Sankt Lucas, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 177–206.
- Tofahrn 2018 Tofahrn, Silke: Gerhard Janssen, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 76–77.
- Tofahrn 2018 Tofahrn, Silke: Künstlergrafik in Düsseldorf. Die Anfänge in preußischer Zeit, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 144–159.
- Trier 1973 Trier, Eduard (Hg.): Zweihundert Jahre Kunstakademie Düsseldorf, Düsseldorf 1973.
- Trier 1979 Trier, Eduard (Hg.): Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 3. Jg., München 1979.
- Tröger 2011 Tröger, Sabine: Kunstpopularisierung und Kunstwissenschaft. Die Wiener Kunstzeitschrift "Die Graphischen Künste" (1879-1933), München 2011.
- Volkhart-Forberg Volkhart-Forberg, Ilse: Ernst Forberg (1844-1915), in: Jahresbericht der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1941-44.
- Vomm 1997 Vomm, Wolfgang: Die Karikaturen Andreas Achenbachs, in: Andreas und Oswald Achenbach. Das A und O der Landschaft, hg. von Martina Sitt (Ausst.-Kat.), Köln 1997, 156–166.
- Vomm 2010a Vomm, Wolfgang: Caspar Scheurens Universum der Druckgraphik. Eine Bestandsaufnahme, in: Caspar Scheuren. Leben und Werk eines rheinischen Spätromantikers, hg. von Wolfgang Vomm (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 244–368.
- Vomm 2010b Vomm, Wolfgang: Die multiplizierte Natur. Schirmer und die Druckgraphik, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in

- die Welt, hg. von Marcell Perse, et al. (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 356–383.
- Vomm 2010c Vomm, Wolfgang: Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, in: Johann Wilhelm Schirmer. Vom Rheinland in die Welt, hg. von Marcell Perse, et al. (Ausst.-Kat.), Petersberg 2010, 384–469.
- Vomm/Brakebusch 2010 Vomm, Wolfgang / Brakebusch, Börries: Landschaften auf Papier. Zwei Aspekte zum Werk Johann Wilhelm Schirmers, in: Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz (Hg.): Rheinische Heimatpflege, Köln 2010, 10–20.
- Vössing 2018 Vössing, Anna: Künstler-Club Sankt Lucas. Eine Künstlervereinigung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in Düsseldorf, in: Wege in die Moderne. Die Künstler des Sankt Lucas-Clubs in Düsseldorf, hg. von Ekkehard Mai (Ausst.-Kat.), Petersberg 2018, 160–176.
- Walsh 1995 Walsh, Amy: The life of Paulus Potter, in: Walsh, Amy / Buijsen, Edwin / Broos, Ben (Hg.): Paulus Potter. Paintings, drawings, etchings 1995, 10–19.
- Walsh et all 1995 Paulus Potter. Paintings, drawings, etchings, hg. Von Amy Walsh / Edwin Buijsen / Ben Broos 1995.
- Wappenschmidt 1990 Wappenschmidt, Heinz-Toni: Historienmalerei im späten 19. Jahrhundert. Verfügbarkeit und Auflösung eines bildungspolitischen Konzepts am Beispiel des zweiten deutschen Kaiserreichs, in: Mai, Ekkehard / Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, 335–346.
- Wiegmann 1856 Wiegmann, Rudolf: Die königliche Kunstakademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856.
- Wiemann 2005 Wiemann, Elsbeth: Die Küstenlandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 154–165.
- Wiemann 2005 Wiemann, Elsbeth: Die Überblickslandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 36–47.
- Wiemann 2005 Wiemann, Elsbeth: Die Weltlandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und

17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 16–35.

- Wiemann/Gaschke 2005 Wiemann, Elsbeth / Gaschke, Jenny: Die Flusslandschaft, in: Die Entdeckung der Landschaft. Meisterwerke der niederländischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts, hg. von Elsbeth Wiemann (Ausst.-Kat.), Köln 2005, 140–153.
- Winzen 2016 Winzen, Matthias: Vor dem Bild oder in der Welt? Zur Bildkonzeption bei Andreas Achenbach, in: Andreas Achenbach. Revolutionär und Malerfürst, hg. von Bettina Baumgärtel (Ausst.-Kat.), Oberhausen 2016, 142–202.
- Zeitschrift für bildende Kunst 1892 Lützow, Carl von (Hg.), Zeitschrift für bildende Kunst, 1892, Seemann Verlag, Leipzig.
- Zeitschrift für bildende Kunst 1893 Lützow, Carl von (Hg.), Zeitschrift für bildende Kunst, 1893, Seemann Verlag, Leipzig.
- Zeitschrift für bildende Kunst 1895 Lützow, Carl von (Hg.), Zeitschrift für bildende Kunst, 1895, Seemann Verlag, Leipzig.

9. Abbildungsverzeichnis

- 1 Statut des Düsseldorfer Radirclub, fol. 1v, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, M 30.
- 2 Statut des Düsseldorfer Radirclub, fol. 1r, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf, M 30.
- 3 Düsseldorfer Radirclub, Mitgliederliste mit Quellenangaben, Dr. Axe-Stiftung Bonn „Wege in die Moderne“, Kronenburg 2018/19, S. 220.
- 4 Gründungsurkunde Künstlerclub St. Lucas, fol. 1v, fol. 1r, Stadtarchiv, Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000.
- 5 Zur Einführung, S. 1, Vorwort des Verlags Hartmann & Beck, Düsseldorf, Zur ersten Mappe mit Originalradierungen des Künstlerclubs St. Lucas, 1892, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).
- 6 Zur Einführung, S. 2, Vorwort des Verlags Hartmann & Beck, Düsseldorf, Zur ersten Mappe mit Originalradierungen des Künstlerclubs St. Lucas, 1892, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).
- 7 Zur Einführung, S. 3, Vorwort des Verlags Hartmann & Beck, Düsseldorf, Zur ersten Mappe mit Originalradierungen des Künstlerclubs St. Lucas, 1892, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).
- 8 Statuten des Künstlerclubs St. Lucas, fol. 2v, fol. 2r, fol. 3v, fol. 3r, Stadtarchiv, Düsseldorf, 0-1-3-6546.0000.
- 9 Arthur Kampf: „Christi Geburt“, 1893, Radierung, 15 x 12 cm, Bremen, Kupferstichkabinett.
- 10 Arthur Kampf: „Taufszene“, Lithographie, 40 x 60 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, C 1901-265 r.
- 11 Arthur Kampf: Christus, 1896 (Abbildung aus: Gross, Friedrich, Jesus, Luther und der Papst 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 247.).
- 12 Alexander Frenz: „Titelblatt St. Lukas“, 1892, Radierung, 16,6 x 20,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9181 D.
- 13 Alexander Frenz: St. Lucas, 1901, Farblithographie, 20 x 30 cm, Sonderheft der »Rheinlande« Februar 1901 Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung.
- 14 Alexander Frenz: Der Einsiedler, 1892, Radierung, 19,1 x 14,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9182 D.
- 15 Alexander Frenz: Offenbarung, 1894, Radierung, 8,4 x 12,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9201 D.
- 16 Alexander Frenz: Diana, 1894, Radierung, 26 x 16,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9210 D.
- 17 Alexander Frenz: „Neptun“, 1895, Radierung, 15 x 20 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, A 1985-707 r.
- 18 Alexander Frenz: Cantale, 1896, Radierung, 40 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 238-1896.
- 19 Alexander Frenz: Verfolgung, 1900, Radierung, 9,1 x 14,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9219 D.
- 20 Alexander Frenz: „Der thronende Tod“, 1896, Kolorierte Druckgraphik, 40 x 30 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 240-1898.
- 21 Alexander Frenz: Venus Anadyomene, 1900, Radierung, 18,5 x 23,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9220 D.
- 22 Alexander Frenz: Der Frühling küsst die Erde, Radierung, 25 x 40 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, A 1985-705 r.
- 23 Alexander Frenz: Der Frühling küsst die Erde (Abbildung aus: Schaarschmidt 1902, S. 363).
- 24 Arthur Kampf: „Kentaurentanz“, 1889, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 25 Arthur Kampf: „Der Aufstand“, 1896, Radierung, 45 x 35 cm, II. Druck, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 26 Arthur Kampf: 1812, Rückzug aus Russland, Radierung, 10 x 7 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.

-
- 27 Arthur Kampf: Die Leiche Schwerins, 1892, Radierung, 20 x 25,8 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9189 D.
- 28 August Deusser: Kürassire, Lithographie, Zürich, Antonie Deusser Stiftung, keine Inventar-
nummer.
- 29 Carl Ernst Forberg: Männerbildnis, 1883, Radierung, 10 x 15 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum,
D 2579.
- 30 N. N., Porträt eines Mannes, 1884, Radierung, Düsseldorf, Museum Kunstpalast.
- 31 Gerhard Janssen: Studienkopf (Lachender Mann mit Mütze), 1893, Radierung, 9,9 x 6,7 cm,
Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9193 D.
- 32 Gerhard Janssen: Studienkopf (Ernster Mann mit Mütze), 1900, Radierung, 9,3 x 6,3 cm,
Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9213 D.
- 33 Arthur Kampf: „Männerbildnis von Hinten“, 1892, Radierung, 15 x 25 cm, Bremen, Kupfer-
stichkabinett, keine Inventarnummer.
- 34 Arthur Kampf: „Mann mit Hut“, Lithographie, 40 x 50 cm, Dresden, Staatliche Kunstsamm-
lungen, Kupferstich-Kabinett, A 1904-597 r.
- 35 Theodor Rocholl: Waldteufel, 1893, Radierung, 25,4 x 16,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunst-
palast, KA (FP) 9198 D.
- 36 Arthur Kampf: „Junge Frau mit Locken“, 1889, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle,
Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 37 Arthur Kampf: „Frauen im Profil“, 1890, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kup-
ferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 38 Arthur Kampf: „Frau in Rückansicht“, Radierung, 20 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupfer-
stichkabinett, keine Inventarnummer.
- 39 Carl Ernst Forberg: Wilhelm von Schadow, 1878, Radierung, 5 x 7 cm, Düsseldorf, Museum
Kunstpalast, 19-557.
- 40 Carl Ernst Forberg: Ludwig Knaus, 1879, Radierung, 10 x 12 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum,
D 2623.
- 41 August Deusser: Bildnis Arnold Böcklin, Lithographie (Abbildung aus: Die Rheinlande,
Sonderheft, 1901).
- 42 Max Volkhart: Audienz beim Bürgermeister, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer
Künstler Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8671.
- 43 Arthur Kampf: Der Lesende, 1892, Radierung, 15,3 x 12,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunst-
palast, KA (FP) 9183 D.
- 44 Arthur Kampf: Der Radierer, 1893, Radierung, 18,4 x 13,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunst-
palast, KA (FP) 9191 D.
- 45 Arthur Kampf: „Arbeiter auf einem Boot“, Lithographie, 50 x 40 cm, Bremen, Kunsthalle,
Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 46 Arthur Kampf: „Zwei Männer im Restaurant“, 1895, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunst-
halle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 47 Arthur Kampf: „Logenansicht“, 1884, Radierung, 20 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupfer-
stichkabinett, keine Inventarnummer.
- 48 Arthur Kampf: „Flirt im Theater“, Radierung, 10 x 20 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstich-
kabinett, keine Inventarnummer.
- 49 Jacobus Leisten: Einkehr, 1878, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft
III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8670.
- 50 Jacobus Leisten: Der Handkuss, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft
I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8574.
- 51 Ernst Bosch: Ich esse meine Suppe nicht, Radierung, Original-Radirung Düsseldorfer Künst-
ler Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8581.
- 52 Arthur Kampf: Spielerei, 1893, Radierung, 16,5 x 25,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpa-
last, KA (FP) 9195 D.
- 53 Theodor Rocholl: Kriegszeiten, 1894, Radierung, 30,6 x 22,5 cm, Düsseldorf, Museum
Kunstpalast, KA (FP) 9208 D.
- 54 Otto Heichert: Feierabend, 1900, Radierung, 20,2 x 13,7 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpa-
last, KA (FP) 9215 D.

-
- 55 Hans Dahl: „Junges Mädchen“, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8593.
- 56 Ernst Bosch: Konkurrenz, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8665.
- 57 Arthur Kampf: Vor dem Theater, 1894, Radierung, 23,2 x 15,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9205 D.
- 58 Helmuth Liesegang: „Kleines Städtchen“, Radierung (Abbildung aus: Ausstellungskatalog Auktionshaus Körs, Ausstellung 27.11.-23.12.2010).
- 59 Helmuth Liesegang: „Winterstimmung“, Radierung (Abbildung aus: Ausstellungskatalog Auktionshaus Körs, Ausstellung 27.11.-23.12.2010).
- 60 Helmuth Liesegang: „Winter in Kleve“, Radierung (Abbildung aus: Ausstellungskatalog Auktionshaus Körs, Ausstellung 27.11.-23.12.2010).
- 61 Helmuth Liesegang: „Winter vor einer Stadt“, Radierung (Abbildung aus: Ausstellungskatalog Auktionshaus Körs, Ausstellung 27.11.-23.12.2010).
- 62 Heinrich Hermanns: Die alte Schulstraße im Winter, 20 x 15 cm, Radierung, Düsseldorf, Stadtmuseum, C 5480.
- 63 Eugen Kampf: Schnee, 1892, Radierung, 9,9 x 14 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9186 D.
- 64 Eugen Kampf: „Winterliches Feld“, Radierung, Dr. Axe-Stiftung Bonn „Wege in die Moderne“, Kronenburg 2018/19, S. 105f.
- 65 Joseph Willroider: Waldlandschaft, Beginn 1880er Jahre, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8587.
- 66 Heinrich Deiters: Waldweg, 1879, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8666.
- 67 Carl Irmer: Vorfrühling, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8577.
- 68 Carl Irmer: „Kühe im Wald“, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8674.
- 69 Christian Kröner: Landschaft mit Weiden, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8669.
- 70 Arthur Kampf: „Rastender“, 1896, Radierung, 10 x 12 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 71 Joseph Willroider: Weg in's Dorf, Beginn 1880er Jahre, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8663.
- 72 Gustav Meißner: Windmühle, Beginn 1880er Jahre, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8573.
- 73 Eugen Kampf: Flandrische Landschaft, 1893, Radierung, 15,5 x 21,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9196 D.
- 74 Eugen Kampf: Flandrische Landschaft, 1900, Radierung, 18,4 x 25,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9217 D.
- 75 Helmuth Liesegang: Heimkehr der Schafherde, Radierung, 26,5 x 20,7 cm, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung, Nr. 331.
- 76 Helmuth Liesegang: Kirche in Niewport (Belgien), Radierung, Katalog Körs Verkaufsausstellung 6.12.-23.12.2008, S. 37.
- 77 Otto Strützel: Kartoffelernte, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft V, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8608.
- 78 Eugen Dücker: „Heuernte“, Radierung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, K8082 Kapsel 1485.
- 79 August Deusser: „Hügelige Landschaft mit Kirche“, Aquarell, Zürich, Antonie Deusser Stiftung.
- 80 Helmuth Liesegang: „Aufziehendes Gewitter“, Radierung, Katalog Körs Verkaufsausstellung 27.11.-23.12.2010, S. 22.
- 81 Arthur Kampf: „Ebene mit Weidezaun“, 1895, Radierung, 15 x 25 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.

-
- 82 Eugen Kampf: „Flache Landschaft“, Radierung, 18,6 x 25,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 19-412.
- 83 Joseph Willroider: „Haus am Fluss“, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8602.
- 84 Gustav Meißner: Waldsee, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8586.
- 85 Eugen Kampf: „Schleuse“, Radierung, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung Bonn (Nachdruck einer erworbenen Druckplatte).
- 86 August Deusser: „Vor dem Gewässer“, Tinte auf Papier, Zürich, Antonie Deusser Stiftung, keine Inventarnummer.
- 87 Arthur Kampf: „Bäume am Ufer“, 1895, Radierung, 25 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 88 H. Petersen: Marine, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft V, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8607.
- 89 Gustav Wendling: Marine, 1893, Radierung, 17,1 x 22,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9200 D.
- 90 Eugen Kampf: „Boot auf Wasser“ (Hochformat), Radierung, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung.
- 91 Arthur Kampf: „Mann am Meer“, 1894, Radierung, 20 x 15 cm, Bremen, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 92 Eugen Dücker: An der Küste, Radierung, Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8580.
- 93 Eugen Dücker: Marine, Lithographie, Unsere Kunst-mit Beiträgen deutscher Dichter hrsg. von der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler, 4. Aufl., Düsseldorf, Herman Michels Verlag (Quelle: Dr. Axe-Stiftung).
- 94 August Deusser: „Stadtansicht“, Tusche, Zürich, Antonie Deusser Stiftung, keine Inventarnummer.
- 95 Helmuth Liesegang: „Vor einem Dorf in Flandern“, Radierung, Katalog Körs Verkaufsausstellung 6.12.-23.12.2008, S. 37.
- 96 Helmuth Liesegang: Cleve, 1900, Radierung, 14,4 x 19,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9211 D.
- 97 Helmuth Liesegang: Geldern'sche Kade zu Rotterdam, 1892, Radierung, 20,3 x 26,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9187 D.
- 98 Heinrich Hermanns: Wintertag in Amsterdam. 1893, Radierung, 21,1 x 27 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9192 D.
- 99 Christian Kröner: „Rehe im Wald“, Radierung, Original-Radirung Düsseldorfer Künstler Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8598.
- 100 Carl Friedrich Deiker: Hühnerhund, Radierung, Original-Radirung Düsseldorfer Künstler Heft V, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8603.
- 101 Carl Ernst Forberg(zugeschrieben): „Kühe auf Waldweg“, Radierung, 20 x 30 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett.
- 102 Christian Kröner: Heimkehr der Heerde, 1878, Radierung, Berlin; Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 230-85.
- 103 Carl Friedrich Lessing: Zwei Einsiedler, Radierung (Abbildung aus: Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928, S. 72.).
- 104 Caspar Scheuren: Einsiedler, Holzschnitt, Album deutscher Kunst und Dichtung (Abbildung aus: Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928, S. 73.).
- 105 Johann Joseph Freidhof: Diana und Nymphen, Stich, um 1800 (Abbildung aus: Horn, Paul: Düsseldorfer Graphik in alter und neuer Zeit, Düsseldorf 1928, S. 47.).
- 106 Alexander Frenz: Die Geburt der Venus, Öl auf Leinwand, 75 x 102 cm, 1897 (Abbildung von: Auktionshaus OWL).
- 107 Alfred Rethel: Auch ein Totentanz, Erstes Blatt, Holzschnitt, 1849.
- 108 Max Klinger: Vom Tode. Erster Teil, Opus XI, Zweites Blatt, Seeleute / untere Darstellung, Radier-Zyklus, 1889.
- 109 Max Klinger: Vom Tode. Erster Teil, Opus XI, Zehntes Blatt, Der Tod als Heiland, Radier-Zyklus, 1889.

-
- 110 Arthur Kampf: Rückzug aus Russland (Abbildung aus: Schaarschmidt 1902, S. 356).
- 111 Unbekannter Künstler: Lithographie nach einem Kupferstich von Daniel Berger, Vorlage das Gemälde Tod des Feldmarshalls von Schwerin in der Schlacht bei Prag von Johann Christoph Frisch (1738–1815).
- 112 Arthur Kampf: Friedrich der Große nach der Schlacht bei Kolin, Öl auf Leinwand (Abbildung aus: artnet.de).
- 113 Max Volkhart: „Interieur mit drei Herren“, Van Ham Auktion.
- 114 Max Volkhart: „Lektüre dreier Männer“, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8679.
- 115 Ernst Bosch: Sonntag-Nachmittag, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8583.
- 116 Heinrich Hermanns: „Markttag in der Düsseldorfer Altstadt“, Radierung, Körs 2008.
- 117 Arthur Kampf: „Fischmarkt“, 1882, Radierung, 20 x 30 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 118 Heinrich Hermanns: „Marktstände in Düsseldorf unterhalb des Reiterdenkmals des Jan Wellem“, Öl auf Leinwand, 35 x 48 cm, Van Ham Auktion.
- 119 Philip Grotjohann: Verbotene Passage, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8591.
- 120 Carl Irmer: Waldrand, Radierung, Heft III Radir-Club, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8674.
- 121 Olof Jernberg: Heimkehr, 1893, Radierung, 24,2 x 17,8 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9194 D.
- 122 August Deusser: Der Pflüger, Lithographie, aus „Die Rheinlande“, Sonderheft 1900.
- 123 Arthur Kampf: Reconvalescent, 1900, Radierung, 11,1 x 7,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 2916 D.
- 124 Arthur Kampf: „Tagelöhner“, Lithographie, 40 x 60 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 125 Arthur Kampf: „Überfahrt, Auswanderer auf dem Schiff“, 1892, Lithographie, 17,7 x 24,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 19-410.
- 126 C.L. Fahrbach: Ein Feldweg, 1876; Radierung, Radier Club Düsseldorf Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8579.
- 127 Christian Kröner: Landschaft mit Weiden, Radierung, Radier-Club Düsseldorf, Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8669.
- 128 Christian Kröner: Landschaft aus dem Teutoburger Wald, Radier-Club Düsseldorf, Heft V, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8606.
- 129 Eugen Kampf: „Dorfstraße mit Frau“, Radierung, 20 x 30 cm, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, 245-1898.
- 130 Olof Jernberg: Heidelandschaft, 1892, Radierung, 10,2 x 14,2 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9190 D.
- 131 Olof Jernberg: In den Dünen, 1900, Radierung, 20,1 x 26,6 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9212 D.
- 132 Helmuth Liesegang: Niederrheinische Landschaft, Lithographie, Verkaufsausstellung Körs.
- 133 Helmuth Liesegang: Städtchen am Fluss, Radierung, Verkaufsausstellung Körs.
- 134 Olof Jernberg: Landschaft, 1894, Radierung, 19,1 x 13,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9202 D.
- 135 Eugen Dücker: Landschaft, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8589.
- 136 Heinrich Deiters: Der Fischer, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8581.
- 137 Eugen Kampf: „Windmühle am Wegesrand“, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung Bonn (Nachdruck einer erworbenen Druckplatte).
- 138 Gustav Wendling: Am Canal, 1894, Radierung, 8,1 x 12,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9209 D.
- 139 Eugen Kampf: Fischerboot, 1894, Radierung, 15,8 x 21,9 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9207 D.

-
- 140 Helmuth Liesegang: Dordrecht, 1894, Radierung, 19,7 x 25,5 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9206 D.
- 141 Heinrich Hermanns: Amsterdamer Prinsengracht, 1892, Radierung, 21,3 x 13,3 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9184 D.
- 142 Heinrich Hermanns: Villa D'Este, 1894, Radierung, 11,6 x 8,1 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9204 D.
- 143 Themistokles von Eckenbrecher: Marine, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8667.
- 144 Carl Jutz d. Ä.: Enten, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft III, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8668.
- 145 Carl Jutz d. Ä.: „Hahn mit Küken“, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8675.
- 146 Carl Jutz d. Ä.: Hühnerhof mit Pfau, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft V, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8604.
- 147 Carl Jutz d. Ä.: Memento Mori, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8576.
- 148 Christian Kröner: Wildschweine an der Tränke, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft I, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8575.
- 149 Christian Kröner: Schweineherde im Walde, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8584.
- 150 Carl Friedrich Deiker: Kämpfende Hirsche, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft II, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8592.
- 151 Julius Schnorr von Carolsfeld: Christi Geburt, 1860, Kupferstich? (Abbildung aus: Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst 1871 bis 1918 – Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989, S. 395.).
- 152 Fritz von Uhde: Die Heilige Nacht, 1888-89, Öl auf Leinwand.
- 153 Jacobus Leisten: „Männer mit Hüten und Pfeifen“, Radierung, Radir-Club Düsseldorf Heft IV, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 8677.
- 154 Gerhard Janssen: Die beiden Alten, 1894, Radierung, 13,5 x 10,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, KA (FP) 9203 D.
- 155 Eugen Kampf: „Ansicht eines Dorfes mit Weiher“, Radierung, 8,3 x 12,2 cm, Kronenburg, Dr. Axe-Stiftung Bonn, 132.2.
- 156 Carl Ernst Forberg: „Männerbildnis mit Bart“, 1883, Radierung, 10 x 10 cm, Düsseldorf, Stadtmuseum, D 2579.
- 157 Arthur Kampf: „Mann im Mondschein“, 1891, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 158 Arthur Kampf: „Badende Mädchen“, 1897, Lithographie, 40 x 45 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 159 Arthur Kampf: Männer im Nebel [Auf dem Weg zur Arbeit], 1897, Radierung, 12 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.
- 160 Arthur Kampf: Männer im Nebel [Auf dem Weg zur Arbeit], 1897, Variante, Radierung, 10 x 15 cm, Bremen, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, keine Inventarnummer.